UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE

TOM 6

BIAŁYSTOK 2006

REDAKTOR NACZELNY
Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI
Walentyna Mieszkowska

KOMITET REDAKCYJNY
Zofia Abramowicz • Jan Czykwin • Leonarda Dacewicz
Michał Kondratiuk • Wanda Supa

ADRES REDAKCJI
„Studia Wschodniosłowiańskie"
Uniwersytet w Białymstoku
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
15–420 Białystok
ul. Plac Uniwersytecki 1

Wszystkie artykuły są recenzowane

ISSN 1642–557X

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14
tel. 085 7457059
e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl, http://wydawnictwo.uwb.edu.pl

Druk i oprawa: Sowa – druk na życzenie
www.sowadruk.pl tel. 022 431-81-40

Nakład 200 egz. Format B-5. Papier offsetowy 80 g.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

Wanda Supa — *Biblia* jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa – Pietuszki* 9
Iwona Anna Ndiaye — Motyw domu jako przestrzeni egzystencjalnej w rosyjskiej poezji emigracyjnej („pierwsza fala", 1920–1940) 33
Олег Федотов — Земные цветы и небесные звёзды в неоромантической лирике Николая Гумилёва 49
Антонина Шелемова — Солярная символика в «Слове о полку Игореве» и лирике Максимилиана Волошина 71
Эва Паньковска — Мотив поисков свободы в творчестве Виктора Пелевина 83
Ала Петрушкевіч — Шляхі ў паэзію Наталлі Арсенневай і Максіма Танка 95
Руслан Казлоўскі — Празаічная мініяцюра ў творчасці Барыса Сачанкі 105
Іаанна Голец — Беларуская нацыянальная ідэя ў галоўнай кнізе Яна Баршчэўскага («Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях») 117
Ганна Саковіч — Некаторыя асаблівасці празаічнай мініяцюры Яна Чыквіна 129
Алена Паўлоўская — Элементы постмадэрнізму ў сучаснай беларускай прозе 139
Вера Виногорова — Перевод: проблема передачи неявных смыслов поэтического текста 147

JĘZYKOZNAWSTWO

Zofia Czapiga — Operatory metatekstowe jako sygnały porządku logicznego w języku rosyjskim i ich polskie odpowiedniki 157
Walentyna Mieszkowska — Słownictwo żargonowe odnoszące się do pojęcia 'waluta' we współczesnym języku rosyjskim 181
Elżbieta Bogdanowicz — O roli czynnika emocjonalnego w procesie kreacji nazw osobowych 189
Beata Edyta Dworakowska — Archaizacja językowo-stylistyczna tekstów staroruskich w przekładach Ryszarda Luźnego 197
Алевтина Лавриненко — О некоторых полонизмах и их восточно-славянских соответствиях в деловой письменности южной и юго-западной Руси XIV–XV веков 209

Валянціна Касцючык — Субстытуцыі назоўнікаў у варыянтных фразеалагізмах Брэстчыны 227
Artur Czapiga — Z badań nad funkcją składniową metafor odzwierzęcych w języku polskim, rosyjskim i angielskim 239
Светлана Купрадзе — К проблеме речевых новообразований (Некоторые вопросы словотворчества) 247
Роберт Шимуля — Лексикализация словосочетаний как наиболее продуктивный способ пополнения терминологии (на примере подъязыка информатики и вычислительной техники в русском языке) . 261
Людміла Сегень — Эпітэт у паэзіі Максіма Багдановіча 269

DEBIUTY NAUKOWE

Ирина Андронова — Афанасий Фет в польской критике 279
Сняжана Асабіна — Словаўтваральныя і марфалагічныя варыянты фразеалагізмаў у творах Янкі Купалы 299

RECENZJE

Вольга Шынкарэнка: Ян Чыквін, Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы, Беласток 2005 305
Вольга Ляшчынская: М. Г. Ялінскі, Методыка выкладання беларускай мовы. Сучасная лінгвадыдактыка, Мінск 2005 309
Walenty Piłat: Ludwik Bazylow, Piotr Wieczorkiewicz, Historia Rosji, Wrocław 2005 312
Ян Чыквін: Галіна Твараовіч, Пад небам Айчыны. Літаратурна-крытычныя артыкулы, Беласток 2005 315
Jolanta Chomko: Irena Łukaszuk, Rosyjskie nazwy kulinariów na tle języków słowiańskich, Białystok 2005 318
Галіна Твараовіч: Bazyli Białokozowicz, Мой путь к Толстоведению, „Slawista". Biuletyn Informacyjny Instytutu Słowiańszczyzny Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, nr 15 (2003), nr 16 (2003/2004), nr 17 (2004), nr 18 (2004/2005), nr 19 (2005), nr 20 (2006) 321
Антонина Шелемова: Людміла Зарэмба, Слова ў зменлівым свеце. Літаратурна-крытычныя артыкулы, Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб'яднання, Беласток 2005 324
Анатоль Романчук: Яўген Гарадніцкі, Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя, Мінск 2005 330

SPRAWOZDANIE

Monika Famielec, XIII Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Droga ku wzajemności", Białystok 15–16 lipca 2005 r. 335

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Wanda Supa — *Библия* как интертекст в поэме Венедикта Ерофеева *Москва – Петушки* 9

Iwona Anna Ndiaye — Мотив дома как экзистенциальное пространство в русской эмиграционной поэзии (“первая волна”, 1920–1940) 33

Олег Федотов — Земные цветы и небесные звёзды в неоромантической лирике Николая Гумилёва 49

Антонина Шелемова — Солярная символика в «Слове о полку Игореве» и лирике Максимилиана Волошина 71

Эва Паньковска — Мотив поисков свободы в творчестве Виктора Пелевина 83

Ала Петрушкевіч — Пути в поэзию Наталии Арсенневой и Максима Танка 95

Руслан Казлоўскі — Прозаическая миниатюра в творчестве Бориса Саченки 105

Іаанна Голец — Белорусская национальная идея в главной книге Яна Борщевского («Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях») 117

Ганна Саковіч — Некоторые особенности прозаической миниатюры Яна Чиквина 129

Алена Паўлоўская — Элементы постмодернизма в современной белорусской прозе 139

Вера Виногорова — Перевод: проблема передачи неявных смыслов поэтического текста 147

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Zofia Czapiga — Метотекстовые операторы как сигналы логического порядка в русском языке и их польские эквиваленты 157

Walentyna Mieszkowska — Жаргонная лексика, относящаяся к понятию ‘валюта’ в современном русском языке 181

Elżbieta Bogdanowicz — О роли эмоционального фактора в процессе формирования личных имен 189

Beata Edyta Dworakowska — Языково-стилистическая архаизация древнерусских текстов в переводах Ришарда Лужного 197

Алевтина Лавриненко — О некоторых полонизмах и их восточно-славянских соответствиях в деловой письменности южной и юго-западной Руси XIV–XV веков 209

Валянціна Касцючык — Субституции существительных в вариантных фразеалогизмах Брестчины 227

Artur Czapiga — Из исследований над синтаксической функцией отзоонимных метафор в польском, русском и английском языках . 239

Светлана Купрадзе — К проблеме речевых новообразований (Некоторые вопросы словотворчества) 247
Роберт Шимуля — Лексикализация словосочетаний как наиболее продуктивный способ пополнения терминологии (на примере подъязыка информатики и вычислительной техники в русском языке) . 261
Людміла Сегень — Эпитет в поэзии Максима Богдановича 269

НАУЧНЫЕ ДЕБЮТЫ

Ирина Андронова — Афанасий Фет в польской критике 279
Сняжана Асабіна — Словообразовательные и морфологические варианты фразеологизмов в произведениях Янки Купалы 299

РЕЦЕНЗИИ 305

ОТЧЕТЫ 335

CONTENTS

LITERATURE

Wanda Supa — The Bible as an interwriting in the poem of Wieniedikt Jerofieew "The Moscow of Pietuszka" 9
Iwona Anna Ndiaye — The symbolism of "Home" in the russian emigration's poetry (1920–1940) 33
Олег Федотов — Flowers from the earth and heavenly stars in Neo-Romantic lyric of Nikola Gumilow 49
Антонина Шелемова — Solar symbolism in "Слово о полку Игореве" and in the lyric of Maksimilian Woloszyn 71
Эва Паньковска — The quest for freedom in the writings of Wiktor Pieliewin 83
Ала Петрушкевіч — The way of Natalyi Arsienyewoy and Maksim Tank in the poetry 95
Руслан Казлоўскі — Miniature prose in the writings of Boris Sachanka . . . 105
Іаанна Голец — The Belorussian national idea in the book of Jan Barszczewski "Szlachcic Zawalnia or Belorussia in fantastic stories" 117
Ганна Саковіч — About certain proprieties of the lyrical prose of Jan Czykwin 129
Алена Паўлоўская — Elements of Postmodernism in modern Byelorussian prose 139
Вера Виногорова — Translation: the problem of conveying implied of a poetic text 147

LINGUISTICS

Zofia Czapiga — Metatekst Operators as Signals of Logical Order in Russian and Their Polish Equivalents 157

Walentyna Mieszkowska — Jargon vocabulary referring to the concept of "currency" in modern Russian language 181
Elżbieta Bogdanowicz — About an emotional factor in the process of creation of personal names 189
Beata Edyta Dworakowska — The linguistic-stylistic archaisation of russian works in translations of Ryszard Łużny 197
Алевтина Лавриненко — About certain Polonisms and their East-Slavonic equivalents in the official writing of the southern and south-western Ruthenia in 14th and 15th centuries 209
Валянціна Касцючык — Substitutions of nouns in variants of Brest region phraseological units 227
Artur Czapiga — On the Syntactic Function of Animal Metaphors in Polish, Russian and English 239
Светлана Купрадзе — About certain problems of word-formation 247
Роберт Шимуля — Lexicalization of word phrases as the most productive method of enriching terminology (by the example of the computer science terminology and calculation technique in Russian language) . 261
Людміла Сегень — The epithet in the poetry of Maxim Bogdanowicz 269

DEBUTS

Ирина Андронова — Afanasji Fet in Polish criticism 279
Сняжана Асабіна — Word-formation and morphological variants of phraseological units in productsof Yanka Kupala 299

REVIEWS 305

REPORTS 335

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

LITERATUROZNAWSTWO

Wanda Supa
Białystok

Biblia* jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa *Moskwa – Pietuszki

Wymieniony w tytule utwór stanowi w historii literatury rosyjskiej zjawisko unikatowe i zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami cieszy się ogromną popularnością i podziwem; Michaił Bachtin określił go jako „*Martwe dusze* epoki radzieckiej”[1]. Jest to najwybitniejsza pozycja w dorobku rosyjskiego „podziemnego” utalentowanego pisarza, który w zmaganiach z radziecką rzeczywistością, czy szerzej – z naciskiem egzystencji – spożytkował tylko niewielką część swoich twórczych możliwości. Wieniedikt Jerofiejew (1938–1990) zasługuje bowiem na określenie genialnego alkoholika, wiecznego poszukiwacza sensu i wartości autentycznych, który nie mógł wygrać konfrontacji ani z rzeczywistością radziecką, ani chyba też z całym pragmatycznym i bezwzględnym światem.

Dostępna obecnie spuścizna Jerofiejewa mieści się w jednym niezbyt dużym objętościowo tomie, który tworzą poemat prozą *Moskwa – Pietuszki* (*Москва – Петушки*), jedna sztuka *Noc Walpurgii, albo Kroki komandora* (*Вальпургиева ночь или Шаги Командора*, 1985), eseje i notatki na różne tematy, w tym odnaleziony dość późno młodzieńczy dziennik pt. *Zapiski psychopaty.*

Światopogląd tego pisarza wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, a osiągnięcia zaszufladkowaniom; był on człowiekiem nie uznającym autorytetów, wprawdzie prowadzącym z tradycją nieustanny dialog, ale odno-

[1] Zob.: А. Зорин, *Опознавательный знак*, «Театр» 1991, № 9, с. 121.

szącym się do niej i w ogóle do świata oraz samego siebie z ironicznym dystansem, łączącym umiejętność wnikliwej, krytycznej obserwacji z marzycielską imaginacją.

Poemat *Moskwa – Pietuszki* według zapewnień autora został napisany zaledwie w ciągu 5 tygodni w r. 1969, w r. 1973 wydano go w Izraelu, następnie w 1977 w Paryżu, a w 1988 r. w ZSRR. W latach 70. krążył po Rosji w wydaniu „samizdatu". Do dzisiaj poświęcono mu setki opracowań na całym świecie, tak że objętość analiz i komentarzy już kilka lat temu wielokrotnie przekroczyła niewielką objętość samego dzieła, ale niezależnie od tego wciąż pojawiają się kolejne wypowiedzi literaturoznawcze, próbujące przeniknąć w głębię jego przesłania i w arkana kunsztu artystycznego. Wśród nich są i takie, które uznać należy za całkowicie bądź częściowo rozmijające się z treścią omawianego utworu, jednak znakomita większość prac spod znaku „jerofiejeznawstwa" w sposób przekonujący i odkrywczy naświetla coraz to nowe aspekty poruszanej przez pisarza problematyki i kodu jego artystycznej koncepcji.

Przedmiotem badań były już wielorakie związki poematu Jerofiejewa z różnego rodzaju intertekstami – dostępne są prace, zmierzające do omówienia i sklasyfikowania wszystkich źródeł[2], do których Jerofiejew nawiązywał, oraz bardziej szczegółowe, rozpatrujące związki z poszczególnymi dziełami czy pisarzami, a więc z *Biblią*[3], z utworami Błoka[4], Gogola[5], Dostojew-

[2] Э. Власов, *Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки". Спутник писателя*, Sapporo 1998; Ю. Левин, *Комментарий к поэме "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева*, Грац 1996; Н. Богомолов, *"Москва – Петушки": Историко-литературный и актуальный контекст*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 302.

[3] С. Гайсер-Шнитман, *Венедикт Ерофеев. "Москва – Петушки"*, Берн 1989; О. Смирнова, *Христианские реминисценции в постмодернистском контексте: "Москва – Петушки" Вен. Ерофеева*, [в:] *"Москва – Петушки" Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции "Литературный текст: проблемы и методы исследования"*, Тверь 2000, с. 102 и след.; Г. Прохоров, *Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки"*, [в:] *"Москва – Петушки" Вен. Ерофеева*, с. 96 и след.; Тот же, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева "Москва – Петушки"*, [в:] *Анализ одного произведения: "Москва – Петушки" Вен. Ерофеева. Литературный текст: проблемы и методы исследования*, Тверь 2001, т. 7, с. 6 и след. oraz inne.

[4] Н. Богомолов, *Блоковский пласт в "Москве – Петушках"*, «Новое литературное обозрение», 2000, № 4, с. 126.

[5] Е. Смирнова, *Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа*, «Русская литература» 1990, № 3, с. 58.

skiego[6], Puszkina[7], Rozanowa[8], Rabelais'go, Thomasa Manna[9], z wierszami Władisława Chodasiewicza i Osipa Mandelsztama oraz opowieściami Władimira Wojnowicza[10], powieściami Kafki, z teatrem mundi[11], itp.

Obecnie *Moskwa – Pietuszki* jest uznawana za utwór reprezentatywny dla pierwszej (z trzech) fazy rosyjskiego postmodernizmu, utwór który wywarł duży wpływ na dalszy rozwój literatury spod znaku tej kulturowej formacji[12] i to nie tylko w Rosji[13]. Przedstawiono w nim określony w czasie i przestrzeni wycinek radzieckiej totalitarnej rzeczywistości z bogatą gamą charakterystycznych dla niej realiów, wpisanych w uniwersalną symbolikę, w szeroki kontekst problemów podejmowanych przez religię, filozofię i sztukę. Pomimo różnorodnych zabiegów kodujących i udziwniających związki przedstawianych zjawisk z rzeczywistością są dostrzegalne i rozpoznawalne zwłaszcza dla współczesnych Jerofiejewa, znających rzeczywistość radziecką z autopsji, natomiast dla czytelników z okresu postkomunistycznego czy też nie znających dawnego ZSRR wiele szczegółów wymaga rozszyfrowania, czym zresztą badacze z różnych krajów świata już się zajęli[14].

W relacji prowadzonej przez głównego bohatera, na pierwszy rzut oka tożsamego z realnym psychofizycznym autorem, który jednak dla potrzeb utworu przyjął rolę geniusza-błazna, dostrzegamy tendencję do mówienia o wszystkim naraz, do łączenia wrażeń pochodzących ze świata zewnętrznego, przeżyć wewnętrznych postaci, wspomnień, przywidzeń i przemyśleń na najróżniejsze tematy oraz rozległej wiedzy książkowej, która nakłada się

---

[6] Ю. Левин, *Классические традиции в "другой литературе": Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский*, «Литературное обозрение» 1992, № 2.

[7] Nawiązania Wien. Jerofiejewa do poezji Puszkina omówiłam w art. *Пушкиниана в современной русской прозе* (w druku).

[8] Wien. Jerofiejew jest autorem eseju *Василий Розанов глазами эксцентрика*.

[9] Г. Дзаппи, *Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 327, 330.

[10] Н. Богомолов, *Известное и неизвестное как подтекст. "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева*, [w:] *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1996, s. 117.

[11] W. Biegluk, *Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyfice bohatera utworu „Moskwa – Pietuszki" Wieniedikta Jerofiejewa*, [w:] „Studia Wschodniosłowiańskie", t. 3, Białystok 2003, red. H. Twaranowicz, s. 103.

[12] И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, с. 145; М. Липовецкий, *Концептуализм и необарокко. Биполярная модель русского постмодернизма*, http://t[libris/ng.ru/katedra/2000-09-07/3postmodern.html.

[13] Np. w Polsce dostrzeżono związki prozy Jerzego Pilcha z prozą Jerofiejewa.

[14] Э. Власов, *Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева "Москва – Петушки". Спутник писателя*; Ю. Левин, *Комментарий к поэме "Москва – Петушки" Венедикта Ерофеева*.

na wszystkie prymarne wrażenia i impulsy. Na przykład w koncepcji głównego bohatera (i jednocześnie narratora) utworu można dostrzec syntezę kilku postaci[15]: Chrystusa, Hamleta, Loengrina, Otella i pewnie jeszcze paru innych.

„Absolutna świadomość" postaci będącej „bytem w sobie i bytem dla siebie" odbija się na wszystkich przedstawianych elementach. Uogólniając można powiedzieć, iż w utworze zaktywizowano wiele kodów kulturowych, jak np. motyw podróży czy dokładniej – topos błędnej tułaczki, poszukiwania prawdy transcendentnej i sensu egzystencji, teatralności i błazenady oraz żywioł karnawału, a także intertekstualności i parodii.

Oczytany, pamiętający niezliczoną ilość lekturowych faktów i określeń „lumpeninteligent"-alkoholik buduje własne zdania oznajmujące, ironiczny autoportret i portrety bohaterów epizodycznych, sceny, obrazy oraz werbalne uogólnienia z cytatów lub luźnych reminiscencji, poddanych najczęściej zabiegom trawestacyjnym, w pierwszej kolejności parodiującym[16]. Doliczono się około stu nazwisk pisarzy, kompozytorów, filozofów i polityków, wymienionych w tekście poematu, oraz aluzje do blisko siedemdziesięciu utworów literackich, muzycznych oraz filozoficznych. Najczęściej przywoływana jest *Biblia*[17], zwłaszcza *Nowy Testament* i odwołania do tego źródła najmocniej zaważyły na treści, wymowie ideowej oraz poetyce poematu. Trzeba przy tym podkreślić, iż Wieniedikt Jerofiejew należy do tych pisarzy, którzy z intertekstualności, ze znanych sobie osiągnięć poprzedników – twórców różnej orientacji potrafią zrobić jak najlepszy użytek, stworzyć nową jakość artystyczną, pogłębić lub tylko zasygnalizować nierozwiązywalność istotnych dla człowieka od zawsze kwestii gnoseologicznych, ontologicznych i egzystencjalnych.

Poprzez nawiązanie do takiej tradycji, od której odcinała się nauka radziecka (wartości chrześcijańskie, filozofia idealistyczna, sztuka awangardowa) pisarz podkreśla zakotwiczenie swojego bohatera w tekstach i kodach

---

[15] И. Паперно, Б. Гаспаров, *Встань и иди*, „Slavica Hierosolymitana", Jerusalem 1981, vol V–VI, s. 397.

[16] Tropieniem źródeł, stanowiących podstawę trawestacji w *Moskwie – Pietuszkach* w jakimś stopniu musi się zajmować każdy badacz, gdyż prawie każdy istotny obraz zbudowany jest w tym utworze z poddanych różnym obróbkom zapożyczeń. Wiele kryptocytatów rozszyfrowują wymienieni w przypisach niniejszego rozdziału badacze G. Dzappi, N. Bogomołow, S. Gajser-Sznitman, E. Bawin, G. Prochorow, A. Dudek i inni.

[17] A. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa – Pietuszki*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, Kraków 1993, red. L. Suchanek, s. 25; A. Łuczyńska, *Dwa światy Wieniczki Jerofiejewa*, [w:] *Literatura rosyjska wobec współczesności – od apoteozy po negację*, red. W. Piłat, Olsztyn 1993, s. 175.

tej tradycji i czyni z niego krytyka wszystkiego, co pozbawione głębi, wyobraźni, bądź zdrowego rozsądku. Przy tym wiele sygnałów unaocznia, iż jako twór literacki został on wyposażony w umysł nieusatysfakcjonowany gotowymi formułami i rozpowszechnionymi sądami, tworzonymi nie tylko przez propagandę radziecką, czy literaturę oficjalną, ale także przez religię i światową filozofię.

Stosunek realnego pisarza do źródła, pełniącego w jego poemacie rolę archetekstu wyjaśniają pewne szczegóły biograficzne. Z zebranych przez znajomych Jerofiejewa jego wypowiedzi wynika, iż *Biblia* odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się światopoglądu przyszłego pisarza i że przez całe życie dostarczała mu podniet duchowych, impulsów twórczych i wywierała wpływ na jego styl. Sam Jerofiejew miał powiedzieć na ten temat:

> Для меня эта книга (*Biblia* – W. S.) есть то, без чего невозможно жить. Я из нее вытянул все, что можно было вытянуть человеческой душе, и не жалею об этом. А тех, кто с ней не знаком, считаю чрезвычайно несчастными и обделенными. Библию я знаю наизусть и могу этим похвалиться[18].

O niezwykłości takich przekonań w czasach radzieckich świadczy fakt autentyczny z biografii pisarza. Gdy w czasach studenckich wyszło na jaw, iż Jerofiejew przechowuje egzemplarz *Biblii*, stało się to przyczyną ideologiczno-wychowawczego skandalu na uczelni – zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami zwołano zebranie Instytutu (chodzi o Instytut Pedagogiczny we Włodzimierzu), by potępić sam fakt posiadania *Biblii* i podjąć odpowiednie kroki, zmierzające do skutecznego oddziałania na „przestępcę". Jerofiejew jednak takim wpływom się nie poddawał i pozostał sobą. Wspomniany epizod biograficzny wymownie ilustruje ogólny stosunek władz różnych szczebli w ZSRR do religii i *Biblii* w szczególności – o Księdze można było pisać, ale wyłącznie krytycznie, traktując ją jako zbiór prymitywnych mitów i legend, rozczytywanie się w niej nie stanowiło przestępstwa wobec prawa, ale było odbierane jako dewiacja światopoglądowa i wśród zwierzchników budziło popłoch, zmuszający ich do natychmiastowego działania.

Ponadto najbliższe autorowi *Moskwy – Pietuszek* osoby twierdzą, iż był on na swój sposób religijny, że była to religijność wypływająca z „głębi duszy", z potrzeb intelektu i z mocy teofanicznej wyobraźni oraz że świadomie próbował naśladować Chrystusa[19], i na taką drogę wprowadził też

[18] В. Ерофеев, *"Быть русским – легкая провинность". Штрихи к портрету. Записные книжки*, сост. И. Тосунян, Санкт-Петербург 1999, с. 8.

[19] Zob.: М. Эпштейн, *После карнавала или вечный Веничка*, [в:] В. Ерофеев, *Оставьте мою душу в покое (Почти все)*, Москва 1997, с. 9.

swojego autobiograficznego bohatera, którego niektórzy badacze postrzegają jako „jurodiwego dublera Chrystusa”[20]. Jak większość ludzi z jego pokolenia Jerofiejew nie uprawiał praktyk religijnych, dopiero w r. 1987 ochrzcił się w moskiewskim kościele pod wezwaniem św. Ludwika[21].

W tekście analizowanego utworu spotykamy odwołania do *Biblii* nieomal na każdym kroku, ale kontekst ich wprowadzania jest specyficzny, typowo postmodernistyczny. Ustalono, iż cytatów we właściwym znaczeniu tego słowa z *Biblii* w zasadzie nie ma[22], występują natomiast zapożyczenia sparafrazowane, aluzje, naśladowanie stylu w niektórych fragmentach tekstu i nawiązania do najważniejszych w tym źródle obrazów, a więc Boga, Chrystusa, aniołów i szatana oraz do biblijnego systemu pojęć i wartości. Do judeochrześcijańskiej aksjologii pisarz odwoływał się pewnie po to, by jej uniwersalizm i humanizm przeciwstawić płytkiemu i fałszywemu systemowi wartości radzieckich. Ponadto, jak wiadomo, do mówienia o pewnych sprawach najbardziej przydatne okazują się symbole i przedstawienia wspólne dla całej kultury. Wszystkie zapożyczenia zostały poddane daleko idącym przekształceniom i najczęściej były wprowadzane w kontekście ironicznym, komicznym, bądź tragikomicznym. Nie *Biblia* jednak i pochodzące z niej treści są przedmiotem deprecjacji, lecz współczesność, do której się one odnoszą i którą pośrednio charakteryzują.

Bohater *Moskwy – Pietuszki* do samej *Biblii* odnosi się z szacunkiem i z podziwem, jednak nie z pozycji człowieka wierzącego. Dla niego *Biblia* jest przede wszystkim zbiorem odkrywczych i wciąż aktualnych prawd o człowieku i jego relacjach ze światem, księgą archetypiczną, to znaczy postrzeganą przez wielu jako taka, *w której każdy – jednostka i zbiorowość – może odczytać sens i przeznaczenie swojej egzystencji, zrozumieć swoją genezę i eschatologię*[23]. Jest też *Biblia* dla niego, jak i dla większości pisarzy, źródłem piękna literackiego i wzorem doskonałości artystycznej. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy jest traktowana przez bohatera jako dzieło objawione, gdyż wszystkiemu, w tym również objawieniu, nadaje on własny sens. Obcy jest mu religijny rytualizm, to znaczy bohater nie uprawia żadnych praktyk religijnych, z rozpowszechnionych form kultu zna tylko jedną

[20] М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, с. 164.

[21] W. (Wiktor) Jerofiejew, *Jerofiejew kontra Jerofiejew*, tłum. T. Klimowicz, http://odra.art.pl/article.php/35.

[22] Г. Прохоров, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”*, с. 9.

[23] W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 118.

– modlitwę, ale jest to modlitwa jego autorstwa i zarówno jej przedmiot, jak i forma są też bardzo specyficzne. Odbiera on sygnały sacrum jakby bezpośrednio od wyższej rzeczywistości, czerpie je też z historycznego doświadczenia ludzkości, nie odczuwając przy tym etycznego lęku; w każdym razie wiara w Boga jest przez niego traktowana jako coś nieporównywalnie doskonalszego, niż ideały radzieckie, ale wiele informacji wskazuje na to, iż bohater rozpowszechnionych sądów o religii nie uważa za zupełnie doskonałe i dla niego wystarczające. Do tej kwestii jeszcze powrócimy. Oczywiście, dla czytelnika radzieckiego, w większości przypadków wydziedziczonego ze sfery oddziaływania sacrum i tradycji religijnej odniesienia do *Biblii* były rewolucyjnym novum, w równym chyba stopniu jak i ośmieszanie „świętości" radzieckich.

Jak wszystko w tym utworze, wymowa żadnego z odwołań do *Biblii* nie jest jednoznaczna, gdyż są one zazwyczaj wpisane w skomplikowaną technikę przekazu. Skomplikowanie przejawia się w tym, iż na powierzchni tekstu mamy do czynienia ze stylizowaną na bezpośredni i prawie mechaniczny zapis wrażeń relacji bohatera-narratora z jego podróży z Moskwy do Pietuszek, która przekształci się w „bieg po kole"[24], gdyż bohater do celu nie dojedzie, powróci do miejsca, w którym rozpoczął podróż. Jedzie on kolejką podmiejską na spotkanie z ukochaną kobietą w stanie nietrzeźwym i po drodze to trzeźwieje, to znów popada w silniejsze odurzenie alkoholowe, co w warstwie zdarzeniowej jest pretekstem do analizowania upadku i prób podniesienia się (dosłownych i przenośnych), a w kontekście warstw głębokich utworu bywa odczytywane w duchu *Nowego Testamentu* jako jego „cykliczne śmierci i zmartwychwstania"[25].

Podróż i związane z nią mikrowydarzenia autor wykorzystał do przedstawienia „odysei duszy" oraz problemów istnienia cielesnego, słabości, porównywalnych ze słabością pierwszego człowieka. Jest wędrówką poznawczą, zarówno w głąb świata bohatera, jak i po elementach składowych przestrzeni horyzontalnej. Autor dotyka przy tym symboliki grzechu i winy; wina Wieniczki ma charakter konkretny, jest nią bezradność wobec świata nawet nie tylko totalitarnego, ale świata w ogóle i wobec pokus własnego ciała i psychiki. Z tych win wyrastają bardziej konkretne, np. pycha jako rezultat jego nieprzeciętnej mądrości, czy poczucie wyższości nad innymi, przejawiające się w zwyczaju ironizowania nad wszystkim, co wkracza w jego świadomość. W ostatecznym rozrachunku zasygnalizowane winy prowadzą do metafizycz-

[24] Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

[25] A. Łuczyńska, *Dwa światy Wieniczki Jerofiejewa*, s. 176.

nej rozpaczy i przybierają wymiar kosmiczny, uniwersalny, gdyż przedstawione w poemacie życie bohatera okaże się tylko „bytem, skierowanym ku śmierci".

Czytelnik styka się w utworze Jerofiejewa z wyrywkowymi informacjami o towarzyszach podróży Wieniczki, z przytoczeniami rozmów z ludźmi, reprezentującymi różne grupy narodu rosyjskiego. W relacji odnarratorskiej i w dialogach zarysowuje się kilka kwestii problemowych, takich jak stosunek do rzeczywistości radzieckiej, w której przyszło żyć bohaterowi, do spuścizny chrześcijaństwa, tradycji kulturowej, do Zachodu[26], do wartości uniwersalnych. Na prezentowane wrażenia bezpośrednie nakładają się wspomnienia z przeszłości, swobodne skojarzenia, rozmyślania o sztuce i najważniejszych dla człowieka kwestiach oraz przywidzenia i halucynacje pijanego bohatera, zawierające elementy fantastyczno-groteskowe. Utwór jest napisany oryginalnym językiem, obfitującym w poetyzmy, aforyzmy, złote myśli i paralelizmy, dowcip i humor. Króluje w nim żywioł wieloznaczności, względności sensów i nastrojowej różnorodności. Bogate konotacje odbiorcze budzi nie tylko jego przesłanie (krytyka totalitaryzmu, obrona wartości uniwersalnych, refleksja na słabością oraz małością nawet na swój sposób wielkiego człowieka), ale prawie każdy obraz, a nawet wiele pojedynczych wyrażeń.

Odwołania do *Nowego Testamentu* w największym zagęszczeniu występują na początku i na końcu utworu, ale w postaci motywów przewodnich przewijają się przez cały tekst[27]. Funkcjonuje w nim wiele przesłanek, skłaniających interpretatorów do porównywania drogi bohatera, zwłaszcza ostatnich godzin jego życia, będących przedmiotem bezpośredniego przedstawienia, z ostatnimi dniami ziemskiego życia Chrystusa[28]. Swietłana Gaiser-Sznitman w treściowo-kompozycyjnym kształcie pierwszych rozdziałów[29] poematu dostrzega paralele do modlitwy w Ogrójcu, następnie od

[26] Zachód jawi się w tym utworze jak „dziwny miraż czy biedno-bogaty krewny", ale odwołania do zachodniej kulturowej tradycji są w nim równie ważne, jak odwołania do *Biblii*. Zob. szerzej: М. Карамитти, *Образ Запада в произведениях Венедикта Ерофеева*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 4, с. 320 и след.

[27] Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

[28] За С. Бавин, *Самовозрастающий логос. (Венедикт Ерофеев. Библиографический очерк)*, Москва 1995, с. 14.

[29] O rozdziałach można w przypadku tego utworu mówić jedynie umownie, gdyż w tradycyjnym rozumieniu tu nie występują. Iluzję ich występowania stwarzają podawane większą czcionką autentyczne nazwy stacji, na których zatrzymuje się pociąg, co można odczytać jako aluzję do stacji drogi krzyżowej, ale nie stanowią one skończonych kompozycyjnie fragmentów – niekiedy „tytuł" przerywa zdanie przekazywane w konwencji potoku świadomości, a najważniejsze wydarzenia mają miejsce nie na stacjach, lecz pomiędzy nimi.

„rozdziału" *Sierp i młot* do *Chrapunowo* – analogie do motywu zmartwychwstania (uściślijmy – krótkotrwałego), w *Oriechowo-Zujewo* – wątek Ostatniej Wieczerzy, w następnych stacjach – gorączkę alkoholową, i w ostatnim fragmencie – Ukrzyżowanie, śmierć bohatera, po której jednak Zmartwychwstanie już nie następuje. Jest to więc odwrócenie ewangelicznej historii zbawienia[30], Pasja w innej kolejności, niż ta uwieczniona w *Nowym Testamencie*.

Symbolikę nowotestamentową uzupełniają również wielokrotnie wprowadzane liczby sakralne – 3 (św. Trójca, troje ludzi wyrzuca go z restauracji), 4, 13, 40. Na przykład bohater mieszkał w hotelu robotniczym z czterema robotnikami, porównywanymi do „ptaków niebieskich", będącymi jego współpracownikami w brygadzie, którą przez pewien czas kierował, w tekście przywoływani są czterej klasycy marksizmu-leninizmu, w końcu prześladuje go i zabija czterech łotrów-katów. Liczba cztery przypomina o czterech ramionach krzyża i czterech oprawcach, którzy przybili do krzyża Chrystusa, a wcześniej rozdzielili między siebie jego szaty, a także o czterech jeźdźcach z *Apokalispsy św. Jana*[31]. Z kolei liczba 13 jawi się w kontekście odbywanej po raz trzynasty podróży do Pietuszek, mającej miejsce w dodatku w piątek (dzień śmierci Chrystusa), 40 – najwyższy stopień schodów, na które wspinał się bohater, to symbol przedmiotu łączącego ziemię z niebem (drabina Jakubowa) itp. Jak już zauważono, większość wydarzeń poprzez sieć odniesień funkcjonuje jednocześnie w dwóch płaszczyznach, to jest w przedstawianej teraźniejszości bohatera i w cyklicznie powtarzających się sytuacjach z *Nowego Testamentu*, np. pijaństwo – kara za nie, śmierć (ukrzyżowanie), trzeźwienie – zmartwychwstanie[32].

Z kolei w „wertykalnej" architektonice jerofiejewowskiego tryptyku warstwa najniższa to przedstawienie uwspółcześnionej wersji życia Jezusa Chrystusa, warstwa wyższa to „psi" byt, cierpienia i rozterki alkoholika i trzecia, najwyższa, to splot losu Bogoczłowieka i Wieniczki Jerofiejewa, odbita w świadomości bohatera. Również podróż można rozpatrywać w trzech wymiarach – fizycznym, duchowym i mistycznym[33]. Bohater ma świadomość, że jego moralność jest pochodną istnienia duchowego, mającego oparcie w bycie samoistnym, transcendentnym. Potwierdzają to następujące słowa bohatera-narratora:

---

[30] A. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa...*, s. 253.

[31] Por.: Г. Дзаппи, *Апокрифическое евангелие...*, с. 328.

[32] И. Паперно, Б. Гаспаров, *"Встань и иди"*, с. 389.

[33] С. Бавин, *Самовозрастающий логос*, с. 18–19.

> Ведь в человеке не одна только физическая сторона есть; в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона[34].

Furtką, umożliwiającą przejście od „strony fizycznej" do duchowej i mistycznej jest oczywiście alkohol, traktowany między innymi jako bodziec głębokiego przeżywania. Modlitewna ekstaza, towarzysząca procesowi picia, nie jest jednak gwarantem realizacji zamierzeń i dążeń – bohater nie dojedzie do Pietuszek, nie nastąpi w nim długotrwała odnowa duchowa. Wprawdzie alkohol wprowadza go w przejściowy stan wzlotu duchowego i intelektualnego, a więc jego funkcja może być określona jako warunkująca olśnienie czy objawienie, rozumiane jako odnajdywanie Boga wewnątrz siebie. W pewnym momencie bohater nazywa się zresztą najtrzeźwiejszym ze wszystkich ludzi (s. 122), mając prawdopodobnie na myśli umiejętność obiektywnej interpretacji rzeczywistości.

Jerofiejewowski stosunek do *Biblii* i sfery sakralnej charakteryzuje bezpośredniość, wyzwolenie z numinotycznego lęku, całkowity brak dystansu, „panibratskość", czy nawet nihilizm. Jego bohater w kontaktach z Bogiem nie szuka pośredników i niekiedy miewa do Niego dostęp bezpośredni. Na wykreowany w tym utworze obraz Boga i jego pomocników, a także na wszystkie inne zapożyczenia z *Biblii* nakłada się specyficzny, bogaty w różnorodne odcienie humor, pełniący w tym utworze na tyle istotne funkcje sensotwórcze, że warto się temu zjawisku przyjrzeć bliżej.

W odniesieniu do prozy postmodernistycznej tradycyjne rozumienie humoru jako wyrazu *życzliwej lub pobłażliwej postawy wobec rozmaitych przejawów śmieszności i aprobatywnego, wolnego od drwiny, szyderstwa i nienawiści stosunku do świata*[35] jest niewystarczające, gdyż w reprezentatywnych dla tego prądu utworach częściej gości humor drapieżnie krytykujący zjawiska negatywne, zwłaszcza ocierające się o absurdalność. U Jerofiejewa, podobnie jak i u innych postmodernistów, mamy do czynienia z szeroką gamą zjawisk humorystycznych, od wesołych i pobłażliwych w stosunku do ludzkich słabości po humor „czarny" czy „krwawy"[36], ocierający się o melancholię, tragizm czy makabrę.

---

[34] В. Ерофеев, *Москва – Петушки*, Москва 1990, с. 18. Przy następnych cytatach z tej książki numer strony podaję bezpośrednio po cytacie.

[35] *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, red. J. Sławiński, s. 157.

[36] Oksymoroniczny termin „śmiech krwawy" pojawił się w analizach utworów twórców młodopolskich, np. S. Witkiewicza. Zob.: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu (Przedmowa)*, [w:] H. Bergson, *Śmiech*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 33.

Wiadomo, że każda epoka, każde pokolenie charakteryzuje odrębne poczucie humoru i preferowanie innych jego odmian. Za komiczne, tragiczne lub emocjonalnie obojętne uznajemy coś w zależności od tego, *jaki mamy światopogląd, jak rozumiemy sens egzystencji, jak i według jakiej skali wartościujemy rzeczywistość, siebie samych i innych ludzi*[37]. Postmodernizm, będący reakcją sztuki na konsumpcyjny nadmiar, wielokulturowość oraz względność wszelkich wartości preferuje takie formy oddziaływania na odbiorcę jak szokowanie, prowokowanie, epatowanie dziwnością, polemicznością ocen, grę znaczeniami oraz naruszanie wszelkich norm i zakazów. Dążenie do *oddogmatyzowania tego, co zostało zdogmatyzowane czy skanonizowane, do desakralizacji tego, co zsakralizowane*[38] i w ogóle łamanie wszelkich standardów aktywizuje żywioł negacji, degradacji i destrukcji, w którym śmiech, w tym również ten wywoływany przy pomocy humoru językowego, odgrywa rolę bardzo znaczącą.

W poemacie *Moskwa – Pietuszki* elementy makabryczne sąsiadują niekiedy z karykaturą, nonsensem i zaskakują niezwykłością sytuacji[39] lub niezwykłością odnarratorskich skojarzeń. Wespół z liryzmem humor stanowi nawet w tym tekście stylistyczną dominantę, leży u podstaw widzenia i literackiej interpretacji świata, jest niemal wszechobecny, dostrzegalny i na poziomie wyrażeń i w większych całościach semantycznych, a więc w scenach, sytuacjach, portretach, może tylko z wyjątkiem końcowej sceny prześladowania i „śmierci" bohatera.

Specyfikę jerofiejewowskiego humoru, plasującego się między spontaniczną wesołością a tragizmem, w innym aspekcie między niesioną przez życie naturalnością a wyrafinowaną grą intelektualną podkreśla m.in. fakt, że chociaż w dedykacji stronice poematu zostały określone jako „tragiczne"[40], a wyeksponowana w utworze „pijacka filozofia" bohatera jako wyraz buntu przeciw totalitaryzmowi i przeciw ciężarowi samego istnienia (звериный оскал бытия) stanowi ekwiwalent cierpienia, indywidualnej „drogi przez mękę", to jednak realny autor w wypowiedziach publicystycznych twierdził, że gdy wracał do swojego dzieła po latach, czytając je *śmiał się jak dziecko*[41].

---

[37] Tamże, s. 7.

[38] И. Скоропанова, *Специфика комического в постмодернизме*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, t. V, Białystok 2002, s. 330.

[39] M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1987, s. 19.

[40] В. Ерофеев, *Москва – Петушки*, с. 15.

[41] В. Ерофеев, *"Быть русским – легкая провинность"...*, с. 11.

Najważniejszym źródłem żywiołowej wesołości jest w analizowanym tekście ciągłe zderzanie mających miejsce w samej rzeczywistości zjawisk negatywnych (paradoksów), skostniałych obyczajów i obowiązujących norm zachowań, a także usztywnionego języka oficjalnego ze zdroworozsądkowym podejściem do życia, z prawami tegoż życia. W celu pogłębienia efektu stosowane jest odwracanie znaczeń, ujawnianie anomalii i paradoksów poprzez ich hiperbolizowanie lub minimalizowanie, gry językowe, posługiwanie się czystym nonsensem, wygłaszanie jawnych niedorzeczności, parodiujących z jednej strony niedorzeczności radzieckiej propagandy i marność świata odbóstwionego, z drugiej pragmatyzm Zachodu i niedoskonałość oraz niezrozumienie samych wzorców religijnych. Nie negując witalnej strony życia, pisarz eksponuje jednocześnie stronę duchową i intelektualną, próbuje je pogodzić.

Obrazom rzeczywistości radzieckiej, wyidealizowanym przez kulturę oficjalną, Jerofiejew przeciwstawia groteskowy obraz *kraju alkoholików*[42] lub *Rosję wódką umytą*[43], w którym na każdym kroku królują bałagan i absurd. W obrazie groteskowym wpływ alkoholu na ludzki organizm, kojarzony z zabijającym w jednostce „człowieka wewnętrznego" wpływem totalitaryzmu raczej trudno rozpatrywać w kategoriach śmieszności, ale wymioty jako oczyszczanie się z tego wpływu czy pijacka czkawka jako „szósty dowód" istnienia Boga już zjawisko śmieszności uruchamiają. Obok przestrzeni, po której bohater porusza się na co dzień (Moskwa) i która jest odbiciem przestrzeni odbóstwionej, podporządkowanej władzy totalitarnej, w utworze, konkretniej w wyobraźni bohatera, funkcjonuje przeciwstawiana tej pierwszej przestrzeń „sakralna", jaką stanowią wyidealizowane i przez to również śmieszne, fantastyczne i dla bohatera nieosiągalne Pietuszki.

Śmiesznie-smutna jest radziecka rzeczywistość, funkcjonująca według praw *najczystszego pantagruelizmu*[44], gdy gwarantem karnawałowości staje się dowcipna, wywołująca bogate skojarzenia odbiorcze konstrukcja świata „na opak", w którym trzeźwość stanowi anomalię, a pijaństwo – prawo czy normę[45], w którym wśród „ludu" obowiązuje lekceważący stosunek do prawa – np. w pociągu do Pietuszek normą jest jeżdżenie „na gapę", w towarzystwie podróżnych „z długim stażem" posiadacz biletu czuje się jak

[42] А. Зорин, *Пригородный поезд дальнего следования*, "Новый мир" 1989, № 5, с. 45.
[43] A. Dudek, *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta*, s. 249.
[44] Zob.: М. Эпштейн, *После карнавала или вечный Веничка*, с. 18.
[45] П. Вайль, А. Генис, *Страсти по Ерофееву*, «Книжное обозрение» 1992, 14 февраля.

przestępca, w pracy normą jest nic nie robienie, czy praca na niby, jak opisane we fragmencie retrospektywnym zakopywanie kabla elektrycznego jednego dnia i odkopywanie go w ciągu następnego.

Niektórzy twierdzą, iż Jerofiejew *przekształcił w arcydzieło to, co walało się pod nogami, a więc kalambury z palarni i bełkot alkoholików*[46]. Oczywiście, same kalambury i bełkot nie ukonstytuowałyby frapującego swoją wieloznacznością, głębią przesłania i niepowtarzalną nastrojowością tekstu, ale jako źródła humoru ową głębię i nastrojowość wzbogacają.

Na poziomie stylu jednym ze źródeł humoru w analizowanym poemacie, mającym istotne znaczenie dla konkretyzacji nawiązań do sfery sakralnej jest ciągłe naruszanie zasad jednorodności stylistycznej, łączenie w całość składników na pierwszy rzut oka nieprzystawalnych zarówno w nazwach i określeniach, jak i w większych całościach znaczeniowych[47]. Ponadto Jerofiejew buntuje się przeciwko wszelkiemu normatyzmowi i daje temu wyraz m.in. poprzez niepochlebne oceny uznanych autorytetów. W jego utworze „normą" stało się przewartościowywanie zjawisk światowej kultury, w tym również *Biblii*.

Jak już zauważono:

> Поэзия Ерофеева вырастает из обломков обыденной речи, красивой прозы и непристойностей. Язык Ерофеева – безудержная «раблезианская» смесь высокой и низкой лексики, стилистическая мешанина научных и философских терминов, торжественного библейского слога и неологизмов «сакрального советского жаргона», сквернословия алкоголиков и алкоголичек. Этим языком, призванным демифологизировать советское общество и его культуру, автор *Москвы – Петушков* владеет в совершенстве[48].

Sąsiedztwo leksyki wysokiej i niskiej najbardziej właśnie uwidocznia się przy zapożyczeniach z *Biblii*, podobnie jak i nie omijający tego źródła żywioł parodii; jednym z jej przejawów jest chwyt mówienia o wydarzeniach niewiele znaczących przy pomocy stylu wysokiego, a o ważnych przy pomocy stylu ironiczno-komicznego, z użyciem leksyki degradującej i zwrotów

---

[46] Г. Померанц, *Разрушительная тенденция в русской культуре*, «Новый мир» 1995, с. 137.

[47] Bardziej szczegółowo swoistości humoru w utworze *Moskwa – Pietuszki* omawiam w artykule *Humor w prozie postmodernistów rosyjskich*, [w:] *Literatura i literaturoznawstwo na styku kultur Polski i Rosji. Inspiracje, więzi, animozje. Humor językowy jako atrybut kultury etnicznej*, „Studia Rossica" XIII, red. A. Wołodźko-Butkiewicz, W. Zmarzer, Warszawa 2003, s. 252–259, tu ograniczając się do omówienia specyfiki kontekstu odwołań do *Bibli*.

[48] Г. Дзаппи, *Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева*, с. 330.

potocznych[49]. Na przykład wielokrotnie w tym tekście powtarzane pytanie, jak organizm bohatera zareaguje na kolejną dawkę alkoholu, przybiera postać:

> Во благо (podkreślenie moje – W. S.) ли себе я пил, или во зло? (c. 15).

Rzecz jednak w tym, że w stylu Jerofiejewa to, co wysokie, i to, co niskie *nie niweluje się nawzajem, lecz tworzy zjawisko stylowej ambiwalencji*[50]. Właśnie na styku takich jakości konstytuują się w poemacie jego najważniejsze sensy, jak chociażby pijaństwo opisane przy pomocy terminologii religijnej, nazwy koktajli z poetycko-religijną metaforyką itp. Włączanie zwrotów z *Biblii* w konteksty zniżające powagę uroczystego stylu wypowiedzi źródłowych nie pozbawia ich ważnego sensu, ale modyfikuje ten sens. Wymownym tego przykładem są zwroty z *Nowego Testamentu*, włączone poprzez mechanizm asocjacji w monolog wewnętrzny bohatera, w sąsiedztwo potocznej leksyki tematyzującej dylematy alkoholika, w rozważania o absurdach radzieckiej rzeczywistości czy w kontekst jawnych niedorzeczności, traktowanych oczywiście jako świadomy chwyt artystyczny i pełniących określoną rolę ideo- i sensotwórczą.

Wyrwane z pierwotnego kontekstu zwroty i wyrażenia[51] w nowych połączeniach, o ile zostaną dostrzeżone i zrozumiane, poszerzają i pogłębiają poruszane w utworze kwestie światopoglądowe i etyczne. Jednocześnie jest to ożywienie *Biblii*, jakby przeciwdziałanie jej skostnieniu, wskazanie, iż przedstawione w niej sytuacje dla współczesnego człowieka są wciąż aktualne i bliskie.

Jednym z motywów przewodnich w utworze jest parafraza aramejskich fraz Chrystusa, przytoczonych w *Nowym Testamencie* przez św. Marka, które w transkrypcji z tekstu brzmią „talifa kumi", zaś w polskim przekładzie – „Talitha kum" (5, 41, s. 1164) oraz św. Mateusza (27, 46, s. 1156). i św. Marka (15, 34, s. 1176) „łamma sawachfani", w polskim przekładzie „lema sabachthani". W pierwszym przypadku jest to fragment wypowiedzi skierowanej do cudownie ożywianej dziewczynki, w drugim fragment przedśmiertnej modlitwy Jezusa w Ogrójcu. W poemacie Jerofiejewa w różnych kontekstach przytoczone wyżej frazy pojawiają się czterokrotnie. Pierwsze

---

[49] Zwrócił na to uwagę M. Altschuller. Zob.: С. Бавин, *Самовозрастающий логос*, с. 8.

[50] М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, с. 158, 161.

[51] Zestawienie jerofiejewowskich strawestowanych zapożyczeń z *Biblii* z oryginałem zawiera przywoływany już wcześniej artykuł: Г. Прохоров, *Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева "Москва – Петушки"*, с. 14–18.

i drugie ich cytowanie ma związek, jak się wydaje, z wewnętrzną walką bohatera, który próbuje pokonać zgubny wpływ alkoholu i przeżywa krótkotrwałe zmartwychwstanie. Bohater przytacza je podczas rozmowy w wagonie z innymi podróżnymi, w trakcie rozmowy o wszystkim i o niczym, np. rozważaniach o złych i dobrych babach, którymi Wieniczka zabawiał przypadkowych towarzyszy podróży:

> Хорошему человеку плохая баба иногда прямо необходима бывает. Вот я, например, двенадцать недель тому назад: я был во гробе, я уж четыре года лежал во гробе, так что уже смердеть перестал. А ей говорят: «Вот – он во гробе. И воскреси, если сможешь». А она подошла ко гробу – вы бы видели, как она подошла!
>
> – Знаем, сказал декабрист. – «Идет, как пишет. А пишет, как Лёва. А Лёва пишет ...ёво».
>
> – Вот-вот! Подошла ко гробу и говорит: «Талифа куми». Это в переводе с древнежидовского: «Тебе говорю – встань и ходи». И что ж вы думаете? Встал и пошел. И вот уже три месяца хожу, замутненный... (с. 73–74).

Mamy tu do czynienia z sytuacją, kiedy zapożyczona fraza została przekształcona – opuszczono ewangeliczne *Dziewczynko, mówię ci, wstań*, zmieniono tryb słowa „chodzić" i całość włączono w podwójnie nowy kontekst znaczeniowy. Uzdrowienia dokonuje kobieta, raz określana jako „baba zła", czy „najmilsza z dziwek jasnowłosa diablica", natomiast w innych fragmentach tekstu sławiona w stylu i słowami zapożyczonymi z biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Ukochana z Pietuszek jawi się pomimo tego czytelnikowi bardziej jako uosobienie miłości fizycznej, niż duchowej, głównie z powodu obecności zniżającej leksyki i śmiałego fragmentu erotycznego. Z kolei zmartwychwstanie bohatera jest jakby połowiczne z powodu alkoholowego „zaćmienia", a opowiadane jest to zdarzenie w okolicznościach profanujących świętość cudu wskrzeszania, o czym wymownie świadczą niewybredne żarty i wulgaryzmy, wypowiadane przez współrozmówców Wieniczki. Jednak cud pozostaje cudem i pamięć o nim aktywizuje energię duchową, a więc w jakiś sposób uzdrawia.

Następnie autor powróci do cytowanych wyżej słów Chrystusa już w innych okolicznościach, gdy jego jednodniowy „bieg po kole" będzie się zbliżał ku końcowi, kiedy znów poczuje się zagubiony, nieszczęśliwy i osaczony, kiedy pietuszkowski raj okaże się odległy i dla niego niedostępny. Początkowo to jeszcze powrót do dialogu z Bogiem i wola walki:

> Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди. Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею душой, и на перроне мокро и пусто, и никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки ты встань и иди. Попробуй... (с. 120).

I parę linijek dalej, gdy realizacja postanowienia okazuje się niewykonalna:

> Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказала твоя Царица, когда ты лежал во гробе, – то есть встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись и иди. Попробуй хоть два шага, а дальше будет легче (с. 121).

Po raz kolejny trawestacja tego samego cytatu zostanie wprowadzona tuż przed tragiczną śmiercią bohatera, gdy zawiodły próby przekonania prześladowców i prośby, gdy okoliczności zmuszają go do przyznania się do strachu i niemocy (*И если бы испытывали теперь меня, я продал бы Его* /Chrystusa – W. S./ *до семижды семидесяти раз, и больше бы продал...* /s. 124/) i uświadomienia sobie bliskości końca:

> Весь сотрясаясь, я сказал себе: «Талифа куми!» То есть встань и приготовься к кончине. Это уже не «талифа куми», то есть «встань и приготовься к кончине», – это «лама савахфани», то есть «для чего, Господь, ты меня оставил?».
>
> Для чего же, все-таки, Господь, Ты меня оставил?»
>
> Господь молчал (с. 127).

Podobnie jak w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa niewiara w siły ponadnaturalne jest traktowana przez bohatera jako wyraz graniczącej z głupotą ludzkiej zarozumiałości, pychy i niewiedzy. W zniżających, najczęściej parodystycznych kontekstach pojawiają się też większe zapożyczone całości znaczeniowe, na przykład nowotestamentowe obrazy i wątki.

W tekście utworu stykamy się z dialogiem, prowadzonym z samym Bogiem, z obecnością trzykrotnie pojawiających się przy bohaterze aniołów, szatanem, sfinksem, niebezpieczeństwem, uosabianym przez czterech zbirów, z pojęciami „duch" i „dusza", cierpienie, modlitwa oraz raj.

Tradycyjni posłańcy Boga – aniołowie, traktowani są przez bohatera-narratora familiarnie i z przymrużeniem oka. Przy pierwszym pojawieniu się, co ma miejsce na początkowych stronicach utworu, występują oni w swojej zwyczajowej funkcji opiekunów i pocieszycieli[52] – mówią cichymi, śpiewnymi i łagodnymi głosami, pocieszają i przestrzegają bohatera. Okoliczności ich pojawiania się i wygłaszane przez nich kwestie wskazują na przynależność do innego, wyższego i doskonalszego niż ludzki porządku, ale same

[52] W *Biblii* termin „anioł" czy „aniołowie" pojawia się wielokrotnie, ale nie znajdziemy w tym źródle szczegółowego opisu anielskiego świata ani informacji o ich stworzeniu. Pojawią się one później w apokryfach (Henoch) i w pismach Ojców Kościoła, np. Dionizego Areopagity, św. Tomasza, Jana z Damaszku i innych. Zob.: Иларион (Алфеев), *Таинство веры*, Москва 1996, с. 52–54.

anioły nie są wolne od wad typowo ludzkich – rozmawiają z podopiecznym w zrozumiałym dla niego języku o sprawach dnia codziennego – przypominają o prezencie dla syna, radzą, co Wieniczka ma robić, by mniej cierpieć z powodu kaca i doczekać magicznej godziny otwarcia sklepów spożywczych, wreszcie informują, że w barze dworcowym alkohol dostanie i w nocy. Przekazanie tej informacji z opiekunów i pocieszycieli przemienia ich w kusicieli, tym bardziej, iż informacja ta, która na pewien czas postawiła bohatera na nogi, okazała się fałszywa.

Podczas drugiego spotkania aniołowie obiecują modlić się za Wieniczkę i pilnować jego walizeczki z wódką i prezentem dla syna, ale wódka z walizeczki znika, a z synem bohater się nie spotka. W trzeciej scenie stwierdzają, że Wieniczka wypił za dużo, a on nazywa ich głuptasami. Nie mogą towarzyszyć mu do samych Pietuszek, chcą odlecieć, gdy tylko ich podopieczny uśmiechnie się. Obiecują czekać na niego na peronie, ale do tego spotkania już nie dojdzie. Wszystkie te szczegóły razem wzięte burzą niektóre potoczne wyobrażenia, rozpowszechnione wśród wierzących na temat opatrzności i delikatnie kwestionują rolę aniołów jako przyjaznej człowiekowi siły sprawczej. Anioły postępują według niezrozumiałych dla bohatera reguł, ich opieka nad nim jest raczej pozorna, nie zjawiają się bowiem, gdy grozi mu „prawdziwe" w świecie przedstawionym niebezpieczeństwo. Podczas pierwszego spotkania Wieniczka słyszy ich „śpiew", będący wariantem mistycznej muzyki, jednego z atrybutów wielkości i doskonałości stworzonego przez Boga świata, który (śpiew) jednak w rzeczywistości przedstawionej szybko przekształca się w „ponadduchowe mdłości"[53] (ros. сверхдуховная тошнота), natomiast przed śmiercią usłyszy on ich szyderczy śmiech, co każe mówić o aniołach-demonach, czy aniołach-zdrajcach.

Wydaje się, iż znający świetnie *Biblię* pisarz w koncepcji aniołów wykorzystał niektóre określenia św. Pawła, rozproszone w listach apostoła (np. w *Liście do Rzymian*, *W drugim liście do Koryncjan*, *... do Galatów*, *... do Efezjan*); zawierają one wzmianki o trzeciej grupie aniołów (obok aniołów światłości i demonów), *która wyraźnie nie jest określona jako dobra albo zła*[54] i stanowi integralną część obecnego (materialnego) świata, do której można odnosić również takie pojęcia, jak wolność i grzech, i która w zasadzie, za sprawą Chrystusa, jest podporządkowana człowiekowi[55].

Dość często jest w tym utworze przywoływane imię Boże. Bóg traktowany jest przez bohatera poematu jako stale dostępny rozmówca, cierpliwy

[53] Н. Богомолов, *Известное и неизвестное...*, с. 122.

[54] J. Anchimiuk, *Aniołów sądzić będziemy*, Warszawa 1981, s. 96.

[55] Tamże, s. 98.

i życzliwy powiernik. Bohater skarży się na swoją sytuację, na skromny stan posiadania (kanapka i tanie czerwone wino). Obfitość zaimków w stylizowanej na wypowiedzi starotestamentowe skardze zamyka drogę interpretacji jednoznacznej:

> Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом (с. 25).

Za fizyczne i duchowe cierpienia bohatera odpowiedzialni są „oni", czyli władza radziecka, ale w jakiejś części także świat w ogóle, więc i Bóg, który go stworzył, i który pozostaje jego władcą. Bóg „cały w błękitnych błyskawicach" odpowiada mu tylko jeden raz: *А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны* (с. 25).

Refleksja nad owym zaskakującym objawieniem idzie w kierunku „akademickiego" roztrząsania problemu, co jest potrzebne, a co upragnione. Dla bohatera upragniony jest oczywiście alkohol, któremu on sam przypisuje funkcję nie tylko uzdrowicielską, ale także sakralną, magiczną (analogicznie jak w rytuale chrześcijańskiej mszy), a niektórzy badacze (np. Bawin), awansują wódkę nawet do roli zamiennika Boga, z czym jednak trudno się zgodzić, chociaż niewątpliwie dla wielu jest to lekarstwem na problemy egzystencjalne. Bohater prosi Boga: *Раздели со мной трапезу, Господи!* (с. 26).

Tego jednak Bóg nie robi i więcej nie przemawia do bohatera, pozostaje jednak obecny w jego myślach. Przez pewien czas bohater cierpi i modli się o to, co dla niego w danej sytuacji najważniejsze, a więc żeby go nie mdliło. Tego rodzaju modlitwa to rodzaj współczesnej wypowiedzi epifanicznej o zabarwieniu ironicznym, zasługująca chyba na miano anty-modlitwy. Bohatera ku Bogu w równym stopniu, co miłość, wydają się kierować intelektualna dociekliwość, przekora, a także zwykła słabość.

Ponadto Bóg ma być najważniejszym świadkiem intelektualno-etycznego buntu bohatera (ros. дерзновение). Wprowadza on nawet swój dowód na istnienie Boga, co stanowi żartobliwe nawiązanie do nauki św. Tomasza. Ów dowód zostaje wyprowadzony z rozważań o naturze czkawki, mającej świadczyć o tym, że istota boskości przejawia się zarówno w sprawach dużych, jak i małych, w całości i w części, i jedyne, co człowiek może zrobić, to się jej całkowicie podporządkować.

> Мы – дрожащие твари, а о н а (czkawka – W. S.) – всесильна. О н а, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. О н непостижим уму, а следовательно, О н есть (с. 55);

> Взгляните на икающего безбожника: он рассосредоточен и темнолик, он мучается и он безобразен. Отвернитесь на него, сплюньте и взгляните на меня, когда я стану икать. Верящий в предопределение и ни о каком противоборстве не помышляющий, я верю в то, что Он благ, и сам я поэтому благ и светел.
>
> Он благ. Он ведет меня от страданий – к свету. От Москвы – к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грезы в Купавне – к свету в Петушках (с. 55–56).

Michaił Epsztejn w jednym ze swoich artykułów nazwał bohatera poematu „biednym wierzącym", który nie posiada innej świątyni, niż zaśmiecony pociąg, ani sensownego pojęcia o wierze. Według wymienionego badacza epizod z czkawką –

> ...раскрывает апофатический дух 'бедной' религиозности не меньше, чем 'богохульные' поступки русских юродивых. Здесь та же логика негативного богопознания – через то, что неподвластно человеческой воле и рассудку, элементарным примером чего выступает икота, череда не нерегулируемых временных интервалов. Вот почему, по словам Ерофеева, словно бы прямо взятым из какого-то источника апофатической теологии, 'Он недоступен уму, а следовательно, Он есть'[56].

Jerofiejewowski bohater jest przekonany, iż wie, co jest miłe Bogu i Chrystusowi; to wspominane już Pietuszki, sakralizowane przy pomocy słów, wskazujących na świętość ukrytą w zjawiskach przyrody – wiecznie kwitnący jaśmin i śpiewające ptaki – oczywiście to fantastyka, sakralizacja miejsca mniej skażonego radzieckością i odbóstwioną doczesnością niż Moskwa, sakralizacja ocierająca się jednak o parodię i groteskę dla każdego, kto znał prowincjonalne radzieckie miasteczka z ich pustymi sklepami, brudem i beznadziejnością egzystencji.

Bóg jest traktowany przez bohatera jako wszechmocny, jako wartość najwyższa i źródło wszelkich wartości. Ujawnia On jednak swój stosunek do człowieka, kiedy chce, nie zawsze szybko śpieszy z pomocą, pozostaje więc nieodgadniony i tajemniczy, niekoniecznie taki, jakim Go chcą widzieć Jego wyznawcy. Można odnieść wrażenie, iż istnieją jakieś absolutne wartości i prawa moralne, w tajemniczy sposób rządzące nawet wolą Boga, wykreowanego przez Wieniedikta Jerofiejewa w oryginalnym przeżyciu

[56] М. Эпштейн, *Постатеизм, или бедная религия*, «Октябрь» 1996, № 9, /http.// magazines.russ.ru//October 1996/9.

religijnym jego bohatera[57]. W kontekście całego analizowanego tekstu słowo „Bóg" pozostanie więc z ciągle wymykającym się, *samotranscendującym znaczeniem*[58].

Bohater *Moskwy...* wielbi Boga słowem, modlitwą, chociaż prosi o rzeczy na pozór przyziemne – o lepsze samopoczucie po spożyciu alkoholu, ale także o światło, a więc przejrzenie, olśnienie, umocnienie postawy etycznej, osłabienie niszczących procesów, o możliwość zbawienia, ale jeszcze na tym świecie. Jednoznacznie deklaruje (s. 121), że odrzuca świat, który go otacza, i przyjmuje Bożą transcendencję. Nie potrafi odpowiedzieć na ewentualne pytanie Boga, czy było mu dobrze na tym świecie, czy źle. Można do niego odnieść znany aforyzm Schopenhauera – *cierpię, więc jestem*. W ostatnich chwilach literackiego życia doświadcza on jednak poczucia pustki, spowodowanej nieobecnością Boga, Jego milczeniem, słyszy nie głos Boga, lecz, jak już sygnalizowaliśmy, upiorny śmiech aniołów, które śmiały się z niego tak, jak dzieci nad trupem przejechanego przez pociąg człowieka.

Wieniczka wydaje się przynależeć do tych bohaterów współczesnej literatury rosyjskiej (obecnych na stronicach utworów W. Aksionowa, A. Bitowa, J. Trifonowa i in.), którzy odczuwają potrzebę wyższej duchowości, ale nie mogą jej zaspokoić poprzez tradycyjne formy wiary z powodu ich słabej znajomości, a także na skutek wyalienowania nowej religijności ze społecznej i historycznej tradycji[59]. Okoliczności śmierci bohatera, jego reakcja na zagrożenie obnażają słabość i niedoskonałość wiary w jej obecnym kształcie, jak gdyby mówią, iż w gruncie rzeczy człowiek w najcięższych chwilach jest sam i nic nie może go uratować. Bohater *rozbił się o samego siebie*, pomimo tego, że będąc wielką indywidualnością, starał się nie wynosić ponad innych ludzi, przejawiał wobec nich wyrozumiałość i szukał oparcia w Bogu. Jego śmierć można interpretować i dosłownie, i metaforycznie – wbite przez zbirów szydło w jego gardło może symbolizować nieuleczalną chorobę (rak), która stała się przyczyną śmierci realnego pisarza, bądź czynników, zagłuszających „jego pieśń", uniemożliwiających samorealizację artystyczną. Nie sposób też nie dostrzec w scenie śmierci bohatera aspektu naśladowania i konstatacji powtarzalności, przypomnienia o wiecznie krzyżowanych ofiarach i wiecznie krzyżujących katach.

---

[57] O różnorodności doświadczeń religijnych, doświadczania Boga czy Absolutu pisał np. William James. Zob.: F. C. Copleston, *Religia i filozofia*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1978, s. 78.

[58] W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji...*, s. 20.

[59] М. Эпштейн, *Постатеизм, или бедная религия...*

Cierpienie i niespełnione nadzieje na zrozumienie sensu egzystencji i osiągnięcie szczęścia można odczytać jako formę samooszustwa i klęski, niezgody zarówno na świat, jak i na samego siebie. Bohater uzmysłowił sobie słabość ideałów religijnych, fakt, że na Boga nie można liczyć w życiu doczesnym, ale także i to, że oprócz naiwnej nadziei na Jego pomoc nic mu nie zostaje. Wyobrażenia o Bogu i Chrystusie wydają się być dla niego najwspanialszą rzeczą, jaką ludzkość stworzyła, ale nie na tyle doskonałą, by rozwiązać problemy współczesnego człowieka, uwolnić go od cierpienia i strachu. Przypomnijmy jednak, iż i w przeszłości wielokrotnie ostra krytyka religii pochodziła od ludzi głęboko wierzących[60].

Siły przeciwstawne Bogu, zarówno te rodem z *Biblii*, jak spoza niej, tylko uzupełniają ekspresję wpisanego w tekst wyobrażenia o Nim. Szatan, który pojawia się w pijackich halucynacjach bohatera, to twór raczej blady i anemiczny. Jego pojawienie się jest uwarunkowane myślami bohatera, który marzył o spotkaniu z ukochaną, określaną jako „najmilsza z dziwek" (милейшая из потаскух) i rozkoszach cielesnych. Jerofiejew zaktywizował w swoim utworze właśnie szatana jako boga rozkoszy, ale także boga wiedzy, nauki i poezji, przypisał mu też tradycyjne od czasów modernizmu symbolizowanie nicości i zagubienia egzystencjalnego, personifikowanie sprzeciwu wobec metafizyczno-religijno-społecznego porządku, oraz funkcję oszusta i kusiciela. Pojawia się on tylko w jednej scenie, gdy bohater popadł w stan zamroczenia, którego już nie uda mu się pokonać. Szatan, podobnie jak i aniołowie, udaje, że rozumie Wieniczkę i namawia go do popełnienia samobójstwa, temu jednak starcza sił oprzeć się tej pokusie.

Kolejnym, bardziej groźnym wcieleniem szatana staje się erudyta Sfinks – tajemniczy i przebiegły. Zgodnie z mitologiczno-chrześcijańską tradycją należy on do zwierząt „chtonicznych", symbolizujących grozę, wyłaniającą się z chaosu świata i będącą *pożywką tragizmu cechującego kondycję ludzką*[61]. Bohater nie umie rozwiązać jego zagadek, więc Sfinks go dręczy – Wieniczka boi się jednak nie tyle mąk piekielnych, ile niedoskonałości intelektualnej. Mitologia grecka w jego majaczeniach zlewa się z chrześcijańską. Wszystkie te obrazy rodem z *Biblii* oraz z mitów greckich, a więc Bóg, aniołowie, szatan, Sfinks wydają się należeć do grupy *łączącej każdego z nas*, a w omawianym przypadku bohatera *Moskwy... z samym sobą*[62].

---

[60] Por.: H. Krukowska, *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 104.

[61] P. Ricouer, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 244.

[62] Tamże, s. 14.

W kontekście przedśmiertnych przeżyć głównego bohatera utwór, podobnie jak twórczość Kafki, Camusa, Becketta i wielu pisarzy współczesnych[63] odsłania tylko „kerygmat negatywny", to jest absurd czy dramat istnienia, będący konsekwencją zarówno ludzkiej, jak i boskiej słabości i niedoskonałości. W światopoglądzie poematu religia chrześcijańska i *Biblia* jako jej źródło jawi się jako wspaniały twór ludzkości, jako zjawisko pomagające żyć, ale nawet religia nie ratuje człowieka przed ostateczną klęską. Chrześcijaństwo jak dotąd nie jest antidotum na wszelkie zło, cuda Chrystusa i wszelkie inne nie znaczą, że znikło cierpienie i śmierć, że ludzie kiedykolwiek przestaną być wobec siebie bezwzględni. Ponadto bohater nie wspomina o pośmiertnym zbawieniu, a więc nie absolutyzuje i nie akceptuje religii w sposób ostateczny.

Nawiązania do *Biblii* i rozważania o jej najważniejszych kreacjach wydają się być próbą wpisania doczesnej, na pozór nędznej kondycji bohatera, który znajdując się na społecznym dnie osiągnął wyżyny intelektualne, w perspektywy transcendencji. Śmierci bohatera towarzyszy jednak świadomość daremności ofiary, która to świadomość może być odbierana jako element wiecznych zmagań z nicością, czy zapowiedź ontologicznej katastrofy, której może zapobiec tylko samodoskonalenie się i wiara. W gruncie rzeczy jest to pozornie wesoły utwór nie tylko o absurdach rzeczywistości radzieckiej, ale także o metafizycznej samotności współczesnego człowieka, bezwzględności świata i niedoskonałości wypracowanego przez ludzkość systemu wierzeń. Wiara wprawdzie duchowo wzbogaca, wyznacza moralny drogowskaz, ale nie jest w stanie uchronić przed cierpieniem i rozczarowaniem, świadomością nicości.

Jerofiejew jawi się odbiorcy jako pisarz przyświadczający religijność, eksponujący jednak nie tyle swoją postawę wyznawczą, ile poznawczą i marzycielską. Wydaje się, iż należy on do szeregu tych wybitnych w literaturze rosyjskiej postaci, jak Gogol czy Jesienin[64], które nie poradziły sobie z próbą rozwiązania tragicznego problemu istnienia, których indywidualna swoista wiara nie ocaliła przed rozpaczą i poczuciem klęski.

[63] W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 9.

[64] O religijności S. Jesienina zob.: J. Szokalski, *Jesienin, poeta prawosławny – spór o granice bluźnierstwa*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, s. 163.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности поэтики шедевра Венедикта Ерофеева, в первую очередь организация повествования и концепция героя-рассказчика, способы изображения действительности и отношения к традиции. *Библия* является в поэме одним из многочисленных интертекстов, но, несомненно, самым важным из них. Новозаветные слова и понятия включаются в юмористически-иронический контекст, на образ Бога, ангелов, сатаны, рая, души, греха и смерти, на символику распятия и воскресения распространяется субъективное восприятие гениального алкоголика. Но не *Библия* является предметом иронии, а советская официальная идеология, так как универсализм и гуманизм христианской аксиологии противопоставляется писателем системе советских псевдоценностей. Вера в Бога трактуется в произведении как фактор борьбы с человеческим отчаянием и ничтожеством жизни, христианская религия – как вершина созданного человечеством, но вершина не настолько совершенная, чтобы спасти современного человека от него самого и присутствующего в мире зла.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Iwona Anna Ndiaye
Olsztyn

Motyw domu jako przestrzeni egzystencjalnej w rosyjskiej poezji emigracyjnej („pierwsza fala", 1920–1940)

Fenomen emigracji rosyjskiej okresu międzywojennego nie ma analogii w historii światowej. Przez lata emigrację „pierwszej fali" cechowała „czasowość", towarzyszyły jej niegasnące nadzieje na szybki powrót do domu, do Rosji. W ostatecznym rozrachunku owe iluzje określiły szczególny stan „walizkowego" trybu życia rosyjskich emigrantów, gotowych w dowolnej sposobnej chwili opuścić „tymczasową przystań" i powrócić do ojczyzny. Tymczasowość rozciągnęła się na dwa dziesięciolecia. W tym okresie twórczość wyrastała i rozwijała się w oderwaniu od tego co najbliższe sercu – tradycji, języka, kultury, z jednej strony, otoczona atmosferą absolutnej wolności, z drugiej jednak – ogólnej bezduszności.

Doświadczenie emigracyjne stanowiło dla rosyjskich emigrantów źródło szczególnego odczuwania świata. Naturalnym wydaje się zatem, iż literatura emigracyjna stanowiła odzwierciedlenie przede wszystkim uczucia samotności, tęsknoty za ojczyzną. Stanowiły one zresztą myśl przewodnią całej twórczości emigracyjnej, będącej zarówno swoistym dokumentem epoki, ukazującym jej tragizm, jak też dokumentem osobistym, odzwierciedlającym życie wewnętrzne autorów. Aktywna działalność twórcza rosyjskich emigrantów, którą przenikała pamięć o utraconej Ojczyźnie oraz chęć zachowania Rosji w swoich sercach i utworach, nie znajduje analogii w tradycji emigracji światowej. Z pewnością stało się tak zgodnie z pewną prawidłowością: najważniejsze w sztuce dzieje się nie „dzięki czemuś", a „na przekór". Jak pisał znany poeta emigracyjny Jurij Iwask (1907–1986) w przedmowie do antologii poezji emigracyjnej *На Западе*: *са-*

мый факт эмиграции обогатил русскую поэзию «новым трепетом» и – следовательно, наше несчастье было одновременно нашей удачей[1].

W istocie twórczość emigracyjna tego okresu przedstawia niemal jednolity blok tekstów o zawartości nie spotykanej dotąd w rosyjskiej literaturze. Nowa sytuacja egzystencjalna rosyjskich emigrantów pozbawionych wbrew sobie ojczyzny wpłynęła w bardzo istotny sposób na tematykę ich twórczości. Podejmując rozważania nad zagadnieniami rosyjskiej literatury emigracyjnej lat 1920–1940-tych doszliśmy do wniosku, iż jej sekret zawiera się w poszukiwaniu moralnego oparcia. Jako część kultury duchowej pomagała utrzymać rosyjskie korzenie. Historia pokazuje, że w trudnych chwilach życiowych doświadczeń człowiek często zwraca się ku życiodajnemu dobrodziejstwu literatury, ku historycznemu dziedzictwu swojej Ojczyzny. W takim sensie literatura emigracyjna to surowy zapis doświadczenia dalekiego od robinsonady i utopii. Przedmiotem refleksji w tej literaturze był status wygnanego, pozbawionego ojczyzny, artysty wykorzenionego i jego stosunku do utraconego kraju, języka, kultury oraz potencjalnego czytelnika. To świadectwo emigranta, który samotnie i dumnie obnosi swoją obolałą duszę, wieczną tęsknotę i metafizyczny niepokój. Rosyjski emigrant to nie wędrowiec egzystencjalny, to nie uciśnione indywiduum, lecz przede wszystkim przedstawiciel prześladowanego narodu. W takim zakresie doświadczenia indywidualny zapis poetycki był jednocześnie „pamiętnikiem zbiorowości".

Literatura emigracyjna jest niezwykle wrażliwa na różne wyobrażenia specjalne[2]. Wykrystalizowały się konstanty wyrażania w obrębie topiki arkadyjskiej, gniazda ojczystego; ojczyzny utraconej; powrotu i exodusu; toposu „innej Europy"; topiki pomostu i rozdroża czy „małej Itaki". Równie często pojawiał się w tym nurcie topos wędrowca i domu. Przedmiotem zainteresowania badawczego w niniejszym artykule jest „Dom", jeden z najważniejszych obrazów topicznych w całej literaturze emigracyjnej, oraz jego repre-

[1] Ю. Иваск, *Предисловие*, [w:] *На Западе. Антология русской зарубежной поэзии*, сост. Ю. Л. Иваск, изд. им. Чехова, Нью-Йорк 1953, s. 6.

[2] Postrzeganie świata w kategoriach specjalnych uważane jest za naturalną i podstawową funkcję ludzkiego zachowania: „Każdy model świata zawiera kategorie postrzegania i pojmowania przestrzeni oraz reakcji czasoprzestrzennych. Model świata zawiera zatem zespoły wartości związane z przestrzenią, a poszczególne jej rodzaje są przez dane zbiorowości uważane za świeckie i sakralne" – pisze B. Jałowiecki w artykule *Miasto w dobie przemysłowej*, [w:] *Miasto i kultura polska doby przemysłowej. Przestrzeń*, pod red. H. Bims, Kraków 1988, s. 33. Por. też H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, „Ruch Literacki", t. XXIV, z. 1 (136), s. 1–2, 17.

zentatywne poetyckie konkretyzacje. Przy czym badany zespół zagadnień, z uwagi zwłaszcza na jego głębokie zakorzenienie się w tradycji literackiej i ciągłą powtarzalność, można byłoby rozpatrywać, opierając się na pojęciu mitu[3], archetypu[4], w kategoriach topiki[5]. Można wreszcie w płaszczyźnie stylistyki odwoływać się do takich pojęć, jak słowa-klucze[6] czy symbole-klucze[7]. Ze względu jednak na nie zawsze jasne zakresy znaczeniowe wymienionych pojęć, na co zwraca uwagę m.in. Krystyna Galon-Kurkowa[8], ich wzajemne krzyżowanie się, pozostańmy przy pojęciu „motywu" jako najbardziej uniwersalnym, w którym zbiegają się w różnych zresztą konfiguracjach, wszystkie wymienione kategorie[9].

Rzadko w literaturze dom to tylko miejsce. Dom zawiera w sobie wiele znaczeń. Dom to azyl, miejsce, pozwalające na chwile wytchnienia i oderwania od rzeczywistości. W nieco szerszej perspektywie dom można interpretować jako miejsce związane z dzieciństwem. Dom to także pewne poczucie tożsamości, korzeni – interpretowany w ten sposób narzuca motyw ojczyzny jako domu. Dom, podobnie jak i inne tematy i obrazy przestrzenne – np. droga, otchłań, labirynt – *mieści w sobie znaczenia podwójne: stanowi kluczowy element organizacji przestrzennej świata przedstawionego, czynnik stematyzowany i dotyczący przestrzeni przedstawionej, nadaje jej znaczenie*

---

[3] Por. R. Welles, A. Warren, *Obraz, metafora, symbol, mit*, przeł. I. Sieradzki i M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny", 1969, nr 1, s. 73–98; I. Smolka, *Świadomość mityczna*, „Twórczość", 1974, nr 6, s. 105–108.

[4] Por. M. Bodkin, *Wzorce archetypiczne w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki", 1969, z. 2, s. 211–232; L. A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, tamże, s. 247–264; N. Frye, *Archetyp literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 281–299.

[5] Por. E. R. Curtis, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki", 1972, z. 1, s. 231–266; tejże, [w:] *Studia z teorii literatury*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, s. 123–154; I. Jarosińska, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 514–516; B. Hadaczek, *Topos*, „Poezja", 1975, nr 6, s. 34–38. Zob. także: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 6–8.

[6] Por. K. Wyka, *Słowa-klucze*, [w:] tenże, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 198–234.

[7] Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbole-klucze*, „Ruch Literacki", 1972, nr 6, s. 363–378.

[8] K. Galon-Kurkowa, *„Skwoź tuman kriemnistyj put' blestit..." (Motyw wędrówki w liryce Michała Lermontowa)*, „Slavica Wratislaviensia", Wrocław 1982, t. XXIII, s. 8.

[9] Próbą uporządkowania zasobu tematologii (topos, motyw, fabuła, temat) jest szkic E. Sarnowskiej-Temeriusz pt. *W kręgu badań tematologicznych* – zob. *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976.

syntetyczne i symboliczne, odnoszące się do sfery psychologicznej, egzystencjalnej, metafizycznej, etycznej itd.[10]

Emigranci także nadają mu wymiar symboliczny. Dom, który pojawia się w literaturze emigracyjnej, ukrywa wiele innych znaczeń i symboli. Jest to dom niezwykły, nie mający w literaturze żadnego odpowiednika, bo stworzony, z jednej strony, przez niezwykłe warunki klimatyczne i antropologiczne, z drugiej zaś przez tęsknotę do kraju rodzinnego. Pokazuje także, jak poważnym problemem, niejednoznacznym aksjologicznie, był dla emigrantów. Emigracja z całą bezwzględnością i okrucieństwem zniszczyła przestrzeń najbliższą człowiekowi – dom i jego otoczenie, a więc przestrzeń życia. Czym staje się teraz dom, będący w świadomości ludzkiej miejscem świętym, centrum świata, twierdzą i ostoją? Rewolucja, czas „przewartościowania wszystkich wartości", bezwzględnie degraduje ideę domu i desakralizuje jego realną przestrzeń. Nie ma domów – są tylko zimne, zagracone, brudne pomieszczenia, mieszkania – śmietniki i rupieciarnie. Nie ma „pra-schronień" (G. Bachelard)[11], są tylko pokoje hotelowe i cudze mieszkania, gdzie mieszka się kątem. Jednym dom zastępują salony, redakcje, kluby, innym ulice, parki, dworce kolejowe, jeszcze innym kawiarnie, restauracje lub teatr.

Zadomowienie i bezdomność w literaturze emigracyjnej mają konotacje odmienne od utrwalonych w naszej świadomości kulturowej. Sytuacja, w jakiej znaleźli się emigranci, spowodowała zmianę wartościowania i nadanie tym pojęciom nowego sensu. Z jednej strony mamy do czynienia z czysto ludzkim (pozytywnym) pragnieniem zadomowienia, z drugiej strony zaś sprawia, że owo zadomowienie w konkretnych warunkach staje się czymś negatywnym. Bezdomność jest stanem pożądanym, a w konsekwencji jedynym możliwym do przyjęcia. W literaturze jest to niezwykle ważny element kreacji bohaterów, podkreślający tragizm ich egzystencji. Stworzony przez pisarzy romantycznych i pielęgnowany w tej postaci później przez samych emigrantów wizerunek własny narzucał im postawę wiecznej tęsknoty do tego jedynego prawdziwego domu – żadne lokum na obcej ziemi na takie miano nie zasługiwało.

Emigracja brutalnie burzy porządek dwóch korelujących ze sobą przestrzeni: wrażliwego „ja" i przestrzeni zewnętrznej. Posiadanie domu, czy choćby mieszkanie w nim, określa status emigranta, którym tylko część

[10] J. Kamionka-Straszkowa, *Przestrzenny topos granicy w powieści XX wieku...*, s. 66.

[11] G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 316.

emigrantów mogła się poszczycić. Dom od samego początku wygnania jest czymś więcej niż tylko miejscem tymczasowego schronienia, jest upostaciowieniem względnej wolności, jaką daje i możliwością egzystencjalnej niezależności. Pisarze-emigranci stworzyli opis codzienności domu, odebranego człowiekowi przez rewolucję i z trudem odzyskiwanego, prywatną mitologię emigracyjnego domu. Emigracja staje się więc dla poetów z czasem rozpoznawania nowej przestrzeni, doświadczonej we wspólnocie z innymi. Poeci są przede wszystkim emigrantami-wygnańcami. W naturalny sposób poezja emigracyjna stanowiła zatem odzwierciedlenie poczucia samotności, tęsknoty za ojczyzną, wreszcie braku konkretnego domu, braku zarówno w planie zmaterializowanym, jak i abstrakcyjnym, metafizycznym, domu rozumianego jako symbol bezpieczeństwa, schronienia, ładu i rodziny, ale także jako ośrodka, wokół którego skupia się życie ludzkie, symbolu człowieczeństwa. Tym samym akcentują bezdomność rzeczywistą, metaforyczną i mentalną[12].

Gdy mówimy topos domu w rosyjskiej poezji emigracyjnej to mamy na myśli fakt, iż pojęcia „dom rodzinny" i „rodzinny kraj" się przenikają. Raz dom ma pierwotne, nieprzenośne znaczenie. W innych przypadkach może być już rozumiany metaforycznie. W przypadku poezji emigracyjnej decydujące znaczenie odgrywają zatem dwa wyróżniki. Pierwszy ma charakter egzystencjalno-historyczny. Utracony dom będzie rysować się emigrantom jako istotna część „ojczyzny prywatnej", jako „odmiana mitu arkadyjskiego", mitu tworzonego na tle poczucia bezdomności[13], zwielokrotnionego przez utratę ojczyzny. Po drugie, domem utraconym jest dom rodzinny. Ten swoisty rodzinny układ sprawia, że na obraz domu – utraconej Arkadii nakłada się obraz domu-Matki.

A zatem w rosyjskiej poezji emigracyjnej obraz Domu – to jeden z najbardziej znaczących i jednocześnie najbardziej „pojemnych" symboli. Przede wszystkim jednak poeci starali się przywołać w pamięci wspomnienia domu rodzinnego, pojmowanego szeroko – jako utracone na zawsze obrazy przeszłości (por. *Рассвет на рельсах* Mariny Cwietajewej (1892–1941), kluczowy wiersz w tomie *После России*[14]). Poczucie bezdomności zawsze jest dla emigranta najcięższe. Rzecz jednak nie tylko w braku własnego domu, mieszkania, konkretnego lokum, lecz przede wszystkim w utracie do-

[12] Używam tych terminów zgodnie z propozycją A. Legeżyńskiej, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 26–32.

[13] Zob. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37. Por. prace zbiorową *Pisarz na obczyźnie*, pod red. T. Bubnicki, W. Wyskiel, Wrocław 1995.

[14] М. Цветаева, *После России 1922–1925*, Paris 1928 (rep. Paris 1976).

mu – z jednej strony jako szczególnej, bliskiej, przyjaznej człowiekowi sfery materialnej, z drugiej – bliskiej jego sercu kultury duchowej. Nawet będąc zasobnym finansowo Władimir Nabokow (1899–1977) mieszkał w hotelach, twierdząc, że jego Dom – to Petersburg. O takiej metafizycznej bezdomności pisał także Iwan Bunin (1870–1953):

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо...
Как бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой![15]

W tej rozpaczy jedynym ratunkiem wydawał się powrót do Rosji, powrót nie rzeczywisty, a zważywszy na okoliczności wyimaginowany, możliwy do zrealizowania jedynie poprzez literacką retrospekcję. A zatem, wykorzystując barwne określenie Borisa Popławskiego (1903–1935), powrót „z niebios do d o m u". Dlatego właśnie emigranci pisali o Rosji tak, jak w samej Rosji pisali nieliczni [wyróżnienie – I. A. N.].

Powrót do Rosji – to powrót do źródeł, ziemi ojców, ojczystej przyrody. W przyrodę poeci-emigranci wrośli organicznie, nie obserwowali jej z zewnątrz. Do 1925 roku w poezji emigracyjnej królował, jak ironicznie określano, „kult rosyjskiej brzózki". Zgoła naturalne zjawisko. Tęsknota za wielką i małą ojczyzną, miejscami, z którymi związane były najcieplejsze wspomnienia poruszające serce i umysł, prowadziła wielu wygnańców drogą kultu przeszłości.

Dla poetów-emigrantów, którzy utracili Rosję, najważniejszy „Dom" stanowiła rosyjska kultura. Wierzyli, że „гордые музы России" (W. Nabokow) towarzyszą im jak dawniej. Oto jak wyraził to Gieorgij Iwanow (1894–1958), jeden z najbardziej tragicznych i pesymistycznych poetów rosyjskiej zagranicy:

Это звон бубенцов издалека,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

[15] А. Бунин, *"У птицы есть гнездо, у зверя есть нора..."*, [w:] И. А. Бунин, *Избранное. Стихотворения. Переводы*, сост. и послесл. О. Михайлова, Москва 1977, с. 240.

...За пределами жизни и мира,
В пропастях ледяного эфира
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой.[16]

Oczywiście, emigranci najbardziej emocjonalnie pisali o Rosji, jednakże w ich poezję wkradała się niepowtarzalność wszystkich szerokości geograficznych, wieloletnich tradycji kultury światowej. „Geografia" tomików poetyckich większości rosyjskich emigrantów jest zadziwiająco obszerna: Berlin, Paryż, Warszawa, Belgrad, Hongkong, Santiago, Genua, San-Francisco i in. Twórczość emigracyjna to jednak nie tylko pocztówki z egzotycznych i malowniczych miejsc, lecz przede wszystkim przeżycia biograficzne. Wyraźnie zarysowuje się w tym kontekście osobliwy „trójkąt tematyczny": Rosja – obczyzna – świat. Każdy z tych tematów zabarwiony jest nutą nostalgii. Egzotyka nowych krajów, kontynentów pasjonuje autorów, zaciekawia, zachwyca, lecz warunkujące tę wędrówkę – tułaczka, tęsknota, ból i ciągłe rozstania wplątują w tę poezję nieodłączną atmosferę smutku, jak np. w wierszu Wiktorii Jankowskiej (1909–1996), zamieszczonym w ostatnim tomiku jej wierszy pod wymownym tytułem *По странам рассеяния*:

В разных бегствах и эвакуациях
Научилась бросать все любимое.
Научилась с людьми расставаться,
Постигать с полуслова незримое...[17]

A zatem na rozważania o domu rodzinnym nieuchronnie nakładały się wrażenia „nowej ojczyzny". Przypomnijmy wymowne przykłady, wiersze Raisy Błoch (1899–1943), np. *Россия, родина моя / Чужбина, родина моя*[18], Emmy Trachtenberg (?–1937), np. *И родиной зову Китай*[19], Aleksandry Sieriebriannikowej (1883–1975), np. *И стал нам родиной второй / Китай с коробки чайной*[20], Władysława Chodasiewi-

[16] Г. Иванов, *"Это звон бубенцов издалека"*, [w:] *"Мы жили тогда на планете другой...". Антология поэзии русского зарубежья 1920–1990*, сост. Е. В. Витковский, t. 2, Москва 1994, s. 11–12.

[17] В. Янковская, *Колокольчики*, [w:] *"Мы жили тогда на планете другой..."*..., op. cit., t. 2, s. 55.

[18] Р. Блох, *Родина*, [w:] *Здесь шумят чужие города...*, сост. В. Леонидов, Москва 1996.

[19] Э. Трахтенберг, *Письмо матери*, [w:] *Русская поэзия Китая...*, op. cit., s. 533.

[20] А. Серебрянникова, *Песенка о Китае*, [w:] *Русская поэзия Китая...*, op. cit., s. 495.

cza (1886–1939), np. *А я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке*[21], czy wreszcie wzruszające wiersze o Harbinie Aleksandry Parkau (1887–1954), np. *Ты столько раз в годины испытаний, / В смертельный час волнений и тревог / Давал приют уставшим от скитаний / И душу русскую берег*[22]. Obrazy miejsc, które dały schronienie rosyjskiej diasporze, gdzie z takim trudem próbowała tworzyć namiastkę domu rodzinnego, odnajdujemy nie tylko w tematyce i motywach, lecz także na bardziej głębokim poetyckim poziomie – w intonacji, rytmie.

И теперь, ни от кого не скрою,
Милым городом покорена,
Что мне стала Родиной второю
Приютившая меня страна.[23]

– w imieniu setek rosyjskich „tułaczy" wyznaje Jelena Dal (właśc. Płaksiejewa).

Paradoksalnie „tymczasowym domem" stają się obce miejsca, z nieznanymi ulicami, niezrozumiałym językiem i obcymi ludźmi. Uważna lektura poezji emigracyjnej pozwala stwierdzić, iż zasadniczo to „poezja miasta". Uwagę poetów-urbanistów przyciąga umowny świat zaułków i architektury, ale także szczegółów miejskiego życia skonkretyzowanych w otoczeniu najbliższym pokoju i mebli. Krąg rzeczy, wypełniających przestrzeń mieszkania, to dla poetów miara otaczającego świata – ulic, pól, nieba. I wreszcie to, co tożsame z domem: sen, choroba, utrwalony motyw tapety...

Najistotniejszymi jednak składnikami architektury domu/mieszkania w utworach emigracyjnych są te elementy, które występują w funkcji granicy (próg, drzwi, okna, ściany). Granica, oddzielająca przestrzeń domu od przestrzeni względem niej zewnętrznej, staje się w modelu świata omawianych utworów nosicielką głównych wartości, determinujących jego symboliczny obraz. Z tego względu problem przestrzeni domu należy rozpatrywać w odniesieniu do przestrzeni istniejącej poza nią. W ten sposób otrzymujemy model świata poetyckiego zorientowany według opozycji „dom – przestrzeń zewnętrzna". Przy czym takie granice przestrzenne jak okno, drzwi nie dzielą, lecz łączą mieszkańców domu z otaczającym światem.

---

[21] В. Ходасевич, *"Я родился в Москве. Я дыма"*, [w:] *"Мы жили тогда на планете другой..."*..., op. cit., t. 1, s. 211.

[22] А. Паркау, *Туда к чужим*, [w:] *Русская поэзия Китая...*, op. cit., s. 369–370.

[23] Е. Даль, *Второй родине*, [w:] *Русская поэзия Китая. Антология*, сост. В. П. Крейд, О. М. Бакич, Москва 2001, s. 166–167.

Przestrzeń domu w utworach poetyckich rosyjskich emigrantów jest naśladowaniem trójwymiarowej przestrzeni rzeczywistej, istniejącej niezależnie od świadomości bohatera lirycznego. Jako taka jest ona jednocześnie przestrzenią abstrakcyjną, uogólnioną do rangi symbolu. Najczęściej przestrzeń domu zostaje ujęta w granice mikroskopijnego pokoiku, w którym mieszka bohater liryczny[24]. Z takim bagażem „pokojowych" wrażeń Ałła Gołowina (1909–1987) wchodzi w „dorosły" prawdziwy świat (np. wiersze *Ландыши* i *В ярмарочном тире* w tomie *Лебединая карусель*)[25].

Wprawdzie zamknięty w ścianach pokoju świat miejskiego mieszkania – to świat umowny, to swoista romantyka miasta XX wieku, nie trudno jednak wyodrębnić w nim także cechy przestrzeni, w której trwa życie emigrantów, cechy realnych miejsc w odległych zakątkach świata. W wielu utworach granica w modelu „dom – przestrzeń zewnętrzna" okazuje się pozorna. W takim przypadku przestrzeń otaczająca dom/mieszkanie (np. ulice miasta) jest dla bohaterów przestrzenią obcą, złowrogą, a nawet pełną niebezpieczeństw. Często przypisywane przestrzeni zamkniętej cechy – „ciepła", „rodzima", „bezpieczna" zastąpione zostają przez cechy właściwe zwykle przestrzeni otwartej – „zimna", „obca", „nieprzyjazna"[26]. W takim świecie bohater czuje się samotny i zagubiony. Czasem realna rzeczywistość do tego stopnia jest nie do wytrzymania, że wydaje się piekłem. Np. Władysław Chodasiewicz odkrywa przed nami Berlin – miasto ruder i piwnic, kamienia i nieprzytulności (np. *"Все каменное. В каменный пролет..."*, *"С берлинской улицы..."*, *Берлинское*). W wierszu *Окна во двор* każda zwrotka to „okno", za którym widoczne jest swoiste maleńkie domowe „piekło". Autor demaskuje szczegóły, wulgaryzuje wszystko – i miłość, i rodzinę, i śmierć, i sztukę:

Несчастный дурак в колодце двора
Причитает сегодня с утра,
И лишнего нет у меня башмака,
Чтобы бросить его в дурака.

[24] M. Sükösd rozpatrując zagadnienie przestrzeni artystycznej wyodrębnia zamknięty pokój jako jedną z najczęstszych form przestrzeni abstrakcyjnej, symbolizujący samotniczą egzystencję współczesnego człowieka, zob. M. Sükösd, op. cit., s. 158–161. O innych formach uwięzienia zob. także szkice: M. Nøjgaard, *Przestrzeń w „Upadku" Camusa*, tłum. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki", 1976, z. 1, s. 273–328; L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, ibidem, s. 257–272.

[25] А. Головина, *Лебединая карусель*, Берлин 1935.

[26] Tego typu przedstawienie przestrzeni „Miasta" było dość często spotykane w literaturze romantycznej, np. Petersburg u Mikołaja Gogola czy Paryż u Wiktora Hugo. Zob. ponadto J. Nowakowska-Ozdoba, *Przestrzeń w powieści Iwana Łażecznikowa „Dom z lodu"*, Kieleckie Studia Rusycystyczne", t. 7, 1996, s. 7–14.

. . . . . .
Кастрюли, тарелки, пьянино гремят,
Баюкают няньки крикливых ребят.
С улыбкой сидит у окошка глухой,
Зачарован своей тишиной.
. . . . . .
Курносый актер перед пыльным трюмо
Целует портреты и пишет письмо, –
И, честно гонясь за правдивой игрой,
В шестнадцатый раз умирает герой.
. . . . . .
Отец уж надел котелок и пальто,
Но вернулся, бледный как труп:
“Сейчас же отшлепать мальчишку за то,
Что не любит луковый суп!”
. . . . . .
Небритый старик, отодвинув кровать,
Забивает старательно гвоздь,
Но сегодня успеет ему помешать
Идущий по лестнице гость. [...][27]

16–21 maja 1924

W wierszu *“С берлинской улицы...”*[28] nocne domy upodobniają się do demonów, a przechodnie do wiedźm z głowami psów:

Z berlińskiej ulicy księżyc widać w górze,
Po berlińskich jezdniach nocny cień się smuży,
Domy jak demony z pustkami ciemnymi,
Szeregi tych domów, przeciąg między nimi.
Precz dzienne zamysły i precz dusze dzienne
Te dzienne zamysły wdrążyły się w ciemność.
My na skrzyżowaniu, spustoszeni, w mroku
Po troje jak wiedźmy idźmy krok po kroku.
Duch w nas nieczłowieczy, nieczłowiecza mowa,
W pochyłe ramiona wciśnięta jest głowa.
Jak zielona cętka księżyc patrzy z oczu,
Co oschłym szaleństwem głowy nam omroczył.
W asfaltowym lustrze suchy, mętny blask
I elektryczności nad głowami trzask[29].

[27] В. Ходасевич, *Окна во двор*, [w:] *“Мы жили тогда на планете другой...”...*, op. cit., t. 1, s. 214–215.

[28] В. Ходасевич, *“С берлинской улицы...”*, [w:] *“Мы жили тогда на планете другой...”...*, op. cit., t. 1, s. 207.

[29] Podaję w tłumaczeniu E. Siemaszkiewicz – zob. N. Berberowa, *Podkreślenia moje. Autobiografia*, tłum. E. Siemaszkiewicz, wyd. Noir sur Blanc, Warszawa 1998, s. 185.

Z kolei przestrzeń restauracji w wierszu *Берлинское*[30] przedstawiono jako system luster: okno restauracji, szyby tramwajów, lustrzana powierzchnia stołu. Powstaje wrażenie nierealności, w obcej przestrzeni bohater z obrzydzeniem rozpoznaje własną „odrąbaną głowę". W takim świecie nie sposób żyć, samobójstwo wydaje się jedynym możliwym wyjściem.

W odmiennym nastroju utrzymany jest natomiast poemat W. Nabokowa *Парижская поэма*, w której poeta wyraził nostalgię, tęsknotę za Paryżem. Zarysowany w poemacie wizerunek nocnego miasta do złudzenia przypomina poetycki świat „rosyjskich Paryżan" (*чуть-чуть моросит*, *над улицей черной без звездинки мургая муть*, *черная вода*, *мертвый месяц*). W takim chłodnym obcym mieście bohater nie ma dokąd pójść:

> [...] По ночам он гулял.
> Не любил он ходить к человеку,
> а хорошего зверя не знал.[31]

Otoczenie bohatera poematu – zajazd dla kierowców, wędrówki po zakamarkach nocnego Paryża, draki, a nawet pisuary – nie są obce czytelnikom, znamy je także z memuarów W. Jankowskiego, powieści Borisa Popławskiego *Аполлон Безобразов*, wierszy Borisa Bożniewa (1898–1969) i in.

Miasto w poezji emigracyjnej to przede wszystkim miasto widziane wieczorem lub nocą, kiedy to cienie zachodzącego słońca lub światła latarni, przebijające się przez mroczną mgłę, nadają mu szczególną wymowę. Nocne pejzaże i jesienno-zimowa sceneria podkreślają mroczną, nieprzyjazną atmosferę tych miejsc. Niosą one ze sobą treści emocjonalne, ściśle związane ze stanem wewnętrznym bohatera lirycznego. W takim mieście miejscem przeznaczenia może stać się zajazd, bar, piwiarnia, kasyno, każda przestrzeń, w której nagle twarzą w twarz można zmierzyć się ze swoim przeznaczeniem. I mimowolnie czujemy, że chodzi o coś zasadniczego, że tylko w tym najważniejszym – w losie człowieka – odnajdujemy sens takiej dekoracji, którą rozpościera przed nami obrazowość poety.

Szczególnie egzotyczną i bogatą kartę pozostawili w tym względzie poeci, których emigracyjna tułaczka przywiodła na Daleki Wschód. Dalekowschodnie realia, motywy, pejzaże wielokrotnie odnajdujemy w wierszach rosyjskich poetów. Wzgórza Mandżurii, uliczne scenki, muzyka, święta, tajfuny, drakony, świątynie, ryksze i bogowie – wszystko to po raz pierwszy

[30] В. Ходасевич, *Берлинское*, [w:] *"Мы жили тогда на планете другой..."*..., op. cit., t. 1, s. 206.

[31] В. Набоков, *Парижская поэма*, [w:] *"Мы жили тогда на планете другой..."*..., op. cit., t. 2, s. 264–265.

ożyło, kwieciście przenikając w strukturę rosyjskiego wiersza. Poeci odkrywali tajemne zakątki „drugiego domu". Piękną kartę pozostawił w rosyjskiej poezji malowniczy Pekin, który nostalgicznie wspominają Maria Wizi (pseudonim Rajewska, 1904–1994), Marii Korostowiec (?–l. 1970-te) oraz Harbin, zwłaszcza w poetyckim ujęciu Jeleny Dal, Warwary Ijewlewej (1900–1960). Wydaje się, że liryka emigracyjna opoetyzowała w rosyjskim słowie i dźwięku wszystkie szerokości geograficzne – kamienne uliczki Rzymu, winnice Prowansji, wulkany Korei, „zimowe miasto" Kopenhagę, wiosnę Paryża, malownicze zaułki Pragi... Rosyjscy emigranci potrafili żyć w wielu wymiarach naraz, co powoduje, że świat Moskwy, Paryża, Harbinu, Nowego Jorku współistnieje ze sobą i przenika się wzajemnie.

Jednakże, podkreślmy to stanowczo, znakomita większość wśród emigrantów pozostała *poetami rosyjskimi*, przy czym nie tylko w warstwie językowej, ale także w swoim stosunku do literatury, posiadających w różnych kulturach stosunkowo różnorodny status społeczny. I, co najważniejsze, pozostali rosyjskimi poetami także duchem oraz rodzajem duchowości. Czytając nostalgiczne wiersze rosyjskich emigrantów, opisujące nowe ojczyzny, rozumiemy, jak nieukojoną pozostaje tęsknota za stronami rodzinnymi:

Вижу зелень – все будто весною.
И сжимается сердце от боли:
Мысль о Родине вечно со мною
На Чужбине живешь, как в неволе...[32]

– wyznaje Wiktoria Jankowska.

Sumując te oceny otrzymamy jednak bardzo niejednoznaczny obraz. Dla tych którzy znaleźli się na Dalekim Wschodzie i w Ameryce Północnej, nowa rzeczywistość przyciągała urokiem romantycznego „egzotyzmu". Dla większości jednak „nowa ojczyzna" na zawsze zyskała miano „obczyzny" („чужбина"), bowiem wszystko w niej było obce, zimne, wręcz wrogie. W takich okolicznościach nie sposób było stworzyć namiastkę dawnych rodzinnych wspomnień, gdyż dom na obcej ziemi, wśród obcych ludzi i kultury to także był *чужой, случайный дом*[33] – jak pisała Natalia Maksimowa. Określenia z użyciem słowa „obcy" urosły w poezji emigracyjnej do rangi epitetów stałych, bo też wszystko na nowej ziemi było obce: ludzie, miasta, świat przyrody i ludzkich uczuć, a nawet Bóg, dlatego też *чужая дорога*, *страна чужая*, *чужой сад*, *чужая любовь*, *чужое сердце*, *чужая*

[32] В. Янковская, *По странам рассеяния*, Нью-Йорк 1978.

[33] Н. Максимова, *"Присядь к огню. Глаза закроем"*, "Меч" 1935 (Warszawa), nr 5 (38), s. 6.

яблонь, *чужой Бог*, *чужие звезды*, *чужое небо*, *чужие следы*, *чужой берег* itd. – nieustannie pobrzmiewają na kartach emigracyjnych tomików poetyckich. Stąd też uczucie rozdarcia między „tutaj" i „tam": *И нельзя позабыть на полмига, / Как провал между нами велик. / Нам они устарелая книга, / Мы для них непонятный язык*[34] – pisze Nina Brodska. To wyobcowanie występuje z taką częstotliwością, że możemy mówić o nim jako o szczególnym motywie w całej poezji emigracyjnej. W tym kontekście epigrafem może posłużyć dla niej bolesna alternatywa wyrażona w wierszu Nikołaja Ocupa:

Как часто я прикидывал в уме,
Какая доля хуже:
Жить у себя, но как в тюрьме,
Иль на свободе, но в какой-то луже.

Tak więc dom nowy, dom pożądany, zarówno ten, który był tylko ideą, powstałą w wyobraźni bohaterów, jak i ten, który w ich świecie zaistniał realnie, okazuje się złudą (niemożliwy jest powrót do przeszłości i odzyskanie utraconego domu rodzinnego). Dom pożądany jest więc tylko nędznym odbiciem, powieleniem iluzoryczności o obcości domu pierwotnego. W przestrzennym modelu świata utworów rosyjskich poetów emigracyjnych, w którym nie ma miejsca na stworzenie prawdziwego domu, ludzie skazani są na wieczne wędrowanie, wieczne błądzenie w otchłani bezsensu. Najbardziej symboliczną w tym względzie postacią wśród „bezdomnych" bohaterów lirycznych jest emigrant-tułacz – człowiek przestrzeni, bezustannie przenoszący się z miejsca na miejsce w beznadziejnym poszukiwaniu sensu, uciekający od pustki i milczenia i nie znajdujący swego domu – bezpiecznej przystani[35].

* * *

Przez całą niemal twórczość poetów-emigrantów przebiega osobliwa antynomia fantomiczności i zakorzenienia, którego uosobieniem jest dom. Odnajdujemy jego różnorodne „postaci", w zależności od temperamentu, stylu, wieku poszczególnych twórców. Jednakże zdecydowana większość spośród rosyjskich emigrantów traktuje „Dom" jako odwieczny symbol bezpieczeństwa, schronienia, rodziny, wokół którego skupia się życie ludzkie, a w naj-

[34] Н. Бродская, *Напролет*, Париж 1968.

[35] Zasygnalizowany tu problem przestrzeni drogi i bohatera drogi, ściśle związany z zagadnieniem przestrzeni domu w rosyjskiej poezji emigracyjnej, wymagałby odrębnych badań, wykraczających poza ramy niniejszego opracowania.

szerszym ujęciu – symbol człowieczeństwa. Dlatego też w poezji emigracyjnych tułaczy, skazanych na żywot na obcej ziemi, zmagających się z całą armią lęków, niepewności, wyobcowania i samotności, w naturalny sposób stał się on symbolem najważniejszym.

Wprawdzie obrazy domu jako przestrzeni określającej granice ludzkiej egzystencji przyjmują w utworach rosyjskich emigrantów różnorodną postać: domu mieszkalnego, pokoju, miasta, wsi, natury[36]. Wszystkie jednak przestrzenie domowe możemy podzielić na dwa podstawowe rodzaje: przestrzeń tworzącą iluzję trójwymiarowej obiektywności i odrzucającą zasadę mimetyzmu przestrzeń zdeformowaną[37]. Na początkowym etapie w wierszach rosyjskich emigrantów dominował typ przestrzeni obiektywizowanej. Jednak w miarę upływu czasu stopniowo zaznacza się przewaga obrazów przestrzeni

[36] Jako jedni z pierwszych zagadnieniami przestrzeni w literaturze zajęli się w l. 60-tych uczeni francuscy (G. Poulet, G. Bachelard, G. Matoré, G. Genett i in.). Świadectwem zainteresowania organizacją przestrzenną dzieła literackiego na gruncie polskim są zarówno tłumaczenia publikacji obcojęzycznych, jak i własne prace teoretyczne i interpretacyjno-analityczne. Pierwszy zbiór takich prac opublikowany został pod wspólnym tytułem *Przestrzeń w literaturze* w znanej serii *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978. Podsumowując dotychczasowy stan badań T. Walczyk (zob. m.in. *Organizacja świata przedstawionego w dziele literackim*, pod red. G. Porębiny, „Studia Rusycystyczne. Studia Literaturoznawcze", wyd. UŚ, Katowice 1980, nr 349) zasadnie konstatuje, iż w pracach poświęconych problematyce przestrzeni literackiej (zob. m.in. wybór przekładów rozpraw uczonych francuskich i radzieckich, zawarty w dziale przekładowym „Pamiętnika Literackiego", 1976, z. 1, zatytułowany *Przestrzeń w dziele literackim* oraz w zbiorze *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowej, Warszawa 1975, a także kolejny tom Instytutu Badań Literackich PAN, będący wyrazem zainteresowania polskich badaczy problemem przestrzeni w dziele literackim, zatytułowany *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978) – zagadnienie przestrzeni domu jako powracającego w literaturze obrazu „archetypicznego uniwersalium przestrzennego" (J. Sławiński) rozpatrywane jest stosunkowo często. Należy tu przypomnieć rozważania G. Bachelarda zawarte w jego *Poétique de l'espace*, Paris 1957. Temat ten pojawia się także w analizach J. M. Łotmana (*О поэтах и поэзии*, Санкт-Петербург 1996; *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki", 1976, z. 1, s. 213–226; *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury...*, s. 295 i in.) oraz w pracy Z. Minc *Struktura „przestrzeni artystycznej" w liryce A. Błoka*, [w:] *Semiotyka kultury...*, s . 95 i 296. Obrazy domu w przestrzennej strukturze utworów są też przedmiotem analizy szkiców: T. Michałowskiej: *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 113–118; M. Czermińskiej, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, ibidem, s. 229–252.

[37] Nawiązuję tu do typów przestrzeni wyróżnionych przez Z. Minc, która pisze: „W tekstach literackich »przestrzeń artystyczna« może przybierać postać: a. Subiektywnej metaforycznej »przestrzeni duszy« – określonych właściwości podmiotu przekazu literackiego, towarzyszących mu w dowolnych, występujących w przekazie sytuacjach; b. Pewnych rzeczywistych (w sensie »rzeczywistości artystycznej« tego tekstu) przestrzennych zarysów uniwersum artystycznego zachowujących swoją niezmienność względem postaci przemieszczających się wewnątrz tego uniwersum" (Z. Minc, op. cit., s. 267).

zdeformowanej, której konstrukcja oparta została na odczuciu i wahaniach nastroju bohaterów. Oba rodzaje przestrzeni domu, różne pod względem właściwości strukturalnych, pełnią w języku relacji przestrzennych poezji emigracyjnej tę samą funkcję symbolicznego wyrażenia uogólnionych treści[38]. Podstawowym zaś chwytem formalnym, służącym zwiększeniu stopnia umowności i wieloznaczności modelu świata, jest zastosowanie systemu powtórzeń określonych relacji przestrzennych, które tak w granicach jednego wiersza, jak i całego cyklu utworów poetyckich tworzą motywy układów przestrzennych.

Dodajmy przy tym, iż niezależnie od siły talentu poszczególnych przedstawicieli „pierwszej fali" emigracji rosyjskiej, wszystkie konkretyzacje motywu domu wzruszają szczerością poetyckiego wyznania.

РЕЗЮМЕ

В данной статье предметом исследования является способ организации пространства в творчестве представителей "первой волны" русской эмиграции. Из пространственной топики, осуществляемой в эмиграционной поэзии, был выбран мотив дома и его функции в формировании изображенного мира и изображении испытаний человека-эмигранта. Дом становится знаком внутреннего мира, души. Может обозначать ожидание, одиночество, душевное тепло, надежду и пр.

[38] O symbolice przestrzeni zob. m.in.: H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w symbolice narracyjnej*, tłum. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki", 1970, z. 3, s. 251–273; M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*, tłum. A. Sieroszewski, Warszawa 1975, s. 145–195; Z. Minc, op. cit., s. 266–330; J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 21; M. Porębski, *O wielości przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 24–25.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Олег Федотов
Москва – Ченстохова

Земные цветы и небесные звёзды в неоромантической лирике Николая Гумилёва[1]

1.

Экстракт поэтической энергии, сконцентрированный в двух редакциях сонета *Я конквистадор в панцире железном...*[2], задающего тональность *Пути конквистадоров* и *Романтических цветов*, конечно, получил поддержку и в основном корпусе составляющих обе книги стихотворений.

Лирический герой первого сборника, новоявленный конквистадор и трубадур, вполне сообразуясь с обыкновением своих средневековых коллег проводить ночное время с возлюбленной, действует в рамках

[1] Николай Гумилёв (1886–1921) – замечательный русский поэт, признанный лидер акмеизма, душа и организатор так называемого «Цеха Поэтов». Сын флотского офицера и племянник контр-адмирала, он всю свою недолгую жизнь ощущал себя *конквистадором в панцире железном*, неустрашимым воином, открывателем новых поэтических материков, покорителем Африки и... женских сердец. Его стихотворные книги от *Пути конквистадоров* (1905), до *Огненного столпа* (1921) отличаются высоким накалом неоромантического энтузиазма, яркой экзотикой, стремительным и неуклонным ростом поэтического мастерства. Среди ближайших соратников, друзей и учеников Гумилёва были Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Сергей Городецкий, Георгий Иванов, Ирина Одоевцева и др. В августе 1921 года, обвинённый большевиками в сочувствии контрреволюционному заговору, он был арестован и расстрелян три недели спустя после мученической смерти Александра Блока.

[2] Сравнительный анализ обеих редакций дан в нашей статье, опубликованной в юбилейном сборнике, посвящённом памяти Николая Александровича Гуляева, – *Две редакции сонета Николая Гумилёва Я конквистадор в панцире железном....* Настоящая статья может считаться её продолжением.

канонической сюжетной схемы *альбы*: *С тобой я буду до зари*[3], / *Наутро я уйду* / *Искать, где спрятались цари,* / *Лобзавшие звезду.* В дальнейшем выясняется, что мифические *цари* – всего лишь олицетворение *заснувшего небосклона над мраморностью гор.* Отважный поэт-рыцарь сумеет воспользоваться своим мечом, развеять *вихрем грозовым,* / *И громом и огнём* все чары и, *выпытав тайны*, заключить их *в короткий стих,* / *В оправу звонких слов.* Возвратившись к возлюбленной, он встретит с ней новую *зарю* и подарит *на прощанье добытую звезду*, ту самую, о которой речь шла в первой редакции *Конквистадора.*

В следующей миниатюре, озаглавленной *Песнь Заратустры*, подтверждается общая оптимистическая тональность поэтической концепции автора: *Жаркое сердце поэта* / *Блещет, как звонкая сталь.* / *Горе не знающим света!* / *Горе обнявшим печаль!..*, после чего в стихотворении с не менее концептуальным заголовком *Credo* герой, не знающий толком ни начального, ни конечного пункта своих странствий, вновь с победой возвращается в свой *сверкающий сад* с тем, чтобы, отказавшись от умиротворяющей *ласки роз*, соизмерить свои творческие силы. Призвание поэта-завоевателя видится ему прежде всего в том, чтобы властно подчинить себе всё и вся: *Мне всё открыто в этом мире –* / *И ночи тень, и солнца свет,* / *И в торжествующем эфире* / *Мерцанье ласковых планет.* Романтические аллюзии дают о себе знать в явных отзвуках лермонтовского *Демона*: это и *торжествующий эфир* и пресловутые *сны золотые*, преобразующиеся в *свой сон*, который поэт, *всегда живой, всегда могучий*, готов набросить на пребывающий в *пустоте* мир.

Наконец, ещё более отчётливо романтическая родословная *Пути конквистадоров* обнаруживается в балладных мотивах сборника. Склонность к лироэпике вообще была неотъемлемой частью поэтического дара Гумилёва. Не случайно он задумывал целую книгу баллад. К балладному жанру можно без колебания отнести *Песню о певце и короле*, строка из которой *Горел мой алмазный венец* отразилась впоследствии в названии известной книги Валентина Катаева, стихотворение *Рассказ девушки*, в котором причудливо переплелись образные параллели и интонации всё того же *Демона* и *Мцыри*, поэмы *Дева солнца* и *Осенняя песня*, в составе которой выделяется *Песня дриады*, а также *Русалку*, навеянную одноимённым лермонтовским шедевром и промежуточной балладой Константина Бальмонта *Она как русалка.*

[3] Ср. начало тирады Демона: *С тобой я буду до Денницы....*

Таким образом, название следующего сборника – *Романтические цветы* – вполне последовательно и закономерно сформировалось из *вплетённой в воинственный наряд конквистадора* голубой *лилеи*, из *ласковых роз* и *святых белых цветов*, произрастающих в *сверкающем саду* (*Credo*), из *кровавого цветка*, подаренного певцу таинственным *королём*, обитателем возведённого *на утёсе крутом замка*, который оказался иносказанием казни (*Песня о певце и короле*), из *ярких цветов*, в которые *наряжала сновиденья* песня *красивого чародея* (*Рассказ девушки*), из *воздушно-белых лилий* и *розы*, которая *горела пурпурным сияньем на полу*, в *Осенней песне*, из *золотых цветов*, пребывающих во сне, в *Песне дриады*, из *чистых лилий* со *сверкающими слезами* и *алеющих на горном снегу роз* (*На мотивы Грига*), из *сияния чьих-то очей*, горящих *в каждой былинке*, т.е., из тех же цветов, *медленно* поющих и млеющих, и, наконец, из *снежных цветов* в *Осени*. Конечно, это откровенно искусственные, не живые цветы, раз и навсегда изготовленные и переходящие из произведения в произведение как непременный атрибут столь же условного и умозрительного *престола красоты*, с которым они не могут не рифмоваться. Надо признать, что и зрелый Гумилёв, распростившийся с символизмом, более того, один из провозвестников акмеистической *прекрасной ясности*, сохранит столь же эстетское отношение к цветам. Недаром они у него практически не пахнут[4]! Правда, в поздних его сборниках на смену романтическим стереотипам – лилиям и розам – придут всё же менее броские, но зато и более конкретные и, следовательно, относительно более живые представители флоры – *разросшиеся хвощи* (*Шестое чувство*) или *расцветающие влажные сирени / За кормой большого корабля* (*Из букета целого сирени...* из сб. *К синей звезде*)[5], а прежние любимцы резко переосмысляются для выражения исключительно сложных психологических состояний: *Много расцветает чёрных роз / В потайных колодцах у меня...* (*Лишь чёрный бархат, на котором...*).

---

[4] Либо пахнут невиданными в природе запахами: *И запах* ***огненней и слаще*** */ Всего, что в жизни я найду, / И даже лилии стоящей / В высоком ангельском саду...* (*Я вырван был из жизни тесной...*).

[5] Ср. также замечательно тонкое сравнение:

Её фарфоровое тело
Томит неясной белизной,
Как лепесток сирени белой
Под умирающей луной.
(*Лишь чёрный бархат, на котором...*)

2.

Не менее условны в лирике Гумилёва и образные скопленья звезд. Как мы могли убедиться, сугубое пристрастие к ним было откровенно продекларировано в первой редакции сонета *Я конквистадор в панцире железном...*. Они не покидали поэтического неба Гумилёва и в дальнейшем, но их концентрация не была одинаковой:

Книги	кол-во ст-ний	кол-во словообразов	Соотнош.
1. *Путь конквистадоров*	17	17 (12/5)	1,00
2. *Романтические цветы*	44	28 (9/19)	0,64
3. *Жемчуга*	52	14 (13/1)	0,27
4. *Чужое небо*	39	9 (4/5)	0,23
5. *Колчан*	44	8 (6/2)	0,18
6. *Мик*[6]	10	3 (3/0)	0,30
7. *Костёр*	29	10 (9/1)	0,34
8. *Фарфоровый павильон*	15	0 (0/0)	0,00
9. *Шатёр*	12	8 (6/2)	0,67
10. *Огненный столп*	20	13 (4/9)	0,65
11. *Стихотворения*	51	16 (10/6)	0,31
12. *К синей звезде*	21	14 (11/2)	0,62
13. *Стихотворения разных лет*	103	17 (9/8)	0,16

В среднем содержание звёздных словообразов на одно стихотворение (157 на 457 стихотворений[7]) у Гумилёва – 0,37. Наибольшую их концентрацию, таким образом, дают пять книг: *Путь конквистадоров* (1,00), *Романтические цветы* (0,64), *Шатёр* (0,67), *Огненный столп* (0,65) и *К синей звезде* (0,62). В *Фарфоровом павильоне* они значимо отсутствуют. При этом нужно, конечно, учитывать их семантику

[6] Поэму *Мик* пришлось выделить как самостоятельную единицу, соизмеримую со сборниками по двум причинам: 1) она достаточно масштабна, состоит из 10 частей, которые ради соизмеримости логично рассматривать как аналоги стихотворений; 2) ещё при жизни поэта в 1918 г. она издавалась отдельной книгой: *Африканская поэма* (Санкт-Петербург, изд-во Гиперборей, 1918).

[7] Общее количество стихотворений и их распределение по книгам учитывалось по тбилисскому изданию сочинений поэта: Николай Гумилёв, *Стихи. Поэмы*, Тбилиси 1989. При этом, как указывалось выше, поэма *Мик* приравнивается книге из 10 стихотворений.

и ситуативность употребления. Так, например, на 12 стихотворений *Шатра* приходится 8 словообразов звёздного комплекса, 6 – прямых и два – косвенных (*небесные огни*; *Ночь, как коршун, посядет, / Задрожат огоньки / Впереди нас и сзади*). В стихотворениях, воспевающих любимую поэтом Африку, таких, как *Красное море* (дважды), *Египет*, *Суэцкий канал*, *Судан* и *Абиссиния*, звёзды упоминаются по преимуществу в своём прямом смысле как светящиеся отражённым светом небесные тела, видимые в вечернее и ночное время. Только в одном случае они непринуждённо уравниваются с птицами как однородные члены предложения и равноправные объекты любви некоего *мудреца*, т.е., скорее всего, ветхозаветного Моисея: *К отдалённым платанам цветущим / Ты проходишь, как шёл до тебя / Здесь мудрец, говоря с присносущим / Птиц и звёзды навек полюбя* (*Египет*). Впрочем, даже в такой ситуации они не лишаются присущей им материальной определённости, т.е., в принципе, остаются небесными светилами.

Совершенно другое дело, когда понятие *звезда* символически переосмысляется, выступая в своём ярко выраженном метафорическом амплуа. Конечно, конквистадор *весело преследует* не астрономическое тело, а некий романтический символ недосягаемого идеала, естественно, связанный с манящими украшениями небес, с живущими на них ангелами, с подобными им земными красавицами, и проч., и проч. Поэтому далеко неслучаен брошенный героем стихотворения недоумённый взгляд на небо: *Как смутно в небе диком и беззвёздном!* Но если ещё звёзды (с архаизированным сдвигом ударения *звездáм*), до которых не доходят *полдневные слова* любовных признаний, в известной мере сохраняют видимую связь со своим привычным местопребыванием, то *звезда долин* через запятую с *лилеей голубой* активно включается в игру окказиональными синонимами, обозначающими различные символические грани романтических перевоплощений.

Образные созвездия последующих стихотворений *Пути конквистадоров*, настроенные камертоном заглавного сонета, отсвечивают таинственным мерцанием весьма широкого семантического спектра, не замыкаясь на каком-то одном определённом значении. Вышедший в путь конквистадор, как уже отмечалось, стремится в первую очередь отыскать, *где спрятались цари, / Лобзавшие звезду*. Как только выясняется, что речь всего лишь о заснувшем небосклоне / *Над мраморностью гор*, буквальный смысл парадоксальных лобзаний дезавуируется, уступая место условной метафоре. Дальнейшие действия лирического героя, вооружившегося мечом и совершающего свои рыцарские подвиги, переосмысляются в творческое преображение действительно-

сти. Поэтому *добытая звезда*, которую в финале стихотворения *С тобой я буду до зари...* конквистадор намеревается подарить *на прощанье* любимой, воспринимается, разумеется, не как доставленный на землю астрономический объект, а как реализация довольно банальной любовной гиперболы (вспомним в *Куплетах Курочкина* у Алексея Фатьянова: *Хвастать, милая, не стану, / Знаю сам, что говорю: / С неба звёздочку достану / И на память подарю!*). С другой стороны, как мы уже знаем, это ещё и некий символ осуществлённой мечты, образное инобытие заветного *голубого цветка*.

Те же смысловые коннотации просматриваются ещё в одном *звёздном лобзании*: *Я не ищу больного знанья / Зачем, откуда я иду. / Я знаю, было там сверканье / Звезды, лобзающей звезду* (*Credo*). Понятно, здесь нет и намёка на, как сейчас модно стало говорить, нетрадиционные любовные отношения. *Звезда, лобзающая звезду*, – никакая не лесбиянка, а всего лишь мерцание двух небесных светил, а в переносном смысле – встреча бесконечно далёких, но *созданных друг для друга* существ, которые, как прозвучит в одном из *китайских* стихотворений поэта (*Соединение*), *соединяются, увы, так редко...* Отдалённым образом Гумилёв искусно модифицирует знаменитый лермонтовский мотив *И звезда с звездою говорит*. Заметим, что в предыдущем катрене интересующий нас словообраз *мерцает* косвенным, отражённым светом: *Мне всё открыто в этом мире – / И ночи тень, и солнца свет, / И в торжествующем эфире / Мерцанье* ***ласковых*** *планет*, неожиданным эпитетом подготавливая любовное слияние в сугубо метафорическом, конечно, поцелуе на этот раз уже прямо обозначенных звезд.

В стихотворении балладного типа *Песня о певце и короле* в начале собственно песни *молодого певца*, выполненной контрастным по отношению к 4-стопному амфибрахию основного повествования 4-стопным ямбом, мотив звёзд фигурирует как минус-приём (по Ю. Лотману), т.е. как значимое отсутствие их на ночном небе: *Я шёл один в ночи* ***беззвёздной****.... Дикая песня молодого певца*, повествующая о *красивом женском трупе* и оплакивающем смерть прекрасной незнакомки *безумном скоморохе*, который в тщетной надежде вернуть её к жизни *прижимал больные губы / К холодным, девичьим устам*, получает у владельца замка *гордого короля* более чем адекватную оценку: *Певцу подарил я кровавый цветок / В награду за дерзкую речь*. Безобразные события, о которых поведал несчастный певец, могли разыграться только в *беззвёздную* ночь, т.е. в полном беспросветном мраке, без малейшего проблеска духовности и добра.

Начало и конец следующего стихотворения той же жанровой модификации *Рассказ девушки* также отмечены косвенным упоминанием *горящих в ночи огней*, т.е., скорее всего, конечно, света звёзд, который только и способен, как можно заключить с оглядкой на только что отмеченное их значимое отсутствие, отогнать *злые чары*. Одно и то же четверостишие открывает и завершает повествование, образуя замкнутую рамочную композицию:

В вечерний час горят огни...
Мы в этот час их всех приметим,
Господь, сойди к молящим детям
И злые чары отгони!

В высшей степени неординарно звёздная символика представлена в поэме *Дева солнца*. Заглавная героиня, олицетворяющая дневной свет, идёт на встречу с царём, лицо которого *мрачно, как ночь*. По контрасту лик её осенён нестерпимым сиянием: *Она идёт, сомкнув уста, / Как дева пламенного рая, / Как солнца юная мечта*. Уже с третьей строфы автор-повествователь (он же *конквистадор*!), персонифицирующий себя в образе завоевателя, ради *божественной любви поднявшего меч к великим войнам*, отказывается от 3-го лица и переходит к 1-му с тем, чтобы через прямую речь отчётливее выявить парадоксальную раздвоенность своего психологического состояния:

Я стал властителем Вселенной,
Я Божий бич, я Божий глас,
Я царь жестокий и надменный
Но лишь для вас, о, лишь для вас.

А для неё я тот же страстный
Любовник вечно молодой,
Я тихий гимн луны, согласной
С бесстрастно блещущей звездой.

Иными словами, *бесстрастно блещущая звезда* в этом контексте оказывается атрибутом сложного комплекса *тишины* в душе героя, характеризующей вовсе не его возлюбленную, а его самого! В концовке баллады вновь оставшийся одиноким *гордый царь* в отчаянии предаётся своим жестоким неистовствам: *...Он, как гроза, он гордо губит / В палящем зареве мечты, / За то, что он безмерно любит / Безумно-белые цветы. Смерть и кровь*, оказывается, на то и *даны нам Богом*, чтобы оттенить эту роковую *белизну*.

Таинственная связь мотива *алой звезды* с мотивом *горящего поцелуя*, по отдалённой колористической ассоциации перекликаясь с жёлто-багряной гаммой сбрасывающих листву деревьев, выстраивает образный зачин *Осенней песни*: *Осенней неги поцелуй / Горел в лесах звездою алой...*. Оторвавшись от неба, эта звезда символизирует исключительно земные коллизии, но во второй половине стихотворения всё становится на свои места: семантический центр слова возвращает ему исконный корневой смысл в неявной, но вполне угадываемой форме: *А вечерами в небесах / Горели алые одежды...*. Никакие другие *одежды*, кроме *звёздных*, *вечерами в небесах гореть*, конечно, не могут. Тем более, явную номинацию с неявной, косвенной, в обоих случаях роднят один и тот же метафорический *глагол* (*горел* → *горели*) и один и тот же эпитет-прилагательное (*алой* → *алые*).

В *Песне дриады* упоминается некая *золотая звезда*, которая должна постелить для исполнительницы и её возлюбленного *принца огня* подозрительно эфемерное *ложе из лучей*. Ни о какой, сколько-нибудь реальной подоплёке этой небесной постели речи идти не может. Зато идеальный образ романтического рая, которым соблазнял грузинскую княжну лермонтовский Демон, вырисовывается довольно отчётливо. Аллюзии на поэтический идиостиль создателя *Демона* усиливаются и скрытой цитатой из другого его произведения: *Я покину родимый дол...* → *Когда Мавр пришёл в наш родимый дол...*.

Звёздный маршрут Пути конквистадоров завершается угасающим росчерком Люцифера-Денницы, который получит столь широкий разбег в *Романтических цветах*: *Жертвой будь голубой, предрассветной... / В тёмных безднах беззвучно сгори... / И ты будешь звездою обетной, / Возвещающей близость зари*. Заключительный призыв одного из последних стихотворений книги *Иногда я бываю печален...*, обращён к лирическому герою. Он вложен в уста некоего таинственного существа, пребывающего *где-то там, в высоте голубой* и *порывисто-страстным голосом* говорящего о мировой борьбе. Особое мистическое значение приобретают в этой связи эпитеты *голубая* и *предрассветная* (по отношению к *жертве*), окольными путями актуализирующие христианский миф о падшем ангеле.

Романтические цветы, в полном соответствии со своим названием, так же, как и *Путь конквистадоров*, откровенно перенасыщены звёздными образами, поскольку лирическая ситуация, в основном, приурочена к ночной и вечерней поре, а взоры лирического героя с завидным постоянством обращены к небу. Однако, если в *Пути конквистадоров* львиную долю учитываемых нами лексических единиц состав-

ляют впрямую обозначенные звёзды (13 из 17) и только в 4 случаях аналогичные объекты выявляются ситуативно, то в *Романтических цветах* соотношение обратное: 9 прямых номинаций на 19 косвенных.

Исключительно часто звёздную карту Гумилёва косвенно озаряет мифема Люцифера. Образованное от латинских корней слово, буквально означающее *утреннюю звезду*, (планету Венеру), связано, с другой стороны, с сакральным именем Сатаны (Денницы). По библейскому пророчеству о гибели Вавилона, возомнивший себя соперником самого Бога Люцифер был низвергнут с небес даже не на землю, а *в ад, в глубины преисподней* (*Исаия*, 13, 12–15). Видимо, эти источники легли в основу Дантовой космогонии: Данте с Вергилием спускаются к центру земного шара, видят там три пасти Люцифера, дробящие зубами трёх самых страшных грешников: Брута, Кассия и Иуду, после чего поднимаются на другую сторону Земли, к горе Чистилища, цепляясь за шерсть исполинского тела падшего ангела...

Люцифер фигурирует у Гумилёва как обобщённое воплощение демонического начала:

Пять могучих коней мне дарил Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Я увидел бездонность подземных пещер
И роскошных долин молодое лицо.

Принесли мне вина – струевого огня
Фея гор и властительно – пурпурный Гном,
Я увидел, что солнце зажглось для меня,
Просияв, как рубин на кольце золотом.

И я понял восторг созидаемых дней,
Расцветающий гимн мирового жреца,
Я смеялся порывам могучих коней
И игре моего золотого кольца.

Там, на высях сознанья – безумье и снег...
Но восторг мой прожёг голубой небосклон,
Я на выси сознанья направил свой бег
И увидел там деву, больную, как сон.

Её голос был тихим дрожаньем струны,
В её взорах сплетались ответ и вопрос,
И я отдал кольцо этой деве Луны.
За неверный оттенок разбросанных кос.

И смеясь надо мной, презирая меня,
Мои взоры одел Люцифер в полутьму,
Люцифер подарил мне шестого коня
И Отчаянье было названье ему.

Однако в новой редакции четвёртой части *Сказки о королях*, вошедшей в *Романтические цветы* под названием *Баллада*, Гумилёв существенно меняет первую заглавную строку стихотворения: *Пять могучих конец мне дарил Люцифер... → Пять коней подарил мне* ***мой друг*** (выделено мной – О. Ф.) *Люцифер....* Иными словами, признавая Люцифера своим другом, лирический герой сам приобщается демонизму, что вполне соответствует характерной традиции романтической и особенно неоромантической поэзии. Нельзя не обратить внимания на ещё одно весьма показательное изменение первоначального текста. Третий катрен обогатился в новой редакции мотивом *звёздных ночей*: *И я понял восторг созидаемых дней... → Много звёздных ночей, много огненных дней....* Это ли не доказательство устойчивой звёздной ипостаси падшего ангела? Однако новоявленный Демон не выдержал испытания, передарив заветное кольцо печальной деве Луны[8]:

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму.
Люцифер подарил мне шестого коня –
И Отчаянье было названье ему.

Бесстрашный и могучий воин неминуемо терпит поражение в роковом поединке любви. Добровольно уступая своей возлюбленной, он, с точки зрения мятежного ангела, обречён на отчаяние и достоин только презрения. Следующая встреча с Люцифером опять-таки в скрытой форме происходит в стихотворной миниатюре *Умный дьявол*, представляющей собой несколько сниженную вариацию *Баллады*. Заголовок и первый стих (*Мой старый друг, мой верный дьявол...*) не оставляют сомнений в персоне исполнителя глубокомысленной песенки: – *Всю ночь моряк в пучине плавал, / А на заре пошёл ко дну.* Оказывается, моряк, как и лирический герой, доверился *великой любви*: *Он слышал зов, когда он плавал: / «О, верь мне, я не обману»... / – Но помни, – молвил умный дьявол, – / Он на заре пошёл ко дну.* Конечно, демонический пафос *старого друга* сильно редуцировался, измельчал, и скорее он напоминает циника Мефистофеля[9], но дважды повторённый мотив *зари* всё же позволяет сохранить за ним статус могущественного дарителя коней.

[8] Вполне возможно, что под маской *Девы Луны* скрывалась непреклонная Анна Горенко...

[9] Не исключено, что Гумилёва в данном случае могли привлечь и отдалённые ассоциации с пушкинскими *Сценами из Фауста*, где именно Мефистофель отправляет *ко дну* корабль.

Крепкая образная связь стержневого развития лирической темы с символом предрассветной звезды подтверждается ещё через несколько стихотворений в *Пещерах сна*, метафорически повествующих о наступлении ночи и утреннем пробуждении природы. Обращаясь вероятнее всего к своей возлюбленной, лирический герой предполагает сначала *услышать робкий, тайный шаг*, а потом *увидеть Люцифера*; с наступлением темноты можно будет различить, как *Люцифер прокрадется как тень / С тихими вечерними тенями*; конечно, именно он будет источником *синего блеска*, который *заворожит взор* затаившимся влюблённым, внимающим сказкам *феи Маб* и наблюдающим за скитаниями *Вечного Жида*; и, наконец, вторичное обращение его в *блуждающую тень* после того, как *воздушный лунный знак / Побледнеет, шествуя к паденью*, и станет сигналом окончательного рассвета:

И, взойдя на плиты алтаря,
Мы заглянем в узкое оконце,
Чтобы встретить песнею царя,
Золотисто-огненное солнце.

В соседнем стихотворении *Любовники*, естественным образом продолжающем тему предыдущего, излагается история любви *великого жреца* и одной из *наяд*, чья красота была *пленительней, чем сказка*. Любопытно, что действие происходит *возле моря* и в предрассветный час: *И звёзды предрассветные мерцали, / Когда забыл великий жрец обет...*. Иными словами, беззаконная любовь свершается не без ведома всё того же *старого верного друга* Люцифера. Только на этот раз обратная связь с ним устанавливается при помощи наводящего эпитета – звёзды *предрассветные*.

Напоследок «огненные грёзы Люцифера», парадоксальным образом обернувшись *блужданием стройных блудниц*, сверкнули в стихотворении *За гробом*, предрекающим не кому-нибудь, а самому лирическому герою неотвратимую и столь будничную в своих внешних проявлениях смерть:

Ты умрёшь бесславно иль со славой,
Но придёт и властно глянет в очи
Смерть, старик угрюмый и костлявый,
Нудный и медлительный рабочий.

Уже много было сказано о поразительном пророческом даре поэта, почти с документальной точностью увидевшего и описавшего свою

кончину: *И умру я не на постели, / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще...* (*Я и Вы*); или: *Упаду, смертельно затоскую, / Прошлое увижу наяву, / Кровь ключом захлещет на сухую, / Пыльную и мятую траву* (*Рабочий*). Но, пожалуй, ещё никто не заметил, что первые намётки этого страшного пророчества прозвучали уже в раннем стихотворении поэта, пусть пока в романтически приблизительном, но уже вполне предсказуемом виде. Старик, явившийся за лирическим героем, менее всего похож на традиционного старину Харона. В нём отчётливо и определённо проступают черты типичного представителя немецкого пролетариата, занятого своим кропотливым, и таким непатетическим делом: *...всё он занят отливаньем пули, / Что меня с землёю разлучит....*

Настоящий фейерверк звёздной символики (целых 7 косвенно обозначенных звёздных словообразов!) предстаёт перед читателем в стихотворении с провоцирующим названием *В небесах*:

Ярче золота вспыхнули дни,
И бежала Медведица-ночь.
Догони её, князь, догони,
Зааркань и к седлу приторочь!

Зааркань и к седлу приторочь,
А потом в голубом терему
Укажи на Медведицу-ночь
Богатырскому Псу своему.

Мёртвой хваткой вцепляется Пёс,
Он отважен, силён и хитёр,
Он звериную злобу донёс
К медведям с незапамятных пор.

Никуда ей тогда не спастись.
И издохнет она наконец,
Чтобы в небе спокойно паслись
Козерог, и Овен, и Телец.

Перед нами, в сущности, не что иное, как иносказательная картина чередования ночи и дня. Использовав скрытые образные потенции анималистических названий созвездий, Гумилёв рисует драматическую охоту некоего «князя», то ли не названного Стрельца, то ли Месяца[10], то ли вовсе Солнца, на дикую Медведицу-ночь.

[10] Который, между прочим, сохранил в польском языке вербальное подобие с «князем» (ksężyc/ksiażę). Впрочем, по мнению Георгия Косикова, «Охота», так же, как и «Сказочное» (первое название приведённого стихотворения), имитирует некое идеализированное «славянство».

Дважды упоминаются звёзды в стихотворении *Крест*, изображающем азартную игру в карты: сначала, в лирической экспозиции, они косвенным образом фиксируют временные ориентиры происходящего: *Холодные звёзды тревожного марта / Бледнели одна за другой за окном*, а затем *звёздное небо* (вспомним кантовский нравственный императив!) олицетворяет свободу и чистоту. Проигравшийся в пух и прах лирический герой решается поставить на карту свой крест, прежде чем *принять посох сестры Нищеты.*

В экзотических портретах *Гиены* и *Ягуара* звёзды предстают как свидетели свирепой грации запечатлённых в названиях экзотических животных, причём в обоих случаях по соседству с луной. Кстати, в зачине второго стихотворения лирический герой, перевоплотившись в ягуара, видит себя во сне *сверкающим на небе*, т.е. косвенным отражённым светом, – созвездием.

Завершается образный звездопад *Романтических цветов* двумя наполовину историческими, наполовину мифологическими эпизодами. В *Основателях воля созвездий* дарует братьям Рему и Ромулу их *древний почёт*, а в *Каракалле звёзды, разбросавшиеся в ночном небе, как в бреду*, участвуют в величественном декоре царствования легендарного римского императора.

Неоромантическая концепция поэтического мира, ярко проявившая себя в начале творческого пути Гумилёва, ещё находившегося под обаянием мировоззрения и образного языка своих учителей-символистов, характеризовалась ко всему прочему преимущественно *небесным* местопребыванием лирического героя, взглядом его на грешную землю, так сказать, сверху вниз в полном соответствии со знаменитой кантовской максимой: *Две вещи наполняют душу всегда новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне.* Именно её, по всей видимости, держал в голове Гумилёв, прощаясь с символизмом в своей программной статье *Наследие символизма и акмеизм*: *Вся красота, всё священное значение звёзд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе*[11]. *Бесконечно далеки от земли* были, по мнению акмеистов, и их бывшие учителя, витавшие в мистических небесах и стремившиеся во что бы то ни стало познать непознаваемое. При этом, согласимся с О. А. Лекмановым, главная цель

[11] Н. С. Гумилёв, *Стихи; Проза*, Иркутск 1989, с. 408.

и Гумилёва, и Мандельштама, и Городецкого состояла в том, чтобы *приблизить к земле недосягаемую метафорическую даль*, ибо *акмеизм – это прежде всего не противопоставление звёздного – земному* [= *млечному*], *а живое равновесие* (...) *между звёздным и земным*[12]. Новые теоретические установки не могли не повлечь за собой и новых практических результатов. Любопытно взглянуть, как изменилось семантическое наполнение звёздных образов у преодолевшего символизм Гумилёва.

3.

О насыщенности словообразами звёзд в сборнике *Шатёр*, фигурирующими преимущественно в их прямом, астрономическом смысле, речь уже шла выше. Остаются ещё две книги стихов, звёздная доминанта которых превышает 50-ти процентную норму: *Огненный столп*, изданный сразу после смерти поэта, осенью 1921 года, и цикл любовных стихов, написанных, в основном, в 1917 году, опубликованных, однако, пять лет спустя, в сборнике под названием *К синей звезде*. Заголовок для него был придуман составителем, а стихи большей частью извлечены из альбома Елены Карловны Дебюше, которой они собственно и посвящены.

Будучи в 1917 году в Париже, Гумилёв страстно влюбляется в эту совсем ещё юную девушку, полурусскую-полуфранцуженку. Он уже был готов в очередной раз развестись, чтобы жениться на ней, но она предпочла полунищему русскому поэту богатого американца. Книга представляет собой в первую очередь биографический интерес, поскольку все составляющие её стихотворения не более чем альбомные мадригалы. В них, по словам Сергея Маковского, он

> признается в страсти без меры, в страсти, пропевшей песней лебединой, что печальней смерти и пьяней вина; (...) называет себя рабом истомлённым перед ее мучительной, чудесной, неотвратимой красотой. И не о земном блаженстве грезит он, воспевая ту, которая стала его безумием или дивной мудростью, а о преображенном, вечном союзе, соединяющем и землю, и ад, и Божьи небеса:
>
> Если бы могла явиться мне
> Молнией слепительной Господней,

[12] См.: О. А. Лекманов, *Книга об акмеизме и другие работы*, Томск 2000, с. 60.

И отныне я горю в огне,
Вставшем до небес из преисподней...

Не отсюда ли впоследствии название сборника – Огненный столп, где лирика любви приобретает некий эзотерический смысл?[13]

Добавим, со своей стороны, что *огонь*, вставший *до небес из преисподней* – скорее всего, гостинец от старого знакомого Люцифера. А интимное прозвище *Синяя звезда* вполне может быть результатом контаминации той, конечно, не забытой *звезды*, которую преследует конквистадор, и *голубой лилии*, добыть которую он должен, во что бы то ни стало, даже ценой жизни.

С. Маковский, впрочем, не склонен преувеличивать значения *несчастной парижской страсти Гумилева*. Стихи *К синей звезде*, считает он,

> ...несомненно, искренни и отражают подлинную муку. Однако они остаются стихами поэта, и неосторожно было бы их приравнивать к трагической исповеди. Гумилев был влюбчив до крайности. К тому же привык *побеждать...* Любовная неудача больно ущемила его самолюбие. Как поэт, как литератор, прежде всего, он не мог не воспользоваться этим горьким опытом, чтобы подстегнуть вдохновение и выразить в гиперболических признаниях не только свое горе, но горе всех любивших неразделенной любовью.
>
> С художественной точки зрения стихи *К синей звезде* не всегда безупречны; неудавшихся строк много. Но в каждом есть такие, что останутся в русской лирике, – их находишь, как драгоценные жемчужины в морских раковинах...[14].

Небо, звёзды, огонь да ещё, пожалуй, *цветы*[15] составляют единый образный ансамбль, формирующий романтическую атмосферу всего сборника. То *за огненными небесами* неприступная героиня нет-нет и задумается о своём воздыхателе (*Из букета целого сирени...*). То он, в свою очередь, удивляется: *Неужель ты можешь не гореть / Тайным пламенем, тебе знакомым...* (*Много есть людей, что, полюбив...*).

---

[13] Сергей Маковский, *На Парнасе серебряного века*, Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР, Мюнхен 1962, с. 197–222.

[14] Там же.

[15] Чаще всего, сирень (*Из букета целого сирени...*; *Лишь чёрный бархат, на котором...*), *розы* (*Пролетела золотая ночь...*; *Однообразные мелькают...*) и *лилии* (*Так долго сердце боролось...*).

То его *альбом* только *дивным покровительством Венеры*[16] спасается *от ауто-да-фэ* (*Мой альбом, где страсть сквозит без меры...*). То, обратившись к *картонажному мастеру*, делавшему этот самый альбом, и не дождавшись ответа на свои риторические вопросы, лирический герой прислушивается к *настоящему голосу* (*Голос жизни, близкой для меня, / Звонкий, словно водопад гремящий, / Словно гул растущего огня*), который открывает ему сокровенное:

В этом мире есть большие звёзды,
В этом мире есть моря и горы,
Здесь любила Беатриче Данта,
Здесь ахейцы разорили Трою!
Если ты теперь же не забудешь
Девушку с огромными глазами,
Девушку с искусными речами,
Девушку, которой ты не нужен,
То и жить ты, значит, не достоин.

(*Отвечай мне, картонажный мастер...*)

То среди всех своих *друзей*, всех, которых он *очеловечил, / Вывел их из небытия*[17], своё законное место занимают звёзды: *И светились звёзды золотые, / Приглашённые на торжество, / Словно апельсины восковые, / Те, что подают на рождество* (*В этот мой благословенный вечер...*). То в стихотворении *Я вырван был из жизни тесной...* лирический герой, столкнувшись с *мучительной, чудесной, / Неотвратимой красотой*, умирает и видит пламя, / Невиданное никогда, / Пред ослеплёнными глазами / Светилась синяя звезда[18]. То ему кажется, что его *дом – из звёзд и песен дом* (*Я говорил – ты хочешь, хочешь?...*). То в его чувствах отражаются *огромные моря, / Колеблемые лунным притяжением, / И сонмы звёзд, что движутся, горя, / От века предназначенным движением* (*Неизгладимы, нет, в моей*

[16] Разумеется, не только богини любви, но и названной в честь неё планеты-звезды.

[17] Далее перечисляются наиболее знаковые гумилёвские поэтические образы: Гондла, Муза Дальних Странствий, Мик с Луи, капитаны, Дон-Жуан, камбоджианцы, разнообразные экзотические животные, дракон, Будда и пр.

[18] Замечательно, что в концовке стихотворения ключевое словосочетание появляется с ограничительной частицей *лишь*: *Ты повторяла: «Я страдаю», / Но что же делать мне, когда / Я наконец так сладко знаю, / Что ты* ***лишь*** *синяя звезда.* Не означает ли она, в сопровождении эпитета *сладко*, некоего морального реванша, который берёт потерпевший, было, окончательное и бесповоротное поражение лирический герой?

судьбе...). То, наконец, в заключительном стихотворении цикла (*На путях зелёных и земных...*) вновь напоминает о себе *Утренняя грешная звезда*, т.е. наш старый знакомый Люцифер (он же *тоскующий змей*), к которому как к своему *нежному брату* со словами примирения обращается *грозный серафим*:

Тьмы тысячелетий протекут,
И ты будешь биться в клетке тесной,
Прежде чем настанет страшный суд,
Сын придет, и дух придёт небесный.

Это выше нас, и лишь когда
Протекут назначенные сроки,
Утренняя грешная звезда,
Ты придёшь к нам, брат печальноокий.

Нежный брат мой, вновь крылатый брат,
Бывший то властителем, то нищим,
За стенами рая новый сад,
Лучший сад с тобою мы отыщем.

Там, где плещет сладкая вода,
Вновь соединим мы наши руки,
Утренняя, милая звезда,
Мы не вспомним о былой разлуке.

Любовь-вражда серафима и *тоскующего змея* Люцифера, которая непременно должна закончиться их примирением и воссоединением в *лучшем саду*, отождествляется с драматическими перипетиями несчастной любви поэта к Синей звезде. Встретив её *на путях зелёных и земных*, он *горько счастлив*, ибо, в конце концов, именно она нашёптывает ему его стихи, тайно склонившись над ним.

Тематически близко соприкасается с данным циклом и данным стихотворением великолепный мадригал, посвящённый скорее всего всё той же Синей звезде, текст которого содержался в альбоме, подаренном Гумилёвым В. Анрепу:

С той поры, как я, еще ребенком,
Стоя в церкви, сладко трепетал
Перед профилем девичьим, тонким,
Пел псалмы, молился и мечтал,

И до сей поры, когда во храме
Всемогущей памяти моей
Светят освещенными свечами
Столько губ манящих и очей,

Не знавал я ни такого гнёта,
Ни такого сладкого огня,
Словно обо мне ты знаешь что-то,
Что навек сокрыто от меня.

Ты пришла ко мне, как ангел боли,
В блеске необорной красоты,
Ты дала неволю слаще воли,
Смертной скорбью истомила... Ты

Рассказала о своей печали,
Подарила белую сирень,
И зато стихи мои звучали,
Пели о тебе и ночь, и день.

Пусть же сердце бьётся, словно птица,
Пусть же смерть ко мне нисходит... Ах,
Сохрани меня, моя царица,
В ослепительных таких цепях.

В лучшей поэтической книге Гумилёва *Огненном столпе* прямые и косвенные номинации звёзд распределились с явным преимуществом в пользу последних: 4 к 9. В этом смысле она напоминает *Романтические цветы*! (9 к 19). Рассмотрим последовательно те и другие.

Минимальное число прямых номинаций вовсе не умаляет их образно-поэтической энергии, но напротив усиливает её, поскольку все они освещают поистине концептуальные произведения поэта, достигшего своей полной творческой зрелости. Известно, какое огромное значение придавал лидер акмеизма Слову как первопричине и перводвигателю всего сущего. Высокое предназначение поэзии виделось ему именно в том, чтобы, эстетически осваивая мир, *найти лучшие слова и расставить их в лучшем порядке*. Первоначально эту задачу, мнилось ему, взял на себя ветхозаветный Адам. Акмеизм, который имел второе, синонимическое название *адамизм*, призван был продолжить начатую им работу. Легко представить, какие чувства исторгало из души поэта таинственное, исполненное священного восторга начало Евангелия от Иоанна: *В начале было Слово* (*Искони бе Слово*), *и Слово было у Бога, и Слово было Бог*. В сущности, гимном этой фантастической фразе явилось одно из самых вдохновенных гумилёвских созданий – стихотворение *Слово*:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо своё, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орёл не взмахивал крылами,
Звёзды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передаёт.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог
И в Евангелье от Иоанна
Сказано, что слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчёлы в улье опустелом,
Дурно пахнут мёртвые слова.

Словообраз *звёзды* в данном контексте означает, конечно, релевантный компонент только что сотворённой Вселенной. Они не утратили ещё своей одушевленности и поэтому способны, как подлинно живые существа, как цыплята к наседке, *в ужасе жаться к луне*.

Стихотворение *Персидская миниатюра*, несмотря на трагический надрыв в зачине (*Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой, / То сделает меня Творец / Персидскою миниатюрой*), всё же следует отнести к шуточным. Представив себе, как полюбит его в виде персидской миниатюры *благоухающий старик, / Негоциант или придворный*, лирический герой воображает легкодоступную возможность исполнения благородной функции и одновременно воплощения своей давнишней мечты:

Его однообразных дней
Звездой я буду путеводной,
Вино, любовниц и друзей
Я заменю поочерёдно.

И вот тогда я утолю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою –
Будить повсюду обожанье.

На этот раз в составе словосочетания *путеводная звезда*, да ещё применительно к превратившемуся в персидскую миниатюру герою, интересующая нас лексема почти напрочь лишается своей астральной ипостаси. Приблизительно также выражение *Ариаднина нить* за пределами собственно мифа далека от разновидности пряжи.

Парадоксальным образом замыкая рамочную композицию, сакральное значение *звёзд, в ужасе жмущихся к луне* в *Слове*, откликается в заключительном стихотворении сборника *Звёздный ужас*. Поразительно, что в произведении обозначенной в заголовке тематики, насчитывающем к тому же без малого две сотни строк, ключевая лексема впрямую фигурирует лишь дважды: в названии и в последней строке: *...когда смотрели люди / На равнину, где паслось их стадо, / На воду, где пробегал их парус, / На траву, где их играли дети, / А не в небо чёрное, где блещут / Недоступные, чужие звёзды*. Зато косвенное, в данном случае табуизированное упоминание о звёздах, повергающих несчастных язычников в смертельный ужас, в этой стилизации африканского мифа более чем достаточно. Сначала своим соплеменникам рассказывает об увиденном в ночном небе старейшина рода: *– Горе! Горе! Страх, петля и яма / Для того, кто на земле родился,/ Потому что столькими очами / На него взирает с неба чёрный / И его высматривает тайны*. Затем в небо последовательно смотрят *старший сын с седою бородою*, поплатившийся за это жизнью, его вдова, которой сперва померещилось множество *огней, народа сколько*!, а потом, вслед за вождём племени, практически теми же словами, она завыла: *– Горе! Горе! Страх, петля и яма! / Где я? Что со мною?* ***Красный лебедь*** */ Гонится за мной...* ***Дракон трёхглавый*** */ Крадется... Уйдите, звери, звери! /* ***Рак****, не тронь! Скорей от* ***козерога!***. Как нетрудно догадаться, в табуизированных заменах просвечивают названия созвездий, в том числе и зодиакальных. Возможно, и в предложении принести в жертву обитающему в небе *богу или зверю* ***телицу*** */ Непорочную отроковицу, // На которую досель мужчина / Не смотрел ни разу с вожделеньем*, можно усмотреть намёк на созвездие... Тельца. Последней обратила очи к небу восьмилетняя девочка, для которой звёздное небо предстало в новых поэтических образах: *И она ответила с досадой: / – Ничего не вижу. Только небо / Вогнутое, чёрное, пустое, / И на небе* ***огоньки*** *повсюду, / Как* ***цветы весною*** *на болоте. – / Старый призадумался и молвил: / – Посмотри ещё! – И снова Гарра / Долго, долго на небо смотрела. / – Нет, – сказала, – это* ***не цветочки****, / Это просто* ***золотые пальцы*** */ Нам показывают на равни-*

ну, / И на море, и на горы зендов. / И показывают, что случилось, / Что случается и что случится. Так воспроизведённый или, скорее, воссозданный по аналогии Гумилёвым миф объясняет смену поколений[19]: то, что вызывало тёмный ужас у предков, поэтически преображённое, становится ясным, доступным и даже провиденциальным для потомков.

Среди других косвенных упоминаний светящихся небесных тел выделяются уже знакомые нам ***Млечный Путь***, который *расцвёл нежданно / Садом ослепительным* ***планет***, в *Памяти*, ***Большая Медведица***, которой *заблистало слово Бога с высоты* в третьей части *Души и тела*, особенно ценимой Анной Ахматовой, а также сравнение девушки, предстающей перед *гостем богатым, как* ***комета*** *в ночи*, в стихотворении *У цыган*.

* * *

Итак, лейтмотивные образы звёзд или созвездий, в прямой или косвенной номинации, составляют один из самых релевантных компонентов идиостиля Николая Гумилёва. Вспыхнув ярким светом в программном сонете *Я конквистадор в панцире железном...*, они не сходили с его поэтического небосклона на протяжении всей творческой жизни. В первых стихотворных сборниках они явственно несли в себе родовые черты романтизма, однако в дальнейшем, по мере мужания таланта и выработки принципиально новой эстетики акмеизма звёздная образность у Гумилёва приобретала всё большую и большую выразительность, смысловую прозрачность и гибкость. Выраженная насыщенность прямыми и косвенными номинациями звёзд, особенно в сборниках *Путь конквистадоров*, *Романтические цветы*, *Шатёр*, *К синей звезде* и *Огненный столп*, свидетельствует о концептуальной распахнутости художественного мира поэта, развёрнутого не только по горизонтали, но и по вертикали, об устремлённости взгляда лирического героя к небу, о его интенсивных духовных поисках и верности высоким романтическим идеалам.

[19] Не будет большой натяжкой расшифровать идейную коллизию стихотворения и как смену двух поэтических течений: тёмная, неопределённая мистика символизма уступает место естественной ясности акмеизма, увидевшего мир незамутнённым детским взором, как бы впервые.

SUMMARY

Motives of Stars and their images are the main in the ideostyle of Nikolay Gumilev. The were preserved in the creative activity during all his life-span. In the first lyric verses they carried on the true features of Romanticism. In further life as far as principally new trends of new aesthetics of Akmeizm were introduced, the star-like imagery acquires more lucidity and flexibility. Direct and indirect condensed nomination of stars gives the idea of conceptual openness of the poet's artistic milieu and outturned not only horizontaly but also vertically. All this proves poet's look in the skies in search of spiritual ideas in romantic way.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Антонина Шелемова
Ченстохова

Солярная символика в *Слове о полку Игореве* и лирике Максимилиана Волошина

Более двух веков гениальное произведение древнерусской литературы *Слово о полку Игореве* волнует умы читателей, поэтов и учёных, пленяя эстетическим совершенством и возбуждая творческую и научную мысль. Результаты исследований уже сами составляют громадный архив, сопоставимый с корпусом всех сохранившихся текстов древнерусской словесности. Но время неумолимо движется вперёд: процесс познания неостановим, новые концепции, методы, инструментарий исследования позволяют находить оригинальные ракурсы в изучении древнего памятника словесного искусства.

Богатейшее научное наследие, накопленное за два столетия, является фундаментом, на котором базируется не только медиевистика. Поскольку воистину **вначале было *Слово*** – явление в русской культуре феноменальное, – постольку уникальный памятник оказывался высокохудожественным ориентиром для последующих поколений писателей. Закономерно возникает и вопрос об истоках удивительного литературного синкретизма, уникального сочетания различных жанровых, стилистических, языковых компонентов, составляющих поэтический космос *Слова о полку Игореве*. В этой связи актуализируется изучение древнего памятника в более широкой, так называемой интертекстуальной перспективе.

Интертекстуальность позволяет рассматривать всякое художественное произведение как реакцию на предыдущие литературные тексты. Методолгической основой интертекстуальной концепции является

идея Михаила Бахтина[1] об универсальной диалогичности, сообразно которой художник помимо данной ему действительности имеет дело с предшествующей и современной литературами, состоя с ними в постоянном диалоге. Иными словами, интертекстуальность есть не что иное, как литературный диалог между текстами. В этом диалоге – а зачастую и полилоге – каждый создатель нового произведения получает возможность «коллективную» художественную комбинацию, будь то универсальный мотив, образ или троп, рекомбинировать в соответствии с авторско-личностным мировосприятием и мировидением. Отсюда двоякая функция-предназначение интертекстуального исследования: во-первых, выявить общую панораму универсума текста, во-вторых, обнаружить во «всеобщности» внутритекстовый нарративный дискурс, раскрыть идиостиль художника.

Сопоставительный анализ солярной символики в *Слове о полку Игореве* и лирике Волошина раскрывает перспективы предлагаемой методологии при дальнейшем изучении литературных текстов в соотнесении с художественным феноменом древнерусского памятника.

В *Слове о полку Игореве* царит солнечный культ. Лексема ***солнце*** фигурирует в реально-астрономическом (действительный факт солнечного затмения) и сакрально-астрологическом (знамение, предсказывающее поражение дружине Игоря), в символико-аллегорическом (князья = солнце) и полисемантическом (амбивалентность реалии и символа) аспектах. Символика солнца является также структурной основой лироэпического повествования, идейно и композиционно обрамляя *Слово...* и «замыкая» его в «логический круг». А, как известно, «логический круг» является совершенной формой выражения законченности мысли.

Затмением отмечена начальная точка пути русских князей в Половецкую степь, где солнце выступает как физическая реалия: *Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты.* В следующих эпизодах, постоянно сопровождая событийное повествование, солнце олицетворяется, постепенно переходя в разряд образа-символа: *Солнце ему тьмою путь заступаше.*

Далее в тексте последовательно происходит символическое отождествление князей с солнцем: сюжетный ход скрещивает пути солнца и князей в кульминационной точке. Князья = солнца погружаются во мрак тьмы: *Чърныя тучя с моря идутъ, хотят прикрыти 4 солн-*

[1] М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 373.

ца; Темно бо бѢ въ 3 день: два солнца помѢркоста (...) На рѢцѢ на КаялѢ тьма свѢтъ покрыла. В данных эпизодах солярная символика, приобретая аллегорическое звучание, становится уже непосредственно фактором поэтическим.

Путь Игоря отмечен судьбоносным астральным знаком: всемогущее космическое светило отказывается покровительствовать князю (Игорю *утръпѢ солнцю свѢтъ*), в чём и упрекает его Ярославна: *СвѢтлое и тресвѢтлое слънце! ВсѢмъ тепло и красно еси! Чему господине, простре горячюю свою лучю на ладѢ вои? Въ полѢ безводнѢ жаждею имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче.*

Возвращение Игоря в родную землю озаряется ярким дневным светом: солнце как бы вернуло князю свое благоволение. Поэтический образ солнца в конце произведения трансформируется снова в природную реалию с произвольным символическим подтекстом, замыкая сюжет в «логический круг»: *Солнце свѢтится на небесѢ – Игорь князь въ Руской земли.* Таким образом, солнечная символика фокусирует в себе все элементы, сопряжённые с внутренней организацией художественного дискурса *Слова о полку Игореве.* Благодаря стройному плану, искусной внутренней корреляции реальных и аллегорических образов, небольшое пространство художественного текста превращается в поэтический макрокосм с центром-ядром – ***солнцем***.

Мотивный комплекс солнечной символики в *Слове о полку Игореве* включает в себя конфликт света-тьмы, олицетворяющий борьбу сил добра и зла не только в языческом сознании, но и широко распространенный и в сентенциях библейских авторов (*И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы.* Бытие. 1:4). В среде медиевистов до сих пор не прекращаются активные дискуссии по проблеме конфессиональных приоритетов древнерусского автора. На наш взгляд, культ солнца в *Слове...* восходит более к языческому, чем христианскому мироощущению и мировосприятию. Обращение к символике архаической древности раскрывает поэтическую задачу автора, использовавшего метаконфессиональную энергетику язычества.

Солярная тематика в творчестве Максимилиана Волошина занимает далеко не последнее место. Только с названием *Солнце* и обозначением по первой строке *Солнце!..* у него есть два стихотворения; в вариативной версии *Полдень* – три стихотворения. Идейно-художественные ориентиры поэта весьма широки: символика солнца раскрывается через преломление как мифопоэтики язычества, так и эзотерики христианства; как эмблематики антропософского интуитивно-мистического кода, так и философии зороастризма, солнцепоклонничества.

Любопытной в этой связи представляется самооценка отношения к источникам влияния в автобиографии:

> Я люблю свои и чужие фантазии. Я люблю из чужих мыслей ткать свои узоры (...). Христианство мне из всех религий дальше всего. (...) Я язычник во плоти и верю в реальное существование богов и демонов, и в то же время не могу его мыслить без Христа[2].

Данное, на первый взгляд, парадоксальное заявление во многом объясняет присущее поэтике Волошина «двойничество» образов, а также полисемантический ареал симеотики в его произведениях.

Стихотворения с общей инициалией *Солнце* в контексте антропософской идеи подробно исследовал Сергей Пинаев в своей монументальной книге о Волошине. В частности, он отметил то обстоятельство, что

> антропософские мотивы в творчестве поэта далеко не всегда звучат в «чистом» виде, штейнерианские (Рудольф Штейнер – идеолог антропософии – А. Ш.) откровения чаще «растворяются» в широком эзотерическом спектре. К тому же, поэтически переосмысляются. Вместе с тем, без учёта антропософской теории невозможно полноценно воспринять такие стихи Волошина, как *Сатурн* (1907), *Солнце* (1907), *Луна* (1907)[3].

Стихотворная «триада» есть не что иное, как поэтическое воплощение антропософской концепции материального мира, возникшего и развившегося из духа. Проследим генезис планетарной теории в трактовке антропософов, используя материал книги С. Пинаева. Земной шар

> в процессе своего окончательного формирования проходил через три фазы телесного воплощения, перемежаемые состоянием чистой духовности. Первое планетарное воплощение Земли – Сатурн (Сатурническая стадия), второе – Солнце, третье – Луна. (При этом не следует путать и отождествлять эти воплощения земного шара с небесными телами Солнечной системы, имеющими те же названия).
>
> На первой стадии своего существования Земля, лишённая вещественности, не содержит в себе ничего плотного, жидкого и даже газообразного. Она окружена некоей специфической сферой, состоящей из духовных существ – «духов воли», «духов мудрости», «духов движения», «духов огня» и т.д. На самой Земле обитают «тепловые существа», являющиеся прапрародителями будущего человечества.

---

[2] Цит. по книге: С. М. Пинаев, *Максимилиан Волошин, или себя забывший Бог*, Москва 2005, с. 222.

[3] Там же, с. 174, 176.

В Солнечной фазе Земля приобретает уже газообразную основу; предшественники человеческих существ принимают определённую форму, а вместе с ней – зачатки сознания, способности движения и ряд других свойств. На Лунной стадии сгущение духа ведёт к появлению жидкой субстанции, а дочеловеческие существа уже обладают желаниями, сознанием (близким по своей природе к сновидению), дыханием.

В своём четвёртом воплощении Земля проходит три этапа развития: доатлантический, атлантический и послеатлантический (современный или послеледниковый). Окончательно формируется земная твердь, жидкая среда, воздух, завершается процесс образования человечества[4].

Столь подробное отступление-экскурс в антропософскую догматику оказался необходим, дабы суметь приблизиться к пониманию волошинских стихов, созданных в 1907 году. Планетарная идея наиболее ярко воплотилась в сонете *Сатурн*:

Пусть тёмной памяти источенная урна
Их пепел огненный развеяла, как бред –
В седмичном круге дней горит их белый след.
О, пращур Лун и Солнц, вселенная Сатурна![5] (с. 110–111)

В стихотворении *Солнце* (1907) Волошин стремится сохранить антропософскую идею, но он явно выходит за её пределы, вплетая в текст субъективно-лирические мотивы:

Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный,
Пронизан зрением, как белый бриллиант,
В багровой тьме рождавшейся вселенной.

Но ты, всезрящее, покинуло меня
И я внутри ослеп, вернувшись в чресла ночи.
И вот простёрли мы к тебе – истоку Дня –
Земля – свои цветы и я – слепые очи.

Невозвратимое! Ты гаснешь в высоте,
Лучи призывные кидая издалёка.
Но я в своей душе возжгу иное око
И землю приведу к сияющей мечте. (с. 111)

С. Пинаев увидел в стихотворении отпечаток античной гимнической традиции и русской поэзии Серебряного века:

[4] С. М. Пинаев, *Максимилиан Волошин...*, с. 299–300.

[5] Стихи М. Волошина цит. по книге: Максимилиан Волошин, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 1995. Страницы указываются в скобках.

> В Древней Греции гимн представлял собой культовую песнь, посвящённую какому-либо божеству. Известны многочисленные гимны Аполлону (пэаны), Дионису (дифирамбы), женским божествам (парфении) и т.д. В русской поэзии начала XX века древнейшая традиция находит воплощение в творчестве В. Брюсова, К. Бальмонта, В. Иванова. В русле этого жанра воспринимаются волошинские стихотворения *Солнце* (1907), *Луна* (1907). (...) Мистическому восприятию Волошина импонировала связь гимна с молитвой, ритуалом, магией[6].

Действительно, в первом поэтическом обращении к солнцу бросается в глаза заклинательная функция императива – *святое око дня*, *всезрящее*, *невозвратимое*. Второе же стихотворение – *Солнце!...* (1910) – являет собой жанровый образец исконно гимна-моления, гимна-заклинания:

Солнце! Твой родник
В недрах бьёт по тёмным жилам...
Воззывающий свой лик
Обрати к земным могилам!

Солнце! Из земли
Руки чёрные простёрты...
Воды снежные стекли,
Тали в поле ветром стёрты.

Солнце! Прикажи
Виться лозам винограда.
Завязь почек развяжи
Властью пристального взгляда! (с. 160)

Стихотворения Волошина о солнце С. Пинаев соотносит с традицией поэзии Серебряного века – *Будем как Солнце* Константина Бальмонта, *Хвалой Солнцу* Вячеслава Иванова. Небезынтересны в этой связи и наблюдения Олега Федотова над поэзией Николая Гумилёва:

> В ноябре 1907 года (...) Гумилёв пишет стихотворение, получившее в качестве заголовка своё жанровое обозначение – *Молитва*:

Солнце свирепое, солнце грозящее,
Бога, в пространствах идущего,
Лицо сумасшедшее,

Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее!

[6] С. М. Пинаев, *Максимилиан Волошин...*, с. 209–210.

> Конечно, в этом бешеном, отчаянном призыве нет даже намёка на смиренную христианскую просьбу. Если это и молитва, то молитва (или, скорее, заклинание) язычника, последователя зороастризма, солнцепоклонника[7].

С. Пинаев единый источник всех «солнечных» поэтических вариаций Серебряного века видит в античном орфическом гимне Гелиосу (*Внемли, блаженный, всезрящий, имущий всевечное око...*). О. Федотов рассматривает *Моливу* Гумилёва в контексте языческой традиции, что вносит дополнительные коррективы в проблему реактуализации солярного мотива поэтами Серебряного века[8]. Ни в коем разе не умаляя значение влияния античной гимнографии на стихи Волошина, всё же не будем забывать и о символике русской языческой древности, а именно: *тресветлого солнца*, включённого в контекст «плача» Ярославны.

Языческим заклинанием *тресветлого* солнца пронизан весь монолог Ярославны. Вершинная точка вертикали – сакральное место обитания обожествлённых сил природы, чётко обозначена архаическими мифологемами неба, горы, луча, где ветер – в облаках, в поднебесье (*Мало ли ти бяшетъ* ***горѢ подъ облаки*** *вѢяти*), Днепр Словутич *проби еси каменные* ***горы***, а солнце своими лучами соединяет верх и низ мировой оси (*Чему, господине,* ***простре*** *горячюю свою* ***лучю*** *на ладѢ вои?*).

В стихах Волошина мы наблюдаем те же императивные конструкции в текстуальном построении моления-заклинания, ту же символику вертикали, воплощённую в *луче призывном* или модифицированную в простёртых из земли руках мёртвых людей (Ярославна заклинала спасти Игоря от смерти). Так что игнорировать традицию *Слова о полку Игореве* в анализе волошинского поэтического солярного «тандема» было бы неправомерным упущением. Тем более, что в рамках

---

[7] О. И. Федотов, *Монолог, обращённый к Богу (жанр молитвы в лирике Николая Гумилёва)*. Статья в печати.

[8] В индуистской мифологии, которой также интересовался Гумилёв, почиталась Солнечная династия царских родов. Примечательно упоминание об «ассурах» – представителях высшей касты демонов, противостоящих богам, – в сонетах Волошина *Облака* и Гумилёва *Нежданно пал на наши рощи иней...*, написанных в режиме буриме (последовательность рифм была предложена Волошиным). У Волошина заключительный терцет выглядит: *В морях зари чернеет кровь богов. / И дымные встают меж облаков / Сыны огня и сумрака – Ассуры*; у Гумилёва: *Они пришли, губители богов, / Соперники летучих облаков, / Неистовые воины Ассуры.*

этой темы раскрывается и идентичное воплощение символики солнечного зенита – полудня. Как отмечалось выше, Волошин написал два стихотворения под названием *Полдень* (1907, 1908), плюс лирическую зарисовку *Я, полуднем объятый...* (1910). Несомненно, в этих произведениях поэтически раскрывается и идея антропософской космогонии, и субъективные авторские чувства и предчувствия, но, вместе с тем, окказионально всплывают и художественные ассоциации со *Словом о полку Игореве* в ситуативных схождениях имманентных образов.

Киммерийский полуденный пейзаж у Волошина душный, томный, согбенный зноем, никнущий под палящим солнечным *оком*:

> Травою жёсткою, пахучей и седой
> Порос бесплодный скат извилистой долины,..
> По стенам шифера, источенным водой,
> Побеги каперсов, иссохший ствол маслины...
>
> И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной,
> И запах душных трав, и камней отблеск ртутный,
> И злобный крик цикад, и клёкот хищных птиц –
> Мутят сознание. И зной дрожит от крика... (с. 122–123)

Природа будто встревожена предчувствием некоего драматического предзнаменования, исходящего от полуденного светила, поскольку, вместо яркого сияния в полноте зенитного расцвета, солнце *слепнет*, являя *во впадинах зияющих глазниц / Огромный взгляд растоптанного лика*. Подобные тревожные ассоциации нагнетаются и в ситуации солнечного затмения перед началом Игорева похода, когда *свистъ звѢринъ въста, збися Дивъ, кличетъ врху древа (...). Уже бо бѢды его пасетъ птиць по дубию, (...) орли клектомъ на кости звѢри зовутъ. (...) Заря свѢтъ запала, мъгла поля покрыла.*

В другом же стихотворении Волошина, практически при идентичной живописной палитре, присутствует иной эмоциональный настрой: стебли травы *звонки*, движения зноя *пахучи*, в чёрно-синем огне *расцветают* медные тучи[9]; *нимбы света, венцы и сияний тяжких гирлянды* плывут над землёй. Здесь символика света-тьмы соотнесена с традиционной мифопоэтической образностью: из тьмы ночи, из мёртвого тайника земли к свету полуденного солнца вызываются живые ростки (подобно тому, как из *полунощи*, из мрака плена «вызывала» Игоря к свету живительная природная сила родной земли):

---

[9] Ср: в *Слове...* – инверсионная символика: чёрные тучи *прикрывают* князей-солнц.

Травы древних могил, мы взросли из камней и праха,
К зною из ночи и тьмы, к солнцу на зов возросли.
К полдням вынесли мы, трепеща от сладкого страха,
Мёртвые тайны земли (с. 135).

В *Слове о полку Игореве* собственно лексема *полдень* упоминается только единожды – в эпизоде поражения дружины Игоря – и, что любопытно, в не типичной для поэтической архаики символической интерпретации. Вместо ожидаемого движения вверх, к кульминационному – зенитному – моменту пути, оказалось, что *къ полудню падоша стязи Игоревы*. Почему страшная беда произошла именно в полдень – в зенитное время солнца и света? Можно ли предположить в данном случае наличие своеобразного поэтического оксюморона? Или проще сослаться на указание реального времени окончания битвы, лишив таким способом контекст семантической многозначности? Ведь даже летопись точного временного ориентира окончания битвы не даёт. Перелом сражения не в пользу русских воинов наступил на рассвете в воскресенье (*свѢтающе недѢлѢ*). Закончился бой еще до полудня или ближе к полудню – определить трудно. В *Слове...* полдень указывает на конкретное время. Может быть, есть резон предположить, что поражение и пленение Игоря и его ратников произошло символически не под ярко сияющим зенитным светом, а под померкшим в *полудние* солнцем. Тогда это событие может рассматриваться как метафорическая параллель начальному фрагменту затмения солнца и быть включённым в ассоциативную цепь солярной символики.

Вообще в поэтическом дискурсе *Слова о полку Игореве* символика суточного солнечного цикла использована весьма своеобразно. Из других лексем – наряду с «раскодировкой» полуденного часа – интригует и семантика полуночного времени. Прежде всего обращает на себя внимание дважды употреблённое слово *полночь* в эпизоде бегства Игоря из плена: *Прысну море полунощи; идутъ сморци мьглами.* (...) *Погасоша вечеру зари.* (...) *Комонь въ полуночи Овлуръ свисну за рѢкою.* Является ли *полночь* конкретным временным указателем или в контексте памятника это пространственный образ?

Полночь – символический знак чужемирия (*крычатъ телѢгы* «*половецкие*» *полунощы*). Вместе с тем, это и тот ритуальный момент времени в архаических мифологических текстах, когда начинается борьба сил добра и зла и сильный персонаж способен одолеть врага. При этом ещё один факт не следует упускать из виду: *полунощь* и *полудень* – этимологические обозначения севера и юга в славянских языках

(кстати, сохранившиеся в современном белорусском – *поўнач*, *поўдзень*, украинском – *північ*, *південь*, польском – *północ*, *południe*). На языке символики *Слова...*, вероятно, *полунощь* в данном контексте может быть косвенно соотнесена с мифологемой севера, но не как части света, а в архаико-символическом значении пространственной зоны ночи, тьмы и мрака. Из *полунощи* начинается спасительный путь князя Игоря, из темноты и холода неволи к свободе – в родной мир, солнечный, тёплый и светлый. С определённой долей вероятности можно предположить, что на иносказательном языке *Слова... полунощь* уподоблена «тёмному», враждебному пространству, несмотря на то, что реальный путь Игоря пролегал с юга на север. О пространственном, а не временном значении слова *полунощь* свидетельствует и наличие по соседству словосочетания *погасоша вечеру зари*, вполне определённо указывающего на темпоральную координату происходящего. Одновременно в вечерний и полночный часы событие происходить не могло, значит, одно из временных обозначений может вполне приобрести символическую перекодировку.

Эпизод побега Игоря из половецкого плена мы вспомнили не случайно – не только для наглядного подтверждения исключительно оригинального использования автором *Слова...* маргиналии «полуночной» метафоры в поэтическом царстве Солнца, но и ради иллюстрации ещё одного интертекстуального компонента, который невозможно идентифицировать ни как парафраз, ни как аллюзию, ни как реминисценцию. Назовём условно этот пассаж литературной вариацией на тему *возвращение*. Имеется в виду лирическое стихотворение Волошина *Пламенный истлел закат...*, где в акустическо-кинетическом поэтическом комплексе удивительным образом воплощена идиолексика *Слова о полку Игореве*. Как бы друг на друга накладываются две истории *возвращения*, описанные изолированно, а звучащие в унисон. Перед нами, очевидно, случайное совпадение, возникшее при создании параллельных ситуаций в аналогичных условиях *бегства*. В *Слове...*:

> Погасоша вечеру зари; Игорева князю богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой; Игорь бдитъ, Игорь мыслию поля мѢритъ; вежи ся половецкии подвизаша; Комонь (...) Овлуръ свисну за рѢкою; Игорь князь (...) възвръжеся на бръзъ комонь, (...) труся собою студеную росу: претръгоста бо своя бръзая комоня.

У Волошина:

> Пламенный истлел закат,
> Стелющийся дым костра,

Тлеющего у шатра,
Вызовет тебя назад...

Топот глухих копыт
Чуткий мой ловит слух...
Всадник летит, как дух,
Взмыленный конь храпит...

Мысли мои – гонцы
Вслед за конём бегут (с. 172).

Успех предприятия требует от обоюдных персонажей бдительности (*Игорь бдитъ* – лирический герой *чутко ловит слух*), изобретательности (*Игорь мыслию поля мѢритъ* – у лирического героя *мысли-гонцы*), помощи неожиданно появляющихся «проводников» (Овлур коня кличет – всадник летит на взмыленном коне). В традициях архаики используются в обоих случаях ситуации преодоления опасности благодаря особому покровительству свыше (в *Слове...* – *Бог*; у Волошина материальный образ и внематериальный знак «сдваиваются»: всадник, как *дух*). Только что отсутствуют в волошинском стихотворении волшебные превращения героя в зверей и птиц да активная помощь мира природы (хотя и некий верблюд дышит в темноте, и звёзды плетут венцы на песке), а так перед нами – феномен случайной поэтической аналогии.

Воистину, вначале было *Слово...* И осталось непревзойдённым шедевром, возбуждающим творческую мысль. Если воспользоваться антропософской планетарной символикой, которой так страстно был увлечён молодой Волошин, то *Слово о полку Игореве* можно сравнить с «экватором», опоясывающим русскую литературу. А её «меридианы» в какой-то точке обязательно пересекутся с главной магистралью.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest analizie porównawczej symboliki słońca w *Słowie o wyprawie Igora* i wierszach M. Wołoszyna *Słońce* (1907), *Słońce* (1910), *Południe* (1907, 1908) i innych. Autor uwspółcześnia badanie dawnego zabytku w aspekcie intertekstualności. Badanie kompleksu motywów solarnych pozwoliło, po pierwsze, ukazać obszerną panoramę poetyckiego funkcjonowanie mitologemy słońca i, po drugie, wykryć w „ogólności" wewnątrztekstowy dyskurs narracyjny, pokazać styl poetów różnych epok kulturowych.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Эва Паньковска
Белосток

Мотив поисков свободы в творчестве Виктора Пелевина

Виктор Олегович Пелевин (р. 1962) является одним из самых популярных российских писателей современности. Его произведения читают с интересом не только на родине, но и за рубежом. Они изданы в переводах во Франции, Англии, США, Германии, Японии, Голландии, Китае, Польше и других странах.

Виктор Пелевин печатается с конца восьмидесятых годов. Его первые рассказы привлекли к себе внимание прежде всего любителей научной фантастики[1]. Пелевина даже назвали писателем-фантастом[2], так как он действительно использует в своей прозе некоторые приемы, специфические для жанра фантастики, хотя его произведения ни к так называемой научной фантастике, ни к fantasy (фэнтэзи) полностью отнести нельзя[3]. Можно предположить, что на причисление В. Пелевина к «корпорации» фантастов в некоторой степени повлияло и то, что он несколько лет был участником московского семинара писателей-фантастов, а первые публикации его рассказов появились на страницах научно-популярных журналов в разделах фантастики[4].

---

[1] С. Чупринин, *Русская литература сегодня. Путеводитель*, Москва 2003, с. 214.

[2] А. Соломина, *Свобода: надтекст вместо подтекста*, «Литературное обозрение» 1998, № 3, с. 92.

[3] С. Кузнецов, *Виктор Пелевин: Тот, кто управляет этим миром*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-kuzp.doc.

[4] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*» *Проблема авторства в отсутствие автора*, «Библиография» 1999, № 3, с. 67.

Подлинную известность Пелевину принесла публикация романа *Омон Ра* («Знамя» 1992, № 5). После появления этого произведения литературоведы, критики стали воспринимать Пелевина уже не как одного из многообещающих фантастов, но как серьезного писателя[5], причисляя его то к концептуалистам, то к постмодернистам, то к традиционным сатирикам щедринской школы[6].

Творчество Пелевина в целом с трудом поддается классификации и не укладывается ни в какие жанровые рамки[7]. Писатель в явно экспериментальных формах воплощает свой взгляд на общество и человека, свой жизненный опыт[8]. Однозначно определить, являются ли произведения Пелевина мифом, сказкой, фантастикой, антиутопией, философской прозой сложно. Несомненно, особую роль играют в них формы художественной условности, приемы гротеска и пародии[9]. Все эти средства писатель использует для того, чтобы вести постоянную игру с читателем. В. Пелевин с артистической легкостью любое событие делает поводом для такой игры[10]. Он выстраивает для читателя разные интеллектуальные ловушки[11], очень часто высказывает только чистую мысль и самому читателю оставляет воспринимать меру ее серьезности[12]. По мнению А. Гениса, Виктор Пелевин пишет в жанре басни, «мораль» из которой должен извлекать сам читатель[13]. Писатель осложняет эту задачу, потому что почти все его творчество построено на вывернутом наизнанку противопоставлении, где утверждаются истинность условного и ложность реального[14].

---

[5] С. Чупринин, *Русская литература сегодня...*, с. 214–215.

[6] Г. Нефагина, *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*, Минск 1998, с. 193.

[7] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 67.

[8] Г. Нефагина, *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века...*, с. 193.

[9] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. Учебное пособие*, Калининград 1997, с. 16, 24.

[10] И. Азеева, *Игровой дискурс русской культуры конца XX века: Саша Соколов, Виктор Пелевин. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии*, Ярославль 1999, с. 19.

[11] А. Гаврилов, *Диалектика пустоты*, «Книжное обозрение», http://knigoboz.ru/news/news952.html.

[12] С. Корнев, *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим. Об одной авантюре Виктора Пелевина*, http://lib.ru/PELEWIN/korneew_2.txt.

[13] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 72.

[14] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 24.

Кроме того, характерной особенностью произведений Пелевина является то, что жизнь его героев протекает в мире, в котором слиты внутренняя реальность сознания и внешняя реальность окружающего мира. В итоге возникает спутанность, а точнее, симультанность яви и сна, бредовых видений и реальной жизни. Одним такое отсутствие границ параллельных измерений очень нравится, а других, наоборот, отталкивает, даже пугает[15]. Благодаря использованным средствам артистической образности Пелевин очень быстро стал культовым писателем для совершенно разных слоев российского общества. Ему удалось втянуть в интеллектуальный лабиринт своих произведений бизнесменов, университетскую профессуру, литераторов, художников, домохозяек, но прежде всего современную молодежь[16].

Секрет такой огромной популярности творчества В. Пелевина заключается не только в специфической форме рассказов, повестей, романов, но и в их богатом содержании. Основными мотивами, которые писатель затрагивает в своих текстах, являются вневременные, универсальные вопросы смерти, любви, поисков смысла жизни[17]. Самая важная тема в этой группе – это тема свободы, освобождения от омертвевших механизмов мышления и непосредственно связанного с этим выхода в подлинный мир, тема просветления героя[18]. При этом, по мнению писателя, освобождение возможно только в сознании[19]. К этой группе общечеловеческих вопросов относятся: приоритет ценностей развития личности перед ценностями социальными, стремление героев остаться в стороне от навязываемых обществом иллюзий[20].

В произведениях Пелевина, затрагивающих вышеуказанные темы, можно заметить типичный для писателей постмодернистского направления принцип отрицания реальности в форме своеобразного духовного эскапизма, бегства от жизни, отказа от ложной видимости. Этот духовный эскапизм может проявлятся по-разному: как мистически-фантастическое состояние и ощущение героя в рассказе *Проблема вервол-*

---

[15] Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина*, «Вопросы литературы» 2003, № 4, с. 8, 10.

[16] В. Губанов, *Анализ романа Виктора Пелевина «Омон Ра»*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-guba/1html.

[17] С. Корнев, *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим...*

[18] С. Некрасов, *«Мечты, мечты, где ваша сладость?»*..., с. 71.

[19] Д. Быков, *Побег в Монголию*, «Литературная газета» 1996, от 29 мая, http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html.

[20] С. Некрасов, *«Мечты, мечты, где ваша сладость?»*..., с. 73.

ка в Средней полосе; как виртуальная реальность в мире компьютерной игры в повести *Принц Госплана*; как бегство в сумасшедший дом, «спасение» в безумие от еще более безумного мира в романе *Чапаев и Пустота*[21].

В своих текстах Пелевин затрагивает также различные проблемы современности. Он часто пишет о психике, о чувствах людей, которые привыкли жить в одной политической, культурной системе, но внезапно оказались в другой, их отвергающей обстановке[22]. Весь багаж знаний таких людей, вся накопленная духовность вдруг становится не просто ненужной, но даже мешающей[23]. Писатель обращает внимание на мучительные поиски себя в новых культурно-исторических и экономических условиях, что является причиной разочарования в жизни, в ее этических основах, свойственного постмодернистскому мироощущению[24].

К этой группе проблем принадлежат также следующие вопросы: обличение общества потребления, влияние рекламы на жителей России; роль компьютерных технологий в изменении структуры личности и мышления людей[25], распад личности российского интеллигента и его перерождение в «нового русского», часто употребляющего разного рода психостимуляторы, наркотики. Все эти проблемы затрагиваются в романе *Generation «П»* (1999). Его герой Вавилен Татарский из литератора постепенно превращается в труженика рекламы и наконец в творца телевизионной виртуальной реальности, замещающей окружающую действительность. Для этого молодого человека заменителем духовности становится реклама, а литература теряет эстетическую ценность, одновременно приобретая прежде всего покупательную способность, так как при отсутствии эстетических критериев определять ценность произведений искусства оказывается возможным и полезным лишь по той прибыли, которую они дают[26]:

---

[21] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 30.

[22] Ч. Фьори, *Я, Путин и секс: Пелевин обнажает Россию*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-fior/1.html.

[23] О. Багрецова, *Пространство и время в романах Виктора Пелевина*, (в:) *Актуальные проблемы современной литературы. Сборник материалов межвузовской научно-практической конференции*, под ред. Н. Неждановой, Т. Фроловой, О. Неупокоевой, Курган 2002, с. 6.

[24] Н. Нагорная, *Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина*, «Филологические науки» 2003, № 2, с. 50.

[25] Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина...*, с. 18.

[26] О. Багрецова, *Пространство и время в романах Виктора Пелевина...*, с. 7.

...– Вот и скульптура, – сказала секретарша и подтащила Татарского к новому бумажному листу, где текста было чуть побольше, чем на остальных. – Это Пикассо. Керамическая фигурка бегущей женщины. Не очень похожа на Пикассо, вы скажете? Правильно. Но это потому, что посткубистический период. Тринадцать миллионов долларов почти, можете себе представить?

– А сама статуя где?

– Даже не знаю, – пожала плечами секретарша. – Наверно, на складе каком-нибудь. А если посмотреть хотите, как выглядит, то вон каталог лежит на столике[27].

В произведениях Пелевина появляются также исторические сюжетные линии. Однако необходимо заметить, что в постмодернистском тексте история *...релятивна и патологична, она рождается из культурных мифов и травестирующих эти мифы анекдотов...* (...) *мир истории «уже сделан» – герой лишь вступает в него, подчиняясь логике игры в историю, логике демифологизирующего воспроизводства мифологии, истории и культуры*[28]. Таким образом, некоторые концепции исторического процесса в постмодернистских текстах, в том числе у Пелевина, подвергаются деканонизации и пародированию[29].

Писатель использует принцип иронического моделирования истории на основе уже существующих документов и другого архивного материала[30], в результате чего в произведениях В. Пелевина некоторые явления советской действительности получают оригинальную интерпретацию[31].

В настоящей статье анализу подвергается вневременная проблема свободы личности, подлинности существования, смысла жизни на материале избранных произведений Виктора Пелевина, действие которых происходит в разных временно-пространственных пластах.

Уже в самой ранней повести *Затворник и Шестипалый* (1990) можно обнаружить такую характерную черту пелевинской прозы, как насыщенность философской проблематикой, то есть интертекстуальными аллюзиями, переходящуя в крайний эскапизм асоциальность, сочетающуюся однако с почти интимной доверительностью тона повествования[32].

---

[27] В. Пелевин, *Generation «P». Рассказы*, Москва 2002, с. 271–272.

[28] М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, Екатеринбург 1997, с. 252.

[29] Н. Нагорная, *Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина...*, с. 47.

[30] А. Соломина, *Свобода: надтекст вместо подтекста...*, 93.

[31] С. Некрасов, *«Мечты, мечты, где ваша сладость?»...*, с. 68.

[32] Там же.

Действие повести происходит на Бройлерном комбинате имени Луначарского. Герои – два цыпленка, два куриных уродца, то есть Затворник с философским складом ума и Шестипалый с отклонениями в физическом развитии, развивают свое самосознание и врожденные способности (например, учатся летать), чтобы вырваться из убогого существования инкубатора и таким образом прорвать замкнутый круг «кормушек-поилок» и «решительных этапов». Эти разумные, наделенные сознанием, интеллектом, чувствами существа решаются покинуть единственный известный им до сих пор мир, чтобы обрести истинный смысл жизни. Этот мир, который воспринимался героями как единственно реальный, как мир, в котором происходили важные, таинственные действия, производимые Божествами в белых халатах (т. е. людьми), где светили Солнца, оказался только грязным, серым бараком птицефабрики с замазанными краской окнами и искусственным освещением[33]. В конечном итоге Затворнику и Шестипалому удается разбить окно инкубатора и улететь:

> ... Все вокруг было таких чистых и ярких цветов, что Шестипалый, чтобы не сойти с ума, стал смотреть вверх.
>
> Лететь было удивительно легко – сил на это уходило не больше, чем на ходьбу. Они поднимались выше и выше, и скоро все внизу стало просто разноцветными квадратиками и пятнами.
>
> Шестипалый повернул голову к Затворнику.
>
> – Куда? – прокричал он.
>
> – На юг, – коротко ответил Затворник.
>
> – А что это? – спросил Шестипалый.
>
> – Не знаю, – ответил Затворник, – но это вон там.
>
> И он махнул крылом в сторону огромного сверкающего круга, только под свет напоминавшего то, что они когда-то называли светилами[34].

Затворник и Шестипалый вырываются из ложной видимости-плена, но обретают такую же призрачную свободу. Однако эта призрачность будущего счастья в свободном полете единственно необходима героям[35]. В мире полной несвободы, в котором существовали герои-цыплята, главной заботой является освобождение любой ценой[36].

---

[33] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 23.

[34] В. Пелевин, *Омон Ра. Жизнь насекомых. Затворник и Шестипалый. Принц Госплана*, Москва 2001, с. 342.

[35] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 23.

[36] Д. Быков, *Побег в Монголию...*

Ситуацию Затворника и Шестипалого в анализируемой повести В. Пелевина можно соотнести с ситуацией порабощения личности в тоталитарном мире.

Рассказ *Проблема верволка в Средней полосе* (сборник *Синий фонарь*, 1991), в свою очередь, касается вневременного вопроса поисков смысла жизни. Интересным здесь является то, что Пелевин использовал древнейшее поверье многих европейских народов, в том числе и славянских, о магической связи человека и волка. Способность превращаться в волка, согласно этим представлениям, дает дополнительную возможность видеть, слышать, чувствовать.

Главному герою *Проблемы верволка...* Саше удается найти, а точнее пережить, непосредственно ощутить смысл жизни, но только превратившись в человека-волка, оборотня. Как кажется в начале рассказа, герой попадает в братство людей-волков совсем случайно. Он просто видит в старой книжке цветную фотографию деревни Коньково, и ему во что бы то ни стало хочется туда поехать[37]. Но потом оказывается, что Сашу в Коньково влечет неведомая сила, какой-то инфернальный внутренний зов. Герою удается войти в фантомный мир, в котором существует иерархия ценностей отличающаяся существенно от реалистической, материальной системы координат[38].

В облике волка Саша совершенно иначе воспринимает и ощущает окружающее[39], обнаруживая ложность своего внешнего существования. Перевоплощение в волка дает герою ощущение подлинности, свободы от условности, одиозного, пошлого существования. Мир, воспринимаемый волчьими органами чувств, раскрывается в своей подлинной красоте[40]. Все окружающее становится для Саши ярче, насыщеннее, а его собственное тело становится более сильным, мощным и свободным. Расширяется значительно диапазон ощущений и чувств героя, все его существо наполняется восторгом и радостью. Именно в момент метаморфозы Саша ощущает смысл жизни[41]:

> ... Во-первых, он различал множество пронизывающих воздух запахов. Это было похоже на второе зрение – например, он сразу же почуял свой рюкзак, оставшийся за довольно далеким деревом, почувствовал сидящую в машине женщину, след недавно пробежавшего по краю поляны

[37] Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина...*, с. 29.
[38] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 22.
[39] Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина...*, с. 28.
[40] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 23.
[41] Е. Пронина, *Фрактальная логика Виктора Пелевина...*, с. 28.

суслика, солидный мужественный запах пожилых волков и нежную волну запаха Лены – это был, наверное, самый свежий и чистый оттенок всего невообразимо огромного спектра запахов псины.

Такая же перемена произошла со звуками: они стали гораздо осмысленней, и их число заметно увеличилось – можно было выделить скрип ветки под ветром в ста метрах от поляны, стрекотание сверчка совсем в другой стороне и следить за колебаниями этих звуков одновременно, не раздваивая внимания.

Но главная метаморфоза, которую ощутил Саша, была в самоосознании. На человеческом языке это было очень трудно выразить (...). Изменение в самоосознании касалось смысла жизни: он подумал, что люди способны только говорить о нем, а вот ощутить смысл жизни так же, как ветер или холод, они не могут. А у Саши такая возможность появилась, и смысл жизни чувствовался непрерывно и отчетливо, как некоторое вечное свойство мира, и в этом было главное очарование нынешнего состояния. Как только он понял это, он понял и то, что вряд ли по своей воле вернется в прошлое естество – жизнь без этого чувства казалась длинным болезненным сном, неправдоподобным и мутным, какие снятся при гриппе[42].

Таким образом, видимая жизнь оказывается ложной, убогой, серой, лишенной поэтичности, загадки, тайны. Значит, возвращение к человеческому облику, к реальному существованию – это возвращение в неподлинное бытие[43].

Архетипический фундамент следующего произведения Виктора Пелевина, романа *Омон Ра* – это постижение Самости, постижение смысла своего существования[44]. Главный герой советский мальчик Омон Кривомазов с детства мечтает о полете на Луну. Космос для этого персонажа является символом внутренней свободы, свободы от социальной иерархии и законов государства[45]. Мечта Кривомазова осуществляется. Он поступает в летное училище имени Алексея Маресьева, и затем его зачисляют в ракетную программу, принимают в отряд космонавтов. Омон готовится к полету на Луну, проходит соответствующую идейно-психологическую подготовку, во время которой оказывается, что вся автоматика в советских космических кораблях просто фикция. Все механизмы в этих кораблях приводятся в действие

---

[42] В. Пелевин, *Generation «П». Рассказы...*, с. 354–355.

[43] Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы...*, с. 23.

[44] *Анализ некоторых романов, повестей и рассказов Виктора Пелевина*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-anal.doc.

[45] Н. Нагорная, *Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина...*, с. 49.

силой мышц спрятанных в них людей, которые, выполнив свое задание, должны покончить жизнь самоубийством. Омон также должен застрелиться после того, как ему удастся успешно прилуниться в своем луноходе на велосипедном ходу, «двигателем» и «автоматикой» которого является сам Кримомазов. Выполнив все необходимые операции, молодой человек покидает космический корабль, чтобы застрелиться. Однако пистолет дает осечку. Тогда оказывается, что герой находится не на Луне, а в заброшенном тоннеле метро. Все полеты в космос, все космические победы – это бутафория, блеф, имитация, хорошо организованное для телевидения зрелище[46]. В. Пелевин намеренно оспаривает здесь бесспорный факт, то есть участие СССР в освоении космоса, и до абсурда доводит мысль о том, что советские космические корабли летали исключительно в сознании советских людей[47]. Таким образом, писатель, говоря о советском космосе, замечает, что этого космоса за пределами атмосферы нет, он существует лишь в головах людей, верящих в советскую идею[48]. Пелевин хочет обратить внимание на то, что сила советского государства заключается не в могуществе его военно-промышленного комплекса, а прежде всего в способности материализовать свои фантомы, влиять на сознание людей путем тоталитарной пропаганды и агитации[49].

Можно предположить, что Омону Кривомазову все-таки удается бежать от иллюзорности окружающей его действительности, так как в конце романа герой окончательно освобождается от всеобъемлющей паутины пустословия, лжи советского государства[50]. Омон вступает в новый период своего существования и приходит к смутной догадке, что его назначение состоит не в героической гибели при имитации полета в космос, а в прозаической жизни, отмечаемой через определенные промежутки времени невкусным обедом из макоронных звездочек и отварного риса с курицей[51]:

---

[46] Г. Нефагина, *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века...*, с. 194–195.

[47] Н. Нагорная, *Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина...*, с. 48–49.

[48] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 69.

[49] А. Генис, *Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин*, «Звезда» 1997, № 12, http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html.

[50] J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk 1998, s. 159.

[51] *Анализ некоторых романов, повестей и рассказов Виктора Пелевина...*

> ...Когда подошел поезд, я без особых колебаний шагнул в раскрывшуюся дверь. Она закрылась, и поезд повез меня в новую жизнь. (...) Я уселся на лавку; сидевшая рядом женщина рефлекторно сжала ноги, отодвинулась и поставила в освободившееся между нами пространство сетку с продуктами – там было несколько пачек риса, упаковка макоронных звездочек и мороженая курица в целлофановом мешке.
>
> Однако надо было решать, куда ехать. Я поднял глаза на схему маршрутов, висящую на стене рядом со стоп-краном, и стал смотреть, где именно на красной линии я нахожусь[52].

Роман *Чапаев и Пустота* (1996) можно считать последней в творчестве Виктора Пелевина книгой, в которой говорится о поиске выхода в подлинную реальность и обретении этого выхода[53]. Главный герой Петр Пустота, художник, поэт, недовольный окружающим миром, современной отечественной жизнью в 90-е годы двадцатого века, бежит от фантома первоначального накопления капитала в созданный своим воображением мир – во «Внутреннюю Монголию». Он страдает «раздвоением ложной личности». Однако следует обратить внимание на факт, что ложная, с точки зрения врача, личность есть личность истинная с точки зрения Пустоты. Раздвоение личности позволяет главному герою быть попеременно то пациентом сумасшедшего дома в Москве 90-х годов[54], то поэтом-декадентом, монархистом, который по странному стечению обстоятельств занимает место комиссара чапаевской дивизии в период Гражданской войны. В своих сновидениях в послереволюционной России Петр Пустота встречает Чапаева, который в романе представлен, как философ-буддист, мистик. Эти герои ведут дискуссии о философии, о строении мироздания, посещают загробный мир, в конце романа тонут в реке Урал – «условной реке абсолютной любви»[55], приносящей освобождение. Таким образом, Чапаеву удается вывести Петра из мира несовершенной реальности, то есть из современной Москвы. Главный герой совершает побег в пустоту. Он отказывается от своего «иллюзорного» Я и веры в реальность окружающего мира, через «просветление», понимаемое в романе как «осознание отсутствия мысли», достигает состояния Нир-

---

[52] В. Пелевин, *Омон Ра. Жизнь насекомых. Затворник и Шестипалый. Принц Госплана...*, с. 122.

[53] С. Кузнецов, *Виктор Пелевин, или Пятнадцать лет спустя*, http://www.russ.ru/krug/20030911_skuz-pr.html.

[54] А. Закуренко, *Искомая пустота*, «Литературное обозрение» 1998, № 3, с. 94.

[55] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 69–70.

ваны. Итак, смерть героя в уральских волнах – это всего лишь переход в Нирвану[56]. Освобождение, к которому стремится Петр Пустота – это свобода от реальности как таковой. Человек, который добился такой пустоты, обнаруживает в себе возможности для спонтанного творчества, особого отношения к жизни, в которой он всегда готов к чуду.

Во всех упомянутых в статье произведениях Виктора Пелевина появляются герои, у которых выбора фактически нет. Им приходится или найти вариант бегства, или исчезнуть вместе с иллюзорным миром. Необходимо заметить, что выход находят и Петр Пустота, и Омон Кривомазов, а герои очередных произведений Пелевина, как например, Вавилен Татарский (главный персонаж *Generation «П»*), несмотря на кажущийся успех, лишь глубже уходят в иллюзорный мир[57]. Татарский находит только ложный выход, не просветление, а выход в иллюзорную пустоту, созданную окружающим миром[58].

Виктор Пелевин – это несомненно писатель, вокруг произведений которого постоянно вспыхивают споры. Одни критики определяют их, как апофеоз бездуховности и масскульта[59] и относятся к ним с раздражением и убежденностью в их ничтожестве[60]. Другие считают писателя чем-то вроде гуру постмодернистской словесности[61], считают его единственным, кто может претендовать на роль своеобразного наследника Николая Гоголя и Михаила Булгакова – величайших русских мистических писателей[62]. Несмотря на крайние оценки творчества, произведения Виктора Пелевина остаются источником сведений о современной России и ее жителях, старающихся, каждый по-своему, постичь смысл существования и найти свое место в новых политических, экономических условиях.

---

[56] А. Закуренко, *Искомая пустота...*, с. 94–95.

[57] О. Багрецова, *Пространство и время в романах Виктора Пелевина...*, с. 11–12.

[58] Н. Радаев, *Виктор Пелевин: путь, которого нет*, http://www.the-nr.irk.ru/reviews/dpp.htm.

[59] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 70.

[60] *Новый роман Пелевина: попытка прогноза*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-genp/1.html.

[61] С. Некрасов, «*Мечты, мечты, где ваша сладость?*»..., с. 70.

[62] И. Берхин, *Прогулки с Котовским или из мениппеи снов не выкинешь*, http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovsky/1.html.

S T R E S Z C Z E N I E

Artykuł stanowi próbę analizy motywu poszukiwania wolności, sensu życia, pojawiającego się w wybranych utworach Wiktora Pielewina. Temat ten, zajmujący jedno z najistotniejszych miejsc w twórczości rosyjskiego pisarza, wiąże się bezpośrednio z charakterystyczną dla prozy postmodernistycznej zasadą negowania rzeczywistości, która przybiera formę duchowego eskapizmu, ucieczki od realności. Ten specyficzny duchowy eskapizm przyjmuje u Pielewina rozmaite postacie: ucieczki z jedynego znanego świata w nieznane, by zrozumieć sens życia w opowieści *Затворник и Шестипалый*; mistyczno-fantastycznego stanu bohatera-wilkołaka w opowiadaniu *Проблема верволка в Средней полосе*; ucieczki w kosmos jako symbol wewnętrznej wolności w powieści *Омон Ра*; czy ucieczki w chorobę umysłową w powieści *Чапаев и Пустота*. Bohaterowie wymienionych utworów dążą do uwolnienia się od skostniałych mechanizmów myślenia, do osiągnięcia stanu oświecenia. W. Pielewin przedstawia ich jako jednostki poszukujące swej tożsamości w nowej dla nich sytuacji polityczno-ekonomicznej.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Ала Петрушкевіч
Гродна

Шляхі ў паэзію Наталлі Арсенневай і Максіма Танка

Першы месяц восені – час іх прыходу ў гэты свет: Наталля Арсеннева нарадзілася 20-га верасня (1903), Максім Танк – 17-га (1912). Праз многія дзесяцігоддзі на Беларусі традыцыйна ўшаноўваецца ў гэтым месяцы толькі адно імя – Максіма Танка. А гэта азначае, што айчынная літаратура ўздымаецца да вяршыняў з дапамогай ўсяго аднаго крыла: творчасці беларускіх савецкіх пісьменнікаў. Тое ж магутнае, няхай нават параненае крыло – літаратурнае замежжа – усё ніяк не набярэ належнага ўзлёту на Бацькаўшчыне.

Постаці Наталлі Арсенневай і Максіма Танка пастаўлены поруч невыпадкова. Яшчэ з 30-ых гадоў гэтыя паэты сталі *паэтычнымі важакамі*[1] заходнебеларускай літаратуры. Максім Танк стаяў на чале яе актыўнай, дзейнай, змагарнай плыні, Наталля Арсеннева апявала высокую красу, *Багдановіча «ціхае каханьне»*, *пералучанае з рамансавага кантэксту ў патрыятычна-настальгічны*[2].

Ужо ад самага пачатку сваёй творчасці Наталля Арсеннева і Максім Танк па-рознаму асэнсоўвалі свой шлях. Так, запеўны верш да зборніка паэткі «Пад сінім небам» – гэта шлях-накірунак яе слова *Ад злых, няветлых песняў гора // ад змогаў шэрае зямлі // у неба сіню,*

---

[1] У. Калеснік, *Наталля Арсеннева: Віленскія гады*, "Літаратура і мастацтва", 1997, 9 снежня, с. 14.

[2] А. Адамовіч, *Натальля Арсеньнева "Між берагамі"*, (у:) *Арсеньнева Наталля, Між берагамі*. Выбар паэзіі. 1920–1970, Нью-Ёрк 1979, с. XXV.

у неба мора[3]. А Максім Танк у адным з першых вершаў «Песня» (1931) заклікае сваю паэзію: *Ляці ты туды, дзе звіняць яшчэ путы, ... // Дзе гора панує з няволяю лютай.*

Збліжае вершы матыў руху, лёту, палёту. Раз'ядноўваюць – накірунак (у Н. Арсенневай – да нябесных высяў, *у край бязь сьценяў*, у М. Танка – да зямных сцежак) і мэты (у М. Танка: *І ў сэрцах будзі ты надзеі жывыя; Змагацца за волю вядзі ўсіх бяздольных*; у Н. Арсенневай – да жыцця нязнанага, дзіўнага, жыцця-натхнення без слёз, турбот).

Асэнсаванне, чым ёсць іх творчасць, і надалей разводзіла паэтаў па розных шляхах:

Сонца вясьнянае ў золаце косаў,
срэбныя вербы на плёсах бялёсых,
восені зырка-чырвонай пажары,
ночныя зводы і ночныя чары... –
вершы мае[4].

У такіх вершах Наталлі Арсенневай даследчыкі адзначаюць *зменлівасць, складанасць колеравай палітры, лёгкую плыткасць або драматычную напружанасць святла*[5].

Вершы М. Танка "Мы яшчэ ўсіх шляхоў не апелі", "Эх вы, песні", "У маршы" – гэта песні гневу, болю, што гартуюць свае сілы да змагання:

Мы яшчэ ўсіх шляхоў не апелі,
Не змаглі з жыцця нашага плесняў,
І не ўсе навальніцы, мяцелі
Адзвінелі на струнах песняў[6].

Дарогі Наталлі Арсенневай і Максіма Танка перасякліся не толькі ў паэзіі, але і ў жыцці. Яны не маглі не сустрэцца. Упершыню гэта адбылося 21 снежня 1937 года на вечарыне, што ладзіла Беларускае навуковае таварыства. Гэтую дату падае Максім Танк у апублікаваным

[3] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 27.

[4] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 7.

[5] Л. Тарасюк, *Пад небам паэзіі: творчасць Н. Арсенневай 20–30-ых гг.*, "Полымя" 1995, № 6, с. 251.

[6] М. Танк, *Збор твораў у шасці тамах. Вершы. Паэмы 1930–1945*, Мінск 1978, т. 1, с. 50.

дзённіку “Лісткі календара”. Наталля Арсеннева ва ўспамінах сцвярджае, што была зіма 1935 года. Відавочна, што паэтка памылілася. Бо гэты ж год, 1937, падае і А. Адамовіч у прадмове ды выбранага “Між берагамі”. Ды і часопіс “Беларускі летапіс” азваўся на тую падзею, змясціў фотаздымак. Было гэта ў 1937 годзе.

Месца сустрэчы невыпадковае, знакавае – Вільня. Цэнтр заходнебеларускай культуры. Для Наталлі Арсенневай – улюбёны горад, калыска яе маленства, шляхі юнацтва, найсвятлейшая мроя ў далёкім заакіянскім жыцці. Для Максіма Танка Вільня гэтак жа блізкая, але – інакш: тут ён шукае і знаходзіць сваё, вясковае:

> Неяк хутка прывык я да Вільні. Можа таму, што вуліцы акраін, дзе я туляюся, мала чым адрозніваюцца ад вясковых. Летам тут можна сустрэць коней, кароў, коз, пачуць, як голасна пераклікаюцца пеўні, восенню гэтыя вуліцы пахнуць сенам, гароднінай, садавінай, зімой – бярозавым ды сасновым дымам з комінаў, а вясной – верхаводкай, капяжамі, балотам[7].

Сустрэча была не шэраговай. Пакінула след у душы і Наталлі Арсенневай, і Максіма Танка. У згаданых вышэй успамінах на эміграцыі паэтка пісала: *Чытала тут свае вершы. Ізноў цесна сутыкнулася з усімі старымі знаёмымі, пазнала новых. Максім Танк і ягоная творчасць зрабілі на мяне вялікае ўражанне*[8]. Лаканічна, але – не хаваючы пачуццяў.

Запіс, зроблены ў дзённіку Максіма Танка, даволі вялікі. Высока ацэньваючы творчасць Наталлі Арсенневай, паэт робіць гэта надта абачліва, з самага пачатку заяўляючы: *Агулам, я – не прыхільнік яе паэзіі...* Але мастак у змагарным Танку на нейкі момант бярэ верх, на задні план адыходзяць агаворкі і перад намі паўстае вельмі трапная характарыстыка творчасці паэткі: *...Некаторыя яе вершы, прачытаныя на гэтым вечары, мне спадабаліся сваім лірызмам, вобразнасцю. Трэба прызнаць, што са сваіх інтымных пачуццяў яна ўмее вязаць прыгожыя карункі. Зараз пасля доўгага маўчання яна перажывае нейкі стан прабуджэння*[9]. Заканчваецца ж запіс зусім іншым настроем. Малады паэт адназначна адмяжоўваецца ад Наталлі Арсенневай з-за ідэйных пераканняў. Стрыманасць пераходзіць у непрыязнасць, а то і варожасць: *Я заўважыў, што сярод прысутных было*

[7] М. Танк, *Лісткі календара*, Мінск 1970, с. 15.

[8] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, Мінск 2002, с. 473.

[9] М. Танк, *Лісткі календара*, с. 123.

шмат сватоў, якім хацелася, каб паміж намі завязалася нейкая творчая дружба. Няўжо яны не бачаць, што мы – людзі рознага складу, розных поглядаў? Выпадкова сустрэліся і не ведаю, ці сустрэнемся больш калі[10].

Ніхто сёння пэўна не можа сказаць, ці не давялося Максіму Танку, рыхтуючы да друку свае дзённікі ў 1970 годзе, рэдагаваць запіс, пазначаны той датай. Бясспрэчна наступнае: калі б тут была толькі станоўчая ацэнка творчасці Наталлі Арсенневай, асобы, якую згадваць на той час наогул было небяспечна, то ці застаўся б гэты запіс у кнізе, выдадзенай на пачатку сямідзесятых?

Пра тое, што насамрэч прыхільнасць да Наталлі Арсенневай у паэта засталася, сведчыць многае. Неаднойчы ён будзе пазней апекавацца апальнай паэткай. Так, перад ейнай ссылкай у Казахстан менавіта Максім Танк дапамог ёй уладкавацца на працу ў Вялейцы ў рэдакцыю мясцовай "Сялянскай газеты", дзе колішняе знаёмства перарасло ў сяброўства: *Мы вельмі пасябравалі з Танкам і ягонай Любай*[11].

Разам з Максімам Танкам і Міхасём Машарам на пачатку сакавіка 1940 г. Наталля Арсеннева была запрошана ў Мінск на сустрэчу з сябрамі Саюза беларускіх пісьменнікаў. Самае запамінальнае ўражанне было і самым балючым: *Кучар зрабіў Танку цікавую заўвагу, калі мы раз ішлі Савецкай вуліцай*[12]. Слова "цікавую" тут відавочны эўфемізм. Хутчэй – недарэчную, незразумелую. Далей жа падаецца вельмі трапная, крыху з гумарам характарыстыка М. Танка: *Танк, вядома, як Танк, ішоў, смяяўся, голасна гаварыў па-беларуску, бо па-іншаму ён ці ўмеў*. Тут маецца на ўвазе не іншая мова, а звонкагалоссе, якога ў горадзе няпроста пазбыцца ўраджэнцу шырокіх лугоў і ніў. Пра тое Максім Танк таксама пісаў у "Лістках календара": *Вярнуўшыся ў Вільню, і я доўга не магу прывыкнуць да гарадской сцішанай гамонкі, якой толькі можна запоўніць невялічкі пакой, а не поле або гэты лес*[13].

Вось тое "цікавае" Кучарава: *"Не гаварыце так голасна па-беларуску, у нас гэта не прынята". І гэта ў сэрцы Беларусі – Менску!*[14] Заўвага ўспрынята Наталляй Арсенневай, беларускай паэткай, як абраза. А як гэта ўспрыняў Максім Танк? Хутчэй гэтак жа, але ў "Ліст-

[10] Тамсама.

[11] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 475.

[12] Тамсама.

[13] М. Танк, *Лісткі календара*, с. 19.

[14] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 475.

ках календара", тых, што выдадзены за савецкім часам, мы пра гэта не прачытаем.

Максім Танк быў адзіным, хто даслаў ссыльнай паэтцы ліст у Казахстан. Гэта быў надзвычай смелы ўчынак. Не адвярнуўся ад яе і па вяртанні: дапамог уладкавацца на працу ў рэдакцыі газеты ў Беластоку, знайсці кватэру. Ды і клопат пра вызваленне Наталлі Арсенневай з боку Максіма Танка, пэўна, быў не апошняй прычынай дзеля яе вяртання.

У сваім архіве паэт бярог фотаздымкі з той памятнай сустрэчы. Адзін з іх, дзе Максім Танк разам з Наталляй Арсенневай і Янкам Шутовічам на віленскай вуліцы, быў надрукаваны толькі ў 1993 годзе ў часопісе "Роднае слова". Іншаму фотаздымку, на якім толькі Наталля Арсеннева і Максім Танк (*Увесь вечар мы сядзелі побач. Гаспадар нават нас сфатаграфаваў*[15]), пашанцавала больш: ён быў надрукаваны ў часопісе "Беларускі летапіс". Якія шчырыя, адкрытыя ўсмешкі на іх дасканала прыгожых тварах. Усмешкі – не проста поза перад аб'ектывам. Відаць, нейкі дасціпны жарт рассмяшыў паэтаў.

Сустрэча стала працягам той дыскусіі, што ўжо пачалася між Наталляй Арсенневай і маладымі паэтамі. Пачатак ёй паклаў вядомы верш паэткі, які так і называўся "Маладым паэтам" і быў надрукаваны ў тым жа "Беларускім летапісе" (№ 1 за 1936 г.). Упершыню ў гэтым вершы сустракаем надзвычай натуральнае для лірыкі Наталлі Арсенневай параўнанне-пераўвасабленне лірычнай гераіні і восені – яе ўлюбёнай пары. Але не гэта тут галоўнае. Аўтарцы, відаць, патрэбна было (і сабе самой) вытлумачыць, чым ёсць яе паэзія, яе шлях. Нельга згадзіцца, што тут *прызнанне нейкай сваёй нявартасці*[16]. Хутчэй – сцверджанне, што краса – усюды, у кожнай найдрабнейшай, кволай былінцы, у кожнай праяве свету, што яшчэ не была ўбачана іншымі. Ідэя *стаю над жыццём* і сапраўды не ёсць *ключ да разуменя творчасці паэткі*[17]. Гэта, магчыма, погляд з пэўнай адлегласці на тых, што ішлі іншай дарогай. Як погляд восені на веснавое разводдзе. Але – не сыход са свайго шляху:

Нібы жоўтая восень,
стаю над жыццём
і гляджу на яго,
хоць навокал – змаганне.

[15] М. Танк, *Лісткі календара*, с. 123.

[16] Л. Тарасюк, *Пад небам паэзіі: творчасць Н. Арсенневай 20–30-ых гг.*, с. 257.

[17] Тамсама.

Мае вершы –
над сонным балотам трысьцё,
ймгла сівая асеньняга раньня[18].

Як справядліва адзначыў літаратуразнаўца Мікалай Мішчанчук, *Наталля Арсеннева вызначаецца найперш уменнем спаборнічаць у сваіх творах з іншымі творцамі, шукаць свае варыянты мастацкага рашэння праблемаў…*[19]. Можна дапоўніць: весці дыскусію шляхетна, ненавязліва сцвярджаючы сваё, але прымаючы і іншае.

Ужо ў той дзень, мяркуючы па запісу, Максім Танк вырашыў і сваю пазіцыю выказаць вершам: *Дарогі нашы разыходзяцца ў процілеглых напрамках. Відаць, калі буду нешта пісаць, і выкажу гэтую сваю думку*[20]. Верш быў напісаны даволі хутка, праз чатыры дні, 5 студзеня і пад назвай "Нашы шляхі", з прысвячэннем Наталлі Арсенневай быў змешчаны ў часопісе "Калоссе" (№ 1 (10) за 1937 г.). За савецкім часам гэты твор не друкаваўся. Нават у шасцітомны збор не ўвайшоў з-за крамольнага прысвячэння.

У цэнтры верша – вобраз шляхоў, дарогаў. Гэта лейтматыў не толькі многіх твораў паэта, але і дзённіка М. Танка. Аўтар неаднойчы раздумваў над сэнсам свайго шляху і ў жыцці, і ў творчасці. Да прыкладу, 29.07.1935 Максім Танк пісаў пра сваю неабыякавасць да розных літаратурных школаў. Надзвычай метафарычна характарызаваў паэзію Заходняй Беларусі: *Паэзія наша – цяжкая, як камень, вырваны з бруку пад час вулічных баёў, немілагучная – як стогн ці крык, чырвоная – як пралітая кроў. Іншай яна на сёння і не можа быць*[21].

Малады паэт быў надта катэгарычным. Да "нашай" ён, зразумела, ніяк не далучаў паэзію Наталлі Арсенневай, пяшчотную і далікатную, як лёгкія воблакі, прыгожую, як вытканыя рукою майстра карункі, мілагучную, як літанне да Творцы, сінюю, як бяздоннае неба, што адбіваецца ў вачах вясновых красак.

Максім Танк быў пэўны: ад уплыву розных літаратурных школаў яго ратуе *адчуванне галоўнага напрамку – дарогі*[22]. Што ляжала ў аснове гэтага шляху? На чым грунтавалася ўпэўненасць паэта ў сваёй

---

[18] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 77–78.

[19] М. Мішчанчук, *"Між берагамі": Лёс і творчасць Наталлі Арсенневай*, "Роднае слова", 1993, № 1, с. 24.

[20] М. Танк, *Лісткі календара*, с. 123.

[21] Тамсама, с. 32.

[22] Тамсама.

перавазе? Як слушна сцвярджае Уладзімір Калеснік, гэта – *ідэал духоўнай перавагі ўдзельнікаў рэвалюцыйна-вызваленчага руху, ...якая давала пафас усёй яго творчасці*[23]. Эстэтычная вартасць паэзіі, бясспрэчна, прызнавалася, але ставілася не на пярэдні план. У іншай сваёй працы літаратуразнаўца пацвярджае тую ж думку: *Паэт верыць у сваю дарогу таму, што яна цяжкая, сумленная дарога пакут і барацьбы*[24].

Верш "Нашы шляхі" пачынаецца не па-танкаўску плаўнай, цягучай мелодыяй, ва ўлонні якое, аднак, пульсуюць непрымірымыя супярэчнасці: баявітае, імклівае, маршавае – "крок" і павольнае, расцягнутае, аморфнае, нежыццёвае – "шум трысьця":

> Нашы дарогі расходзяцца здаўна пад зорамі.
> На адной чуем крок, на другой – шум трысьця...[25]

Праз увесь верш – адмежаванне ад *сіратлівых сузор'яў* паэзіі Наталлі Арсенневай, сцверджанне сваёй праўды, сілы, дарогі. Часам паэт дазваляе сабе выпады не зусім справядлівыя:

> Любіш край за бярозы, за месяц, за восені дзіўныя,
> а тым больш яго нам як, скажы, ня любіць?
> калі нівы і рэкі, палотны азёр пераліўныя,
> калі песні, што б'юць жывой сілай крыніц, –
> нам гавораць аб долі сярмяжнай аратага...[26]

Праз гэтае "нам" Максім Танк як бы адлучае Наталлю Арсенневу не толькі ад ідэйных, але і духоўных арыенціраў, ад "натуральнай" беларушчыны з яе бедамі і трываннямі. Так, паэтка, узгадаваная ў гарадскім асяроддзі, у інтэлігентнай, матэрыяльна забяспечанай сям'і рускага вайскоўца, з дзяцінства і сапраўды была далёкай ад *долі сярмяжнай аратага*. Але ўсё гэта мінула з пачаткам вайны, бежанствам, беспрытульнасцю, сіроцтвам. На гэтым шляху спазнала сям'я будучай паэткі шмат пакутаў, стратаў. Праз гэта ўпершыню была далучана да жыцця беларускага сялянства: *Месяцы, пражытыя ў голадзе і холадзе, выйшлі мне на вялікую карысць. Справа ў тым, што тут я*

---

[23] У. Калеснік, *Максім Танк: Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1981, с. 27.

[24] У. Калеснік, *Паэзія змагання: Максім Танк і заходнебеларуская літаратура*, Мінск, 1959, с. 219.

[25] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. XVII.

[26] Тамсама.

ўпершыню сутыкнулася... з беларускаю вёскаю і найчысцейшаю беларускаю моваю[27]. Сутыкнулася, каб стаць у будучым не проста паэткай, а паэткай беларускай. Таму зусім невыпадковым бачыцца ў яе творчасці вобраз беларускага селяніна з верша "Стары Сымон", створаны ў лепшых традыцыях нашаніўскай літаратуры. Згадаем вобразы з твораў Алаізы Пашкевіч: Мацея з апавядання "Прысяга над крывавымі разорамі", Сымона і Сцяпана з апавядання "Асеннія лісты".

Вобраз старога Сымона надзвычай блізкі і да вобразаў беларускіх сялян з вершаў Максіма Танка "Песня кулікоў" і "Спатканне". Той жа спакутаваны стары бацька, сын якога, *хоць нічога не зрабіў благога*, – у няволі. Але калі сыны ў вершах Максіма Танка у астрогах польскіх, то ў Наталлі Арсенневай – у савецкім ГУЛАГу: *у тайзе сьсякае з хвоямі жыцьцё*. Герой балюча перажывае новую (ужо каторую за немалы век!) акупацыю. Веры, што нямецкія ўлады здольны зрабіць шчаслівым гэты край, у старога Сымона няма. Ягоны клопат – клопат бацькі, земляроба: дачакацца сыноў, засеяць зямлю:

Ды дасі ж ты веры, каб штыхом ці куляй
хтось прынесьці шчасцьце або й волю мог?
Дось крыві старому,
і зямля-матуля
ня штыхоў чакае... Ёй карціць нарог[28].

Наталля Арсеннева і сама разумела, што ідзе па зусім іншым шляху. Гэтак пісала пра створаныя ў 30-ых гадах паэмы: *Злашчасная "Князёўна", якая столькі крыві папсавала Танку*[29]. На жаль, паэму гэту сёння прачытаць немагчыма: няма ні ў выдадзеным у Амерыцы выбары паэзіі, ні ў кнігазбораўскім выданні. Відавочна, ужо сама гераіня твора была недаспадобы маладому змагару Танку. Згадваючы пра іншыя дзве паэмы "Вяселле" і "Лілейкі", што зніклі без следу, паэтка адзначае: *Здаецца, што рэчы гэтыя не былі такія ўжо благія", і адзіны грэх за імі быў, што яны не ішлі крок у крок, маршам па халодным бетоне із сучаснасцю*[30]. Гэта разуменне можна аднесці і да ўсёй творчасці паэткі: не ішла маршам.

Поруч з змагарнымі матывамі, маршавымі інтанацыямі ў лірыцы Максіма Танка даверaснёўскай пары сустракаем радкі, напоўненыя

[27] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 467.
[28] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 88.
[29] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 473.
[30] Тамсама.

глыбокім лірызмам. Ствараецца ўражанне, што ягоны герой, стомлены сваёй змагарнай дарогай, прыпыняецца на момант, каб заглыбіцца ў суладдзе прыроды, перадаць таямніцу спрадвечнай цішыні:

Ціха, так ціха – ні ветру, ні шуму...
Быццам лес белую думае думу[31].

Але ягоная дарога прымушае ўсё ж ісці далей і наперад:

Цяжка ісці, прыстаюць ужо ногі, –
Толькі мне нельга спачыць ля дарогі,
Нельга спыніцца ў дрымотным бары...
Трэба няспынна ісці да зары![32]

Гераіня Наталлі Арсенневай, наадварот, імкнецца да прыроднай гармоніі, здольна бясконца слухаць цішыню. Яе ўлюбёная пара сутак – *час маўклівы змяркання*. Пад знакам цішыні, маўчання адбываюцца несупынныя змены ў прыродзе, у настроі:

Сыплюцца з клёнаў лісты,
сыплюцца ціха, маўкліва,
крыюць зямлю і кусты
пражаю жоўтай, шасьцівай[33].

Адметны шлях Наталлі Арсенневай выбраны свядома, у яе – свая мэта: дакрануцца да суладдзя вечнай красы, адчуць і зразумець яе, растварыць у ёй свае душэўныя пакуты:

Я ішла... Ціхі месяц глядзеў з вышыны,
Рассыпаючы ласкі і сны.
І хоць прыкра ў той вечар балела душа,
Я глядзела у неба і йшла...[34]

Ёсць яшчэ адзін значны момант, які збліжае творчасць паэтаў: любоў да беларускага фальклору, наследаванне народнапесенных матываў, выкарыстанне фальклорных сюжэтаў. Творы часам нараджаліся ад запалых у душу гукаў народнай песні: *Аднекуль з'явілася мелодыя. Яна кужэльнай ніткай пацягнула за сабой вобразы, вобразы – рыфмы,*

[31] М. Танк, *Збор твораў у шасці тамах*, т. 1, с. 71.
[32] Тамсама.
[33] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 19.
[34] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 45.

апошнія ляглі ў верш. А ўвесь гэты абвал выклікала мелодыя забытай матчынай песні...[35]. Вобраз кужэльнай ніткі, што сплывае з прасніцы разам з матчынай песняй – як жа сугучна гэта вершу Наталлі Арсенневай "Маці":

> Маці!
> За кужэльную нітку даўжэйшы твой смутак па нас,
> За кужэльную шэрую нітку з твайго калаўроту[36].

Шляхі Наталлі Арсенневай і Максіма Танка разышліся назаўсёды ў гады вайны. Тут будзе дарэчы слова Валянціна Тараса, мудрае, мужнае і шчырае:

> З таго часу прайшло шэсць з гакам дзесяцігоддзяў, і нельга, немагчыма для нармальнага чалавека жыць колішняй нянавісьцю, зацятай непрымірымасьцю да ўсіх тых суайчыньнікаў, якія ў гады вайны апынуліся на нямецкім баку, асабліва да паэтаў, пісьменьнікаў, мастакоў. Творы не нясуць адказнасьці за тыя ці іншыя ўчынкі аўтараў, творчасьць паэта, пісьменьніка, мастака ня можа быць закрэсьлена нейкім фактам ягонай біяграфіі ці нейкім адным творам. Літаратура, мастацтва, наагул культура непадзельная на "чыстыя" і "нячыстыя", на "наскія" і "нянаскія" – усе сапраўдныя творцы наскія! І Аркадзь Куляшоў, і Натальля Арсеньнева, і Максім Танк, і Ларыса Геніюш дзеці адной маці – Беларусі, усе любілі яе кожны па-свойму, усе, ідучы рознымі дарогамі, сышліся ў адным Доме – у Доме беларускай паэзіі. А сапраўдная паэзія не бывае ні савецкай, ні антысавецкай – яна проста Паэзія"[37].

Так, лёс развёў іх па розных дарогах. На розных кантынентах знайшлі свой прытулак Наталля Арсеннева і Максім Танк. Але свяціла ім адна і тая ж зорка – Паэзія, слугавалі яны аднаму Краю – Беларусі.

SUMMARY

In the article the creative and personal relations two most known Westbelorussian poets Natalla Arsiennieva and Maxim Tank are considered. The representatives of various directions in the literature which has been brought up in various social cultural conditions they by the creativity served one purposes – future of Belarus.

[35] М. Танк, *Лісткі календара*, с. 9.

[36] Н. Арсеньнева, *Між берагамі*, с. 180.

[37] В. Тарас, *Хлапчук са старога здымку*, "Дзеяслоў", 2005, № 15, с. 183.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Руслан Казлоўскі
Гродна

Празаічная мініяцюра ў творчасці Барыса Сачанкі

На сучасным этапе ўзрастае цікавасць беларускіх пісьменнікаў да такой формы мастацкага адлюстравання рэчаіснасці, як мініяцюра ў прозе. Шырокія магчымасці ў скарыстанні мастацка-выяўленчых сродкаў эпасу і лірыкі, дапушчальнасць сумяшчэння прыёмаў празаічнага і вершаванага пісьма надаюць мініяцюры якасці рухомай жанравай формы, з дапамогаю якой мастаку слова ўдаецца адпаведна перадаць уласны ўнутраны свет, падаць погляд на рэчаіснасць, выявіць сваё разуменне харaства, гармоніі; мініяцюра з'яўляецца такой формай прозы, якая пакідае пісьменніку прастору для эксперыменту. Як вядома, жанравыя прыкметы пэўнага твора знаходзяцца ў шчыльнай лучнасці з ідэйна-сэнсавым зместам і крэатыўнымі магчымасцямі творцы. Нярэдка ідэя выражаецца нягледзячы на агульнапрынятыя формы, утварае новую сюжэтна-кампазіцыйную структуру, якой адшукаць адпаведнае месца ў тыпалогіі дастаткова складана. Творчасць таленавітага пісьменніка не заўсёды падпадае пад агульнапрынятую сістэму літаратурных "узораў", хаця творца і мае іх на ўвазе. Да такіх твораў і належаць разнастайныя мініяцюры і іх мадыфікацыі на жанравых сумежжах, а сумяшчэнне ў іх публіцыстычнага, філасофскага, дакументальнага, мастацкага, падкрэсленая суб'ектыўнасць, вольная кампазіцыя ўказваюць на эсэістычнасць твораў. Беларускія пісьменнікі тварылі ў той час, калі сама беларускасць як грамадска-культурная і гістарычная з'ява (а гэта было амаль заўсёды) вымушана была змагацца за сваё існаванне, і гэта патрабавала адкрытай размовы з чытачом, публіцыстычнасці, апелявання да фактаў гісторыі і грамадскай

думкі, літаратуры. Акрамя таго, лёгкасць эсэістыкі ў падачы матэрыялу, нярэдка размоўны стыль, магчымасць цытавання і вольнага разважання давалі магчымасць у творах выяўляць свабодна ўласную аўтарскую канцэпцыю. Цыклы і нізкі мініяцюр становяцца своеасаблівай формай эсэ (Янка Брыль, Барыс Сачанка і інш.).

Мініяцюра ў беларускай прозе з'явілася на пачатку XX стагоддзя на старонках "Нашай Нівы". Паступова цікавасць да празаічнай мініяцюры ў беларускай літаратуры ўзрастае, спробы ў гэтым жанры робіць Максім Багдановіч, у ім працуюць Змітрок Бядуля, Максім Гарэцкі, пазней (з другой паловы XX стагоддзя) Янка Брыль, Барыс Сачанка, Яўген Пархута, Фёдар Янкоўскі і многія іншыя; адбываецца зварот да твораў малой прозы і ў маладога пакалення пісьменнікаў, а таксама пачаткоўцаў. Празаічная мініяцюра – асобны жанр у беларускай літаратуры XX – пачатку XXI стагоддзяў, які характарызуецца наступным комплексам устойлівых прыкмет, што з'яўляюцца дамінуючымі і вызначаюць фармальна-сутнасную арганізацыю мастацкіх твораў: невялікі аб'ём, свабодная кампазіцыя, бессюжэтнасць, суб'ектыўнасць, выразнасць мастацка-выяўленчых сродкаў пры моцнай насычанасці ідэйна-філасофскім зместам, а таксама спалучэнне асаблівасцяў эсэістычнага стылю. Паводле сэнсавых уласцівасцей у сваім змесце яна ўтрымлівае імгненны фрагмент (малюнак) рэчаіснасці, думкі. На працягу XX стагоддзя быў перыяд заняпаду жанру мініяцюры ў беларускай прозе (40–50-я гады), што тлумачыцца сацыяльным заказам на больш аб'ёмныя эпічныя формы. Толькі ў 60-я гады мініяцюра пачынае распаўсюджвацца і набываць моц у творчасці Б. Сачанкі і Я. Брыля.

Барыс Сачанка ў беларускай літаратуры сцвердзіў сябе менавіта ў гэты перыяд. Неардынарная асоба, у творах – свой, адрозны ад іншых погляд на рэчаіснасць. Жыццё не песціла пісьменніка. Дзяцінства прыпала на ваенныя гады, была спалена карнікамі родная вёска, высялена сям'я з родных мясцін на прымусовую працу ў Нямеччыну. Пастаянная пагроза жыццю, жахі вайны пакінулі глыбокі след у душы хлопчыка, стварылі падмурак для фармавання свайго светапогляду, глыбока гуманістычнага, калі жыццё нярэдка асэнсоўваецца як поле змагання дабра і зла і пазіцыя мастака слова павінна быць дакладна акрэсленай у дачыненні да таго, на чыім баку "змагацца". Ды і пасляваенныя гады не былі лёгкімі, нічога не давалася без вялікіх намаганняў. І вынікам роздуму, назіранняў стала проза пісьменніка, з'ява цікавая і шматгранная. У ёй прадстаўлены не толькі эсэ, аповесці, апавяданні ў традыцыйным разуменні, але і разнастайныя па сваіх

жанравых асаблівасцях мініяцюры, таксама абразкі і маленькія апавяданні, якія па форме набліжаюцца да мініяцюр, невялікія гумарыстычныя творы. Увага да малых празаічных жанраў можа быць у чымсьці звязана і з тым, што ў малых формах лягчэй "выліць" хуткаплыннае перажыванне ад успаміну, перадаць асобнае ўражанне, падаць пейзажную замалёўку, пранізаную лірычным пачуццём. Толькі ў Б. Сачанкі пачуццё гэтае нярэдка шчыльна яднаецца з трагічным.

Юры Бораў у кнізе "Эстэтыка" паказвае, што трагічнае як эстэтычная катэгорыя *раскрывае, па-першае, пагібель ці цяжкія пакуты індывідуальнасці; па-другое, неаднаўляльнасць для людзей яе страты; па-трэцяе, бессмяротныя грамадска цэлыя пачаткі, закладзеныя ў гэтай непаўторнай індывідуальнасці, і яе працяг у жыцці чалавецтва і, па-чацвёртае, грамадскі сэнс жыцця чалавека*[1]. У эстэтычнай канцэпцыі мініяцюр, ды і ў многім увогуле прозы Б. Сачанкі, катэгорыя трагічнага адлюстроўвае ўсе вышэй прыведзеныя пункты.

У сваіх творах Барыс Сачанка, мала сказаць, даследуе вайну, якая сваімі звышцяжкімі абставінамі вымушае чалавека дзейнічаць "з душы", без "падману", у адпаведнасці з уласным светапоглядам. Пісьменнік яшчэ раз даследуе самога сябе, праз уласную свядомасць прапускае падзеі мінуўшчыны. Нездарма яго "пісьмо" даследчыкі называюць суб'ектыўным, хаця адразу ж трэба заўважыць, што пры гэтым аўтар не губляе аб'ектыўнасці ў перадачы фактаў рэальнага жыцця. Прыгадаем меркаванне Валянціны Локун:

> Разнастайная "малая" проза Б. Сачанкі ў жанравых адносінах. Гэта – кароценькія апавяданні-сцэнкі ("Качалка", "Апошні раз"), у аснову іншых пакладзена канкрэтная бытавая замалёўка, выпадак з жыцця ці ўспаміны дзяцінства ("Сон", "Адведкі"). Можна знайсці мініяцюрныя навелы, пранізаныя светлым пачуццём смутку аб чымсьці нявыказаным і назаўсёды страчаным ("Букет бэзу", "Няўжо"), паданні ці былі, якія па сваёй пабудове, складу, сюжэтнаму дзеянню блізкія да былін ("Варэйка золата"), сямейныя хронікі, дзе ў сканцэнтраваным выглядзе адлюстравана жыццё сям'і на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў ("Новая хата"), псіхалагічныя мініяцюры ("Нарцысы", "Фашыст"), філасофскія замалёўкі ("Дарогі")[2].

І менавіта ў мініяцюрах найбольш выяўляецца асоба пісьменніка і тое трагічнае, што ў выглядзе цяжкіх малюнкаў-абразкоў "мільга-

[1] Ю. Б. Борев, *Эстетика*, Москва 1969, с. 75.

[2] В. І. Локун, *Да новых вышынь: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1991, с. 135–136.

ціць" перад вачыма чытача, раскрываючы шырокую панараму жыцця, прапушчанага праз свядомасць аўтара.

Творам пра вайну, у прыватнасці мініяцюрам, характэрны некалькі скразных вобразаў, якія праходзяць праз усю Сачанкаву творчасць: лірычны герой-пакутнік, вораг-захопнік, партызан (салдат)-вызваляльнік і іншыя. Але вобразы гэтыя раскрываюцца не толькі ў пэўнай "сітуацыі", гэтаму дапамагае і аўтарскае разважанне, якое нярэдка ў канцы твора гучыць як мараль. Кампазіцыйная будова некаторых мініяцюр уяўляе сабою структуру з двух кампанентаў: сітуацыі (апісання) і разважання аўтара (лірычнага героя). Так, у псіхалагічнай мініяцюры "Фашыст" (1964) аўтар падзяляе твор на дзве часткі: у першай падае вобраз нямецкага салдата, які піша, як добры сын, сваёй маці кожны тыдзень лісты, гаворыць пра сваю любоў да яе. У другой частцы Б. Сачанка быццам "станоўчы" вобраз салдата дапаўняе зусім іншай інфармацыяй, пасля чаго той набывае пачварныя рысы: *Расстрэльваючы кожны дзень жанчын у партызанскім краі, куды ён быў камандзіраваны сваім вышэйшым начальствам, ён ні разу нават не падумаў, што гэтыя жанчыны – таксама маці...*[3] Яшчэ ў першай частцы сярод уяўнай станоўчасці вобраза фашыста аўтар у двукоссі прыводзіць словы з яго ліста "швайнэ русішэ" і "лібэ муці", якія гучаць эстэтычнымі антаганізмамі, падкрэсліваючы жорсткасць натуры з паказною дабрынёю і прыстойнасцю. Абодва выразы з лістоў стаяць на розных эстэтычных узроўнях, адпаведна нізкім і высокім, і ў выніку збліжэння высокае становіцца нізкім, яшчэ больш узмацняючы цынізм нямецкага салдата, які ўвабраў фашысцкую ідэалогію.

Падобную кампазіцыйную будову, з двух кампанентаў, маюць і іншыя малыя празаічныя творы Б. Сачанкі. Толькі кампаненты могуць уяўляць сабою яшчэ і розныя "пласты" катэгорыі часу, напрыклад: да вайны і пасля вайны. Так, у псіхалагічнай мініяцюры "Нарцысы" (1970) спачатку гаворыцца пра кветкі, падараныя "ёй" перад вайною на дзень нараджэння, іх незвычайна прыемны пах. І пасля вайны: *І хаця потым у яе было многа-многа дзён нараджэння – ужо без яго (ён так і не вярнуўся з вайны, загінуў смерцю храбрых пад Варшавай) – і ёй дарылі кветкі, сярод іх часта і нарцысы, яна заўсёды на сваіх імянінах адчувала пах тых, падараных некалі ім, кветак...*[4] Кветкі з іх пахам становяцца меркай вечнага, кахання, а значыць, меркай

[3] Б. Сачанка, *Дарогі: Выбранае*, Мінск 1971, с. 35.

[4] Тамсама, с. 39.

эстэтычнай катэгорыі прыгожага. Альбо, для прыкладу, кампазіцыйная будова мініяцюры "Конікі" (1969), якая адрозніваецца ад папярэдніх. Змест твора грунтуецца на перадачы гуку-звону конікаў, які застаўся на доўгія гады ў памяці, душы лірычнага героя пасля таго, як у час вайны бомба з нямецкага самалёта ўпала вельмі блізка каля яго і... не ўзарвалася. Але кошт жыцця вымяраецца некалькімі тымі імгненнямі пасля яе падзення, калі час прыпыніўся і толькі звінелі конікі. І звон гэты стаіць увушшу лірычнага героя заўсёды. У канцы твора, у якасці другога кампанента, кароткі абзац: *Каб вы толькі ведалі, як надакучыў, як абрыд мне гэты звон!..*[5] Заўважым, другі кампанент (частка) – гэта споведзь-выснова, які ўзмацняе эфект трагічнасці ў першым. Праз узважванне каштоўнасці жыцця пасродкам апісання надакучлівага гуку вымалёўваюцца абрысы асацыятыўнага вобразу вайны – са смерцю, бамбаваннем, і звычайнага чалавека на ёй, якому характэрна прага да жыцця, яго праяўленняў у прыродзе. Апасродкавана аўтар перадаў гэтым "гукам" штосьці тое, што пакідаецца нярэдка за "кадрам" батальных сцэнаў у мастацкіх творах, але яно застаецца ў душах і мучыць. Трагічнае і тэма вайны ў творах Б. Сачанкі становяцца непадзельным мастацка-эстэтычным комплексам.

Чалавек і вайна – гэта як жывая істота і трагедыя, у якой чалавеку давядзецца стаць дзейнай асобай. Адным з крытэрыяў вызначэння трагічнага ў Б. Сачанкі з'яўляецца немагчымасць героя паўплываць на абставіны, якія нясуць яму непамерныя страты, альбо немагчымасць асобы змяніць рэчаіснасць, паўплываць на падзеі, якія ўжо адбыліся праз ўласны недагляд. Так, у абразку "Мінутная слабасць" (1962) герой, узброены партызан, бачыць з дрэва ў лесе (гэта яго пост), як фашысты знішчаюць яго родную вёску з сям'ёю. Адчуванне немагчымасці паўплываць на падзеі, моцны стрэс, крайні душэўны пратэст прыводзяць да страты прытомнасці. *Увачу ў яго пацямнела... Болей ён нічога не помніць: як пакінула яго сіла волі, як апынуўся ён на зямлі з выкручанымі рукамі і зламанай нагой, як падабралі яго і занеслі ў лагер...*[6] У абразку "Качалка" (1962) у героя гіне дачушка. І трагізм сітуацыі заключаецца ў недальнабачнасці бацькі, які з лесу прынёс "блішчастую жалезную качалку" – хутчэй, нейкі боепрыпас, ад якога пасля загінула яго ж дзіця, усунуўшы гэты боепрыпас у печку, каб паварушыць дровы. Памылка бацькі выступае як нейкае злачынства,

[5] Тамсама, с. 40.

[6] Б. Сачанка, *Мінутная слабасць*, "Полымя" 1962, № 5, с. 109.

і пакараннем за яго становіцца самазабойства. Трагізм узмацняецца. Вайна пасля свайго сканчэння ўзяла яшчэ ахвяры. Але ахвяры былі не толькі фізічныя, але і маральныя, калі чалавек шкадуе мінулага, таго, што калісьці было ўпушчана з нейкіх меркаванняў, хай нават правільных, лагічных. Так, у абразку "Толькі гэта і засталося" (1962) дзяўчына яшчэ за год перад вайною збаялася фізічнай блізкасці з каханым хлопцам Жэнем, які адыходзіў на службу ў войска. Яна баялася – і гэта лагічна – не нарабіць "глупства". *Жэня ў вёску болей не вярнуўся – загінуў недзе пад Брэстам. Яна ж, пахадзіўшы гадоў дзесяць у перастарках, выйшла замуж за ўдаўца на трое дзяцей. І пасля, колькі ні ўспамінала Жэню, не магла дараваць сабе таго, што сказала ў тую парную чэрвеньскую ноч...*[7] А былі гэта словы: *Пашкадуй, не рабі глупства...*[8] Як бачна, вайна прымушае пераасэнсаваць паняцці: тое, што здавалася глупствам да вайны, пасля яе стала ўяўляцца вялікім дабром, нават шчасцем.

Даследчык Павел Навуменка сцвярджае, што старэйшаму пакаленню пісьменнікаў пашчасціла ў тым сэнсе, што вайна, удзельнікамі якой яны былі, давала ім гатовыя сюжэты для творчасці. У іншых пісьменнікаў (Барыса Сачанкі, Міхася Стральцова) яна прыпала на дзяцінства. Вочы дзіцяці ўспрымаюць усё эмацыянальна, без глыбокага досведу, аналізу. Даследчык ставіць рытарычнае пытанне: *Ці не адсюль у многіх пісьменнікаў гэтага пакалення відавочны выразны ўхіл у лірызацыю, у спробу стварыць перш за ўсё не сюжэты, а эмацыянальны малюнак?*[9] Адсюль можна патлумачыць узмоцнены трагізм у творах на ваенную тэматыку і неабходнасць скарыстання малых празаічных жанраў для выяўлення эмацыянальна афарбаваных рэалістычных малюнкаў ваеннай рэчаіснасці. Творы самі па сабе ўяўляюць закончаную літаратурную форму, а спалучаючыся ў нізкі, цыклы, могуць утвараць падабенства кінастужкі ўражанняў, перажыванняў чалавека на вайне, дзе кожны кадр – гэта асобны маленькі твор.

Суб'ектыўнасць прозы Б. Сачанкі праяўляецца не толькі ў "я" лірычнага героя і біяграфізме ў творах, але і асаблівасцях творчай манеры пісьма. Так, стылю празаічных мініяцюр характэрна ў рознай ступені экспрэсіўнасць, у тэксце няцяжка адчуць эмацыянальны настрой аўтара. Даследчыкі яго творчасці (Павел Навуменка, Уладзімір

[7] Б. Сачанка, *Толькі гэта і засталося*, "Полымя" 1962, № 5, с. 104.

[8] Б. Сачанка, *Мінутная слабасць*, с. 104.

[9] П. Навуменка, *Пошукі ўласнай сцяжыны: Штрыхі да творчасці Барыса Сачанкі*, "Роднае слова", 1996, № 5, с. 4.

Юрэвіч і інш.) заўважалі ўменне Б. Сачанкі карыстацца прыёмамі ўнутранага маналогу, дыялогу, максімальна скарыстоўваць у творах магчымасці няўласна-простай мовы і па-майстэрску ўплесці гэта ў тканіну апавядання альбо твора нейкай іншай малой празаічнай формы. Нярэдка творы гучаць спавядальна, асабліва тыя, у якіх элемент аўтабіяграфізму найбольш вялікі, бо чалавеку (лірычнаму герою), лёс якога не песціў, вельмі ўласцівы трагізм мыслення, характэрна частае паўтарэнне ў свядомасці найбольш яркіх сцэн з жыцця, выпадкаў, якія паўплывалі на светапогляд, прымусілі паглядзець на рэчаіснасць іншымі вачыма. А гэта шчыльна спалучаецца з такою якасцю прозы, як аналітызм, калі ў першую чаргу аналізуецца асоба чалавека, псіхалогія яго паводзін, матывацыя тых ці іншых учынкаў альбо эмоцый. У мініяцюрах разглядаецца, як правіла, нейкі адзін дробны, хаця і не вельмі звычайны, небудзённы выпадак, падзея, у якой героем рухаюць не толькі сілы вонкавага ўздзеяння, абставін, але і ўнутраная матывацыя, светапогляд.

Як у многіх іншых пісьменнікаў, хто пісаў мініяцюры (З. Бядулі, М. Гарэцкага і інш.), у Б. Сачанкі ёсць шэраг твораў, якія па сваіх жанравых асаблівасцях знаходзяцца на памежжы мініяцюры і абразка, абразка і невялікага апавядання. Друкаваліся такія творы (ды і самі мініяцюры) у часопісах часта пад рубрыкай “З новых апавяданняў” ці “Маленькія апавяданні”. Так, напрыклад, філасофская замалёўка “Дарогі” (“Маладосць” 1965, № 4) была змешчана пад рубрыкай “З новых апавяданняў”, хаця па сваіх мастацкіх асаблівасцях уяўляе сабою разгорнуты вобраз-пейзаж, у якім частка асацыятыўнага зместу падаецца ў выглядзе прамога філасофскага разважання лірычнага героя. Перад чытачом узнікае сэнсава напоўнены фактуальны фрагмент, у якім адсутнічае як знешні, так і ўнутраны сюжэт, сюжэт пачуццяў і думак, што дазваляе назваць гэты твор хутчэй філасофскай мініяцюрай, а не апавяданнем. У гэтую ж рубрыку патрапілі і творы, якія дакладна адпавядаюць традыцыйнаму разуменню апавядання. Трэба зазначыць, што адна з першых публікацый мініяцюр была зроблена Б. Сачанкам у часопісе “Маладосць” (1960, №8) пад рубрыкай “Мініятуры” і змяшчала два творы – “Кошык малін” і “Горад”.

Цыкл “Агарод” (1965) – гэта ўжо спроба падаць нізку алегарычных мініяцюр, кожная з якіх прысвечана пэўнай карыснай расліне, і праз вобраз “агарода” паказаць людзей і праяўленне іх характараў у грамадстве. Але аўтарская спроба стварэння ўласных алегорый не заўсёды была ўдалай, бо нярэдка вобразы, якія падаваліся ў творах, не маюць сталай іншасказальнасці ў народнай мове, падтэксту, як, да-

пусцім, у беларускай вуснай народнай творчасці: заяц – гэта носьбіт такой якасці, як баязлівасць, ліса – хітрасці і г.д. Алегорыі Б. Сачанкі ў гэтым цыкле ў пэўных выпадках больш знешнія, ад чаго губляецца адчуванне праўдзівасці вобразу, страчваецца частка яго значэння, за што аўтар крытыкаваўся ў свой час. *У гэтым цыкле ёсць сапраўдныя перлы*, – зазначае У. Юрэвіч, – *што пацвярджаюць імкненні пісьменніка да афарыстычнага мыслення ("Капуста", "Часнок", "Гарбузнік"). Але ж большасць з іх ніякага дачынення да алегорый не мае, бо ў канкрэтным апісанні асаблівасцей цыбуліны, якая есць вочы, ці кропу, які мае моцны пах, нічога іншасказальнага не чытаецца*[10].

У падзагалоўку кнігі "Ваўчыца з Чортавай Ямы", якая выйшла ў 1978 годзе, значыцца: аповесці і апавяданні, – хаця нельга не зазначыць, што ў ёй былі змешчаны і іншыя жанравыя формы малой прозы. Так, у цыкле "Зялёнае дрэва" мініяцюра займае пануючае становішча. Як правіла, гэта творы філасофскага зместу, роздум з выпадку. Аўтар разважае над сэнсам жыцця, пра час, як пра вялікую каштоўнасць, якую трэба ўмела скарыстоўваць, нічога не губляючы, падае сваё разуменне трагічнага і прыгожага (прыемнага, радаснага), якія нярэдка знаходзяцца побач і ўзаемадапаўняюць адно аднаго. Свае філасофскія разважанні аўтар падмацоўвае "наглядным" малюнкамі з жыцця, падае здарэнні, "карціны", з якіх і выводзіць свае разважанні.

Вялікую ўвагу ў цыкле "Зялёнае дрэва" аўтар надае роднай старонцы, хатцы, полю, лесу, паказвае іх незвычайнае прыцягненне. І дзе б ні быў чалавек, адусюль родная старонка рана ці позна пакліча да сябе. Гэтую думку Б. Сачанка праводзіць у мініяцюрах "Дома", "Наша радасць і шчасце", "Незабыўнае". *Не думаў тады я, не гадаў нават, што ўсяго праз некалькі гадоў, аб'ездзіўшы многія чужыя краі, пабачыўшы і моры, і горы, душа мая будзе рвацца зноў сюды, на гэтыя лугавыя і палявыя сцежачкі, дарожкі, у знаёмы мне змалку лес, у сваю такую ціхую, маленькую вёсачку*[11], – зазначае пісьменнік. Родная вёска, так званая малая радзіма, ставіцца Б. Сачанкам на самы высокі эстэтычны ўзровень.

Цыкл "Вясковыя згадкі" ў зборніку "Ваўчыца з Чортавай Ямы" – гэта шэраг замалёвак, аб'яднаных адным лірычным героем, яны прысвечаны роднай аўтару вёсцы і яе жыхарам. Тут можна ўбачыць сапраўдную галерэю лёсаў, складаных, нярэдка трагічных. Большасць

[10] У. Юрэвіч, *Абрысы. Выбраныя літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1976, с. 291–292.

[11] Б. Сачанка, *Ваўчыца з Чортавай Ямы: Аповесці, апавяданні*, Мінск 1978, с. 238.

твораў больш падобныя да “разгорнутых” абразкоў, чым да такой формы, як апавяданне, бо ўяўляюць сабою кароткі “малюнак” лёсу чалавека, не проста біяграфію, а сутнасць жыцця альбо нават яго трагедыю (“Дзядзька Раман”). Іншыя творы – больш апісанні выпадкаў, здарэнняў з жыцця, але незвычайных: у іх выяўляецца сутнасць душы чалавека. Гэта маленькія ліра-эпічныя апавяданні ад імя героя (“Парахня”). У сукупнасці і тыя і другія складаюць хроніку духоўнага жыцця вёскі са сваімі праблемамі, радасцямі, здрадамі. У. Юрэвіч творы называе эцюдамі (“Сыночкі”, “Дубы”, “Парахня”) і слушна зазначае: *Мы ўжо не раз упэўніваліся ў тым, што Б. Сачанка выдатна валодае майстэрствам лаканічнай, сціснутай да максімуму мастацкай мовы. Герой быццам самастойна раскрываецца ў сваёй сутнасці, хаця і адчуваеш, што паблізу аўтар, які мае абавязак глянуць на ўсё сваімі вачыма*[12].

Кніга Б. Сачанкі “Родны кут” (1989) мае падзагаловак “Аповесці, апавяданні, нарыс, эсэ”. Але і тут Б. Сачанка не абышоў форму мініяцюры. У зборнік патрапілі творы, напісаныя не толькі ў сярэдзіне 80-х (“Беларускія ягады”, “Ворчык”, “Бяссонніца”), але і ў 60-я – 70-я гады (“Мінутная слабасць”, “За што?..”, “Воля”). Аўтар аддае даніну падзеям мінулай вайны, паказвае трагізм лёсаў людзей, якія патрапілі пад неапраўданыя рэпрэсіі камуністычнай дзяржаўнай сістэмы (“За што?..”).

Асобна стаіць у кнізе “Родны кут” цыкл “Думкі ўроссып”, які складаецца з філасофскіх мініяцюр, прысвечаных пісьменніцкай праблематыцы. Гэта роздум пра асаблівасці творчай працы, творчасці ўвогуле, натхненне і крызіс, роздум над лістамі і выказваннямі вядомых пісьменнікаў і інш. Так, напрыклад, Б. Сачанка піша: *Трагедыя таленту не ў тым, што яго надзяляюць “міленькай утульнай славай” (Акутагава), а хутчэй за ўсё, што ён пачынае верыць гэтай славе, жыць ёю, а то і купацца, як сыр у масле, у яе залацістых, але падманлівых, здрадлівых промнях*[13]. Гэтыя творы вызначаюцца высокай ступенню суб’ектыўнасці, разважлівым ходам, згушчанасцю аўтарскай думкі і нярэдка вельмі маленькім аб’ёмам (у некалькі радкоў). Трэба зазначыць, што ў 80-я гады падобныя асаблівасці мініяцюр, глыбокі філасофскі роздум у іх не былі новымі. Гэта характэрна і мініяцю-

[12] В. Юревич, *Испытание зрелостью. О современной белорусской литературе*, Москва 1981, с. 191.

[13] Б. Сачанка, *Родны кут: Аповесці, апавяданні, нарыс, эсэ*, Мінск 1989, с. 374–375.

рам Я. Брыля, які надаваў вялікую ўвагу праблемам пісьменніцкай працы, лёсам твораў і іх аўтараў, культуры ў яе агульначалавечым маштабе.

Кніга "Трэцяе вока" (1992) ў падзагалоўку падае "Аповесці, апавяданні, нарыс, эсэ". Цыкл "Запіскі аб радыяцыі" ў ёй – гэта хроніка падзей, якія адбыліся пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС, хроніка, пададзеная ад адной асобы. І гэты храніст – яшчэ і дзейная асоба, якая перажывае, аналізуе, змагаецца, разважае. Кожная "запіска" – асобны маленькі празаічны твор філасофскага зместу, нярэдка з трох-шасці радкоў. Трагічнае тут набывае абрысы агульнанацыянальнай катастрофы, жахлівыя вынікі якой яшчэ да канца не даследаваны і выявяцца ў будучыні. Максімальна сціскаючы слоўны матэрыял, Б. Сачанка даў творы ёмкія ў сэнсавым плане, у малым паказаў вялікае, праз бяду асобнага чалавека – нацыянальную трагедыю. Вось, напрыклад, адна "запіска", у якой аўтар падае ўсяго адзін "маленькі" факт пра падзеі 1986 года: *Сустрэўся з тымі, хто пабываў на Першамайскія святы і ў Хойніках і ў Вялікім Боры. Усё там спакойна, ніякай трывогі. Сеюць, загараюць, п'юць малако, ядуць першую зеляніну – шчаўе, крапіву, цыбулю, часнок...*[14] І гэта адразу пасля аварыі на ЧАЭС! Такія творы набываюць публіцыстычны выкрывальны пафас, асабліва калі размова ідзе пра злачынныя факты замоўчвання наступстваў аварыі адказнымі службовымі асобамі высокага рангу, прадажнымі навукоўцамі. Аўтар у якасці фактычнага матэрыялу цытуе газеты, а пададзеныя дыялогі з людзьмі з забруджаных тэрыторый узмацняюць эфект трагічнасці – у іх адчуваюцца бездапаможнасць, неабароненасць чалавека перад бядой. У сувязі з гэтым сярод "запісак" вылучаюцца і пэўныя філасофскія роздумы над трагедыяй, і абразкі жахаў, звязаныя найперш канкрэтнымі фактамі. Тут сустракаюцца мініяцюры ў форме публіцыстычнага паведамлення, сацыяльна-бытавой замалёўкі, нават можна ўбачыць анекдатычны абразок, у якім мастак запісаў "чорны гумар" з Чарнобыльскай зоны. Многія творы маглі б паслужыць эскізамі для большых, сюжэтна разгалінаваных. Малы аб'ём мініяцюр і абразкоў як найлепш дазваляе ў сціслай форме перадаць кадр за кадрам паслячарнобыльскую "гісторыю" грамадства, толькі кожны такі факт з'яўляецца сам па сабе асобным высокамастацкім "здымкам", асобным творам слоўнага мастацтва.

---

[14] Б. Сачанка, *Трэцяе вока: Аповесці, апавяданні, эсэ*, Мінск 1992, с. 172.

Цыкл “Напісана пяром...” (датуецца 1989–1990 гг.) у кнізе “Трэцяе вока” – гэта шэраг філасофскіх мініяцюр, дзе аўтар разважае не проста пра лёсы людзей, але – пра беларускую гісторыю, культуру, мову, маральны грунт грамадства. Аўтар аналізуе прачытанае, убачанае. *...Цярністыя шляхі беларускага слова... І не толькі слова, а і ўсяго, што звязана з Беларуссю, яе мінулым...*[15] – сцвярджае Б. Сачанка, акумулюючы ў гэтых словах праблематыку ўсяго цыкла “Напісана пяром...”.

У Барыса Сачанкі былі таксама зборнікі гумарыстычных твораў “Вол-фігурыст” (1966) і “Халасцяк” (1969). Паводле жанравых асаблівасцей у іх, як зазначае Лідзія Савік, *можна заўважыць іранічную мініяцюру, казку, байку ў прозе, гумарэску, жарт, эпіграму*[16]. Цэлы цыкл твораў у зборніку “Халасцяк” аўтар назваў “Іранічнымі карацелькамі”, што само па сабе тоеснае паняццю іранічных мініяцюр, хаця сюды ўваходзяць творы даволі розныя па сваіх жанравых асаблівасцях: ад баек у прозе да маленькіх вершаваных твораў (нізка “Коўзкі Парнас”), якія больш адпавядаюць традыцыйнаму разуменню карацелькі ў паэзіі.

Барыс Сачанка да апошняга дня свайго не так ужо і доўгага жыцця быў верны сабе як пісьменніку і сваёй творчасці. У мініяцюрах, як і ў апавяданнях, ён сцвярджаў канцэпцыю Асобы, і не толькі праз вобразы герояў, але і праз уласнае “я”, лірычную танальнасць твораў. У ягонай творчасці вызначаюцца наступныя ўстойлівыя жанравыя разнавіднасці празаічных мініяцюр: псіхалагічная (“Нарцысы”), філасофская (“Сіла жыцця”), алегарычная (цыкл “Агарод”), “іранічная”, дакладней – алегарычна-іранічная, бо для абсалютнай большасці з іх характэрная алегарычная вобразнасць (у зборніках “Вол-фігурыст”, “Халасцяк”), публіцыстычная і філасофска-публіцыстычная (у цыкле “Запіскі аб радыяцыі”). Б.Сачанка працягнуў традыцыю празаічнай мініяцюры, зрабіў мініяцюру больш разнастайнай паводле тэматыкі, герояў, у творах падаў свой адрозны падыход да жыцця, сваю мерку чалавечых каштоўнасцяў.

---

[15] Тамсама, с. 393.

[16] Л. С. Савік, *Пад мірным небам бацькаўшчыны: Нарыс творчасці Барыса Сачанкі*, Мінск 1986, с. 23.

SUMMARY

The article discloses the peculiarities of the conceptual and philosophical content in Barys Sachanka's works of the small prose genre according to the aesthetic concept of artistic reflection of reality. It considers the main stylistic peculiarities of the minuatures, their figurativeness. Analysing B. Sachanka's work the article shows both the traditional forms characteristic of the small prose genre and the new one's with which the writer enriched the Belarusian literature.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Іаанна Голец
Беласток

Беларуская нацыянальная ідэя ў галоўнай кнізе Яна Баршчэўскага

(“Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”)

Цяжкія сацыяльна-палітычныя ўмовы, у якіх аказаўся беларускі народ у XVII–XVIII стст., прычыніліся да заняпаду беларускай літаратурнай творчасці і ўсяе культуры. Мова трох Статутаў Вялікага Княства Літоўскага ўступае сваё законнае месца лаціне і пальшчызне. У 1696 годзе сейм увогуле прымае пастанову, якая забараняе карыстацца беларускай мовай у афіцыйнай перапісцы, у дзяржаўных установах. Спыняецца друкаванне кніг на беларускай мове. У апошняй чвэрці XVIII ст. у выніку трох падзелаў польскай дзяржавы беларускія землі былі далучаны да Расіі. Палітыка царызму адмаўляла не толькі дзяржаўную незалежнасць, але і культурна-этнічную самабытнасць беларусаў. Мікалай I, наклаўшы ў 1840 г. вета на дзеянне Статуту Вялікага Княства Літоўскага, увогуле забараняе карыстацца тэрмінам *Беларусь*, які ў 30–40-я гг. XIX ст. пачаў пашырацца як назва значнай часткі ВКЛ. Вызначаючы Беларусь як *Северо-Западные губернии*, царызм рабіў яе сваёй спаконвечнай уласнасцю, часткаю расійскай імперыі.

Аднак менавіта 30–40-я гг. XIX ст., як доказна сцвярджае Мікалай Хаўстовіч, уяўляюць сабой важны этап у станаўленні і развіцці новай беларускай літаратуры, фарміраванні новай мастацкай традыцыі[1]. Якраз у гэты час узнікае нацыянальная ідэя, можна сказаць, уласна

[1] М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, Мінск 2001, с. 8.

абуджаецца з вымушанага летаргічнага сну. Вычуванне гістарычнай значнасці і высокага ўзроўню духоўнай спадчыны беларускага народа, пачуццё гонару за гэтае мінулае сталася пабуджальна-стваральным імпульсам на складаных шляхах нацыянальнага самавызначэння. Немагчыма пераацаніць тут грамадскую ролю літаратурнай творчасці. Перад пачынальнікамі новай беларускай літаратуры стаяла задача выяўлення асноватворных прынцыпаў ідэалогіі нацыянальнага быцця і трэба было вырашыць праблему стварэння літаратурнай мовы, сцвердзіць тэрытарыяльную цэласнасць, абудзіць павагу да слаўнай спадчыны беларускага народа.

Можна з поўным правам сказаць, што ў першай палове XIX ст. найбольш плённай у распрацоўцы беларускай нацыянальнай ідэі была літаратурная дзейнасць Яна Баршчэўскага. У гісторыі беларускай літаратуры ён вядомы як аўтар вершаў на беларускай мове *Гарэліца*, *Чым жа твая, дзеванька, галоўка занята* і *Рабункі мужыкоў*, напісаных Янам Баршчэўскім яшчэ студэнтам Полацкай езуіцкай акадэміі, якую ён закончыў у 1812 г. Пра папулярнасць апошняга верша сведчыць факт, што ў 1828 г. паэт-самавук Паўлюк Багрым чытаў у Крашыне яго напамяць. На жаль, не ўсе творы Яна Баршчэўскага дайшлі да нашага часу, невядомым з'яўляецца, напрыклад, лёс беларускамоўнай паэмы *Пояс Венеры*. Неспрыяльныя ўмовы для друкавання гэтых твораў прычыніліся да таго, што два першых з узгаданых раней вершаў пабачылі свет толькі ў 1843 г. у *Roczniku Literackim*, які выдаваў Рамуальд Падбярэскі. Іх суправаджалі ноты Антона Абрамовіча, якія сведчылі, што перад чытачом нібыта народныя песні. Выдавец не асмеліўся акцэнтавацца на беларускай літаратуры.

Аднак, відаць, усвядоміўшы, што чытацкую беларускамоўную аўдыторыю трэба яшчэ ствараць, Ян Баршчэўскі звярнуўся да творчасці на польскай мове, тагачаснай літаратурнай мове Беларусі. Важнае месца ў творчасці пісьменніка займаюць польскамоўныя творы суб'ектыўна-лірычнага плана, а таксама балады літаратурна-рамантычнага характару і балады, заснаваныя на беларускім фальклорным матэрыяле – народных легендах, паданнях. Удалечыні ад роднага краю, у Пецярбурзе пачаў Ян Баршчэўскі пісаць сваю галоўную кнігу *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях* (Пецярбург, 1844–1846), якая стала вяршыняй не толькі яго творчасці, але і эстэтычна-мастацкаю з'яваю, значнасць якой выходзіць далёка за межы сваёй эпохі. Штогод выязджаў ён са сталіцы, каб вандраваць пешшу па родных мясцінах. Збіраў на Полаччыне, Віцебшчыне і Магілёўшчыне народныя паданні і легенды, каб апрацаваць іх у ма-

стацкай форме. Пісьменнік паставіў за мэту давесці ў сваіх творах, што народ, які мае такую багатую народную культуру, заслугоўвае лепшых адносінаў да сябе. Увага да народнай творчасці, збіранне яе, выкарыстанне ва ўласных творах – своеасаблівая мадэль развіцця беларускай свядомасці і беларускага прыгожага пісьменства ў перыяд фарміравання новай мастацкай традыцыі.

Рамуальд Падбярэскі ў артыкуле *Беларусь і Ян Баршчэўскі*, ўласна распачынаючы беларускае літаратуразнаўства, напісаў пра Яна Баршчэўскага, што гэта чалавек, *які глыбока разумее свой край у паэтычных адносінах і сваімі фантастычнымі апавяданнямі, заснаванымі на паданнях беларускага простага народа, пачынае заслугоўваць агульную ўвагу і займаць выключнае месца ў шэрагу пісьменнікаў*[2] гэтага часу.

Хоць *Шляхціц Завальня* напісаны на польскай мове, але, як трапна зазначыў сучаснік Яна Баршчэўскага Міхал Грабоўскі, у кожным слове кнігі гучыць беларускасць[3]. Доўгі час раскрыццё беларускіх нацыянальных рысаў у польскамоўнай літаратуры Беларусі стрымлівалася стэрэатыпным успрыманнем твораў паводле іх моўнай прыналежнасці. Пераломным у гэтым плане стала апошняе дзесяцігоддзе. Уладзімір Мархель найпершым з беларускіх гісторыкаў літаратуры так пераканаўча і паслядоўна давёў, што, *прытрымліваючыся канкрэтна-гістарычнага падыходу да мастацкай творчасці, нельга не ўлічваць таго, што нацыянальная прыналежнасць пісьменніка фіксуецца не толькі ў мове, але і ў мностве іншых кампанентаў твора*[4]. Беларуская моўная стыхія ў XIX ст. заставалася моваю ніжэйшых слаёў насельніцтва Беларусі. Ян Баршчэўскі свядома абірае для свайго галоўнага твора польскую мову. Ён зазначае ўжо на пачатку *Шляхціца Завальні*, што апавяданні, змешчаныя ў кнізе, пачуў ад людзей, якія карыстаюцца беларускай моваю. Так, *не кожны чытач зразумее беларускую мову, дык гэтыя народныя апавяданні, якія пачуў я з вуснаў простага люду, вырашыў (наколькі змагу) у даслоўным перакладзе напісаць па-польску*[5]. Гэтая кніга была адрасавана найперш адукаваным

[2] *Пачынальнікі*, Мінск 2003, с. 54.

[3] Цыт. па: *Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры*, Т. II, Мінск 1969, с. 38.

[4] У. І. Мархель, *Прысутнасць былога. Нарысы. Артыкулы. Эсэ*, Мінск 1997, с. 3.

[5] Я. Баршчэўскі, *Шляхціц Завальня або Беларусь у фанастычных апавяданнях* (пераклад М. Хаўстовіча), Мінск 1990, с. 26. (Далей спасылкі на гэтае выданне падаюцца ў дужках).

суайчыннікам Яна Баршчэўскага, якія страцілі нацыянальную свядомасць, выракліся роднай мовы.

Беларуская мова і творчасць павінны былі нанава адбыцца ў новай мастацка-эстэтычнай форме. Захавальнікам роднага слова ў той змрочны час заставаўся толькі народ, а формай зберажэння – фальклор. Выкарыстоўваючы элементы народнай творчасці, па словах Віктара Каваленкі, *літаратура паглыбляла народны погляд на жыццё, удасканальвала вобразныя ўяўленні згодна з традыцыйным ладам народнага мыслення. Як нацыянальная літаратура, яна шукала апоры, выкарыстоўваючы фальклор, у глыбінных і шырокіх асновах народнага жыцця*[6]. Васіль Барысенка слушна назваў зварот пісьменнікаў новай беларускай літаратуры да фальклору *абуджэннем нацыянальнай самасвядомасці народа*[7].

Адным з першапраходцаў у гісторыі новай беларускай літаратуры, апрача Яна Баршчэўскага, можна лічыць Яна Чачота, які ўводзіць фальклор (разам з моваю) ў літаратурны ўжытак сваіх сяброў філаматаў. Ян Чачот пісаў па-польску і па-беларуску. Захапіўшыся хараством народнае паэзіі і разумеючы, што найлепшы пераклад не можа перадаць у поўнай меры яе арыгінальнага прыгожства, ён стаў друкаваць народныя песні ў запісаным выглядзе, без перакладу. Гэта стала штуршком для напісання ўласных вершаў на беларускай мове. Станаўленню ўнутрана-эстэтычных прынцыпаў новай беларускай літаратуры садзейнічала развіццё творчасці пра беларускі край і яго насельнікаў, ствараемай на польскай мове выхадцамі з гэтай зямлі. Асаблівая ў гісторыі беларускай літаратуры роля і значэнне творчасці Адама Міцкевіча. Зараз ужо не выклікае сумненняў, што творчасць Адама Міцкевіча належыць адначасова дзвюм роднасным культурам. Зразумела, *польскай паводле мовы і агульнапольскай вызваленчай ідэі ў барацьбе з расійскім царызмам і беларускай – паводле асноўных матываў і вобразаў, а таксама літвінскага патрыятычнага пафасу*[8]. Беларускі фальклор творча трансфармаваўся ў рамантычных паэмах і баладах Адама Міцкевіча, і надаў ім мастацкую непаўторнасць. Ян Баршчэўскі пайшоў тым жа самым шляхам, што і Адам Міцкевіч,

[6] В. А. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць*, Мінск 1975, с. 17.

[7] В. В. Барысенка, *Францішак Багушэвіч і праблема рэалізма ў XIX ст.*, Мінск 1957, с. 20.

[8] Л. Тарасюк, *Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX–XX ст.*, Мінск 1999, с. 9.

каб паказаць космас беларуса, сцвердзіць ягоную годнасць, абудзіць гістарычную памяць. *Але*, – як заўважае Мікалай Хаўстовіч, – калі *Міцкевіч праз космас беларуса імкнуўся да агульначалавечых вышыняў духу, дык Я. Баршчэўскі, наадварот, канцэнтраваў сваю думку на рэгіянальным, не ўзнімаўся вышэй нацыянальнага*[9].

Ян Баршчэўскі ўбачыў у фальклоры дасканалую крыніцу ведаў пра беларускі народ. Ён зразумеў, што ў народнай традыцыі захоўваюцца спрадвечныя ісціны, разуменне беларускім народам дабра і зла, выяўляецца ментальнасць народа і ўрэшце – беларускі архетып. Менавіта ў асэнсаванні мінулага краіны ён знайшоў карані тых асноў, якія абумоўліваюць існаванне народа. Пісьменнік імкнецца абудзіць у суайчыннікаў гістарычную памяць. *Апавяданні старых пра розныя здарэнні ў народных іх аповесцях, якія перайшлі ад чалавека да чалавека са старадаўніх часоў, былі для мяне* – піша аўтар у *Нарысе Паўночнай Беларусі*, якім распачыные свой твор – *гісторыяй гэтае зямлі, характару і пачуццяў беларусаў* (11).

Своеасаблівай экспазіцыйнай часткай да ўсёй кнігі з'яўляецца згаданы раней *Нарыс Паўночнай Беларусі*. У *Нарысе* пісьменнік з любасцю расказвае аб духоўных каштоўнасцях беларускага народа, культуры, звычаях. Ён выяўляе свае пачуцці да Бацькаўшчыны, апісваючы прыроду, цудоўныя краявіды, дзе шырокія засеяныя палі, сасновыя або бярозавыя гаі, а паміж лясоў – саламяныя дахі бедных жыхароў. Падарожны можа сустрэць там каплічкі, парослыя імхом, раскіданыя па ваколіцы магільныя крыжы і камяні. Такую цішыню гэтай ваколіцы, паводле слоў аўтара, можа парушыць *толькі голас пастушка, стрэл паляўнічага ў лесе або вецер, які гойсае ў вяршынях пушчы* (12). Пісьменнік згадвае свае дзіцячыя гады і маладосць, успамінае родныя краявіды, якія цяпер пераносяць яго ў нейкі чарадзейны край – дзе яшчэ ў памяці жывуць міфалагічныя багі. Сярод іх Русалкі, якія спяваюць цудоўныя песні ў бярозавых гаях, Лясун – пан дзікіх пустэчаў, які змяняе свой выгляд і гуляе па лясах і лугах. Ён з'яўляецца апякуном звяроў і лясных птушак. У гэтай маляўнічай краіне і ноч Купалы поўная незвычайных здарэнняў; *на думку простага народа, уся прырода ў гэтую ноч весяліцца* (17). У лясах і на лугах растуць незвычайныя травы, у якіх дрэмле дзівосная сіла, напрыклад Пералёт-трава. Яна сімвалізуе пошукі беларусамі шчасця не асабістага, а шчасця для краю. Але яе вобраз, на думку Мікалая Хаўстовіча можна прачытваць інакш,

[9] М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, с. 148.

як сімвал марнае надзеі, прывіда, што зводзіць чалавека з правільнага шляху[10]: *гонячыся за якой не адзін збіўся з дарогі і не вярнуўся да свае роднае хаты* (18). Такім чынам, Ян Баршчэўскі звяртае ўвагу чытача на духоўную і фактуальную крыніцу для яго апавяданняў.

Шляхціц Завальня – носіць форму аповяду, вядомага з даўніх часоў (*Тысяча і адна ноч*), форму арыгінальную ўласна для кожнай літаратуры. Аб чым засведчыў сам Ян Баршчэўскі: *я не пераймаю формаў, якія любілі пісьменнікі англійскія, нямецкія або французскія; лічу, што чужаземнае не будзе пасаваць негаваркому жыхару Беларусі. Узяў я форму з самой прыроды* (8). Як заўважыў Віктар Каваленка, *Ян Баршчэўскі піша літаратурную казку, нешта накшталт апавядання з умоўна-фантастычным сюжэтам і выразна надзённым гучаннем ідэі*[11]. Трэба падкрэсліць, што ў *Шляхціцы Завальні* нацыянальнай ідэі падпарадкаваны ўсе ўзроўні вобразнай і стылявой сістэмы твора.

Усе трыццаць восем частак кнігі (апавяданні-прытчы, устаўныя навелы, лірычныя адступленні ды ўспаміны) звязваюцца асобай слухача – пана Завальні, да якога завітваюць людзі, шукаючы начлегу ў час снежнай завеі ў яго хаце на беразе возера Нешчарда. Роля апавядальніка перадаецца па чарзе пісьменнікам розным асобам – сялянам, падарожным, шляхціцам, і нават цыгану. Такім чынам аўтар дае магчывасць чытачу пазнаёміцца з думкамі і настроямі розных сацыяльных слаёў насельніцтва Беларусі.

Госці шляхціца Завальні – пераважна людзі сталага ўзросту, прыгадваюць у 1816–1817 гг. падзеі з мінулага стагоддзя, а маладыя пераказваюць апавяданні, пачутыя ад іншых: *я нічога яшчэ не сустрэў у жыцці, але чуў колькі гісторый* (271). Мікалай Хаўстовіч заўважае, што ў творы Яна Баршчэўскага няма апісання рэальных падзей з вызначэннем дат, якія адбыліся ў мінулым, а паказаны дух пэўнага часу. Даследчык мае падставы, каб назваць гэта гістарызмам Яна Баршчэўскага: *Гэта міфалагічны гістарызм, гэта спроба вытлумачыць у форме рамантычна-прытчавых катэгорый пераломны момант у жыцці краю*[12] – далучэнне Беларусі да Расіі. Ян Баршчэўскі беларускую рэчаіснасць 60–70-х гг. XVIII ст. паказаў *праз прызму фальклорна-міфалагічных уяўленняў*[13] жыхароў гэтай краіны: сялян і шляхты.

[10] М. В. Хаўстовіч, *Мастацкі метад Яна Баршчэўскага*, Мінск 2003, с. 72.
[11] В. А. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць*, с. 89.
[12] М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, с. 155.
[13] Тамсама, с. 155.

Такім чынам, напрыклад, апавяданне *Белая Сарока* можна разглядаць як спецыфічнае ўвасабленне падзей на беларускіх землях, як падрыхтоўку да падзелу Рэчы Паспалітай. У навеле аўтар адлюстраваў жыццё пры Кацярыне II, якая адыграла вялікую ролю ў анексіі ВКЛ. Ян Баршчэўскі паказаў беларусаў напярэдадні падзелу РП, назваў таксама прычыну таго, што родны край аказаўся пад уладай Расіі – менавіта змова беларускага грамадства з агрэсарам давяла да заняпаду краіны. Герой апавядання Скамароха пабратаўся з пасланцам Белае Сарокі і абавязаўся да таго, што знойдзе ахвотных землякоў, якія будуць ёй служыць. Ён заахвочваў такімі словамі: *Белая Сарока ахвяруе табе падарунак, каб быў верны сам і іншых знайшоў, адданых ёй* (188). Чакаючы ўзнагароды, дабраахвотна згаджаецца ён дапамагаць Кацярыне II. Паўночнай пані патрэбныя такія людзі як Скамароха, якія за мяшок золата без вялікіх намаганняў дапамогуць падпарадкаваць край. З'яўленне Белай Сарокі, яе намеры заняць увесь край, выклікае адпаведную рэакцыю Плачкі-Беларусі, якая заклікае суайчыннікаў да развагі: *яе голас наводзіў на ўсіх трывогу і смутак* (189). Белая Сарока прынесла зло найперш простаму народу, які прадбачыў яе намеры, але з-за здрады пануючага класа не мог перамагчы яго. Зло распаўсюджвалася на ўвесь край.

Пісьменнік актыўна карыстаўся алегорыяй, шматлікімі вобразамі-сімваламі. Дзякуючы ім выказана асноўная думка твора: Беларусь – гэта краіна, якая мае сваё мінулае, краіна, гісторыя якой была шчаслівейшая, чым сённяшні дзень, а жыхары яе павінны жыць паводле закону і звычаяў сваіх дзядоў, а не быць прыгнечанымі суседзямі і існаваць паводле іх традыцый. Пісьменнік лічыць, што беларусам хопіць успомніць сваю гісторыю, слаўных асоб, якія ваявалі за незалежнасць краіны, каб іх сэрцы напоўніліся мужнасцю і гонарам за продкаў. Гэта дасць ім сілу ісці сваім шляхам да лепшай будучыні, а не шляхам, падказаным суседнімі краінамі. Нацыянальная ідэя набірае сілу з гістарычнай спадчыны.

Сімвалам пакрыўджанай Беларусі, ідэйным стрыжнем твора Яна Баршчэўскага, што спалучае ўсе апавяданні-прытчы ў цэльную карціну нацыянальнага жыцця беларусаў з'яўляецца вобраз Плачкі. Просты народ з прычыны сваёй неадукаванасці, а шляхта і паны з-за свайго прыстасавальніцтва не могуць зразумець Плачку. У гэтым прычына яе слёз. Вочы Плачкі заўсёды напоўнены смуткам. Многія людзі чулі яе словы: *Няма каму даверыць таямніцу сэрца майго* (125), гэта абазначае, што няма яшчэ людзей у родным краі, па словах Віктара Каваленкі, *якія маглі б пранікнуцца вялікім пачуццём любві*

да яе[14]. Амаль забытая ўсімі Плачка-Беларусь мусіць пераапранацца ў сялянку, бо вышэйшы слой грамадства адвярнуўся ад яе, з пагардай глядзіць на сірату. Ад слёз Плачкі ўтварылася *крыніца жывой вады* (135) на версе Пачаноўскай гары. Народ гаварыў, што хто нап'ецца вады з гэтай крыніцы і пазнае Плачку, раней не ведаючы пра цуд, таму выпадзе роля народнага прарока, якому адкрыюцца ўсе таямніцы гэтага свету. Паны і шляхта не разумеюць значэння жывой вады, якая абудзіла б у іх нацыянальную самасвядомасць. Наадварот, яны звязваюцца з Чарнакніжнікамі, аддаюць сваю Бацькаўшчыну пад уладу Белай Сарокі. Аднак аўтар верыць у лепшую будучыню, паказваючы нацыянальна свядомых людзей, якіх пакуль адзінкі, але ёсць надзея на тое, што яны дапамогуць неразумнай шляхце і панам вярнуцца да сваіх каранёў.

Пісьменнік паказаў у творы лёс прыхільнікаў чарнакніжніка, якія былі ім спакушаны або змушаны па нейкіх прычынах карыстацца яго дапамогай. Ды дабро перамагае зло і лёс тых, хто парушае спаконвечныя маральна-этычныя законы, зазвычай трагічны. Ім наканавана смерць (Карпа з апавядання *Пра чарнакніжніка і пра цмока, што вылупіўся з яйка, знесенага пеўнем*) або яны змушаны перабірацца ў царства чарнакніжніка (пан Скамароха з апавядання *Белая Сарока*), іншыя пакутуюць за здраду (Альберт з апавядання *Вогненыя духі* ці Марка *Ваўкалак*). Як мяркуе Мікалай Хаўстовіч, пісьменнік перасцерагае сваіх землякоў, што не будзе шчаслівым той, хто паспрабуе здрадзіць Бацькаўшчыне, служэнне акупантам не прынясе карысці ні яму, ні народу: *хлеб калабаранта – горкі*[15]. Свае людзі – беларусы – дапамагаюць чужынцам апанаваць увесь край, змяніць лад жыцця. Пісьменнік, як усе рамантыкі, адмаўляе тыя грамадскія адносіны, якія, на яго думку, нясуць пагаршэнне ўмоў жыцця яго народу, разбураюць спрадвечныя ісціны, і тым самым – нацыянальны светапогляд, што можа давесці да знікнення беларускага народа ўвогуле.

Ян Баршчэўскі паказвае ў апавяданнях-прытчах таксама адмоўныя рысы характару і паводзін прадстаўнікоў з народа. Героем апавядання *Зухаватыя ўчынкі* з'яўляецца Васіль, які надзелены аўтарам рысамі, што спрыяюць адчужэнню ў грамадстве: злосцю, гультайствам і свавольствам. Варта ўзгадаць момант, калі Васіль сустрэўся з панам лесу: *я рады, што ў шатана добра каменем пацэліў, няхай*

[14] В. А. Каваленка, с. 84.

[15] М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, с. 152.

не выганяе птушак і звяроў (50). Камень, кінуты ў Лесавіка паказвае на зухаватасць героя, якая наводзіць няшчасце на землякоў. Гэты ўчынак у алегарычным плане можна характарызаваць як выступленне супраць сваіх традыцый, беларускіх звычаяў і веры. Васіль не разумее, чаму Лесавік выганяе звяроў з лесу – не ведае спаконвечнага! А апякун жывёл ратуе іх ад пажару. Не разумеюць гэтага і іншыя людзі, якія хваляць яго ўчынак, і толькі адзінкі папярэджваюць: *выгараць тут лясы і пушчы, будзе паморак на жывёлу* (50). Усё багацце гэтага краю можа згінуць, не толькі прырода, але і народныя традыцыі, а ва ўсім вінаватыя суайчыннікі. Васіль з'яўляецца прадстаўніком асяроддзя, якое хоча палепшыць сваё жыццё, нягледзячы ні на што, атрымаць скарбы свету, хоць коштам душы. Ян Баршчэўскі добра ведаў тагачаснае беларускае грамадства і дзякуючы таму стварыў вобраз земляка-перараджэнца. Людзі становяцца абыякавымі да сваіх грамадзянскіх абавязкаў, а карыслівасць з'яўляецца галоўнай рысай характару часткі суайчыннікаў. Яны, ідучы на службу чарнакніжнікам (царызму), адварочваюцца ад сваёй Бацькаўшчыны, прадаюць яе.

У апавяданні *Валасы, якія крычаць на галаве* пісьменнік паказаў прычыны знішчэння гістарычнае памяці беларусаў. Галоўны герой Генрык па намове старца, які сімвалізуе ідэалогію царызму, зруйнаваў каплічку, каб выкарыстаць цэглу з яе на падмурак палацу. Таксама разбурыў могілкі, каб *на гэтым жа месцы пасеяць авёс, каб і знаку не было, што тут гніюць нечыя косці* (215). Старац ведае, што памяць аб мінулым можа быць перашкодай на шляху чарнакніжніка да апанавання беларускага краю. Вораг не прымае таксама Амелію, жонку Генрыка, у якой на галаве крычаць воласы. Жывыя яе воласы сімвалізуюць усё тое жывое, што яшчэ асталося ў народзе, яны крычаць і замінаюць старцу ў выкананні яго брутальных планаў. Выкарыстоўваючы прыхільнасць Генрыка, ён загадвае адрэзаць касу жонцы і тым самым прыцішыць голас народа, які вычувае небяспеку. Слугаванне чарнакніжніку сталася прычынай хваробы галоўнага героя, які пасля смерці Амеліі змяняецца. Цяпер ён ужо не абыякавы да праблем краю. Ягоная хвароба, па словах Мікалая Хаўстовіча, *гэта хвароба патрыятызму; гэта пачуццё любові да роднага краю*[16].

Свет, у якім жывуць героі Яна Баршчэўскага, прасякнуты злом, а ўсё, што добрае ў чалавеку, паводле герояў твора, выхоўваецца хрысціянскай верай і спрадвечнымі народнымі традыцыямі. Фантастычныя

[16] М. В. Хаўстовіч, *Мастацкі метад Яна Баршчэўскага*, с. 146.

апавяданні, якія расказваліся ў доме Завальні, нясуць маральную засцярогу і павучанне.

Варта падкрэсліць, што твор Яна Баршчэўскага мае сувязь з нацыянальным духам краю, г.зн., што *толькі адно ядро належыць простаму народу, увесь малюнак – фантазія аўтара, сатканая на аснове нацыянальных колераў*[17]. Жывая беларуская мова выяўляе беларускасць *Шляхціца Завальні*: *Рандар! Рандар! адчыні вароты; ахці, якая мяцеліца, саўсём перазяблі, і коні прысталі, чуць цягнуць!* (25). Гэтае выкарыстанне народнай гаворкі ў апавяданнях падарожных, мае істотнае значэнне ў паказе пісьменнікам рэальнасці сітуацыі. У творах Яна Баршчэўскага даўніна сутыкаецца з сучаснасцю, народная фантастыка – з рэальнымі прычынамі людскіх пакут і нядолі.

Пісьменнік ў галоўным сваім творы закранаў тэмы і праблемы, якія былі забароненымі ў гэты час, а менавіта паказ гістарычнага мінулага Беларусі і непрызнанне вынікаў падзелу РП (праз адмаўленне сучаснасці і ўзвышэнне мінулага), як заўважыў Мікола Хаўстовіч, а таксама сцвярджэнне права беларускага народу на незалежнасць (праз ідэю вяртання да Плачкі-Беларусі і гуртавання вакол яе). Ян Баршчэўскі ў неспрыяльных сацыяльна-палітычных умовах, калі забараняецца ўжываць тэрмін *Беларусь*, выносіць гэтую назву ў тытул свайго твора, што надае яшчэ большую нацыянальную афарбоўку твору. Беларусь ён апісвае ў фантастычных апавяданнях, *яна становіцца яго аб'ектам даследавання, аб'ектам ягонае любові і натхнення*[18]. Паводле слоў Рамуальда Падбярэскага, *місія пана Баршчэўскага не апошняя, ён адкрывае новы край, таму прычыняецца да развіцця і поступу думкі*[19]. Класік беларускай літаратуры Максім Гарэцкі ў першай гісторыі беларускай літаратуры падкрэсліваў, што ў *Шляхціцы Завальні* пісьменнік высвятліў беларускае жыццё, паказаў беларускі дух і беларускую душу народа[20]. Галоўным героем твора, як адзначае сам Ян Баршчэўскі ў своеасаблівай прадмове *Колькі слоў ад аўтара*, з'яўляецца Беларусь, якая сама апавядае пра свой лёс і пакуты: *Сірата штодзённа наракае на сваю нядолю, апавядае пра розныя пакуты, якія ён мусіў трываць на гэтым свеце, і яго скаргі на працягу ўсяго жыцця зліваюцца ў адну аповесць* (8).

---

[17] *Пачынальнікі*, с. 68.

[18] М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, с. 153.

[19] *Пачынальнікі*, с. 70.

[20] М. І. Гарэцкі, *Гісторыя беларускае літаратуры*, Мінск 1992, с. 176.

Шляхціца Завальню Яна Баршчэўскага можна з поўным правам назваць гімнам Беларусі. Яскрава аўтар падае своеасаблівасці нацыянальнага характару беларуса, яго светапогляд, рысуе прыгажосць душы і паказвае драматычны лёс народа. Трагізм беларусаў як нацыі ў XIX ст. выявіўся, магчыма, найперш у тым, што народ гэты па выхаванню з'яўляўся беларускім, па адукацыі – польскім, а рускім – па службе. Увесь народ быў ахвярай бязладдзя таго часу, але сярод яго выраслі такія патрыёты Айчыны, як Ян Баршчэўскі, які знайшоў шлях да абуджэння нацыянальнай самасвядомасці.

S T R E S Z C Z E N I E

Przedstawiona jest analiza głównego utworu „Szlachcic Zawalnia albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach" Jana Barszczewskiego, jednego z głównych pisarzy, który zapoczątkował w XIX wieku nową białoruską tradycję literacką. Akcentuje uwagę na idei narodowej zawartej w jego książce, ukazane są podstawowe zręby ideowo-narodowościowe: problem języka, terytorialnej całości, szacunku do sławnej spuścizny narodu białoruskiego.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Анна Саковіч
Беласток

Некаторыя асаблівасці празаічных мініяцюр Яна Чыквіна

Малая лірычная проза набыла асаблівую папулярнасць сярод беларускіх літаратараў у XX стагоддзі. Мабыць, гэтая форма з яе разняволенай мастацкаю структураю, монацэнтрычнасцю выказвання найлепшым чынам адпавядае патрэбам і магчымасцям самавыяўлення творчай асобы ў супярэчлівы час сацыяльна-грамадскіх катаклізмаў, сусветных войн, навукова-тэхнічнага прагрэсу з яго непрадказальнымі, нечаканымі, часта трагічнымі наступствамі.

З'яўленне празаічнай мініяцюры або "верша ў прозе" спачатку ў рускай літаратуры, а затым і ў беларускай, звязваецца з агульнаеўрапейскай практыкай перакладу лірычных вершаў прозай. У французскай традыцыі пачынальнікам гэтай формы малой літаратуры прынята лічыць Эварыста Парні, які пасля наведання Мадагаскара напісаў вершы ў прозе, змешчаныя ў кнізе *Мадэгаскія песні* (1787). Увогуле ж у французскай літаратуры XIX стагоддзя заўважаецца шмат прыхільнікаў гэтай формы: гэта і Алоізіюс Бяртран (*Гаспар з цемры* 1842), і Шарль Бадлер (*Парыжскі сплін* 1869), і Арцюр Рэмбо (*Азарэнні, Сезон у пекле* 1872–1873), якога прынята лічыць французскім класікам новага жанру. Рускі пісьменнік Іван Сяргеевіч Тургенеў, які шмат гадоў пражыў у Францыі, відаць, менавіта пад уплывам заходнееўрапейскай традыцыі напісаў вершы ў прозе *Senilia* (*Старческое*). Якраз ён лічыцца пачынальнікам і майстрам гэтага жанру ў рускай літаратуры XIX стагоддзя. Цікава, што вызначэнне жанру, які замацаваўся за стракатымі па складу мініяцюрамі ў прозе Тургенева – малымі апавяданнейкамі, лірычнымі замалёўкамі, драматычнымі

сцэнкамі – са згоды пісьменніка даў выдавец часопіса "Вестник Европы", якому Тургенеў даслаў гэтыя свае творы з Францыі напачатку 1880-х гадоў пазамінулага стагоддзя.

У беларускай літаратуры першаю і вельмі ўдалаю спробай, можна сказаць, узорам для наступнікаў у гэтай творчай сферы сталі *Абразкі* Змітрака Бядулі (1913 год), аднаго з выдатнейшых пачынальнікаў навейшай беларускай літаратуры. Пісьменнікам з чулай і паэтычнай душой назваў яго Максім Багдановіч. Вядомая даследчыца творчасці З. Бядулі Зоя Мельнікава падкрэслівае, што *"Абразкі" – гарманічныя і натуральныя для экспрэсіўна-рамантычнага стылю ранняй творчасці Бядулі і ўсёй маладой беларускай літаратуры*[1]. Тым жа пачаткам, які аб'ядноўвае розныя па змесце лірычныя імпрэсіі, стала цэласная сістэма філасофска-эстэтычных поглядаў асобы, *якая пакутуе ад дысанансаў жыцця, але настойліва шукае гармонію і шчасце ў гэтым няўтульным свеце*[2].

Адным з заснавальнікаў традыцыі беларускай празаічнай мініяцюры з'яўляецца Максім Гарэцкі. Кароткая, малая лірычная форма была актуальнаю для пісьменніка на працягу ўсяго яго творчага шляху: ад мініяцюр ранняй пары *Буйніцы і драбніцы, Усё мінаецца, Стогны душы* да цыклу *Сібірскія абразкі*, *Люстрадзёна* і ўрэшце *Скарбаў жыцця*, *Лявоніуса Задуменкуса*, *Кіпарысаў* у апошні трагічны жыццёвы перыяд. Міхась Мушынскі слушна адзначае:

> У *Скарбах...* Максіма Гарэцкага шмат ад філасофскай прытчы, ад алегорыі, ад шчырай пісьменніцкай споведзі, усхваляванага мастакоўскага маналогу, ад жанру прарочага казання, прадбачання, якім чалавек пачынае валодаць у экстрэмальнай, пагранічнай сітуацыі, у хвіліны асабліва напружанага інтэлектуальнага жыцця. Менавіта ў такім крытычным становішчы і аказаўся на пачатку 30-х гадоў М. Гарэцкі[3].

Скарбы жыцця Максіма Гарэцкага пісаліся ў 1932–1935 гадах, а пабачылі свет толькі напрыканцы XX стагоддзя. Яны засведчылі, што традыцыя беларускай лірычнай прозы не занікала і ў варожых чалавечай душы сацыяльна-грамадскіх абставінах. Хоць, зразумела, вельмі шкада, што гэтыя творы не маглі доўгі час аказваць уплыў на літаратурны працэс, як і ўся "рэпрасаваная" творчасць М. Гарэцкага.

---

[1] З. П. Мельнікава, *"На горне душы..." Творчасць Змітрака Бядулі і беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя*, Брэст 2001, с. 40.

[2] Тамсама.

[3] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя ў чатырох тамах*, Мінск 1999, т. I, с. 423.

Найбольш вопытным майстрам жанру лірычнай прозы ў сучаснай беларускай літаратуры з'яўляецца Янка Брыль[4]. Аўтар адзінага ў беларускай літаратуры лірычнага рамана такога кшталту *Птушкі і гнёзды* (1964), выдатны майстар апавядання пачынае з 70-х гадоў мінулага стагоддзя аддаваць выразную перавагу жанру лірычнай мініяцюры. Алесь Яскевіч пранікліва заўважыў, што літаратурная грамадскасць разглядала спачатку лірычныя запісы Я. Брыля як дапаможны матэрыял да вялікага эпічнага палатна аб сучаснасці.

> Але ў плане творчым форма замалёвак непасрэдных уражанняў з натуры, іх сузіральна-лірычнага перажывання, паводле назапашвання пісьменніцкага вопыту патрабавала ўмацоўвання ў сваіх жанравых правах. І думаецца, што гэтай улюбёнай празаікам форме лірычнага самавыяўлення, якую аўтар не іначыць ужо на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў, наканавана сцвердзіцца ў нашай прозе самастойнай жанравай разнавіднасцю[5].

З поўным правам можна канстатаваць, што мініяцюра Я. Брыля заняла сваё вартае месца ў жанравай структуры беларускага прыгожага пісьменства, стала пэўным узорам, эталонам для прадстаўнікоў наступных творчых пакаленняў. Больш таго, разглядаецца як *цэлы этап эвалюцыі жанравых асаблівасцей і мастацкіх магчымасцей малых празаічных твораў*[6].

Мініяцюра як жанр месціцца на памежжы лірыкі і эпікі, што, пэўна ж, дадаткова ўзбагачае яго вобразна-выяўленчую сістэму. І адначасова, зразумела, ускладняецца ягоная жанравая характарыстыка: вельмі цяжка ўлічыць шматстайныя аспекты гэтай літаратурнай формы, якая *принадлежит словно бы двум культурам и традициям – стихотворной и прозаической – одновременно, поэтому может использовать приемы, мотивы, сюжэты и образы стихов и прозы, порой причудливо и прихотливо монтируя их в рамках одного произведения или цикла. Характерно, что стихотворения в прозе обычно пишутся и печатаются именно циклами или целыми книгами*[7]. Бясспрэчна, сваім

---

[4] Я. Брыль, *Жменя сонечных промняў* 1965, *Вітражы* 1972, *Свае старонкі* 1951 1979, *Сёння і памяць* 1985, *Пішу як жыву* 1994, *Вячэрняе* 1994 і інш.

[5] А. С. Яскевіч, *Ритмическая организация художественного текста*, Минск 1991, с. 123.

[6] Р. К. Казлоўскі, *Беларуская празаічная мініяцюра XX стагоддзя*. Аўтарэферат дысертацыі на атрыманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук, Мінск 2002, с. 3.

[7] Ю. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе*, Москва 2002, с. 221.

знешнім выглядам лірычная мініяцюра напамінае асаблівага роду прозу, лірычным жа сваім бокам набліжаецца да белага верша або верлібра, якому ўласціва схільнасць да філасафічнасці, унутранай напружанасці, вобразнай структурнай скандэнсаванасці, асацыятыўнасці. Таму, напрыклад, верлібр Максіма Багдановіча *Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы* (1915), як і яго ж апавяданні *Музыка* (1907) і *Апокрыф* (1913), некаторыя даследчыкі лічаць набліжанымі да лірычнай мініяцюры.

Бясспрэчнай увагі заслугоўвае тут лапідарная характарыстыка складанай жанравай формы, зробленая Русланам Казлоўскім:

> Празаічная мініяцюра – асобны жанр у беларускай літаратуры XX стагоддзя, які характарызуецца наступным комплексам устойлівых прыкмет, што з'яўляюцца дамінуючымі і вызначаюць фармальна-сутнасную арганізацыю мастацкіх твораў: невялікі аб'ём, свабодная кампазіцыя, бессюжэтнасць, суб'ектыўнасць, выразнасць мастацка-выяўленчых сродкаў пры моцнай насычанасці ідэйна-філасофскім зместам, а таксама спалучэнне асаблівасцей эсэістычнага стылю. Паводле сэнсавых уласцівасей у сваім змесце ўтрымлівае імгненны фрагмент (малюнак) рэчаіснасці, думкі[8].

На тое, што не заўсёды ўдаецца дакладна вызначыць жанр твора, мяжу паміж мініяцюрай і кароткай эсэістыкай, звяртае ўвагу і Ганна Кісліцына:

> Невялікі аб'ём, канкрэтная тэма, суб'ектыўнасць, вольная кампазіцыя, схільнасць да парадоксаў, арыентацыя на размоўную мову – гэтыя і іншыя прыкметы эсэістыкі адначасова з'яўляюцца вызначальнымі і для лірычнай мініяцюры, паняцця, якое традыцыйна ўжываецца ў беларускай літаратуры замест запазычанага – эсэ[9].

Для жанру мініяцюры ўласціва, каб аповед вёўся пісьменнікам ад першай асобы. Хоць, трэба заўважыць, што гэта не абавязковае запатрабаванне, чаму класічным прыкладам вершы ў прозе І. С. Тургенева.

Аб пашырэнні аб'ёму паняцця мініяцюра сведчыць той факт, што сярод твораў, якія адносяцца да гэтага ж жанру, можна ўбачыць розныя мінімальныя формы: паэтычную рэфлексію ў прозе, прытчу, дыялог, імпрэсію, версет, абразок, лірычную замалёўку, кароткія

---

[8] Р. К. Казлоўскі, *Беларуская празаічная мініяцюра XX стагоддзя*, с. 3.

[9] Г. М. Кісліцына, *Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры*, Мінск 2000, с. 27.

дзённікавыя запісы, аб'яднаныя ў цыклы, алегорыю і г. д. Усё гэта сведчыць аб вялікіх патэнцыях мініяцюры, дзе паэт–пісьменнік можа ў сваіх выказванннях вызваліцца ад традыцыйных законаў вершаскладання, якія канкрэтнымі патрабаваннямі да формы абмяжоўваюць яго творчае самавыяўленне.

Творчасць Яна Чыквіна як аўтара паэтычных зборнікаў *Іду* (1969), *Святая студня* (1970), *Неспакой* (1977), *Na progu świata* (1983), *Сонечная вязь* (1988), *Кругавая чара* (1989), *Odpoczynek przy wyschniętym źródle* (1996) *Свет першы і апошні* (1997), *Крэйдавае кола* (2002) даследавалася і аналізуецца ў разнастайных аспектах. У Інстытуце Літаратуры Нацыянальнай Акадэміі Навук Беларусі ў 2000 годзе была абаронена і кандыдацкая (доктарская) дысертацыя, прысвечаная паэзіі Я. Чыквіна. Празаічная ж творчасць шматгадовага старшыні літаратурнага аб'яднання "Белавежа" да гэтай пары застаецца недаследаванай.

Можна сказаць, што кожны пісьменнік, які напісаў хаця б адзін цыкл твораў малой прозы, стварае ўласную жанравую мадэль гэтай формы. Яну Чыквіну ўласцівы схільнасць да філасафічнасці і рэфлексіі, устаноўка на медытатыўнасць, інтэлектуальную заглыбленасць. У цэнтры яго мініяцюр разнастайныя праявы жыцця чалавека, яго радасць, шчасце, а таксама расчараванне, скруха. Пісьменнік адлюстраваў і ў гэтых творах, як і ў паэтычных, свой душэўны, накоплены гадамі вопыт, перажытае, пачутае, пабачанае.

Мініяцюры Яна Чыквіна былі напісаны ў 1976–1977 гадах, а пабачылі свет толькі праз 22 гады ў часопісе "Тэрмапілы" пад назваю *Трохкрылыя птушкі* пад псеўданімам Янка Дубіцкі. Між іншым, адным з першых псеўданімаў паэта.

Метафарычнай з'яўляецца сама назва цыкла, які пачынаецца і заканчваецца творамі, у якіх птушка набыла ці не ключавы сэнс. Гэтая маленькая істота ўспрымаецца як памкненні душы ў пошуках праўды, як сімвал жыцця чалавека з яго шчасцем, болем, горыччу. Здаецца, што птушка ў палёце мае больш, чым два крылы. Асабліва датычыцца гэта лёту малых птушак. Іхнія крыльцы нібы займаюць сабой цэлую прастору. Сапраўды, птушка ў палёце – штосьці зменлівае, трапяткое, кранальнае. Дарэчы, гэты сімвал своеасабліва, па-свойму перадае і характар разглядаемага жанру. Мініяцюра ж таксама існуе паміж лірыкай і прозай – у працэсе іхняга судакранання, таемнага сімбіёзу. У нас жа, насельнікаў хрысціянскай экумены, могуць узнікнуць і асацыяцыі з сакральным зместам, з біблейнай лічбай "тры". Адна ж з Асоб Святой Тройцы – Святы Дух падаецца іканапісцамі ў выглядзе птушкі.

Сапраўды, сэнсавая поліфанічнасць назвы цыкла ўяўляецца складаным ключом для разумення ўсяго твора.

Цыкл мініяцюр *Трохкрылыя птушкі* складаецца з пяцідзесяці пяці твораў, розных па аб'ёму, спосабу мастацкага самавыяўлення, сярод якіх можна выдзеліць некалькі галоўных тэм. Тэм-праблем, якія часта ўзаемадзейнічаюць, перасякаюцца, але выступаюць, можна сказаць, у адной іпастасі: экзістэнцыя, сэнс жыцця чалавека, непасрэдны жыццёвы вопыт пісьменніка, адносіны з іншымі людзьмі, вобразы жанчын, прырода... Трэба адзначыць, што часта месцам дзеяння мініяцюр з'яўляецца Санкт-Пецярбург, на той час Ленінград, дзе ў 1976–1977 гадах Я. Чыквін доўгі час жыў, што таксама з'яўляецца дадатковым сведчаннем аўтабіяграфічнасці *Трохкрылых птушак*. Можна сказаць, што ў гэтым творы *лірычны герой (які, дарэчы амаль заўсёды – двайнік свайго аўтара) становіцца структурным цэнтрам усёй кампазіцыі, якая ўяўляе сабой ланцуг непасрэдных перажыванняў героя*[10].

Мініяцюры Я. Чыквіна характарызуюцца заглыбленасцю ў еўрапейскі культуралагічны і філасофскі кантэкст, што таксама ў значнай ступені пацвярджае іх аўтабіяграфічнасць, сведчаць аб шырокіх філалагічных інтарэсах аўтара. Ён, аўтар *Трохкрылых птушак*, часта звяртаецца да выказванняў вядомых пісьменнікаў, у прыватнасці: Вісарыёна Бялінскага, Андрэ Маруа, Джорджа Байрана, Іагана Вольфганга Гётэ, Івана Тургенева, Яраслава Івашкевіча, Станіслава Граховяка, ці да звестак з біяграфіі Аляксандра Пушкіна, Фёдара Дастаеўскага, або да герояў іх твораў, як напрыклад, Макара Дзевушкіна, Алёшы Карамазава.

Важнае месца ў мініяцюрах Я. Чыквіна займаюць назіранні за глыбіннымі праявамі жыцця, выяўленыя крытычным вокам пісьменніка-паэта. У шматлікіх філасофскіх роздумах уздымаецца пытанне пра тое, як найбольш вартасна пражыць адзін раз дадзены чалавеку зямны шлях. Пісьменніка страшыць *нястрымнае імкненне ў будучыню. Да чаго вядзе яно? Да перакрэслення жыцця нашых бацькоў і матак. Да згоды на іх смерць. Да маўклівай згоды на смерць многіх пакаленняў, як сродка для шчасця будучых пакаленняў. Амаральна!*[11] Гэтымі словамі Я. Чыквін нагадвае аб прамінанні, абмежаванасці чалавечага жыцця. Чалавеку ўласціва спяшацца за прагрэсам, цывілізацыяй, мроіць аб цудах, якія чакаюць яго дзесь за чарговым паваротам часу. Але ж

[10] Г. М. Кісліцына, *Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры*, с. 28.

[11] Я. Дубіцкі, *Трохкрылыя птушкі*, (у:) Тэрмапілы № 2, Беласток 1999, с. 85. (Далей старонкі падаюцца ў дужках)

там, за гэтым паваротам, ужо незнаёмыя, чужыя людзі. І няма сродку, каб прыручыць прамінанне, рассунуць межы жыцця...

Вынікам унутранай рэфлексіі аказваюцца глыбокія высновы, роздумы над індывідуальнай працягласцю часу і залежнасцю яго ад спосабу жыцця. *Чалавек, калі жыве сярод другіх людзей і іх спраў, жыве вельмі хутка. А той, хто здалёку ад чалавечай мітусні – мае пачуццё працягласці часу і датыкання вечнасці* (86). Назіранне пісьменніка над асаблівасцямі плыні часу змушае чытача ўгледзецца ў сваё ўласнае жыццё. Усведамляйма сабе, што жыццё вельмі кароткае і таму добра было б скрозь насычаць яго мудрым зместам. Памятайма пра незваротнасць адведзенага нам часу, каб старацца перажыць яго найбольш вартасна, інтэнсіўна, умець радавацца цяперашняму, аддаваць належнае кожнаму дню, кожнаму імгненню.

Выразна медытатыўны характар маюць у *Трохкрылых птушках* фрагменты з вобразамі могілак (ці то ў Ленінградзе, ці то ў Дубічах Царкоўных). Лірычны герой шчыра прызнаецца, што раней баяўся кранаць магільныя крыжы. Вось цяпер жа не адчувае страху. Ён пераступіў *нейкі псіхічны бар'ер* (83) і можа ў *агародзе памерлых* (83) ўдыхаць *арамат жыцця і смерці* (83). У выніку ўнутранай эвалюцыі, узбагачэння жыццёвым вопытам памяняліся адносіны лірычнага героя да смерці. Мяжа паміж жыццём і смерцю перасунулася, што сведчыць аб працэсе ўзрастання, сталення душы.

Гэтыя роздумы Я. Чыквіна над сутнасцю быцця ўвогуле і асабістага жыцця наводзяць паралельна на думку, што творчасць з'яўляецца своеасаблівым сродкам неўміручасці для чалавека. Каб змястоўна, важка пражыць жыццё, трэба прасякнуцца яго нацыянальнай і агульначалавечай патэнцыяй.

Значнае месца ў мініяцюрах Я. Чыквіна займае вобраз прыроды, што далёка не выпадкова, бо вырас мастак сярод цудоўных краявідаў. Ян Чыквін нарадзіўся 18 мая 1940 года ў падбелавежскай вёсцы Дубічы Царкоўныя на Гайнаўшчыне. У гэтай вёсцы прайшло першых дзесяць гадоў жыцця паэта. Ён сам у інтэрв'ю, дадзеным Тэрэзе Занеўскай, прызнаўся, што гэты час здаецца яму найшчаслівейшай парою яго жыцця:

> Mieszkałem na wsi, w Dubiczach Cerkiewnych, niedaleko Puszczy Białowieskiej, do której nieraz chodziło się po jagody lub jesienią po orzechy, dziesięć moich pierwszych lat. Dzisiaj, z odległej perspektywy, wydają mi się one utraconą Arkadią, najszczęśliwszą porą mego życia[12].

[12] T. Zaniewska, *A dusza jest na wschodzie*, Białystok 1993, s. 28.

І менавіта дзяцінства ў Дубічах Царкоўных, як кажа ён сам, ёсць найчысцейшай крыніцай творчага натхнення паэта. Вобраз прыроды знаходзіць лірычнае ўвасабленне то ў вобразе птушак, то ў вобліку дрэў, якія *лісцём стотысячным са мной чытаюць* (82). Прыгожая, жывая прырода хавае ў сабе таямніцу жыцця.

Звяртае на сябе ўвагу ў цыкле Я. Чыквіна рэфлексія І. Тургенева пра птушак. *Маладых салаўёў трэба да старых падвешваць, каб вучыліся. І наглядаць: калі малады, пакуль стары спявае, сядзіць і маўчыць – слухае, з такога будзе талковы пясняр...*[13] Чаму ўвёў яе ў свой твор "белавежац"? Відаць, назіранне гэта ў значнай ступені адпавядае перакананням самога аўтара, як паэта.

Надыходзіць момант, калі душа шукае падтрымкі і не можа атрымаць яе ў знешнім, сярод штодзённых людскіх клопатаў. І лірычны герой *Трохкрылых птушак* прыходзіць у Нікольскі сабор Ленінграда. *З хаты няма звестак. Ад знаёмых – таксама. Радня, пасля апошняй сустрэчы, крыва глядзіць на мяне* (85). Са шчырасцю прызнаецца: *Я ўнутрана выплакаўся і бязбожна памаліўся* (77). Адбываецца пераацэнка жыццёвых каштоўнасцей. Сямідзесятыя гады, гэта значыць час напісання *Трохкрылых птушак*, былі дастаткова складанымі для хрысціянскай прасторы. Ды людзі насуперак афіцыяльнай палітыцы ўлад звярталіся са сваімі просьбамі да Бога, ішлі ў храм.

Адносіны да Бога, народная этыка, мараль прадстаўлены таксама і ў іншай мініяцюры. Лірычны герой прыходзіць да высновы, што хрысціяне, з аднаго боку, вераць у Бога, і, адначасна, баяцца ўвесці ў гнеў *таго, чый смех знішчае фізічна і душэўна – усё!* (83), а з другога боку, даўнія паганскія забабоны надалей жывыя ў народнай традыцыі. Згодна з гэтай псіхалогіяй *людзі апавядаюць сумныя, трагічныя гісторыі, скардзяцца на сваё жыццё,...* (83), забываюцца аб тым, што без Яго дазволу волас з нашай галавы не спадзе.

У *Трохкрылых птушках* выступае сукупнасць жаночых вобразаў. Менавіта жанчыны, як прызнаўся ў інтэрв'ю Т. Занеўскай сам аўтар, з'яўляюцца другой крыніцай паэтычнага натхнення Я. Чыквіна. Гэтая тэма – таксама своеасаблівая кантынуацыя, пастаянны зварот да агульначалавечых праблем і "адвечных" тэм. Праніклівы лірычны герой назірае за жыццём жанчын, за драматычнымі яго праявамі. Вобраз за вобразам, што прадстаўлены ў шэрагу мініяцюр, урэшце стварае галерэю складаных чалавечых лёсаў, няшчасцяў, якія ча-

[13] Тамсама, с. 85.

кающь чалавека на жыццёвай дарозе. Тут і воблікі Наташы з Данецка, якая супраціўляецца мужняй агрэсіі, Валі Рассэт – разумнай жанчыны, надзеленай багатым жыццёвым вопытам, Надзеі фон Мэкк, якая цэлае жыццё платанічна кахала Пятра Чайкоўскага. Узнікае пытанне пра прынцып адбору пісьменнікам жыццёвага матэрыялу. Відавочна, у дзявочых, ці мацярынскіх вобразах уражвае лірычнага героя іх бескарыслівасць, жаночая патрэба жыць для іншых. Жанчыны з мініяцюр Я. Чыквіна надзелены высокімі маральнымі якасцямі.

Уражвае таямнічае заканчэнне заключна-завяршальнай мініяцюры цыклу Я. Чыквіна: *І сёння ноччу, калі быў дарэшты змучаны фізічна, напружаны нярвова, з архіва памяці выплыў колішні час, з яго непрадбачанымі гукамі... Я прачнуўся раптоўна. Як тады, са стукатам сэрца да болю. І ў вачах з трохкрылымі птушкамі.* (87)

Жанр гэтай апошняй мініяцюры, своеасаблівага заключнага акорду, можна вызначыць як верлібр. Назіраецца тут перамяшчэнне розных часавых адрэзкаў у невялікім па аб'ёме матэрыялу. Такое вар'іраванне часам, сутыкненне розных часавых пластоў лічыцца адметнасцю мініяцюры і мае падкрэсліць *мэтанакіраванае, свядомае змяшэнне побытавага, хуткаплыннага і высокага, філасафічнага, паняційнага*[14].

Некаторыя даследчыкі сцвярджаюць, што мініяцюра з'яўляецца жанрам творчых асоб сталага ўзросту. Да яе прыходзяць маючы ўжо за сабой літаратурны, жыццёвы вопыт. Прыкметна, што ў малой форме лірычнай прозы вельмі добра адчуваюць сябе якраз паэты, што і пацвярджаюць *Трохкрылыя птушкі* Яна Чыквіна.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule zwraca się szczególną uwagę na specyfikę gatunku lirycznej miniatury. Po raz pierwszy jest rozpatrywany cykl prozaicznych miniatur Jana Czykwina napisany w latach 1976–1977. Podkreśla się, iż Jan Czykwin tworzy swój własny model gatunkowy tej formy, dla którego właściwe jest zagłębienie w kwestie egzystencjalne, filozoficzność, szeroki ogólnoeuropejski kontekst kulturalny.

[14] Г. М. Кісліцына, *Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры*, с. 32.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Алена Паўлоўская
Віцебск

Элементы постмадэрнізму ў сучаснай беларускай прозе

У другой палове 80-х гадоў XX стагоддзя адбыліся значныя змены ў беларускім літаратурным жыцці. Пачалі з'яўляцца новыя па жанрава-стылёвай прыродзе творы, якія садзейнічалі пераадоленню стэрэатыпаў і традыцыйнага разумення мастацка-эстэтычных асаблівасцей літаратуры. Яшчэ ў пару грамадскага застою пачыналі свой мастацкі шлях Уладзіслаў Рубанаў, Алесь Наварыч, Алесь Асташонак, Антаніна Хатэнка і іншыя таленавітыя пісьменнікі. Адразу трэба зазначыць: яны не адмаўляліся ад традыцый, напрацовак старэйшага пакалення, а толькі імкнуліся адысці ад схематызму, тэматычнай і вобразнай уніфікацыі, уласцівай у рознай ступені тагачаснай літаратуры, імкнуліся абнавіць стыль, уразмаіціць тэматыку твораў.

Нягледзячы на крытыку прыхільнікаў адналінейнага рэалізму, маладыя літаратары сцвердзілі права на існаванне розных шляхоў развіцця прыгожага пісьменства. Плённым аказалася тут асваенне паэтыкі заходнееўрапейскай літаратуры, актыўная арыентацыя на лепшыя набыткі айчыннай і сусветнай класічнай літаратуры. Як слушна заўважыў Алесь Бельскі, *сённяшні перыяд літаратурнага развіцця – гэта працэс творчага разняволення асобы, этап узбагачэння слоўнага мастацтва новымі тэмамі і жанрамі. Літаратура ўзмацняе свой чалавекаznaўчы пафас, рухаецца па шляху ўсебаковага даследавання*[1].

[1] А. Бельскі, *Сучасная беларуская літаратура: Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.)*, Мінск 1997, с. 4.

Такім чынам, у беларускую прозу ўваходзіць новая паэтыка, у якой сінтэзуюцца элементы рэалізму з постмадэрнізмам і мадэрнізмам. Значная ўвага надаецца такім прыёмам, як гратэск, гіпербалізацыя, іншасказанне. Выявілася гэтая тэндэнцыя ў творчасці пісьменнікаў, схільных да фармальных навацый (Віктар Казько, Адам Глобус), а таксама тых, хто меў рэпутацыю традыцыяналістаў (Андрэй Федарэнка, Людміла Рублеўская, Алесь Наварыч, Уладзімір Бутрамеў).

Агульнапрызнана, што асаблівае значэнне для станаўлення канцэпцый постмадэрнізму мела праца Жака Франсуа Ліятара *La conditio postmoderne: Rapport sur la savoir* (1979), дзе развіваецца думка аб тым, што постмадэрнізм пабудаваны на руінах страчаных ідэалаў. Літаратуразнаўца з ЗША Іхаб Хасан у сваю чаргу адзначаў, што *дэгуманізацыя ў мадэрнізме і постмадэрнізме азначае канец рэалізму. Факты пераплятаюцца з выдумкай, аўтар пастаянна вяртаецца да сябе. Гэта своеасаблівы ілюзіянізм*[2]. Трэба адзначыць, што менавіта такія вырашэнні ўласцівы для некаторых аповесцей Андрэя Федарэнкі і Людмілы Рублеўскай, а таксама іх апошніх раманаў *Рэвізія* і *Золата забытых магілаў*. Гэтыя творы ў той ці іншай ступені сінтэзуюць у сабе элементы "сур'ёзнай" і "забаўляльнай" літаратуры. Даследчык В. Іўбуліс разам з такімі характарыстыкамі літаратуры постмадэрнізму, як неакрэсленасць, фрагментарнасць, іронія, непрэзентабельнасць, дэкананізацыя вылучыў карнавалізацыю (тэрмін Міхаіла Бахціна) – камічны пафас постмадэрнізму. На гэтую ж асаблівасць дадзенага кірунку, дарэчы, звярнула ўвагу пры разглядзе сучаснай рускай гістарычнай прозы літаратурны крытык Ніна Іванова, якая адзначыла:

> Замест рацыяналізацыі рускай гісторыі і яе метафарызацыі постмадэрнізм прапанаваў карнавалізацыю: гісторыя дэкарыруецца, вызваляецца ад болю, успрымаецца як касцюміраванае прадстаўленне, "страшныя" маскі становяцца смешнымі і нават сімпатычнымі, гучаць забаўныя дыялогі з царства мёртвых, у рамкі забаўляльных сюжэтаў інкрустуюцца абязболеныя гістарычныя падзеі, абясшкоджаныя гістарычныя асобы. Усе скачуць і спяваюць[3].

Беларускі постмадэрнізм больш сціплы па сваім характары. Ён не разлічаны на эпатаж. Заснаваная на кантамінацыі рэалістычных

[2] В. Ивбулис, *Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе*, Москва 1988, с. 9.

[3] Н. Иванова, *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*, Санкт-Петербург 2003, с. 205.

і постмадэрнісцкіх прыёмаў, аповесць Андрэя Федарэнкі *Гісторыя хваробы* прасякнута вострым драматызмам. У ідэйна-змястоўным плане твор блізкі да *Крэйцэравай санаты* Льва Талстога. Беларускі пісьменнік актыўна карыстаецца рэмінісцэнцыямі, разглядаючы праблему, якой надаваў шмат увагі рускі класік, а менавіта: праблему ўзаемаадносінаў паміж мужчынам і жанчынай. Абедзве аповесці – шчырая споведзь галоўнага героя перад іншымі персанажамі, чытачом, перад самім сабою. Элементы постмадэрнізму ў творы Федарэнкі выяўляюцца ў арыентацыі аўтара на тыя прынцыпы, ідэалы, каштоўнасці, якія сцвярджаў сваёй творчасцю Леў Талстой, у прыватнасці – маральнасць, чысціня пачуццяў, узаемадачыненняў. Невыпадкова эпіграфам да свайго твора А. Федарэнка ўзяў словы Л. Талстога: *Чалавек перажывае землятрусы, эпідэміі, жахі хваробаў і ўсялякія пакуты душы, але на ўсе часы для яго самай пакутлівай трагедыяй была, ёсць і будзе – трагедыя спальні.* Аднак аповесць Федарэнкі – не "голы" рэмейк на аповесць Талстога, а цалкам самастойны, арыгінальны твор, у цэнтры якога – унутраны свет "сапраўднага" беларуса, абцяжараны "адвечнай песняй" (Янка Купала) нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Адмовіўшыся ад схематычнага, сацрэалістычнага вобраза талерантнага, інтэрнацыянальнага беларускага народа, малады аўтар здолеў вынесці на ўсеагульны агляд душу сучаснага чалавека, беларуса – душу, у якой грамадскае, нацыянальнае імкнецца стаць часткай прыватнага, асабістага.

У фантастычнай аповесці *Сінія кветкі* Андрэй Федарэнка выкарыстоўвае прыём зруху часу дзеля сцвярджэння ідэі пакарання таго, хто робіць зло іншым, а таксама дзеля сцвярджэння нікчэмнасці жыцця ў імя помсты. У творы прысутнічаюць містычныя моманты, элементы магіі, пераўтварэнні, незвычайныя сны. Усе гэтыя постмадэрнісцкія "штучкі" вельмі добра адчуваюць сябе на фоне звычайных рэалістычных падзей. У цэнтры аўтарскай увагі – псіхалогія падманутага кахання, якое імкнецца да, як яму здаецца, справядлівай помсты крыўдзіцелю, а ў выніку прыходзіць да нічога. Абсалютная ўлада і бязмежныя магчымасці, якімі надзяляюць галоўнага героя сінія кветкі, раптам знікаюць, а ўсё зло абарочваецца супраць самога ж героя. Ад гэтага твора А. Федарэнкі павявае таямнічым скразняком, як ад апавяданняў Эдгара По. Невыпадкова, відаць, і прозвішча цэнтральнага персанажа аповесці *Сінія кветкі* Холад. І ўсё ж беларускі пісьменнік пакідае герою магчымасць для рэабілітацыі, выпраўлення жыццёвых памылак. Фінал твора нечаканы: раптоўная смерць Арценя Холада і хуткае вяртанне падзей да самага пачатку аповесці. А. Федарэнка,

карыстаючыся пісьменніцкім правам, ажыўляе свайго героя і ў гэтым таксама чуецца фантастычны акорд. Дарэчы тут узгадаць словы Сяргея Ханені: *Сучасная літаратура даволі часта спалучае філасофскія пошукі з містычна-фантастычнымі праявамі, якія ўзмацняюць адчуванне патаемнасці, загадкавасці свету*[4].

На прыгодніцкім фоне развіваюцца падзеі пасляафганскай рэчаіснасці ў аповесці А. Федарэнкі *Афганская шкатулка*. Героі твора існуюць нібыта ў двух вымярэннях: мінулае – цяперашняе. *Афганская шкатулка* – сінтэтычны твор, у якім суіснуюць казачнасць і рэальнасць, займальнасць і драматызм, заблытанасць і паслядоўнасць. Да афганскай тэмы ў беларускай літаратуры звярталіся многія пісьменнікі (Сяргей Дубовік, Уладзімір Арлоў, Віктар Карамазаў). Андрэй Федарэнка падышоў да гэтага балючага пласту рэчаіснасці з прыгодніцка-авантурнага і маральна-этычнага бакоў. Пра такія творы даследчык А. Вуліс сказаў: *Але якраз у прыгодніцкіх жанрах, у гэтай "нелітаратуры" назіраюцца адкрытыя выхады на паверхню сапраўднай літаратуры з аголенымі для вачэй заканамернасцямі*[5]. Подых постмадэрнізму адчуваецца ў тым, што аўтар арганічна аб'яднаў у адной аповесці элементы сур'ёзнай і масавай літаратуры. Пошукі каштоўнасцей надаюць жыццю кожнага героя пэўны сэнс, аднак мэта і сродкі для яго дасягнення ва ўсіх розныя: доктар Пратасевіч імкнецца вярнуць пашану сям'і, зяць Ігар марыць пра дачу за мяжой, вясковыя хлопчыкі чакаюць новенькі зялёны матацыкл "Мінск", а Віка спадзяецца на нармальныя чалавечыя ўмовы для жыцця.

Цікавы і неадназначны вобраз Барыса Крушынскага. На першы погляд, ён здаецца нейкім таямнічым дзікуном, што жыве наводшыбе ў лесе, поўнасцю ізаляваны ад грамадства. Тлумачэнне такіх паводзінаў Крушынскага хаваецца ў мінулым. Тайна афганскай вайны не дае герою спакойна жыць, прымушае пакутаваць. Скарбы загінуўшага хлопца рабілі Крушынскага няшчасным, наклікалі непрыемнасці. У рэшце рэшт Барыс прыйшоў да высновы, што жыццё дзеля ўласнага абагачэння – пустое і бяссэнсавае, таму й асудзіў сябе на адзіноту.

У аповесці *Афганская шкатулка* А. Федарэнка ўдала сінтэзуе дэтэктыўныя моманты з элементамі гістарычнай і філасофскай аповесці, звяртаецца да публіцыстычнасці, псіхалагічна дакладна адлюстроўвае сацыяльныя і маральна-этычныя праблемы сучаснасці.

[4] С. Ханеня, *Амплітуда мастацкасці: Умоўнасць у беларускай прозе канца XX стагоддзя*, Гомель 2001, с. 78.

[5] А. Вулис, *В мире приключений*, Москва 1986, с. 28.

Варты даследчыцкай увагі постмадэрнісцкі раман Андрэя Федарэнкі *Рэвізія*. Каб лепей зразумець гэты твор, зробім невялікі экскурс у гісторыю паходжання і развіцця беларускага рамана. Па словах М. Бахціна, раман – гэта жанр, які пастаянна знаходзіцца ў стадыі станаўлення, бо гэта мастацкая форма накіравана на актыўнае ўзаемадзеянне з жыццём. Рэчаіснасць дае раману тэмы, ідэі, вобразы. Вядома, што У. Дняпроў, развіваючы ідэі Бахціна, прапаноўваў лічыць раман асобным літаратурным родам, хаця яго ідэі былі скептычна сустрэты большасцю літаратуразнаўцаў. У беларускай літаратуры жанр рамана стаў развівацца з пачатку XX стагоддзя. Беларуская проза рэалізавалася ў форме сямейна-бытавога і аўтабіяграфічнага рамана (*Золата* Ядвігіна Ш., *На ростанях* Якуба Коласа, *Сокі цаліны* Цішкі Гартнага). Рэфармаванне раманнай формы звязваецца ў беларускай літаратуры з імем Кузьмы Чорнага. Дасюль вылучаецца па сваіх мастацкіх якасцях яго раман *Млечны Шлях* (1943), названы Алесем Адамовічам раманам-эксперыментам. Творчасць К. Чорнага, безумоўна, аказала ўздзеянне на беларускіх празаікаў канца XX стагоддзя – Віктара Казько, Юры Станкевіча, Андрэя Федарэнку.

Раман Андрэя Федарэнкі *Рэвізія* – гэта твор-роздум пра жыццё і літаратуру. Аўтар выкарыстоўвае цытацыі, рэмінісцэнцыі, алюзіі, пасціш (іранічнае асэнсаванне вобразаў і тэм). Аповед разгортваецца ў двух планах: рэальным і віртуальным (такі прыём, дарэчы, выкарыстоўвае Вольга Куртаніч у сваім *Залюстрэччы для Алісы*). Галоўны герой рамана празаік Трухан існуе ў двух вымярэннях – у Мінску напрыканцы XX стагоддзя і на Мазыршчыне ў 20-я гады, напярэдадні калектывізацыі ў вобразе чырвонаармейца Трухановіча. Такі прыём пісьменнік выкарыстоўвае, па меркаванні Ігара Запрудскага, каб *даказаць ідэю нязменнасці чалавека ў часе і стварыць культ хронаса*[6].

Асаблівую цікавасць ўяўляе сабой ў рамане асоба паэта Ведрыча. Ён асуджае бяздумнае капіраванне чужых думак, шаблоннасць і схематызм у літаратуры. Менавіта ён смела палемізуе са старымі пісьменнікамі-традыцыяналістамі. Пра іхнюю творчасць ён гаворыць так:

> ...Бо ведаю, што адгарну любую кнігу і ў соты раз прачытаю, як у Замошшы, што каля Заполля, на ўзлеску Вастраверхай пушчы каля Мікіцішынага калодзежа, дзе Дзянісава палянка, Сёмкаў дуб, вячысты,

[6] І. Запрудскі, *Пра некаторыя тэндэнцыі ў беларускай прозе*, "Маладосць" 2005, № 1, с. 143.

> рачысты, разложысты, спракавечны, караністы і гэ-дэ і да бясконцага тэ-пэ, раскінуўся гожа і высока, і шырока, і далёка, і Іванка помніць яшчэ тыя часы, калі быў малы і бацька саджаў яго на бухматы воз сена, які плыў пад дубам, і каржакаватыя яго галіны чаплялі сена і збівалі з малога шапку...[7].

Увогуле беларускі постмадэрнізм адметны вострай пастаноўкай пытанняў, а таксама вернасцю глыбінным традыцыям. У Андрэя Федарэнкі цэнтральнай з'яўляецца праблема нацыянальнага характару. Пісьменнік звяртаецца да тэмы лёсу беларускай культуры, шляху беларускай прозы, пераасэнсавання галоўных параметраў нацыянальнай літаратуры. У дачыненні да творчасці Андрэя Федарэнкі трапна выказалася Ванда Бароўка: *Рэаліст Федарэнка застаецца рэалістам нават тады, калі звяртаецца да элементаў паэтыкі постмадэрнізму, дасціпна сцвярджаючы гісторыяй героя, што жыццё – таленавіты і па-свойму мудры творца*[8].

Цэнтральнай праблемай аповесці Людмілы Рублеўскай *Сэрца мармуровага анёла* з'яўляецца аднаўленне гістарычнай памяці, вяртанне духоўных каштоўнасцей. Яе хвалююць спрадвечныя адносіны мастака і мастацтва, а таксама маральна-этычныя пытанні (каханне і здрада, рост эгаізму і індывідуалізму ў сучасным грамадстве). Пісьменніца ўдала сінтэзуе сучасныя падзеі з займальнай гісторыяй сям'і князёў Палецкіх.

У аповесці Л. Рублеўскай *Пярсцёнак апошняга імператара* суіснуюць побач і рамантычныя павевы мінуўшчыны, і суровая рэчаіснасць 80-х гг. XX стагоддзя. Сучасны аўтар вымушаны ўраўнаважваць у літаратурным творы філасофскую думку займальнасцю, а часта нават забаўляльнасцю (магчыма таму многія пісьменнікі ў сваіх творах так актыўна выкарыстоўваюць зараз іронію і гратэск). Гераіня аповесці студэнтка Магдаліна Дарбут выключана з інстытута за "сувязь" з былым "ворагам народа" Іванам Хмелем. На самой справе гэта была выпадковая сустрэча, якая, аднак, цалкам змяніла погляды дзяўчыны, мэтаю жыцця якой стала аднаўленне свайго радаводу ад часоў апошняга візантыйскага імператара да пачатку XX стагоддзя, калі яе дзед Антось Дарбут (Валошка) імкнуўся стварыць Каралеўства Беларусь. Магдаліна імкнецца адкрыць заслону мінулага, узбагаціць

---

[7] А. Федарэнка, *Рэвізія*, "Полымя" 2004, № 1, с. 24.

[8] В. Бароўка, *Рэвізія, дэканструкцыя, сінтэз?..*, "ЛіМ" 2004, 20 жніўня, с. 6.

сваю краіну на яшчэ адно імя. Шукаючы рукапісы вершаў свайго дзеда, яна мужна пераносіць усе цяжкасці. *Паэт мае права на вяртанне*[9] – перакананая Магдаліна.

Вобраз Івана Хмеля ў *Пярсцёнку апошняга імператара* нагадвае федарэнкаўскага Барыса Крушынскага. Абодва адзінокія, дзіўныя, незразумелыя людзі, якія жывуць нібыта ў мінулым. Калі Барыса Крушынскага заве магіла "афганца", "авальны партрэт хлопца на помніку", то Івану Хмелю ўсё жыццё не даюць пакою сінія-сінія вочы загінуўшага таленавітага паэта каралеўскага паходжання Антося Дарбута (Валошкі). У фінале Барыс Крушынскі знаходзіць выйсце, як ачысціць сумленне: дапамагае беднай дзяўчынцы Віцы матэрыяльна.

Іван Хмель, сустрэўшы ўнучку Антося Дарбута, спакойна памірае, бо ён ўпэўнены, што "прынцэса" верне імя свайго дзеда, знойдзе рукапісы ягоных твораў і з годнасцю працягне каралеўскую дынастыю Дарбутаў, сімвалам якой з'яўляецца цяжкі жалезны пярсцёнак.

Аповесці Людмілы Рублеўскай увабралі ў сябе элементы фантастыкі, прыгодніцтва, дэтэктыва, якія арганічна дапаўняюць рэтраспекцыйную накіраванасць твораў, надаюць ім непаўторную займальнасць. Важнае месца ў абодвух творах займае рамантычная гісторыя Беларусі.

Асобнай увагі заслугоўвае і празаічны цыкл пісьменніцы *Старасвецкія міфы горада Б**. Перад кожным апавяданнем пададзены ў кароткай форме старажытнагрэчаскі міф, далей – варыянт Рублеўскай, дзе героі – звычайныя беларускія месцічы (Хведзька Чараціла, Стась Гарбузак, Зося, Марыя і г.д.). Чытаюч трапляе ў фантастычны горад, дзе пераплятаюцца гісторыя і сучаснасць. Травестацыя вобразаў антычных герояў падкрэслівае іх сутнасную, ідэйную значнасць для нашага часу. Праблема мясцовага і сусветнага, напрыклад, вырашаецца ў апавяданні пра Гірша і Паліванава, дзе скрыпка Гірша – мясцовае, а скрыпка Паліванава – ўвасабленне сусветнага. Л. Рублеўская ў іншасказальнай форме апелюе да агульначалавечых філасофскіх праблем.

У рамане *Золата забытых магілаў* Людміла Рублеўская выкарыстоўвае постмадэрнісцкі прыём падарожжа ў часе. Жанр гэтага твора сама пісьменніца вызначае як паралельны раман, бо ў ім яскрава вылучаюцца дзве паралельныя лініі: сучаснасць (канец XX стагоддзя) і часы паўстання Кастуся Каліноўскага 1863-га года. Гісторык з Мінска

[9] Л. Рублеўская, *Сэрца мармуровага анёла*, Мінск 2003, с. 3.

Паліна Ведрыч разам з віленскім скульптарам Валянцінам Чарапавіцкім даследуюць біяграфію сям'і шляхціцаў Рашчынскіх, імкнуцца разгадаць таямнічую гісторыю чатырох жабак на надмагіллі ўдзельніка паўстання Вінцэся Рашчынскага. Золата, схаванага паўстанцам, яны не знаходзяць, але не вельмі засмучаны гэтым: выпрабаванні, што выпалі на іх долю, зрабілі іх больш удумлівымі, уважлівымі адзін да аднаго, навучылі цаніць жыццё, каханне, сяброў, шанаваць гісторыю свайго краю, Радзіму. Паліна гаворыць: *Усё ўраўнаважана ў гэтым не лепшым, але падараным нам свеце. Нават самы страшны праклён можа страціць моц ад аднаго подыху дабра. Тое, што ўчынялі продкі, адбіаецца на нас, але й тое, што мы ўчыняем – ведаюць продкі*[10]. Раман Л. Рублеўскай грунтуецца на пераасэнсаванні, рэмінісцэнцыях з твораў Генрыка Сянкевіча, Аляксандра Дзюма, Уладзіміра Караткевіча. Творам Людмілы Рублеўскай выразна характэрны рэтраспекцыі, увага да мінулага. Сама ж пісьменніца між тым прызналася, што мінулае як асобная катэгорыя для яе не існуе: *У цяперашнім ёсць і мінулае, і будучае – трэба толькі адчуць гэта – не зразумець, не ўбачыць, а адчуць*[11].

Так, відавочна, што маладая беларуская літаратура ў большасці сваёй не ідзе толькі па даследаваных нацыянальнай літаратурай шляхах, а спрабуе пракласці свае, стварае новыя формы выражэння думак, імкнецца адлюстраваць своеасаблівасць нібыта знаёмых прадметаў і з'яў, абапіраючыся на сусветны кантэкст і ўзбагачаючыся за яго кошт. Адначасова сучасная беларуская проза (асабліва раман) з'яўляецца паказчыкам часу кампраміснага, калі прыгожае пісьменства не можа пазбавіцца ад сваёй традыцыйнай пазалітаратурнай функцыі – адкрываць беларусаў і быць уласна прыгожым пісьменствам.

SUMMARY

The article deals with the problems of the contemporary byelorussian literature. The subject of paper is reception of postmodernism in works of A. Fedorenko and L. Rublevskaya. Author pay attention to peculiarities of byelorussian postmodernism; indicate on its distinction from western European and Russian. The elements of postmodernism are not destroying aesthetic conception of writes-realists. They are raising its populiarity, approaching to world literary process.

[10] Л. Рублеўская, *Золата забытых магілаў*, "Дзеяслоў" 2004, № 10, с. 165.
[11] Л. Рублеўская, *Ты*, "Крыніца" 2000, № 5, с. 4.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Вера Виногорова
Белосток – Санкт-Петербург

Перевод: проблема передачи неявных смыслов поэтического текста

Перед переводчиком поэтического произведения стоит сложная задача: перевести так, чтобы восприятие читателем Б перевода на язык Б было адекватно восприятию оригинала А читателем А. Эта задача считается трудноразрешимой, поскольку различаются не только языки А и Б, но и культуры, в рамках которых они существуют. Аутентичный перевод может приводить к потере культурного контекста и изменению смысла, присутствующего в оригинале.

> Мнимой точности передачи слов и рифм еще далеко недостаточно. В начале творческого процесса у каждого писателя лежит мысль и поэтический образ, неотделимые от слова и выражаемые словом[1].

То есть, чтобы сформировать адекватное восприятие у своего читателя, переводчик должен понять текст оригинала не только на уровне содержания, но и осознать те неявные смыслы, которые возникают контекстуально или при различных способах актуализации текста, а осознав, воспроизвести в переводе. Таким образом, он оказывается на пересечении плоскостей двух проблем: понимание текста (смыслов) и воспроизведение текста (смыслов).

Проблема понимания текста является объектом исследования и философских направлений, таких как герменевтика и феноменология,

[1] И. Кашкин, *О методе и школе советского художественного перевода*, [в:] *Поэтика перевода*, М. 1988, с. 21.

и языковедческих, например, когнитивной лингвистики. На их стыке возникла научная школа, разрабатывающая практические «стратегии» и алгоритмы понимания текста. В одной из основополагающих работ Г. Богиным предложена следующая структура понимания при работе с иноязычными текстами[2]:

1. Семантизирующее понимание, т. е. декодирование единиц текста.
2. Когнитивное понимание, т.е. освоение содержательности познавательной информации, данной в форме тех же самых единиц текста, с которыми сталкивается семантизирующее понимание.
3. Смысловое ("феноменологическое") понимание, построенное на распредмечивании идеальных реальностей, которые выступают не как знаковые образования, а как ассоциаты другого рода.

Большое значение последователи этой школы уделяют смысловому типу понимания, *которое делает объектом своего освоения не содержание, а единство формы и содержания, т.е. корреляцию текстовых средств со смыслами*[3]. Специфика художественного текста требует именно смыслового, основанного на рефлексии, а не автоматического когнитивного понимания. Причем такая рефлексия предполагает процесс понимания художественного текста, как процесс осмысливаемый: при чтении художественного текста, как правило, полного метафор, символических значений, различного рода актуализаций, сознание реципиента должно совершить направленное усилие, проделать определенную работу для понимания подразумеваемого смысла, т.е. интерпретацию текста. Г. Богин пишет:

> При интерпретации рефлексия обращена на понимание, она позволяет задействовать всё бóльшее число онтологических картин, хранящихся в опыте, в рефлективной реальности, что и приводит к углублению понимания благодаря интерпретации. В свою очередь, интерпретация над более глубоким пониманием неизменно трактует бóльшее число форм текста, в которых опредмечены смыслы, и тем самым выводит к бóльшему числу понимаемых смыслов[4].

Рассматривая последовательность *усмотрения* смыслов, тот же автор показал, что новые неявные смыслы могут быть охвачены неко-

---

[2] Г. Богин, *Филологическая герменевтика*, Калинин 1982, с. 53.

[3] Е. Рядчикова, *Восприятие, понимание и интерпретация как лингвистические проблемы*, http://www.auditorium.ru, конференция «Рефлексия. Смысл. Герменевтика», 2003.

[4] Г. Богин, *Методологическое пособие по интерпретации художественного текста (для занимающихся иностранной филологией)*, с. 1–2. Опубликовано в рамках Проекта Дмитрия Столярова: http://www.auditorium.ru/store/113/index.html.

торым общим и категоризирующим смыслом, или метасмыслом, далее метаметасмыслом, вплоть до художественной идеи произведения[5]. При понимании текста основную роль играют сознание и грани опыта реципиента, поэтому один и тот же текст разными людьми понимается по-разному.

Поэтический перевод – это по сути дела воссоздание на языке перевода нового текста, в той или иной мере адекватного оригиналу по форме, стилю, передающего его образную и смысловую системы. Поэтический перевод может быть и вольным, авторизированным, но это скорее уже не перевод, а оригинальное произведение *по мотивам*. Работа поэта-переводчика очень сложна: сплавляя в себе изобразительные возможности двух языков, он должен найти максимально верные лексико-грамматические средства для передачи оригинала. Этот процесс понимания-воспроизведения у каждого переводчика осуществляется по-разному, и это отчетливо видно, если сравнить различные переводы одного и того же стихотворения. Стихотворение Вислявы Шимборской *Lekcja* (*Урок*) переведено на русский язык Иосифом Бродским и Асаром Эппелем. Попытаемся проанализировать, как передает смысловую структуру оригинала каждый из этих переводчиков.

Вислава Шимборская

Lekcja

Kto co król Aleksander *kim czym* mieczem
przecina *kogo co* gordyjski węzeł.
Nie przyszło to do głowy *komu czemu* nikomu

Było stu filozofów – żaden nie rozplątał.
Nic dziwnego, że teraz kryją się po kątach.
Żołdactwo ich za brody łapie,
za roztrzęsione, siwe, capie,
i bucha gromki *kto co* śmiech.

Dość. Spojrzał król spod pióropusza,
Na konia wsiada, w drogę rusza.
A za nim w trąb trąbienia, w bębnieniu bębenków
kto co armia złożona z *kogo czego* z węzełków
na *kogo co* na bój

[5] Г. Богин, *Типология понимания текста*, Калинин 1986; Г. Богин, *Схемы действия читателя при понимании текста*, Калинин 1989.

У поэзии свой язык, здесь вещи редко называются *своими именами*, и в полной мере это относится к поэзии В. Шимборской. Скрытый смысл таит уже сам заголовок. Заголовок и форма стихотворения, представляющая своеобразную стилизацию под язык учебника, дают понять, что предмет обсуждения – всем известная истина, о которой тысячи раз говорилось, но о которой приходится говорить вновь и вновь. А так как предметом обсуждения является некий исторический сюжет – выкристаллизовывается новый смысл: уроки истории ничему не учат, они не усваиваются новыми поколениями. Использованный в качестве смыслового и сюжетного ядра фразеологизм *разрубить Гордиев узел*, адресуя нас первоначально во времена завоевательных походов Александра Македонского, развертывается в философское вневременное обобщение: когда не хватает мудрости мирно решить проблему, ее кто-то решает с позиции силы.

Хочется остановиться на специфичной организации текста, на интриге стихотворения. Взяв за основу застывшее словосочетание, фразеологизм, но фразеологизм, наделенный обширным смыслом, поэтесса развертывает его в сюжетное действие, при этом весь текст стихотворения приобретает метафорическое звучание. Французский философ Поль Рикёр указывает на общий характер повествовательной интриги и метафоры – и та, и другая создают новые смыслы[6]. В. Шимборская объединяет в этом стихотворении интригу и метафору, и возникает своего рода притча. Автором использована композиционная инверсия – на первое место вынесено ключевое событие, структура временного континуума организована как факт, предтекст и последействие. Такое построение придает большую многозначность поступку Александра: разрубить узел не только для того, чтобы разрешить проблему его развязывания, но и чтобы пресечь, прекратить издевательство и смех над философами.

Метасмыслы стихотворения, заданные формой и метафоричностью содержания, воспроизводятся переводчиками, которые достаточно последовательно передают специфику построения текста оригинала. Смыслопередача на более низких структурных уровнях, которая, в первую очередь, обусловлена выбором языковых средств, решается переводчиками каждым по-своему.

[6] П. Рикер, *Что меня занимает последние 30 лет*, «Историко-философский ежегодник' 90», Москва 1991, с. 296–316.

И. Бродский

Урок

Кто? Что? Царь Александр кем? чем? мечом
разрубил кого? что? Гордиев узел.
Не пришло это в голову кому? чему? никому.

Было сто мудрецов – оказалось не по зубам.
Теперь, понятно, прячутся по углам.
Солдатня оттуда их извлекает,
за козлиные бороды их таскает,
и раздается громкий кто? что? смех.

Хватит – Царь на коня садится, ногу
в стремя вставляет и марш в дорогу.
А за ним, трубя, топоча, волоча свой горох да гречу,
кто? что? десятки полков из кого? чего? узелков
на кого? что? на сечу.

А. Эппель

Урок

Кто что царь Александр *кем чем* мечом
Рассекает *кого чего* гордиев узел.
Сие не пришло в голову *кому чему* никому.

Никто из ста философов не развязал узла,
теперь глядят с опаской из укромного угла.
таскает солдатня их за бороды длинные,
всклокоченные, сивые, козлиные,
и раздается громкий *кто что* смех.

Довольно. Александр воззрился строго,
Сел на коня, отправился в дорогу.
А за царем под звуки труб и звяканье подков
Вся *кто что* армия из тысяч *кого чего* узелков
Пошла *на кого что* на бой.

Ключевую фразу *przecina kogo co gordyjski węzel* Бродский переводит соответствующим русским фразеологическим оборотом, включая при этом всю его смысловую нагрузку в рефлексивно осмысливаемое пространство текста. Кроме того, использовав прошедшую форму глагола совершенного вида *разрубил*, Бродский подчеркивает поступок царя Александра как решительное действие и исходную точку событий, тем более, что все последующие глаголы имеют форму настоящего времени: *прячутся*, *извлекает*, *таскает*, *раздается*, *вставляет*.

А. Эппель переводит глагол *przecina* аутентично – *рассекает*, и перевод, хоть и не теряет подразумеваемого смысла, утрачивает присущую фразеологизму экспрессивность, и получается стилистически более аморфным.

В переводе второй строфы Эппель использует спокойный описательный стиль и прямую номинацию: *никто из философов не развязал узла*. Глагол *nie rozplątał* (*не распутал*) переведен как *не развязал*, при этом переводчик не только отступил от оригинала, но и потерял подразумеваемый смысл: развязать можно и бантик, а сложно, туго завязанный узел, о котором идет речь, необходимо именно распутывать. Иосиф Бродский вместо *философы* использует высокое *мудрецы*, причем с ироническим оттенком, при этом событиям придается некий сказочный характер, потому что соседство слов *царь* и *мудрец* русским читателем, скорее всего, воспринимается как аллюзия на сказку *Золотой петушок* А. Пушкина. Переводчик этим, возможно, в целом облегчает акцептацию текста, так как сказка является неотъемлемым элементом русской культуры, в меньшей степени это относится к мифам, легендам и жизнеописаниям цезарей. Смысл, что философы оказались не способны распутать узел, Бродский передает экспрессивным разговорным *не по зубам*, при этом он сохраняет структуру предложения и усиливает его выразительность.

Далее, в переводе А. Эппеля: *теперь глядят с опаской из укромного угла*.

В переводе И. Бродского: *теперь*, *понятно*, *прячутся по углам*.

Но *глядеть из угла*, даже с *опаской*, это не то, *что прятаться по углам*. Прячутся, когда очень страшно, когда уже не осмеливаются даже *глядеть*. Таким образом, в первом варианте перевода недостаточно точно переданы смысл и эмоциональная окраска, присущие оригиналу.

При сравнении вариантов следующей дискурсивной единицы, можно сказать, что общий смысл оригинала передан, но в переводе А. Эппеля реверсивное положение глагола и ряд атрибутивов *длинные*, *всклокоченные*, *сивые*, *козлиные* снижают динамизм строки и переносят акцент с действия *таскают* на объект – *бороды такие-то*. В переводе И. Бродского число определений бород сводится к одному – *козлиные*, квинтэссенции всех определений, и появляется второй глагол – *извлекают*. Короткие динамичные строки подчеркивают действие, рисуют ту «кару», которой философы так боялись, что прятались по углам – *извлекают и таскают*. Использование вводного слова *понятно* адекватного авторскому *nic dziwnego* (*не удивительно*), как бы привлекает читателей к оценке событий, усиливая эффект сопереживания и внут-

реннего сопротивления происходящему, тем более, что далее актуализирован смех.

В. Шимборская в последней строфе для обозначения понятия *солдат* использует синекдоху *узелок*, опираясь на возможное значение «узелок с вещами». Задается предрешенность событий: под звуки труб и грохот барабанов узелки пошли на бой, узелки, которые находятся в ассоциативной связи с глаголом *разрубить*. Интерпретируя эти строки, Д. Войда пишет:

> Изменяется на обратный весь смысл традиционной легенды, потому что обращается внимание на неоднозначность поступков, совершаемых решительно и жестоко. Процесс переноса значений оказывается двусторонним. Раз узелок – это солдат, а солдат – это человек, строка: Było stu filozofów – żaden nie rozplątał (Было сто философов – ни один не распутал) перестает подразумевать только Гордиев узел. Таким образом, говорится и о выборе способа развязывания противоречивости человеческой природы: путем ее умерщвления или путем осмысления[7].

В переводах эта строфа существенно различается передачей смыслов. А. Эппель идет путем прямых номинаций, использует высокую (*довольно*, *воззрился*) и нейтральную лексику (*сел, отправился, армия... пошла на бой*), сохраняет спокойный повествовательный стиль речи. Рисуется строгий порядок, неспешность, актуализированная глаголом *пошла*. И в этом переводчик отступает от смысла, заложенного автором в оригинале, здесь рисуется картина более динамичная: *w trąb trąbienia*, *w bebnieniu bębenków* армия узелков, скорее всего, ринулась, устремилась *на бой*. В переводе сохраняется контекстуальная связь *узелок – рубить* и усматриваемые за этим смыслы.

В переводе И. Бродского задается более высокое эмоциональное напряжение. Он использует разговорную экспрессивную лексику: *хватит*, *марш в дорогу*, *топоча*, *волоча*. Одновременное обозначение действия и его характеристики через ряд деепричастий при отсутствии глагола создает впечатление рванувшейся массы, рисует бóльшую устремленность этих *узелков. На кого? на что? на СЕЧУ*. Сталкивая разговорную лексику и слово высокого стиля *сеча*, не только контекстуально, но и прямо указывая судьбу этих узелков, Бродский создает ощущение трагизма происходящего и беспомощности *человека*,

[7] D. Wojda, *Milczenie słowa w poezje Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 78. (Пер. автора статьи).

чья судьба находится в чужой власти. А обозначая содержимое узелков (*волоча свой горох да гречу*), имплицитно показывает надежду людей на жизнь (иначе зачем бы им тащить с собой пропитание?), чем усугубляет ощущение трагизма.

Анализируя использование архаичных форм языка в качестве изобразительных средств в современной русской поэзии, Л. В. Зубова в своей монографии отмечает, что *усиление предикативного признака деепричастия в отсутствие личного глагола, является характерной приметой древнерусской и старославянской грамматики*[8], таким образом, использование Бродским ряда деепричастий дополнительно «подпитывает» русский культурный контекст перевода.

Перевод И. Бродского в целом представляется несколько более экспрессивным и эмоциональным по сравнению с исходным стихотворением, в то время как перевод А. Эппеля эмоционально более сдержан, чем оригинал. Кроме того, Бродский в своем переводе создал определенную ауру контекста русской культуры, что также делает его перевод ближе восприятию русского читателя. Но главное, чем отличаются переводы – это тем, что Иосиф Бродский с большим мастерством «упрятал» в своем переводе те же смыслы, что были заданы Вислава Шимборской. Таким образом, рефлексия читателя перевода проделает примерно ту же работу при восприятии текста, что и рефлексия читателя оригинала.

Нужно отметить, что предлагаемые вниманию интерпретации текстов, безусловно, не являются единственно возможными – каждый читатель, как переводов, так и оригинала, может найти в тексте что-то свое.

Источники поэтических текстов:

1. Wisława Szymborska. *Wiersze wybrane.* Kraków, 2001, s. 65.
2. И. Бродский. В ожидании варваров. Мировая поэзия в переводах Иосифа Бродского. Санкт-Петербург, 2001, с. 199.
3. *Урок* В. Шимборская, перевод А. Эппеля, в: «Иностранная литература» № 2, 1967, с. 131.

[8] Л. Зубова, *Современная русская поэзия в контексте истории языка*, Москва 2000, с. 242–243.

SUMMARY

The article deals with the problem of rendering hidden senses of a text when translating it into another language – the necessary basis for the adequate understanding of the text by the reader.

The object of analysis are two translations into Russian of the poem "A Lesson" by V. Shimborska. The comparative analysis of the texts show the differences in rendering the senses put in the original. More complete in rendering the semantic load, style and form of the poem is the translation by J. Brodski.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

JĘZYKOZNAWSTWO

Zofia Czapiga
Rzeszów

Operatory metatekstowe jako sygnały porządku logicznego w języku rosyjskim i ich polskie odpowiedniki

Wśród operatorów metatekstowych odrębną grupę stanowią takie, w których 'mówię' zawarte jest w semantyce głębokiej, uwikłane w dość złożone niekiedy struktury semantyczne, i na powierzchni niewidoczne[1]. Często ma miejsce elipsa, kondensacja, pojedyncze wyrażenia oderwane są od całej frazy. K. Ożóg odnosi do nich m.in.: *krótko i węzłowato*, *po prostu*, *(jednym) słowem*, *a propos*, *zresztą*, *na marginesie*, *nawiasem*, *na przykład*, *z kolei*, *wreszcie*, *w końcu*, *w ogóle*, *po pierwsze*, *po drugie*, *(to) znaczy*, *co więcej*[2]. Spośród rosyjskich należy wymienić: *между нами*, *(одним) словом*, *кстати*, *впрочем*, *например*, *примерно*, *так*, *значит*, *вернее*, *по-моему*, *по-нашему*, *по словам X*, *известно*, *главное*, *во-первых*, *во-вторых*, *итак*, *следовательно*, *таким образом*, *наконец*, *в конце концов*, *тем не менее*[3] itp.

Ukryte w strukturze głębokiej 'mówię' można interpretować jako:

– wskazanie na źródło informacji 'zapowiadam to, co mówią inni (również: co myślę sam) i co uważam za słuszne';

– wyrażenie stosunku do sposobu przekazywania (formułowania) informacji 'powiem inaczej, krótko, prościej, podsumuję';

---

[1] Zob. pracę autorki *Operatory metatekstowe z komponentem semantycznym 'mówić' w języku rosyjskim i polskim*, „Slavia Orientalis" (w druku).

[2] K. Ożóg, *Leksykon metatekstowy współczesnej polszczyzny mówionej*, Kraków 1990, s. 66–67.

[3] *Грамматика русского языка. Синтаксис*, под ред. В. В. Виноградова, Москва 1954, т. 2, ч. 1, с. 159–160.

– ustosunkowanie treści danego fragmentu wypowiedzi do całego komunikatu ‘wyliczam poszczególne elementy w sposób uporządkowany w stosunku do całości’;

– zaznaczenie kierunku biegu myśli. Są to sygnały następstwa porządku logicznego ‘wymienię jakiś element z jakiegoś zbioru; zapowiadam wybór danego elementu’;

– dołączenie skojarzonej treści do całej wypowiedzi, są wykładnikami związków między fragmentami wypowiedzi. Również określają kierunek biegu myśli ‘powiem informację luźno powiązaną z informacją poprzednią’[4].

Przedmiotem niniejszego opisu są rosyjskie operatory metatekstowe służące do ustosunkowania treści danego fragmentu wypowiedzi do całego komunikatu i zaznaczenia kierunku biegu myśli i ich polskie ekwiwalenty. Odgrywają one istotną rolę w stwarzaniu wewnętrznej spójności tekstu, czyli wewnętrznej spójności wyrażanej myśli, która, z kolei, odzwierciedla możliwe związki pomiędzy zjawiskami otaczającej rzeczywistości. Są to sygnały następstwa i porządku logicznego. Nie tworzą one same przez się spójności tekstu, lecz są najbardziej znaczącymi jej sygnałami w planie wyrażania[5]. Przy pomocy tych operatorów mówiący wskazuje, w jakim stosunku pozostaje dana część wypowiedzi do szerszego kontekstu. Służą one do:

– uściślania, precyzowania, wyjaśniania pewnych fragmentów wypowiedzi: *значит*, *то есть*, *стало быть*, *to znaczy*, *to jest*, *mianowicie*,

– wydzielania, ograniczania: *например*, *к примеру*, *примерно*, *между прочим*, *в частности*, *na przykład*, *przykładowo*, *między innymi*, *zwłaszcza*,

– luźnego dołączania dodatkowej treści: *кстати*, *к тому же*, *впрочем*, *zresztą*, *a propos*, *nawiasem*,

– odsyłania do tego, o czym była mowa wcześniej: *короче*, *буквально*, *вернее*, *krótko*, *dosłownie*,

– przeciwstawiania, konfrontowania: *напротив*, *наоборот*, *przeciwnie*, *na odwrót*, *odwrotnie*,

– szeregowania podawanej informacji: *во-первых*, *во-вторых*, *далее*, *наконец*, *в конечном счете*, *po pierwsze*, *po drugie*, *po trzecie*, *w końcu*, *nareszcie (wreszcie)*, *ostatecznie*,

---

[4] Przytoczone eksplikacje są zgodne z sugestiami A. Wierzbickiej, która w ten sposób interpretuje niektóre jednostki metatekstowe. Zob.: A. Wierzbicka, *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1969, s. 50–61; *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1971, s. 105–121.

[5] К. Кожевникова, *Об аспектах связности в тексте как целом*, [в:] *Синтаксис текста*, ред. Г. А. Золотова, Москва 1979, с. 58.

– uogólniania, podsumowania: *итак*, *следовательно*, *таким образом*, *главным образом*, *в общем*, *a więc*, *a zatem*, *wreszcie*, *przede wszystkim* i in.

1. Leksem *значит* – *to znaczy*, *(a) więc* jest szeroko stosowany przez nadawcę, aby uściślić lub wyjaśnić to, co powiedział wcześniej lub co ktoś inny powiedział, bądź też aby pokazać, że wyciąga on wniosek na podstawie przedstawianych przesłanek:

Раз сын зашифрован, *значит*, нельзя. Skoro syn się konspiruje, *to znaczy*, że tak trzeba. (Pasternak)[6]

Он, *значит*, тоже был участником заговора. *A więc* on także brał udział w spisku. (Pasternak)

Вскочил он, *значит*, на ушат, чтобы оттуда призывать в бой ему повыше. Wskoczył, *znaczy*, na beczkę, żeby z wysoka nawoływać do boju. (Pasternak)

– Так ведь это очень важно. *Значит*, отец и сын на ножах? Политические противники?
– Ale to przecież bardzo ważne. *Więc* ojciec i syn są na noże? Przeciwnicy polityczni? (Pasternak)

Bliski znaczeniowo jest również polski leksem *widać*:

Значит, мы ошибались. *Widać* myliliśmy się. (Pasternak)

W wielu przypadkach w przekładzie na język polski operator został pominięty. Dzieje się to głównie w odniesieniu do *значит* użytego jako przerywnika. Por.:

Жена, *значит*, в истерике. Żona dostała histerii. (Pasternak)

Да, так, *значит*, теперь он в Сибири. Tak, teraz on jest na Syberii. (Pasternak)

Ну вот, теперь, *значит*, она попала в число моих слушательниц. No a teraz została moją studentką. (Pasternak)

Wyróżnione w rosyjskim tekście leksemy pełnią funkcję nic nieznaczącego przerywnika, używanego przez nadawcę, gdy nie wie, co powiedzieć i potrzebuje czasu dla zebrania myśli i dobrania odpowiednich słów[7].

[6] Dla zbadania ekwiwalencji międzyjęzykowej wykorzystane zostały rosyjskie teksty oryginalne M. Bułhakowa, B. Pasternaka i A. Rybakowa i ich przekład na język polski. Ponadto materiał uzupełniono z oryginalnych tekstów naukowych i publicystycznych.

[7] Operator *значит* jest przedmiotem odrębnego opisu w przygotowywanym przez autorkę szkicu *Значит i jego polskie ekwiwalenty jako operatory metatekstowe*.

2. Wnioskowanie sygnalizuje również operator *стало быть*, który w polskim tekście zastąpiony został różnymi zbliżonymi znaczeniowo formami: *(więc) to znaczy*, *a zatem*, *jak rozumiem*, *widzę*. Por.:

> Так, *стало быть*, так-таки и нету? Więc *to znaczy*, że go nie ma, tak? (Bułhakow)
>
> Ну, что же, не выплачивались, *стало быть*, не выплачивались. No cóż, nie wypłacono, to *znaczy* nie wypłacono. (Bułhakow)
>
> *Стало быть*, ему мерещится, что он в Ялте! *A zatem* Stiopie tylko się majaczy, że jest w Jałcie? (Bułhakow)
>
> Так я, *стало быть*, могу попросить об одной вещи? A zatem, *jak rozumiem...* mogę... wyrazić jedno życzenie? (Bułhakow)
>
> Меня, *стало быть*, похитили из лечебницы! Mnie, *widzę*, wykradli ze szpitala... (Bułhakow)

Wszystkie operatory sygnalizują wniosek wyciągany przez mówiącego, przy czym użyte w polskim tekście osobowe formy czasownikowe *rozumiem*, *widzę* jeszcze wyraźniej eksponują subiekt wnioskowania: ‘ja wnioskuję, że...’.

3. *Например – na przykład* jest używane, aby wymienić jeden lub kilka przykładów ilustrujących jakąś myśl lub uzasadniających jakieś stwierdzenie. Najczęściej po prawej stronie operatora stoi element nie mający postaci wyliczenia. Wówczas poprzedza on tylko jeden element przywołany dla zilustrowania wcześniejszej wypowiedzi, chociaż nadawca mógłby ich przytoczyć więcej, np.:

> Анафеме? Нет, сейчас не проклинают. Были неприятности, имеются последствия. *Например*, долго нельзя на государственную службу. Dlaczego pan zmienia temat? A zresztą dobrze. Klątwa? Nie, teraz się tego nie robi. Były nieprzyjemności do dziś SĄ następstwa. *Na przykład* przez dłuższy czas nie mogę wstąpić na służbę państwową. (Pasternak)
>
> Ты, *например*, лгун. Ty, *na przykład*, jesteś kłamcą. (Bułhakow)
>
> Я вот, *например*, хотел объехать весь земной шар. Ja, *na przykład*, chciałem przewędrować cały świat. (Bułhakow)

Wyróżnione leksemy zapowiadają wybór jednego elementu ze zbioru argumentów, zdarzeń itp., (bądź też poprzedzają tylko jeden element) przywołany dla ilustracji.

Identyczną funkcję pełni forma *к примеру*:

> Еще я про социализм не все слова знаю. *К примеру*, саботажник. Какое это выражение? Nie znam jeszcze tych wszystkich słów socjalistycznych. *Na przykład* sabotażysta. Co to za słowo? (Pasternak)

Нельзя ли было бы сговориться с Самдевятовым, на выгодных для него условиях, чтобы он полгода продержал нас на своих хлебах, под залог труда, который я обязался бы написать тем временем, руководства по медицине, предположим, или чего-нибудь художественного, книги стихотворений, *к примеру*. Czy nie można by się dogadać z Samdiewiatowem, żeby przez pół roku żywił nas na własny rachunek pod gwarancją pracy, którą bym tymczasem pisał, na przykład podręcznik medycyny albo jakiś utwór artystyczny, tom wierszy *powiedzmy*. (Pasternak)

Występujący w ostatnim zdaniu operator *powiedzmy* ('używamy, aby wymienić jakiś przykład, nie dbając o to, czy jest zgodny z rzeczywistością' ISJP II, 223) pełni analogiczną do leksemu *na przykład* funkcję zapowiadania składni wyliczenia i możliwa jest ich substytucja; jednak w danym kontekście wystąpiłoby powtórzenie tego samego leksemu, stąd tłumacz przyjął taki wariant przekładu.

Polski odpowiednik *dla przykładu* pojawia się rzadko i to głównie w stylu naukowym, np.:

[...] którymi zajmuje się psychologia pracy. *Dla przykładu* można wymienić kwestię psychologicznej analizy czynności zawodowych, organizacji stanowiska roboczego [...], analizę współpracy zespołów [...], kryteriów doboru ludzi do poszczególnych zespołów, szkolenia zawodowego, warunków wydajności pracy itp. (Gerstman)

W badanych tekstach literackich wystąpił tylko jeden przypadek wyliczania przykładowych elementów zbioru, o którym była mowa wcześniej:

Разговорчивость находила на него во время розысков чего-нибудь потерянного, *например*, при подыскивании второй калоши к первой в полумраке передней, или когда с полотенцем через плечо он стоял на пороге ванной, или при передаче тяжелого блюда за столом, или во время разливания вина гостям по бокалам. Robił się rozmowny w czasie poszukiwań jakiejś zgubionej rzeczy, *na przykład* przy szukaniu w mrocznym przedpokoju drugiego kalosza albo kiedy z ręcznikiem na ramieniu stał w drzwiach łazienki czy też przy podawaniu przez stół ciężkiego półmiska lub w czasie nalewania gościom wina. (Pasternak)

Dłuższe ciągi wyliczeniowe pojawiają się w tekstach naukowych (przy czym operator zwykle poprzedza 2–3 elementy, rzadziej 4 i więcej), np.:

Так, *например*, при резком изменении обстановки, громких звуках, потере равновесия возникает реакция «страха», характеризующаяся защитными движениями, плачем и т.д. (Запорожец)

[...] необходимо [...] ясно представлять стоящие перед ними цели, заключающиеся [...] в создании чего-то нового (*например*, в создании рисунка, в постройке домика, в изготовлении какой-то игрушки). (Запорожец)

Так, *например*, одни цвета ощущаются нами как приятные, другие – как неприятные, одни звуки доставляют нам удовольствие, другие – неудовольствие. (Запорожец)

Tak więc *na przykład* lenistwo, niechęć do pracy, brak zdyscyplinowania i karności są problemami typowymi w niektórych grupach uczniów. (Gerstman)

Ponadto nauczyciel dorywczo mobilizuje uwagę uczniów przez odpowiednią zachętę, sygnały słowne wzywające ich *na przykład* do zachowania ciszy, zwrócenia się ku tablicy lub demonstrowanym aktualnie pomocom dydaktycznym, przyśpieszenia tempa pracy, ale o tyle tylko, o ile to rzeczywiście skutecznie wpłynie na mobilizację uwagi [...] (Gerstman)

Ale wpływ na jego (działania – Z. Cz.) przebieg mają także warunki wewnętrzne, wśród których trzeba wymienić *na przykład* dokładność odzwierciedlenia faktów objętych działaniem (a więc stopień orientacji w otoczeniu), posiadane przez jednostkę doświadczenia i sprawności, wytrwałość w walce z oporami itp. (Gerstman)

Współwystępowanie operatorów *так*, *например*; *tak więc*, *na przykład* kumuluje różne funkcje metatekstowe: funkcję podsumowania, konkluzji z przytaczaniem przykładowych ilustracji, bądź też wzmacnia rangę wyliczania. Nierzadko ciągi wyliczeniowe zamykane są wyrażeniem *и т.д.*, *и т.п.*, *itd.*, *itp.* potwierdzającym, że podawane w wyliczeniu elementy nie wyczerpują zakresu zbioru zajmującego pozycję lewostronną.

Lokalizacja operatora w stosunku do związanych z nim elementów jest w obu językach swobodna. Mimo funkcji zapowiadania przykładów operator ten nie zawsze występuje w prepozycji w stosunku do nich, np.:

В первый же день его послали на срочную погрузку вагонов. Он мог отказаться, Юрка Шарок, *например*, отказался, и его отправили в механический, учеником к фрезеровщику. Pierwszego dnia posłano go do terminowego załadunku wagonów. Mógł odmówić. Jurka Szarok, *na przykład*, odmówił i trafił na wydział mechaniczny, został uczniem frezera. (Rybakow)

– Видите ли, – сказал Юра, тщательно обдумывая каждое слово, – по существу, мы уже не встречаемся друг с другом. Да и раньше встречались так, случайно – жили в одном доме. А теперь разошлись в разные стороны. Костин Максим, *например*, кончил пехотное училище, уехал на Дальний Восток, Панкратов Александр арестован, по какому делу, откровенно говоря, не знаю, Иванова Нина – учительница, видимся иногда во дворе, здравствуй – до свидания... (Rybakow)

Odwaga, jako cecha charakteru *na przykład*, ujawniająca się w znamiennym sposobie zachowania się w niebezpiecznej sytuacji, zakłada zaktualizowanie

cech poznawczych (np. orientację w okolicznościach, w jakich znajduje się człowiek, rozpoznanie niebezpieczeństwa, na czym ono polega), cech uczuciowych [...], cech woli [...] (Gerstman)

4. Nazywanie elementów marginalnych, uściślanie treści podawanych wcześniej sygnalizowane bywa operatorami *между прочим*, *между тем*:

– Интуристы... До чего же вы все интуристов обожаете! А среди них, *между прочим*, разные попадаются. – Turyści... Ależ wy wszyscy uwielbiacie tych cudzoziemców! Tymczasem, *nawiasem mówiąc*, różni się wśród nich zdarzają. (Bułhakow)

Между прочим, не во гнев вам будь сказано, имя отчество у вас – язык сломаешь. *A tak nawiasem*, niech się pan nie gniewa, to takie imiona, że język można połamać. (Pasternak)

Лица будущих альпинистов помрачнели, но заведующий тут же призвал всех к бодрости [...] и пошутил, и поострил, и клятвенно заверил, что времени пение берет самую малость, а пользы от этого пения, *между прочим*, целый вагон. [...] natomiast pożytków ze śpiewania płynących jest, *mówiąc między nami*, cała fura. (Bułhakow)

Он обвел стол медленным взглядом, взгляд был странный, шальной и в то же время недоверчивый, что, мол, здесь за люди, которых он, *между прочим*, знает как облупленных. Dziwny to był wzrok, łobuzerski, a zarazem nieufny, jakby pytał, co to za ludzie tu siedzą, *choć* znał ich wszystkich jak zły szeląg. (Rybakow)

Осудив бездеятельность прежнего домового комитета, она предложила наметить кандидатов для перевыбора нового и перешла к другим вопросам. Покончив с этим, она, *между прочим*, сказала: – Так вот как, стало быть, товарищи. Будем говорить начистоту. Ваше здание поместительное, подходящее для общежития. Następnie, *jakby mimochodem*, powiedziała: – A więc towarzysze. Powiem otwarcie. Wasza kamienica jest duża, nadaje się na bursę. (Pasternak)

Jak widać, *между прочим* ma w polskim tekście zróżnicowane odpowiedniki. Również w słownikach rosyjsko-polskich tłumaczone jest niezupełnie identycznie: w starszym – *między innymi*, *nawiasem mówiąc* (SR-P), a w najnowszym – tylko *nawiasem mówiąc* (WSR-P). Jakkolwiek bliższa oryginałowi wydaje się wersja *między innymi*, to jednak w naszym materiale nie pojawiła się ona ani raz. Zdania z *nawiasem mówiąc*, *a tak nawiasem* nie różnią się od oryginału, czyli operatory te dołączają do wypowiedzi jakąś dodatkową informację o charakterze ubocznym: ‘chcę powiedzieć coś innego; nie sądź, że to ważne dla sprawy, o której mówię’. Pozostałe trzy konteksty wyraźnie się różnią: *mówiąc między nami* sugeruje, że dana informacja jest poufna i powinna być zachowana między współrozmówcami; *choć* wskazuje,

że zapowiadana tym leksemem treść jest niezgodna z treścią wypowiedzianą poprzednio. Konstrukcja porównawcza *jakby mimochodem* pełni zupełnie inną funkcję niż operator oryginału: charakteryzuje sposób mówienia, a nie uściśla poprzednią informację.

5. Wtrącenie *в частности* używane jest ‘для разъяснения, уточнения чего-л. в значении *именно*, *особенно*’ (СРЯ IV, 543). W języku polskim odpowiada mu *w szczególności*, np.:

> Вчерашний день, таким образом, помаленьку высветлялся, но Степу сейчас гораздо более интересовал день сегодняшний и, *в частности*, появление в спальне неизвестного, да еще с закуской и водкой. Вот что недурно было бы разъяснить! Tym sposobem dzień wczorajszy powolutku się przejaśniał, ale Stiopę obecnie bardziej interesował dzień dzisiejszy, *a w szczególności* fakt pojawienia się w sypialni nieznajomego, w dodatku z wódką i zakąską. (Bułhakow)

Nadawca przy użyciu wyróżnionych operatorów zaznacza, że to co mówi, odnosi się przede wszystkim do wybranego składnika zdania (*nie dzień dzisiejszy w ogóle, a to, że w sypialni pojawił się nieznajomy*). Operator *в частности – w szczególności* wprowadza doprecyzowanie, uściślenie wybranego fragmentu rzeczywistości.

Oprócz słownikowego odpowiednika w polskim przekładzie pojawiają się też różne inne operatory w większym lub mniejszym stopniu realizujące intencje nadawcy oryginału:

– *zwłaszcza*, np.:

> В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа по кличке Га-Ноцри, и состава нем не нашел. *В частности*, не нашел ни малейшей связи между действиями Иешуа и беспорядками, происшедшими в Ершалаиме недавно. [...] w jego działalności nie dopatrzył się cech przestępstwa. Nie dopatrzył się *zwłaszcza* żadnego związku między działalnością Jeszui a niepokojami, które które niedawno miały miejsce w Jeruszlaim. (Bułhakow)

Polski leksem *zwłaszcza*, będący synonimem *szczególnie*, *w szczególności*, tak samo jak rosyjski *в частности* sygnalizuje dołączoną do poprzedniej myśl; stanowi jej uszczegółowienie.

– *w każdym razie*, np.:

> – Кирпич ни с того ни с сего, – внушительно перебил неизвестный, – никому и никогда на голову не свалится. *В частности же*, уверяю вас,

вам он ни в коем случае не угрожает. Вы умрете другой смертью. – Cegła – z przekonaniem przerwał mu nieznajomy – nigdy nikomu nie spada na głowę ni z tego, ni z owego. *W każdym razie* panu, niech mi pan wierzy, cegła nie zagraża. (Bułhakow)

Rola wyróżnionych operatorów jest identyczna: precyzują one to, co zostało powiedziane wcześniej.

– *nawiasem mówiąc*, np.:

– Деньги, – продолжал артист, – должны храниться в госбанке, в специальных сухих и хорошо охраняемых помещениях, а отнюдь не в теткином погребе, где их могут, *в частности*, попортить крысы! Право, стыдно, Канавкин! Ведь вы же взрослый человек. – Pieniądze – ciągnął aktor – powinny być przechowywane w banku państwowym, w odpowiednich, suchych i dobrze strzeżonych pomieszczeniach, nigdy zaś w ciotczynej piwnicy, gdzie, *nawiasem mówiąc*, mogą je uszkodzić szczury. (Bułhakow)

Również *в частности* – *nawiasem mówiąc* realizują podobne intencje nadawcy: sygnalizują dołączenie do wypowiedzi dodatkowej informacji o charakterze ubocznym.

– *między innymi*, np.:

– Он точно цитирует Белинского, – уперся Вадим, – эти слова Белинского есть в других воспоминаниях о нем, *в частности*, у Кавелина. – To jest dokładny cytat z Bielińskiego – upierał się Wadim. – Te słowa można znaleźć również we wspomnieniach innych autorów, *między innymi* u Kawielina. (Rybakow)

Polskie *między innymi* nie precyzuje, nie zawęża znaczenia, jak to czyni rosyjskie *в частности*, lecz zapowiada, że wymieniony element należy do większego zbioru, chociaż podany został tylko jeden element. W domyśle dopuszczalne jest istnienie również innych autorów.

Pominięcie w przekładzie operatora zmienia nieco komunikacyjną wartość wypowiedzi, np.:

В Бюро собрались лучшие архитекторы, художники, инженеры и техники. *В частности*, Левочка и Рина очень хвалили своего руководителя, они называли его странным именем Игор – молодой талантливый архитектор, один из авторов проекта, внимательный, добрый, отзывчивый. Do biura projektowego ściągnięto najlepszych architektów, plastyków, inżynierów i techników. Rina i Lowoczka szczególnie wychwalali swojego kierownika, o którym mówili po prostu Igor [...] (Rybakow)

W polskim wariancie to, że Rina i Lowoczka szczególnie wychwalali swojego kierownika, stanowi w pełni samodzielną jednostkę komunikacyjną,

mimo że w oryginale jest to informacja dorzucona, dodana do poprzedniego zdania, potwierdzająca, że w biurze pracowali najlepsi architekci. Opuszczenie operatora pozbawia wypowiedź subiektywnego odniesienia do komunikowanej treści.

6. Dołączenie skojarzonej treści do całej wypowiedzi (również określenie kierunku biegu myśli) sygnalizują operatory *впрочем*, *кстати*, *к тому же*, *заодно*, *одно к другому*, *zresztą*, *a propos*, *przy tym*, *do tego*. Wyrażają one subiektywną modalność nagłego przypomnienia sobie czegoś w związku z poprzednim kontekstem i dodania skojarzonej myśli do przekazywanej informacji. Stanowią środek przyłączający jakieś dodatkowe ogniwo.

W badanych tekstach literackich pojawiły się tylko trzy pierwsze operatory[8]. Operator *кстати* oznacza wtrącenie do wypowiedzi czegoś, co nagle przyszło do głowy mówiącemu. Jest używane w sytuacji, kiedy mówiący jakby przepraszał za odejście od głównej linii tematu rozmowy i przejście do innego tematu, uwarunkowanego jednak konsytuacyjnie, np.:

> Ведь ничего плохого Сталин не сказал, только подметил стремление Орджоникидзе видеть в ЦК побольше хозяйственников и высказал законное опасение за свободу и открытость, с какой Киров расхаживает по ленинградским улицам.
> – *Кстати*, – спросил Сталин, не оборачиваясь, – что за человек Кодацкий? Он, кажется, при тебе был в Астрахани?
> Przecież Stalin niczego złego nie powiedział, wspomniał jedynie o dążeniu Sergo do obsadzenia KC działaczami gospodarczymi i wyraził zupełnie naturalną troskę o bezpieczeństwo Kirowa, który tak otwarcie i swobodnie spaceruje po ulicach Leningradu
> – *A tak na marginesie* – spytał Stalin nie obracając się – co to za człowiek ten Kodacki? (Rybakow)
>
> – Плохо, но я ничем не могу вам помочь. Другие ссыльные как-то устраиваются. Вообще ссылка здесь анахронизм, она осталась с доколхозных времен, когда ссыльные могли работать у единоличников. По-видимому, ссылку здесь скоро ликвидируют, переведут в города. *Кстати*, какова ваша специальность? To niedobrze, ale w niczym nie mogę panu pomóc. Inni zesłańcy jakoś sobie radzą. [...] *A propos*, jaki pan ma zawód? (Rybakow)
>
> – Софья Александровна сдала эту комнату мне. Он перебил ее:
> – Нам! Не «мне», а нам. И я, *кстати*, ее оплачиваю.
> – Sofia Aleksandrowna wynajęła ten pokój mnie – powiedziała.
> Przerwał jej:

[8] Szeroko rozpowszechniony w języku rosyjskim leksem *впрочем* jest przedmiotem odrębnego opisu. Zob. pracę autorki: ***Впрочем*** *i jego polskie ekwiwalenty jako operatory metatekstowe*, „Przegląd Rusycystyczny" 2005/4, s. 70–81 (w druku).

– Nam! Nie „mnie", tylko nam. *I nawiasem mówiąc*, ja za niego płacę. (Rybakow)

В праздничном номере газеты, – говорил Лозгачев, – нет передовой статьи о шестнадцатой годовщине Октября, ни разу не упоминается имя товарища Сталина, портреты ударников снабжены злобными, клеветническими стишками. Вот одно из них, *кстати*, написанное самим Панкратовым: «Упорный труд, работа в моде, а он большой оригинал, дневник теряет, как в походе, и знает все, хоть не читал». W świątecznym numerze gazetki [...] fotografie przodowników opatrzono złośliwymi, oszczerczymi wierszykami. Oto jeden z nich, napisany *zresztą* przez samego Pankratowa [...] (Rybakow)

– Все идет прекрасно, через два дня приступим. – Как отдыхаете? – спросил Сталин. – Не скучаете?
– Что вы, Иосиф Виссарионович, разве есть время скучать? Рядом море, пляж, *к тому же*, смотрю, на письменном столе бумага, отточенные карандаши, сел писать.
– Nie nudzi się pan?
– Ależ skąd? Nie mam czasu się nudzić. Morze pod bokiem, plaża *w dodatku* patrzę, na biurku leży papier, zaostrzone ołówki, no to zasiadłem do pisania. (Rybakow)

Widać tu różnorodność polskich odpowiedników rosyjskiego *кстати*, pełniących taką samą funkcję: *a tak na marginesie*, *nawiasem mówiąc*, *a propos*, *zresztą*. Należy przy tym zwrócić uwagę na fakt, że w dwóch pierwszych przykładach kstati inicjujące replikę pytajną oznacza, że mówiący nagle przypomniał sobie coś, co może okazać się istotne dla danej kwestii, lecz musi tę informację uzyskać od współrozmówcy.

Podobną funkcję pełni *к тому же* – *w dodatku*:

– Что вы, Иосиф Виссарионович, разве есть время скучать? Рядом море, пляж, *к тому же*, смотрю, на письменном столе бумага, отточенные карандаши, сел писать. Ależ skąd? Nie mam czasu się nudzić. Morze pod bokiem, plaża, *a w dodatku* patrzę, na biurku leży papier, zaostrzone ołówki, no to zasiadłem do pisania. (Rybakow)

Operatory *кстати*, *к тому же* zwracają uwagę na nową informację, podkreślają ją, hierarchizują (jedna informacja jest ważniejsza, inna mniej ważna). Wprowadzają też nową tematykę, czy jakiś szczegół dotyczący głównego wątku.

7. Stosunkowo często w tekstach literackich używany jest element metatekstowy *наоборот* – *przeciwnie* dla zaznaczenia, że to, o czym nadawca chce powiedzieć, jest przeciwieństwem lub zaprzeczeniem tego, o czym mówił poprzednio, np.:

Он никуда не собирался удирать и даже, *наоборот*, сидя в сравнительной безопасности, завел еще одну речь. Nie zamierzał nigdzie uciekać, a nawet *przeciwnie*, siedząc w miejscu względnie bezpiecznym, przystąpił do jeszcze jednego przemówienia. (Bułhakow)

Давнишняя мысль моя, что искусство не название разряда или области, обнимающей необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но *наоборот*, нечто узкое и сосредоточенное... Od dawna uważam, że sztuka to nie nazwa jakiejś kategorii czy dziedziny, obejmującej niezliczone mnóstwo pojęć i rozgałęziających się zjawisk, ale *przeciwnie*, coś wąskiego i skoncentrowanego... (Pasternak)

Они не сознавали, что этот излишний драматизм их обращения совсем не означает горячности и широты характера, но, *наоборот*, выражает несовершенство, пробел. Nie zdawali sobie sprawy, że ten przesadny dramatyzm ich zachowania wcale nie świadczy o zapalczywości i sile charakteru, ale *wręcz przeciwnie*, o niedoskonałości i brakach. (Rybakow)

Борис уже не уставал, *наоборот*, жаловался, что медленно идут, торопился добраться до Кежмы, устроиться, начать хлопоты о переводе Фриды. В том, что они поженятся, не сомневался. Borys nie odczuwał zmęczenia, *wręcz przeciwnie*, narzekał, że idą zbyt wolno, chciał jak najprędzej dotrzeć do Kieżmy, urządzić się i rozpocząć starania o przeniesienie tam Fridy. (Rybakow)

Jak widać, niekiedy zaprzeczenie wzmocnione jest partykułą *wręcz* podkreślającą większe natężenie zjawiska.

Ponadto w polskim przekładzie pojawiają się różne inne synonimiczne formy: *natomiast*, *na odwrót*, *odwrotnie*, *dla kontrastu*, np.:

Целые еще стекла распахивались, в них появлялись головы людей и тотчас же прятались, открытые же окна, *наоборот*, закрывались. Otwierano nie potłuczone jeszcze okna, czyjeś głowy ukazywały się w nich i *natychmiast* znikały, natomiast otwarte dotąd okna zamykali. (Bułhakow)

И *наоборот*, воду она носит, точно читает, легко, без труда. I *na odwrót*, wodę nosi, jakby czytała, lekko, bez wysiłku. (Pasternak)

Мужчины входили с холода в болтающихся на ногах глубоких ботиках и поголовно корчили из себя рассеянных и неуклюжих увальней, а их посвежевшие на морозе жены в расстегнутых на две верхних пуговицы шубках и сбившихся назад пуховых платках на заиндевевших волосах, *наоборот*, изображали прожженных шельм, само коварство, пальца в рот не клади. Panowie wchodzili z chłodu w za luźnych głębokich kaloszach i każdy bez wyjątku robił wrażenie roztargnionego i niezgrabnego fajtłapy, a ich zarumienione na mrozie żony, w rozpiętych pod szyją futrach i zsuniętych z czoła puchowych chustkach na oszronionych włosach, *jakby dla kontrastu* przywodziły na myśl wytrawne uwodzicielki – sama kokieteria i przewrotność. (Pasternak)

А, может быть, *наоборот*, весь грех в невежестве. A może *jest odwrotnie*, może całe to zło bierze się z ciemnoty? (Pasternak)

Wyróżnione operatory przyczyniają się do spójności tekstu, w którym składniki pozostają w relacjach treściowych przeciwstawienia.

Bliskie znaczeniowo jest również *напротив* – *przeciwnie*:

> [...] но ни в коем случае не трогать её, *напротив*, совершенно устраниться, отойти в сторону, чтобы не бросать тени, [...]. [...] ale w żadnym wypadku nie zbliżać się do niej, *przeciwnie*, zupełnie się usunąć, odejść, by nie rzucać na nią cienia, [...] (Pasternak)
>
> Молодой человек рассказал, что он племянник одного известного революционера, родители же его, *напротив*, неисправимые ретрограды, зубры, как он выразился. Młodzieniec oświadczył, że jest bratankiem pewnego znanego rewolucjonisty, jego rodzice zaś *przeciwnie*, to niepoprawni wstecznicy, żubry, jak się wyraził. (Pasternak)
>
> *Напротив*, этот несемейный способ чувствования заключал целый мир почтительности, исключавшей развязность и амикошонство. *Przeciwnie*, ten nierodzinny sposób kochania zawierał w sobie całe morze szacunku, wykluczające nonszalancję i familiarność. (Pasternak)

8. Przy użyciu operatora *главное* – *przede wszystkim* mówiący eksponuje dany fragment wypowiedzi jako najważniejszy w stosunku do pozostałych. W polskim tekście pojawiają się także formy stopnia najwyższego *najważniejsze*, *co najważniejsze*, *rzecz najważniejsza*, ewidentnie najwyżej lokalizujące dany fakt, wydarzenie itp., w stosunku do innych faktów:

> Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! *А главное*, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство! Jakiż to potężny, wszechogarniający talent! Jakież to wszystko zdecydowane, nieustępliwe i bezpośrednie! *A przede wszystkim* z jakimż rozmachem autor ciska to wszystko w twarz społeczeństwu i jeszcze dalej, w przestrzeń! (Pasternak)
>
> И вот проклятая зелень перед глазами расстаяла, стали выговариваться слова, и, *главное*, Степа кое-что припомнил. I oto sprzed oczu Stiopy znikła paskudna zieloność, słowa dały się już wymawiać, a *co najważniejsze*, Stiopa zaczął sobie coś niecoś przypominać. (Bułhakow)
>
> Налет невинности лежал на их опасных забавах. Тот же отпечаток сообщался от них всему остальному. Морозному вечеру, [...]. Дому напротив, где скрывались мальчики. И главное, главное – револьверным выстрелам, все время щелкавшим оттуда. Дому напротив, где скрывались мальчики. *И главное, главное* – револьверным выстрелам, все время щелкавшим оттуда. Domowi naprzeciw, w którym znikli chłopcy. *A przede wszystkim, przede wszystkim* – rewolwerowym wystrzałom, które ciągle było słychać. (Pasternak)

Powtórzenie operatora metatekstowego służy podkreśleniu, zwróceniu uwagi adresata na te wyrazy, które nadawca uważa za szczególnie istotne

i co do których jest całkowicie przekonany. Poprzez powtórzenie wyraża się uczuciowy stosunek mówiącego do rzeczywistości[9].

Tylko w jednym przypadku w przekładzie użyto innej formy, co w konsekwencji zmienia sens wypowiedzi:

> Левочка не особенно нравился Варе – не мужественный. Но он прекрасно танцевал, а *главное*, он свой парень, вся их компания своя. Warii Lowoczka podobał się nieszczególnie – jakiś taki niemęski. Ale tańczył cudownie *i w ogóle* swój chłopak, tak jak cała ich paczka. (Rybakow)

I w ogóle wyraża ogólną opinię, jakby podsumowującą to, o czym była mowa dotychczas: to, że Lowoczka był swoim chłopcem, nie jest uważane za najważniejsze i to odróżnia ten tekst od oryginału.

9. Operatory *во-первых*, *во-вторых*, *po pierwsze*, *po drugie* służą do zaznaczania etapów biegu myśli w porządku liczbowym. Określają one nie tylko miejsce danego elementu w szeregu wyliczeniowym, ale również zawierają subiektywną ocenę mówiącego odnośnie szeregowanych faktów. W tekstach literackich używane są raczej sporadycznie, natomiast zdecydowanie odnoszą się do stylu naukowego i publicystycznego, gdzie takie wyliczanie jest wygodnym, ekonomicznym sposobem kwalifikowania omawianych faktów, wskazywania kolejności podawanej informacji i stopnia jej ważności, np.:

> *Во-первых*, съездить в комиссию зрелищ и увеселений облегченного типа с докладом о вчерашних происшествиях, *во-вторых*, побывать в финзрелищном секторе. *Po pierwsze* – pojechać do Komisji Nadzoru Widowisk i Rozrywek Lżejszego Gatunku i złożyć raport o wczorajszych zajściach, *po drugie* – wpaść do wydziału finansowo-widowiskowego. (Bułhakow)
>
> – Установилась традиция, – говорил далее Коровьев, – хозяйка бала должна непременно носить имя Маргариты, *во-первых, во-вторых*, она должна быть местной уроженкой. – Utarła się tradycja – mówił dalej Korowiow – że gospodyni balu musi mieć na imię Małgorzata, *to po pierwsze*, *po drugie* – powinna pochodzić z miejscowości, w której bal się odbywa. (Bułhakow)
>
> Сегодня от олигархов требуется исполнение нескольких правил: *во-первых*, отказ от политических амбиций. *Во-вторых*, отказ от нелегальных, и от легальных способов ухода от налогов. *В-третьих*, социальная ответственность: бизнес обязан жертвовать, но только на те проекты, которые укажет государство. ("Аргументы и факты")
>
> Однако и в такой форме изобразительная деятельность, при правильном педагогическом руководстве, оказывает огромное влияние на психическое

[9] A. Grzesiuk, *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*, Lublin 1995, s. 133–135.

развитие ребенка. *Во-первых*, она учит ребенка наблюдательности и детально воспроизводить окружающую действительность; *во-вторых*, она вырабатывает у него тонкие дифференцированные движения руки, совмещаемые под контролем зрения. *В-третьих*, она побуждает его стремиться к созданию определенного продукта, к реализации известного замысла в своей деятельности. *В-четвертых*, она, подобно игре, дает возможность ребенку воспроизвести в наглядной форме события окружающей жизни и таким образом лучше их понять [...] (Запорожец)

System finansów publicznych powinien: *Po pierwsze*, zaspokajać popyt państwa na pieniądz (dochód) w związku z realizowanymi przez państwo celami i zadaniami [...]. *Po drugie*, sposób zaspokajania popytu na pieniądz powinien zapewnić państwu (rządowi) bieżącą zdolność płatniczą [...]. *Po trzecie*, zaspokajanie popytu państwa na pieniądz nie powinno odbywać się na drodze inflacyjnej [...]. *Po czwarte*, system finansów publicznych powinien służyć zachowaniu równowagi [...] (Owsiak)

Wyróżnione jednostki metatekstowe sygnalizują kolejne elementy w szeregu wyliczeniowym. Elementy te są wzajemnie od siebie niezależne z punktu widzenia gramatycznego, natomiast funkcjonalnie są one uporządkowane i zhierarchizowane: mówiący zapowiada wymienianie więcej niż jednego elementu zbioru, przy czym jako pierwsze wymienia to, co z jego punktu widzenia jest najważniejsze. Wyliczenie stanowi otwartą serię, tzn. szereg może być rozbudowany o następne elementy. Najczęściej są to szeregi dwuelementowe, natomiast szeregi bardziej rozbudowane, zwłaszcza czteroczłonowe, są domeną tekstów naukowych: komunikowana treść jest przejrzysta, logicznie uporządkowana, co ułatwia odbiorcy jej zrozumienie.

Funkcję szeregowania części wypowiedzi pełnią również inne wyrażenia, np. w zdaniu:

На первых порах изображения людей, животных и предметов носят еще примитивный характер, *Так, например*, изображая человека, ребенок рисует два овала (туловище и голову), *затем* внутри верхнего овала – две точки и две маленькие перпендикулярно расположенные прямые (глаза, нос и рот) и, *наконец*, проводит еще четыре большие линии (руки и ноги). (Запорожец)

operatory *так, например* zapowiadają informację dotyczącą postępowania dziecka. Etapy tego postępowania zaznaczone zostały w różny sposób: pierwszy implicytnie, drugi – *затем*, trzeci i ostatni zarazem – *наконец*. W danym kontekście możliwa jest substytucja typowych operatorów składni wyliczenia: *во-первых* ребенок рисует два овала, *во-вторых* внутри верхнего овала – две точки и две маленькие перпендикулярно расположенные прямые, *в-третьих* проводит еще четыре большие линии.

10. Najbardziej rozpowszechniony w tekstach literackich operator *наконец* wskazuje, że człon zdania, przy którym stoi, zamyka, kończy to, co było powiedziane wcześniej, bądź jest ostatnim elementem wyliczania. W języku polskim odpowiada mu *w końcu*, *wreszcie*, *nareszcie*. Leksemy te poprzedzają ostatni człon wyliczenia, np.:

Да и, *наконец*, я здесь. *W końcu* i ja tu jestem. (Bułhakow)

Наконец, он дал брату слово, что с неустойчивым положением его семьи в Париже так или иначе будет покончено. *Wreszcie* dał mu słowo, że ureguluje tak czy inaczej sytuację jego rodziny w Paryżu. (Pasternak)

Давая соседу знать, что он его слышит, Саша несколько раз стукнул в стену согнутым пальцем. Так он делал теперь каждый вечер. Но, что выстукивал сосед, разобрать не мог, хотя и улавливал в этих звуках закономерность: несколько ударов, короткая пауза, опять удары и, *наконец*, шуршание. И хотя Саша не понимал, что хотел сказать сосед, его волновало это осторожное постукивание, полное упорной тюремной надежды. Nie mógł jednak zrozumieć, co wystukuje tamten, chociaż uchwycił już pewną prawidłowość w tych dźwiękach: kilka stuknięć, krótka przerwa, znów stukot, i *w końcu* szurszanie. (Rybakow)

Наконец bywa także używane przy wyrażaniu skrajnego zniecierpliwienia, niezadowolenia itp. lub dla wzmocnienia, podkreślenia jakiegoś faktu, np.:

– Юпитер, ты сердишься, значит, ты не прав, – сказал он.
– Поймите, поймите, *наконец*, что все это не для меня.
– Gniewasz się, Jowiszu, a wiec nie masz racji – powiedział.
– Niechże pan *wreszcie* zrozumie, że to wszystko do mnie nie przemawia. (Pasternak)

Её Юрочка, фантазер и упрямец, *наконец*, смягчился, слава Создателю, и отправляется вместе с ней куда-то в верное место... Jej Juroczka, fantasta i uparciuch, *nareszcie*, dzięki Bogu, ustąpił i jedzie wraz z nią gdzieś w bezpieczne miejsce,... (Pasternak)

Гость сочувственно положил руку на плечо бедного поэта и сказал так:
– Несчастный поэт! Но вы сами, голубчик, во всем виноваты. Нельзя было держать себя с ним столь развязно и даже нагловато. Вот вы и поплатились. И надо еще сказать спасибо, что все это обошлось вам сравнительно дешево.
– Да кто же он, *наконец*, такой? – в возбуждении потрясая кулаками, спросил Иван. Ale kimże on *w końcu* jest? (Bułhakow)

W polskich tekstach pojawiają się również inne wyrażenia, nieco zmieniające sens oryginału: zapowiadają one coś dodatkowego, niekoniecznie zamykającego wyliczanie, np.:

– Откуда вы знаете?
– Слухом земля полнится. Да и видела я вас, *наконец*, в библиотеке.
– Skąd pani wie?
– Świat jest pełen plotkarzy. *A poza tym* widziałam pana w bibliotece. (Pasternak)

Сын отцу тоже не открывается, и тот принимает это как должное, не обижается. Раз сын зашифрован, значит, нельзя. Это кремни, а не люди. Принципы. Дисциплина. Да, *наконец*, если бы и доказала я, что жена, подумаешь, важность! Syn nie ujawnił się także ojcu i ten traktuje to jako normalną rzecz, nie obraza się. Skoro syn się konspiruje, to znaczy, że tak trzeba. To nie są ludzie, to kamienie. Zasady. Dyscyplina. *A poza tym*, gdybym nawet udowodniła, że jestem żoną, cóż z tego? (Pasternak)

Podobną rolę pełni wyrażenie *в конечном счете* – *ostatecznie* oraz nie mające w polskim przekładzie żadnego odpowiednika *в конце концов*:

– Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? – рассуждал поэт. *В конечном счете*, ну его в болото! Właściwie dlaczego tak się zdenerwowałem, kiedy Berlioz wpadł pod tramwaj – rozważał. – *Ostatecznie*, co mi do tego? (Bułhakow)

А если уже искать спасения, то надо было наверняка, с продуманным планом, как, *в конце концов*, предлагал этот сведущий и трезвый, хотя и противный, человек. A jeśli już szukać ratunku, to bardziej pewnego, w sposób przemyślany, tak jak proponował to ten człowiek, doświadczony i trzeźwy, chociaż taki wstrętny. (Pasternak)

W ostatnim zdaniu w przekładzie polskim pominięty został operator metatekstowy *w końcu*.

Operatory *po pierwsze*, *po drugie* są wyspecjalizowane w funkcji metatekstowej. A. Wierzbicka uznaje je za synonimy liczebników porządkowych *pierwszy*, *drugi* itd. uwarunkowane obecnością w strukturze głębokiej metapleonazmu ‘powiem’: ‘powiem, wyliczę pierwszy, drugi... element’[10]. Leksemy *z kolei*, *w końcu*, *wreszcie* sygnalizują kolejne elementy w szeregu wyliczeniowym. Pozwalają one hierarchizować zdarzenia, fakty, które nadawca ocenia jako ważniejsze – i te stawia na początku, inne, mniej ważne, drugorzędne – i te zajmują pozycję końcową, zamykającą szereg.

11. *Следовательно* mające słownikowy odpowiednik *więc* oznacza skutek tego, o czym była mowa w poprzednim fragmencie wypowiedzi, lub

[10] A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście...*, op. cit., s. 114.

wniosek wynikający z poprzedniego fragmentu czy zdania. W polskich przekładach taki ekwiwalent używany jest sporadycznie, przy czym występuje w połączeniu z metatekstowym *a*, np.:

> Высылка Троцкого за границу была актом гуманным и, *следовательно*, ошибочным: Троцкий на свободе и действует. Wysłanie Trockiego za granicę było aktem humanitarnym, *a więc* w konsekwencji błędnym: Trocki przebywa na wolności i działa. (Rybakow)
>
> Но пролетарии – люди и пролетарская мораль – человеческая мораль. А оставлять детей в снегу бесчеловечно и, *следовательно*, безнравственно. Ale proletariat to ludzie, a moralność proletariacka to moralność ludzka. Pozostawianie dzieci na śniegu to rzecz nieludzka, *a więc* i amoralna. (Rybakow)

Częściej pojawiają się inne wyrażenia pełniące podobną funkcję semantyczną: *czyli że*, *wynika z tego*, *wobec tego*, *a tym samym*, *a co za tym idzie*, *to znaczy*, np.:

> Раз она не обинуясь, без всяких оговорок направляется в Варыкино, *следовательно*, его семьи там нет. Skoro ona otwarcie, bez żadnych obaw jedzie do Warykina, *znaczy to*, że rodziny tam nie ma. (Pasternak)
>
> Кого-то из нас наверняка лишат свободы, и, *следовательно*, так или иначе все равно разлучат. Na pewno któreś z nas aresztują, *a tym samym* tak czy owak nas rozdzielą. (Pasternak)
>
> Типография подчинялась Ленину, переписка шла через Крупскую, руководили типографией Красин, Енукидзе и Кецховели. Больше ни один человек, как пишет Авель, о ней не знал, *следовательно*, не знал и ОН, Сталин. ЕМУ, Сталину, о ней даже не говорили. Poza tym nikt, jak pisze Awel, o niej nie wiedział, *czyli* że nie wiedział o niej również ON, Stalin. JEMU, Stalinowi, nawet o niej nie wspomniano. (Rybakow)
>
> Версия, созданная Дьяковым (по его искреннему убеждению, стройная, логичная и неопровержимая), сводилась к следующему: институт возглавляет Криворучко, бывший оппозиционер, уже битый, а *следовательно*, обиженный и, по логике Дьякова, озлобленный навсегда. Wersja Diakowa (był szczerze przekonany o jej logiczności i niepodważalności) sprowadzała się do następujących wniosków: instytutem rządzi Kriworuczko, były opozycjonista, już bity, *a co za tym idzie*, obrażony na władzę radziecką, i zgodnie z logiką Diakowa, zdeklarowany raz na zawsze. (Rybakow)
>
> Москва – социалистический город, столица социалистического государства, это и должно определять ее облик. Это не город, где богачи живут во дворцах, а рабочие в трущобах, а, наоборот, город, где именно для рабочих созданы наилучшие и наивысшие удобства жизни. *Следовательно*, первая задача плана – сделать город удобным для жизни. To (Moskwa) nie jest miasto, gdzie bogacze mieszkają w pałacach, a robotnicy w lepiankach,

lecz przeciwnie, miasto, w którym właśnie robotnikom stworzone zostaną najlepsze i najdogodniejsze warunki życia. *Wynika z tego* pierwsze zadanie planu – uczynić miasto wygodne dla życia. (Rybakow)

Он не встретил поддержки в Политбюро, там руководствовались простым соображением: наука служит социалистическому строительству и должна, *следовательно*, находиться рядом с центром, руководящим этим строительством, рядом с наркоматами и директивными органами. Киров был с этим не согласен. W Biurze Politycznym nie znalazł poparcia. Kierowano się tam prostymi względami: nauka służy budownictwu socjalistycznemu, *wobec tego* jego miejsce jest obok ośrodków centralnych, kierujących tym budownictwem, obok narkomatów i organów dyrektywnych. (Rybakow)

Znaczy i *czyli* sygnalizują relację ekwiwalencji, równoważności między dwoma odcinkami tekstu, w pozostałych przypadkach fakt, o którym mowa w drugim odcinku, stanowi konsekwencję faktu przedstawionego w odcinku pierwszym.

Wyraźna rozbieżność ma miejsce w następujących zdaniach:

Может быть, старый Шарок примирился бы с жизнью, если бы не вечный страх перед домоуправлением, соседями, всякими неожиданностями. Одной из них было осуждение старшего сына Владимира на восемь лет лагерей за ограбление ювелирного магазина. Он и раньше не слишком доверял этому вертлявому уродцу, похожему на мать и, *следовательно*, на обезьяну. Już przedtem Szarok nie wiązał zbytnich nadziei z tym przesadnie ruchliwym wyrodkiem, podobnym do matki, *czyli, prawdę powiedziawszy*, do małpy. (Rybakow)

А ведь Северный морской путь – это выход в Тихий океан, в тыл Японии. В этом стратегическом вопросе у Кирова другая позиция, он ориентируется не на Восток, а на Запад – он и это перенял у петербургских, ведь они считают себя европейцами. У него общая позиция с Будягиным. И, *следовательно*, Будягин пришел его предупредить не только вообще, но и конкретно. Kirow wyznaje ten sam pogląd co Budiagin. *Nic dziwnego*, że Budiagin przyszedł również z konkretnym ostrzrżeniem, a nie tylko z ostrzeżeniem w ogóle. (Rybakow)

W oryginale operator ustanawia relacje wnioskowania, natomiast w przekładzie wprowadzona została druga linia tekstu: mówiący wyraża swój subiektywny stosunek do wypowiadanego elementu. W pierwszym zdaniu nadawca zaznacza, że mówi prawdę, nawet jeśli jest to dla kogoś opinia niepochlebna, natomiast w drugim zdaniu *nic dziwnego* oznacza, że zaistniała sytuacja jest zdaniem mówiącego naturalna i zrozumiała, i nie powinna dziwić. Oba elementy tekstu – prawo- i lewostronny pozostają w stosunku do siebie w zależności hipotaktycznej, a wyróżnione formy sygnalizują modalność epistemiczną.

12. *Таким образом* – *w ten sposób* stanowi wyjaśnienie, doprecyzowanie tego, o czym była mowa wcześniej. Podobne znaczenie wnosi polski operator *a więc*. Zob.:

Я стащил у нее месяц тому назад связку ключей и, *таким образом*, получил возможность выходить на общий балкон... Już przed miesiącem ściągnąłem jej cały pęk kluczy, uzyskując *w ten sposób* możność przedostawania się na wspólny nasz balkon... (Bułhakow)

Таким образом, были обнаружены Никанор Иванович Босой и несчастный конферансье, которому отрывали голову. *W ten sposób* natrafiono na Nikanora Bosego i na nieszczęsnego konferansjera z oderwaną głową. (Bułhakow)

За этим расчерчиванием разных разностей он снова проверил и отметил, что искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать, и, *таким образом*, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования. W czasie tego wypisywania różnych różności doktor znów stwierdził, że sztuka zawsze służy pięknu, a piękno jest to szczęście panowania nad formą, forma zaś jest organicznym źródłem istnienia, formą powinno władać wszystko, co żyje, aby istnieć, *a więc* sztuka, w tym także tragiczna, jest opowieścią o szczęściu istnienia. (Pasternak)

13. *Итак* – *a więc* występuje na początku zdania zawierającego wniosek wynikający z treści poprzedniego zdania czy szerszego komentarza, bliski znaczeniowo *таким образом*, *следовательно*, np.:

Еще весной, накануне выпуска из института, Шароку позвонила Малькова и велела завтра утром явиться в отдел кадров Наркомюста. Jeszcze wiosną, na krótko przed ukończeniem instytutu, do szaroka zadzwoniła Malkowa i poleciła mu stawić się następnego dnia rano w dziale kadr Ludowego Komisariatu Sprawiedliwości. (Rybakow)

Итак, его вопрос решен. Если завод – прекрасно, если суд или прокуратура, то, безусловно, Москва, иначе его не вызвали бы в Наркомат. *A więc* klamka zapadła. Jeśli do fabryki, to wspaniale, jeśli do sądownictwa lub prokuratury, to niewątpliwie w Moskwie, w przeciwnym razie nie wzywano by go do komisariatu. (Rybakow)

Саша перебирал кульки и пакеты, аккуратно сложенные мамой, а потом раскиданные чужими руками... Белый батон, сыр, отварное мясо, колбаса – все это разрезано на куски при осмотре, масло в пергаментной бумаге, сахар, смена белья, носки, носовые платки. *Итак*, мама жива, выстояла, знает, где он. Sasza przeglądał zawiniątka i paczuszki, starannie ułożone przez mamę, a potem rozgrzebane cudzymi rękami... Bułka paryska, ser, [...] chusteczki do nosa. *A więc* mama żyje, wystała to wszystko w kolejkach, wie, gdzie on jest. (Rybakow)

W replikach dialogowych *итак* – *a więc*, *no więc* pełni funkcję otwierania wypowiedzi. Jest używane na początku zdania pytającego, w którym nawiązuje się do czegoś, co właśnie zostało powiedziane, lub do danej sytuacji, np.:

– Выпуск стенной газеты я признаю ошибкой, – ответил Саша.
– Субъективной... – подхватил Дьяков. – Но ошибки имеют объективные причины и объективные последствия. Так ведь!
Начинается толкование. Для Дьякова человек – всего лишь единица, нужная для заполнения протокола, протокол нужен для вынесения этому человеку приговора.
– *Итак*, Панкратов, каковы объективные причины и объективные последствия ваших ошибок?
– Wypuszczenie numeru gazetki ściennej uważam za błąd – zaczął Sasza.
– Subiektywny... – podchwycił Diakow. – Ale błędy mają też obiektywne przyczyny i obiektywne następstwa. Prawda?
Zaczyna się wałkowanie. [...] – *A więc*, Pankratow, jakie są obiektywne przyczyny i obiektywne następstwa waszych błędów? (Rybakow)

– Продолжайте!
И пристально посмотрел на Сашу. Саша понял, что это начальник Дьякова, но в его взгляде Саша почувствовал нечто большее, чем обычный казенный интерес к очередному подследственному. Мелькнула надежда, что этот человек изменит его судьбу.
– *Итак*, Панкратов, – сказал Дьяков, – на чем мы остановились?
– Вы говорите, будто я что-то утаил. Что я утаил?
– Kontynuujcie.
I uważnie przyjrzał się Saszy. Sasza zrozumiał, że to przełożony Diakowa, ale w spojrzeniu nieznajomego było coś więcej niż zwykłe zawodowe zainteresowanie kolejnym przesłuchiwanym. Zaświtała nadzieja: ten człowiek może odmienić jego los.
– *No więc*, Pankratow – powiedział Diakow – na czym to stanęliśmy? (Rybakow)

Operator *итак* jest typowy dla stylu naukowego, w którym prowadzone rozważania są zwykle zamykane wypowiedzeniem sygnalizowanym tym operatorem. Por.:

Итак, у детей дошкольного возраста происходит интенсивное развитие мышления. (Запорожец)

Итак, пропозиции отличаются от предложений, которые их выражают, и от речевых актов, в ходе которых они утверждаются, становятся приказами, просьбами и т.д. (Падучева)

Tak więc, systematycznie kierując uwagę dzieci na uczynki życzliwej pomocy innym, przynoszące dobre skutki, daje się sposobność do wysnucia w formie wniosku uogólniającej zasady o potrzebie pomagania innym. (Gerstmann)

Tak więc rezultatem twórczego procesu myślenia jest zarówno dostrzeżenie nowego problemu, jak i rozwiązanie nową metodą problemu dobrze już znanego i dawno sformułowanego. (Gerstmann)

Bardzo często formy *итак*, *а więc*, tak więc inicjują akapit podsumowujący rozdział, szkic czy fragment jakiejś całości.

14. Funkcję wyliczania elementów pełni również wielofunkcyjny operator *так*, zwłaszcza w tekstach naukowych. W tekstach literackich pojawia się bardzo rzadko, np.:

Но теперь примуса при толстяке не было, а нагружен он был другими предметами. *Так*, под мышкой у него находился небольшой ландшафтик в золотой раме, через руку был перекинут поварской, наполовину обгоревший халат, а в другой руке он держал цельную семгу в шкуре и с хвостом. Ale teraz grubas nie miał przy sobie prymusa, obładowany był innymi przedmiotami. *A więc* pod pachą trzymał nieduży landszafcik w pozłacanej ramie, przez ramię przerzucił na wpół spalony fartuch kucharski, w drugim zaś ręku trzymał całego łososia w skórze i z ogonem. (Bułhakow)

W rosyjskich tekstach naukowych *так* jest najpopularniejszym operatorem metatekstowym, pojawia się nawet 2–3 razy na jednej stronie tekstu, nierzadko wspierany leksemem *например*. Zwykle poprzedza niekompletne wyliczenie zbioru, np.:

Уже наружные воспринимающие приборы расчленяют воздействие окружающей действительности, воспринимая только определенного рода раздражители. *Так*, глаз приспособлен только к восприятию света, ухо – только к восприятию звука и т. д. (Запорожец)

Важную роль в развитии восприятия в дошкольном возрасте играет изобразительная деятельность. *Так*, рисование, лепка и конструирование приучают ребенка более внимательно рассматривать изображаемые предметы, более тщательно их изучать. (Запорожец)

Вместе с тем появление ориентировочных реакций тормозит общую двигательную активность организма. *Так, например*, человек, неожиданно услышавший во время прогулки шум пролетающего самолета, прекращает разговор со своим спутником, поворачивается в сторону нового раздражителя. (Запорожец)

Sąsiedztwo dwóch operatorów wzmacnia rangę wyliczania. Sporadycznie spotykamy je i w tekstach literackich:

Я, впрочем, – продолжал болтать Коровьев, – знавал людей, не имевших никакого представления не только о пятом измерении, но и вообще ни о чем

не имевших никакого представления и тем не менее проделывавших чудеса в смысле расширения своего помещения. *Так, например*, один горожанин, как мне рассказывали, получив трехкомнатную квартиру на Земляном валу, без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум, мгновенно превратил ее в четырехкомнатную, разделив одну из комнат пополам перегородкой. *Tak więc* opowiadano mi *na przykład*, że pewien mieszkaniec stolicy, otrzymawszy trzy pokoje z kuchnią [...] przerobił je na cztery pokoje z kuchnią [...] (Bułhakow)

В своих рассказах [...] Николай Иванович несколько отступил от истины. *Так, например*, он не счел нужным упомянуть о том, что он явился в спальню с выброшенной сорочкой в руках и что называл Наташу Венерой. W swoich opowieściach [...] Nikołaj Iwanowicz nieco rozminął się z prawdą. *Tak na przykład* nie uznał za stosowne wspomnieć o tym, jak to pojawił się w sypialni z wyrzuconą przez okno koszulką, ani nie mówił do Nataszy „Wenero". (Pasternak)

А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. *Так, например*, я стал бояться темноты. A potem [...] nadeszło trzecie stadium – stadium lęku. [...] *Na przykład* zacząłem się obawiać ciemności. (Bułhakow)

Okazuje się, że w polskim przekładzie nie zawsze są to identyczne odpowiedniki: *tak* jest bądź wzmocnione operatorem *więc*, bądź zostaje pominięte. Nie ma to jednak większego znaczenia dla komunikowanej treści.

15. *Вообще – w ogóle* sygnalizuje, że mówiący wypowiada ogólną opinię lub podsumowanie czegoś, np.:

Там юнкеры засели. Но они раньше сдались. *Вообще*, бой еще не кончился. Siedzieli tam junkrzy. Ale poddali się wcześniej. *A w ogóle*, walka się jeszcze nie skończyła. (Pasternak)

Плацдарм партизанщины нынешней. *Вообще*, ничего у нас. A obecnie teren działań naszej partyzantki. *W ogóle* nieźle tu jest. (Pasternak)

Вообще, шедшие в квартиру № 50 были снаряжены как следует. *W ogóle* ci, którzy zmierzali pod pięćdziesiąty, byli wyposażeni jak należy. (Bułhakow)

Wyróżnione leksemy wprowadzają pewną restrykcję negatywną do ogólnego stwierdzenia.

Jakkolwiek opisywane operatory mają fakultatywny dla wypowiedzenia charakter, są jednak istotnymi elementami, sygnalizującymi inną płaszczyznę wypowiedzi. Jest to niejako druga linia tekstu. Pełnią one funkcję „nadbudowy metatekstu" względem głównego pola informacyjnego. Omawiane wykładniki związków między fragmentami wypowiedzi są sygnałami

następstwa i porządku logicznego, oświetlają kierunek biegu myśli, wskazują na wagę komunikowanego faktu. Są więc wykładnikami ustosunkowania nadawcy do treści komunikatu, czyli subiektywnego wartościowania faktów, argumentów, wydarzeń. W badanym materiale obok pełnych słownikowych ekwiwalentów semantyczno-funkcjonalnych pojawia się wiele innych wyrażeń synonimicznych, poprzez leksemy minimalnie różniące się, aż po całkowity brak ekwiwalentów, prowadzący do zubożenia wartości komunikacyjnej wypowiedzi.

Wyjaśnienie skrótów:

ISJP – *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańko, t. I–II, PWN Warszawa 2000.

SR-P – A. Mirowicz, I. Dulewicz, I. Grek-Pabis, I. Maryniak, *Большой русско-польский словарь*. T. I–II, Warszawa – Moskwa 1970.

WSR-P – *Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim*, pod red J. Wawrzyńczyka, PWN Warszawa 2004.

РЕЗЮМЕ

В статье описываются русские вводные слова и выражения со значением отношения к способу оформления мыслей и их польские эквиваленты. Они имеют факультативный характер, однако являются существенными элементами, образующими вторую линию текста: они сигнализируют логическую последовательность мыслей, объединяют отдельные части текста и указывают на вес передаваемой информации. Кроме словарных эквивалентов в польском переводе появляются разные синонимические выражения, формы, немного отличающиеся оттенком модального значения, и наконец, вводное слово пропускается, в результате чего перевод оказывается обедненным.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Walentyna Mieszkowska
Białystok

Słownictwo żargonowe odnoszące się do pojęcia 'waluta' we współczesnym języku rosyjskim

Waluta to pojęcie związane ze sferą finansową każdego państwa niezależnie od panującego w nim typu gospodarki. Jednak, jak wiadomo, w ZSRR oficjalny swobodny obrót walutą był zakazany, w związku z tym była ona wykorzystywana tylko w rozliczeniach międzynarodowych. Wewnątrz kraju jako środek płatniczy funkcjonowała w specjalnych sklepach dla obcokrajowców i radzieckiej nomenklatury partyjnej[1]. Z tego powodu leksem *валюта* istniał tylko w sferze terminologii ekonomicznej związanej z handlem zagranicznym. Choć słowniki opisowe języka rosyjskiego rejestrowały ten wyraz (np. MAS-2[2]), pozostawał on w zasobach słownictwa biernego.

Sytuacja ta zmieniła się diametralnie z chwilą wprowadzenia w Rosji gospodarki rynkowej. Zniesiono zakaz obrotu walutą, a sam wyraz *валюта* wyszedł poza ramy wąskiego specjalistycznego języka i pojawił się na stronach gazet, w wypowiedziach polityków, a także w języku zwykłych obywateli. Można go było znaleźć w licznie wydawanych słownikach terminologicznych[3], a także w słownikach opisowych języka rosyjskiego, ponieważ stał się terminem powszechnie znanym i często używanym, ściśle związanym z życiem każdego człowieka.

---

[1] *Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения.* Под ред. Г. Н. Скляревской, Санкт-Петербург 1998 (w skr. TSRJ XX), с. 120.

[2] *Словарь русского языка в 4-х томах* (2 издание), Москва 1981, т. I, с. 136.

[3] Zob. m.in.: Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева, *Современный экономический словарь*, Москва 1999, с. 42; *Малый экономический словарь*, под ред. А. Н. Азрилияна, Москва 2000, с. 77; *Словарь терминов современного предпринимателя*, под ред. В. В. Морковкина, Москва 2002, с. 51.

W TSRJ XX wydanym w 1998 roku zanotowano takie oto dwa znaczenia wyrazu *валюта*: 'деньги какого-л. иностранного государства (по преимуществу развитых капиталистических стран) по отношению к деньгам данной страны (в основном, к деньгам постсоциалистических стран)' i 'денежная единица какого-либо государства, лежащая в основе его денежной системы; денежная единица, принятая в качестве мирового или международного платежного средства (например, общеевропейского экю)' (TSRJ XX, 119), które odzwierciedlają proces kształtowania się systemu finansowego Rosji w warunkach nowego ustroju. Przy jego definicji w TSSRJ[4] wydanym w 2001 r. pojawia się kwalifikator *фин.* '*финансовый термин*', wskazujący na ścisły związek wyrazu z terminologią ekonomiczną.

Leksem *валюта* jest semantycznie bliski wyrazowi *деньги*. Pieniądze są bezpośrednio związane z życiem człowieka, stąd dosyć liczna reprezentacja nazw odnoszących się do tego pojęcia w rosyjskim języku potocznym[5] i w żargonie[6]. Trzeba tu dodać, że, mówiąc o rosyjskim żargonie, posługujemy się zaproponowanym przez O. P. Jermakową, E. A. Ziemską i R. I. Roziną określeniem żargon ogólny[7]. Ich zdaniem, jest to ta część rosyjskiego słownictwa żargonowego, która nie jest związana z konkretnymi grupami socjalnymi, ale dość często pojawia się w środkach masowej informacji i jest używana, a przynajmniej rozumiana, przez mieszkańców dużych miast niezależnie od wieku i poziomu wykształcenia. Potwierdzenie tego poglądu znajdujemy także w opracowaniach innej badaczki współczesnego języka rosyjskiego, N. S. Wałginy, która stwierdza, że: „особенностью функционирования литературного языка современности является его активное взаимодействие с просторечием и различными жаргонами. Интенсивность этого взаимодействия определяется выдвижением новых центров

[4] *Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия*. Под ред. Г. Н. Скляревской, Москва 2001 (w skr. TSSRJ), с. 102.

[5] E. A. Ziemskaja nazwy pieniędzy uważa za jedną ze specyficznych grup tematycznych języka potocznego i określa je jako бытовизмы, czyli wyrazy charakterystyczne dla rozmów na tematy związane z bytem codziennym. Zob.: Е. А. Земская, *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*, Москва 1971, с. 31.

[6] Zob: A. Bartoszewicz, *O rosyjskich i polskich żargonizmach oznaczających 'pieniądz, pieniądze'*, [w:] *Język w przestrzeni społecznej*. Red. naukowa S. Gajda, K. Rymut, U. Żydek-Bednarczuk, Opole 2002, s. 61–63; W. Mieszkowska, *Ты сегодня на бабках? czyli o rosyjskich żargonowych nazwach pieniędzy*, [w:] *Wschód – Zachód. Dialog języków i kultur w kontekście globalizacji*. Pod red. Z. Nowożenowej i G. Lisowskiej, Słupsk 2004, s. 261–265.

[7] О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, *Слова, с которыми мы все встречались. Толковый словарь русского общего жаргона*. Под общим руководством Р. И. Розиной, Москва 1999, с. IV.

экспансии – низовой городской культуры, молодежной контркультуры и уголовной субкультуры"[8].

Jak wiadomo, słownictwo żargonowe jest całkowicie skupione na człowieku, odzwierciedla jego życie i stosunki panujące między ludźmi[9]. Jednak świat człowieka przedstawiony w żargonie pozbawiony jest sfery duchowej i skupia się głównie na materialnej stronie życia. Znajdziemy tu leksykę, związaną z codziennym bytem (specyficzne nazwy odzieży, środków transportu, urzędów itd.), ale i z przestępczością, narkomanią, pijaństwem, seksem, służbą wojskową, rozrywkami, a także słownictwo, wyrażające ocenę ludzi i zjawisk społecznych. Wszelkie zmiany w życiu społeczeństwa bardzo szybko znajdują odzwierciedlenie w żargonie. Jak zauważa T. G. Nikitina, „на смену добродушным и непрактичным пацифистам-хиппи приходит новое поколение молодежи, более жесткое, прагматичное, готовое к конкуренции и имеющее четкую установку – любой ценой преуспеть в жизни. Отсюда – пополнение молодежного жаргона лексикой таких тематических группировок, как «Торговля, коммерция», «Теневая экономика», «Рэкет», «Проституция» и т.п."[10]. Zmiana ustroju ekonomicznego, a także zmiana mentalności obywateli Rosji, zainteresowanie biznesem spowodowało, że w ich języku znalazły się specyficzne nazwy nie tylko rodzimych pieniędzy, ale i obcej waluty.

Niniejszy szkic jest próbą opisu rosyjskich żargonowych jednostek leksykalnych z definicją 'waluta'. Źródłem materiału badawczego posłużyły następujące słowniki: *Большой словарь русского жаргона*[11] i *Молодежный сленг: Толковый словарь*[12], a także *Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения*[13]. Ze słowników wybrane zostały wyrazy z kwalifikatorami *жарг.* 'жаргонное', *жрр.* 'жаргонизированная русская речь', *мол.* 'из общемолодежного жаргона', odnoszące się do pojęcia 'waluta' w znaczeniu zbiorowym, nierosyjskie jednostki monetarne i ich nominały, co w sumie dało 36 jednostek leksykalnych.

---

[8] Н. С. Валгина, *Активные процессы в современном русском языке*, Москва 2001, с. 123.

[9] О. П. Ермакова, *Источники пополнения и тематические группы жаргона*, [в:] О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, *Слова...*, с. XII.

[10] Т. Г. Никтина, *Предисловие*, [в:] Т. Г. Никитина, *Молодежный сленг: Толковый словарь*, Москва 2004, с. 3.

[11] В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Большой словарь русского жаргона*, Санкт-Петербург 2001 (w skr. BSRŻ).

[12] Т.Г. Никитина, *Молодежный сленг: Толковый словарь*, Москва 2004 (w skr. MS).

[13] *Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения.* Под ред. Г. Н. Скляревской, Санкт-Петербург 1998 (w skr. TSRJ XX).

Żargonowe nazwy waluty w znaczeniu zbiorowym z definicją ‘pieniądze obcego państwa’ stanowią niewielką, ale bardzo zróżnicowaną pod względem słowotwórczym grupę, por.: *валя* (BSRZ, 88; MS, 77) – nazwa powstała w wyniku ucięcia podstawy słowotwórczej rzeczownika *валюта*; *фюра* (BSRZ, 637; MS, 760) – derywat utworzony przez ucięcie podstawy słowotwórczej argotyzmu *фюрка* ‘иностранная валюта’ zapożyczonego z gwary przestępczej; *цветник* (MS, 787) – argotyzm derywowany znaczeniowo od nazwy kwietnika, przy czym motywację stanowi tu ilość i różnorodność kolorów kwiatów i banknotów; *грецкие орехи* (MS, 455) – żartobliwy żargonowy związek wyrazowy oparty na podobieństwie obcego pochodzenia; *цветная капуста* (BSRZ, 243) – żartobliwa nazwa waluty powstała jako antonim wyrażenia *белокочанная капуста* oznaczającego ruble na podstawie przeciwieństwa bezbarwny – barwny, przy czym *капуста* to żargonowa przenośna nazwa pieniędzy motywowana kolorem rośliny i banknotów dolarowych.

Zwraca uwagę także fakt, że argotyzmy odzwierciedlają rozróżnienie na walutę wymienialną i niewymienialną: *твердeньки* ‘waluta wymienialna’ (MS, 689) – żargonowa nazwa waluty będąca wynikiem przekształcenia terminologicznego związku wyrazowego *твердая валюта* w jeden wyraz, uniwerbizm, który powstał przez dodanie do rdzenia wyrazu określającego nacechowanego sufiksu *-еньк* i końcówki liczby mnogiej, podkreślającej znaczenie zbiorowości; *география* ‘waluta krajów zachodnich (oprócz niemieckiej marki, amerykańskiego dolara i funta szterlinga)’; ‘niewymienialna waluta’ (BSRZ, 125; MS, 116) – przenośne określenie waluty oparte na wspólnocie: geografia to nauka o obcych (zachodnich) krajach, waluta to pieniądze obcych krajów;

W *Большом словаре русского жаргона* zarejestrowano także jako wyraz hasłowy leksem *валюта*, który został przejęty przez żargon przestępczy w szerszym znaczeniu ‘pieniądze’ z dodatkowym żartobliwie – ironicznym zabarwieniem. W języku młodzieży *валюта* to żartobliwa nazwa wódki, odnosząca się do znanej w Rosji sytuacji przynoszenia alkoholu w podziękowaniu za pozytywne załatwienie sprawy lub w formie łapówki. Sytuacja ta także znalazła językowe odzwierciedlenie w podobnie nacechowanym frazeologizmie *жидкая валюта* ‘угощение спиртным кого-л. с целью получить какую-л. выгоду для себя’ (BSRŻ, 88).

Najbardziej znanymi na świecie, a także w Rosji pieniędzmi obcego pochodzenia są niewątpliwie dolary USA. Nic więc dziwnego, że właśnie ta waluta i jej nominały mają najwięcej żargonowych odpowiedników. Na pierwszym miejscu pod względem częstotliwości znajduje się żargonizm *баксы* (BSRZ, 45; MS, 32)) utworzony od amerykańskiej slangowej nazwy dolarów

bucks[14]. Wyraz ten został zapożyczony w niezmienionej formie i zaadaptowany na gruncie języka rosyjskiego za pomocą końcówki liczby mnogiej *-ы*, od którego z kolei powstała forma pojedyncza *бакс*. Argotyzm ten funkcjonuje również w wariantach *бак*, *баки* (BSRZ, 45) z tą różnicą, że tu od zapożyczonej nazwy w liczbie pojedynczej utworzono za pomocą rosyjskiego morfemu formę liczby mnogiej.

Od żargonowej nazwy dolara *бак* na podstawie humorystycznego skojarzenia z nazwą stolicy Azerbejdżanu Baku powstało kolejne określenie waluty amerykańskiej *бакинский* (BSRZ, 45; MS, 32), które jest jednocześnie przymiotnikiem relacyjnym utworzonym od nazwy własnej. Tego rodzaju zabawy słowem są bardzo charakterystyczne dla gwar środowiskowych.

Trzeba tu dodać, że argotyzm *баксы* funkcjonuje też w slangu młodzieżowym w szerszym znaczeniu 'pieniądze'. Stał się on też bazą złożenia o lekceważącym lub żartobliwie-ironicznym zabarwieniu *козлобаксы* 'талоны, выдаваемые в зарплату вместо денег (например, угольщикам Приморья в 1998 г.)' (BSRZ, 267).

Także pożyczka z języka angielskiego legła u podstaw kolejnego żargonowego określenia *грин*, *грины* (BSRZ, 139; MS, 134). Angielski wyraz *green* 'zielony' został przejęty również w niezmienionej formie, lecz w slangu młodzieżowym zyskał dodatkowo przenośne znaczenie 'dolary USA' na podstawie podobieństwa koloru banknotów amerykańskich.

Na bazie tej samej pożyczki powstała inna młodzieżowa nazwa dolara *грюник* (BSRZ, 142; MS, 137). Jednak tu angielska podstawa słowotwórcza została fonetycznie przekształcona i zaadaptowana do rosyjskiego systemu gramatycznego za pomocą nacechowanego emocjonalnie pieszczotliwego sufiksu *-ик*. Nieco inne wyjaśnienie powstania tego argotyzmu proponują autorzy BSRZ, wiążąc go z niemieckim wyrazem *grün* 'zielony'. Różnica fonetyczna w formie podstawy słowotwórczej spowodowana jest, jak się wydaje, rosyjską wymową samogłoski *-ü*.

Kolor banknotów dolarowych posłużył za podstawę przenośnej nominacji przy tworzeniu kolejnej żargonowej nazwy waluty amerykańskiej *зеленый*, *зеленые* (BSRZ, 223; MS, 237), z tym, że tu bazą jest już rosyjski przymiotnik użyty w funkcji rzeczownika. Od tego argotyzmu urobione zostały za pomocą ekspresywnych formantów sufiksalnych deminutiva: *зелененькие*, *зеленка*, a za pomocą sufiksu zerowego ze znaczeniem zbiorowości derywat *зелень* (BSRZ, 223; MS, 237).

[14] О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, *Слова, с которыми мы все встречались...*, с. 6.

Także sam wyraz *доллар* stał się wyrazem motywującym dla nazw żargonowych. Od podstawy słowotwórczej tego leksemu powstał zabarwiony żartobliwie argotyzm *долларь* (BSRZ, 163; MS, 162) według znanego w słowotwórstwie rosyjskim modelu tworzenia odrzeczownikowych derywatów za pomocą sufiksu zerowego ze znaczeniem ‘zbiory, których elementami są desygnaty wyrazów podstawowych’: *овощ – овощь*, *зерно – зернь*[15]. Powstałe w ten sposób formacje w rosyjskim języku literackim są rzeczownikami singularia tantum rodzaju żeńskiego i odmieniają się według III deklinacji. Natomiast argotyzm *долларь* w obu wspomnianych słownikach zarejestrowany jest jako wyraz rodzaju męskiego z pełnym paradygmatem I deklinacji, co potwierdza przytoczony w haśle słownikowym przykład: *Трудно жить без долларей.* Елистратов, 115. Nie jest to w pełni zgodne z powszechnym wśród językoznawców poglądem, że żargon nie różni się od języka standardowego w zakresie fleksji i składni. Trzeba też przyznać, że w badanym materiale jest to jedyny tego rodzaju przykład, więc być może wyjątek potwierdza regułę.

Inne młodzieżowe określenie dolarów *дольчи* i jego sufiksalny derywat *дольчик* (BSRZ, 163; MS, 163) powstały niewątpliwie na podstawie skojarzenia wyrazu *доллар* z pochodzącym z języka włoskiego wyrazem *dolce*, niewykluczone, że pod wpływem wyrażenia *dolce vita* ⟨wł. dosł. ‘słodkie życie’⟩ ironicznie opisującego egzystencję ludzi bogatych, lecz pozbawionych radości życia i wiary w jego sens, którzy rozrywkami usiłują zagłuszyć pustkę życiową[16]. Powiązanie z innym, niż angielski językiem potwierdza też materiał ilustracyjny zamieszczony w obu słownikach: *Что за дольчи? У нас говорят баксы, и нечего из себя иностранцев строить.* Никитина, 1996, 52.

W żargonowych nazwach dolara wyraża się także stosunek do tej waluty. Argotyzm *первые* (BSRZ, 429) powstał poprzez przenośne użycie liczebnika porządkowego z znaczeniu ‘лучший из всех в каком-н. отношении, отличный’[17], podkreślającego wymienialność silnej waluty amerykańskiej w odróżnieniu od słabego rubla. Podobnie oceniający charakter ma slangowa formacja sufiksalna *твёрдыш* (MS, 689) utworzone na bazie terminu *твердая валюта*.

Żargonowej nominacji podlegają też nominały banknotów dolarowych, jednak w analizowanym materiale reprezentowane są tylko kilkoma jednost-

[15] *Русская грамматика*, т. I, Москва 1980, с. 226.

[16] *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2002, s. 242.

[17] С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1996, с. 489.

kami: *президент* (BSRŻ, 470; MS, 547), *джорджик* (BSRŻ, 157; MS, 154) 'один доллар США' – metonimiczne nazwy powstałe od podobizny prezydenta George'a Washingtona widniejących na banknotach jednodolarowych; *унка* 'один доллар США' (BSRŻ, 613; MS, 727) – sufiksalna formacja utworzona od zniekształconej fonetycznie pożyczki angielskiej *one* 'jeden'; *миллиметр* 'тысяча долларов' (BSRŻ, 350; MS, 387) – argotyzm oparty na zabawie słowem, kiedy dla określenia dużego nominału używa się wyrazu oznaczającego najmniejszą jednostkę miary powierzchni.

Nazwy walut innych krajów pojawiają się w rosyjskim żargonie sporadycznie, na pewno z powodu ich mniejszego znaczenia w obrocie pieniężnym. W *Большом словаре русского жаргона* i w słowniku *Молодежный сленг: Толковый словарь* odnotowano slangowe określenia dawnej waluty Niemiec, Finlandii, Hiszpanii i waluty Wielkiej Brytanii.

Marka niemiecka w slangu młodzieżowym otrzymała nazwę *бундеса*, *-ов* (BSRŻ, 81; MS, 69) od oficjalnego określenia państwa niemieckiego Deutche Bundesrepublik, gdzie *bundes* oznacza 'związkowy'[18]. Zapożyczony z niemieckiego wyraz został użyty w przenośnym znaczeniu i przystosowany do rosyjskiego systemu gramatycznego za pomocą końcówki liczby mnogiej *-a*. Podobnym sposobem została utworzona inna nazwa *райх*, *райхи* (BSRŻ, 500; MS, 587), z tym, że tu jako podstawa posłużyła nazwa Rzeszy Niemieckiej – Deutche Reich.

Ze względu na bliskie położenie w obrocie pieniężnym w Rosji pojawiły się też fińskie marki. Ich nazwy zostały przejęte przez rosyjski żargon z gwary przestępczej i poddane zmianom semantycznym, np.: *финаги* (BSRŻ, 626) w slangu przestępczym oznaczają 'финансы, деньги, наличные' w języku młodzieżowym na podstawie zawężenia znaczenia stały się nazwą marek fińskich, być może także na podstawie podobieństwa rdzeni wyrazów *Финляндия* i *финаги*; podobnie *фюрка* (BSRŻ, 636) w gwarze przestępczej 'иностранная валюта' – w slangu młodzieżowym fińska marka.

Jednostka monetarna Wielkiej Brytanii funt szterling w argot młodzieżowym została nazwana *паунд* (BSRŻ, 423; MS, 486), co stanowi niezmienioną formę pożyczki z języka angielskiego *pond* 'funt'. Dawna hiszpańska i obecna kubańska jednostka monetarna peso pojawiła się w żargonie rosyjskim w żartobliwej formie *нёс* (BSRŻ, 433; MS, 498) powstałej na podstawie podobieństwa brzmienia.

Jak widać na podstawie przedstawionego wyżej przeglądu żargonowych nazw waluty tworzą one całe ciągi synonimiczne, zróżnicowane pod względ-

[18] J. Piprek, J. Ippoldt, *Wielki słownik niemiecko-polski*, tom I, Warszawa 1990, s. 374.

dem słowotwórczym i emocjonalnym, np. *валюта*: *валя*, *фюра*, *цветник*, *грецкие орехи*, *тверденькие*, *география*; *доллары*: *баксы*, *баки*, *гриньı*, *зеленые*, *зелененькие*, *зеленка*, *зелень*, *долларь*, *дольчи*, *первые*, co jest cecha charakterystyczną gwar środowiskowych. Wśród nich przeważają określenia z kwalifikatorem „żartobliwy", „pieszczotliwy", „zdrobniały", rzadziej „ironiczny", co podkreślają sufiksy derywatów z podobnym znaczeniem, np. *-ик*, *-еньк*. Świadczy to o pozytywnym stosunku Rosjan do waluty obcych krajów.

Żargonowe nazwy waluty tworzone są nie tylko za pomocą derywacji morfologicznej, równie często stosowana jest zabawa słowem, operowanie dwuznacznością, niespodziewanymi skojarzeniami czy żartobliwymi przekształceniami wyrazów.

Co ciekawe, chociaż od 2001 roku w Europie funkcjonuje wspólna waluta *euro* i skutecznie konkuruje z dolarem USA, nie odnotowano jeszcze jej rosyjskiego żargonowego określenia. Być może musi upłynąć więcej czasu, aby nowe pieniądze zdążyły się przyjąć na rynku rosyjskim i otrzymały tak popularną nazwę jak *баксы*.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются жаргонные названия, относящиеся к понятию 'валюта' в собирательном значении и названия денежных единиц, таких как *доллар США*, *немецкая марка*, *финская марка*. В основном эти арготизмы являются заимствованиями, которые включаются в русский язык в неизмененной форме или осложняются суффиксами, придающими им русский вид. Не менее частотным способом образования является метафорический перенос, которому сопутствует юмористическая трактовка означаемого.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Elżbieta Bogdanowicz
Białystok

O roli czynnika emocjonalnego w procesie kreacji nazw osobowych

Od czasów najdawniejszych tkwi w człowieku niejako naturalna potrzeba indywidualizowania otaczającej go rzeczywistości, tj. wyodrębniania poszczególnych jednostek z rozmaitych zbiorów, np. ludzi, obiektów geograficznych, zwierząt, przedmiotów. Werbalnym uwieńczeniem procesu indywidualizacji jest nazwanie wydzielonego desygnatu w celu jednoznacznego odróżnienia go od innych, czyli powołanie do życia nazwy własnej (por. Polska, Warszawa, Nowak).

Kreowanie rozmaitych typów onimów, a więc i nazw osobowych, było i jest uwarunkowane różnorodnymi czynnikami. Niemałą rolę w tworzeniu antroponimów odgrywają ludzkie emocje. Częściej są to uczucia i oceny negatywne z punktu widzenia obowiązującej w danym społeczeństwie etyki potocznej: od dezaprobaty i niechęci po pobłażliwe lekceważenie[1]. Emocje pozytywne, czyli aprobata i sympatia, zdecydowanie rzadziej stają się motywem wywołującym powołanie nazwy osobowej. Niektóre nazwy osobowe mają charakter neutralny.

Największą ekspresją wśród podstawowych kategorii antroponimicznych, jak zgodnie twierdzą onomaści[2], odznaczają się przezwiska[3] wywodzą-

[1] A. Cieślikowa, *Miejsce przezwiska w systemie antroponimicznym (historia a współczesność)*, [w:] *Przezwiska i przydomki w językach słowiańskich*, część I, red. S. Warchoł, Rozprawy Slawistyczne 14, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 73.

[2] Por. np. T. Skulina, *Funkcje przezwiska w systemie antroponimicznym*, [w:] Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej, Warszawa 1974, t. 13, s. 213–235; A. Cieślikowa, *Miejsce przezwiska...*, op. cit., s. 73–74.

[3] W literaturze onomastycznej za przezwiska uważa się najczęściej nazwy nie mające

ce się od apelatywów, powstające w mikrosystemach gwarowych i środowiskowych oraz w języku potocznym, nadawane przede wszystkim z przyczyn emocjonalnych. W procesie kreacji danego przezwiska człowiek uzewnętrznia swój stosunek do bliźniego, tj. dokonuje uczuciowej, czasem intelektualnej oceny nazywanego przez twórcę nazwy[4]. W takim przezwisku zawarta bywa względnie trwała apelatywna charakterystyka jego nosiciela, nawiązująca do pewnych, zwykle ujemnych cech fizycznych lub psychicznych nazywanego, jego sposobu mówienia, poruszania się, typowych dla niego zachowań i czynności[5]. Przezwiska mogą służyć ośmieszaniu wad wymowy przezywanego, jego ulubionych, zbyt często powtarzanych powiedzonek. Czasem przywołują określone pojedyncze zdarzenie z życia nosiciela, które zainspirowało powstanie nowej nieoficjalnej nazwy osobowej. Innymi słowy: przezwiska motywowane apelatywami piętnują to, co w danej społeczności jest uznawane za nietypowe lub naganne, niezgodne z panującą w niej normą.

Poniżej, na przykładzie zebranego we wsiach białostockich[6] materiału antroponimicznego, spróbujemy odczytać semantykę przezwisk odapelatywnych, a tym samym dotrzeć do tkwiących w nich emocji. Wśród tego typu nazw możemy wyodrębnić następujące klasy semantyczne:

1. przezwiska oznaczające zewnętrzną cechę człowieka: w Bobrownikach: *Kurania* (kobieta bardzo niskiego wzrostu, drobnej budowy ciała, wyglądająca jak kurczaczek), *Miedźwiedź* (człowiek wysoki, z pokaźną tuszą), *Ślepniak* (ze względu na brak jednego oka), *Trybuchacz* (miał duży brzuch,

za sobą tradycji pisanej, a trwale łączące się z daną rodziną czy osobą (M. Kamińska, *Nazwiska i przezwiska ludności wieśniaczej w Łowickiem*, Onomastica IV, 1958, s. 79) lub – szerzej – wszelkie określenia służące do identyfikacji osoby poza urzędowym nazwiskiem i imieniem (T. Skulina, *Funkcje przezwiska...*, op. cit.). W niniejszym artykule będziemy posługiwać się tym ogólnym rozumieniem terminu przezwisko.

[4] A. Cieślikowa, *Przezwiska*, [w:] *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, Warszawa – Kraków 1998, s. 122.

[5] T. Giedz, *Przezwiska o charakterze metaforycznym i metonimicznym mieszkańców wsi Brzeźno w woj. chełmskim*, [w:] *Przezwiska i przydomki w językach słowiańskich*, część I, red. S. Warchoł, Rozprawy Slawistyczne 14, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 121.

[6] Przykłady przezwisk pochodzą z następujących miejscowości regionu białostockiego: Bobrowniki, Hryniewicze, Kleszczele, Mielnik, Mikulicze, Orla i in. Badane nieoficjalne nazwy osobowe zostały zebrane drogą eksploracji terenowej przeze mnie, Z. Abramowicz, L. Dacewicz, D. Kosior i opracowane w kilku artykułach: Z. Abramowicz, D. Kosior, *Nieoficjalne nazwy osobowe na polsko-wschodniosłowiańskim pograniczu*, [w:] *Przezwiska i przydomki w językach słowiańskich*, część I, red. S. Warchoł, Rozprawy Slawistyczne 14, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 11–25; E. Bogdanowicz, *Mikrotoponimy i mikroantroponimy miejscowości Bobrowniki w województwie białostockim*, Białostocczyzna 1, Białystok 1996, s. 52–58; L. Dacewicz, *Lokalny antroponimiczny mikrosystem nazewniczy*, [w:] *Przezwiska i przydomki w językach słowiańskich*, część I, red. S. Warchoł, Rozprawy Slawistyczne 14, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 91–101.

gw. trybuch ‘duży brzuch’), *Wokuń* (mężczyzna odznaczający się wytrzeszczonymi, jak okoń oczami, por. brus. gw. wokuń); W Mielniku: *Broda* (miał długą brodę), *Diabeł* (niezbyt urodziwy mężczyzna), *Mongoł* (ze względu na charakterystyczne rysy twarzy); w Mikuliczach: *Kulhawyj* (kulawy), *Buslak* (człowiek wysoki, gw. busieł ‘bocian’), *Japończyk* (ze względu na rysy twarzy); w Hryniewiczach: *Kulawka* (utykała na jedną nogę), *Loczek* (był łysy), *Szmaciarz* (chodził brudny i poobrywany);

2. przezwiska oznaczające wewnętrzną cechę, zachowanie człowieka w pewnych sytuacjach życiowych, jego słabostki: w Bobrownikach: *Tarbeczznik* (mężczyzna odznaczający się nieposkromionym apetytem, który jadł tak, jakby ładował jedzenie do torby bez dna), *Wołk* (z powodu gburowatego, nieprzyjemnego charakteru); w Mielniku: *Ambasador* (osobnik o wyniosłym sposobie bycia); w Orli: *Struś* (ze względu na sposób zachowania); w Mikuliczach: *Spywak* (lubił śpiewać po wypiciu alkoholu); w Hryniewiczach: *Budrys* (lubił popić i pohulać), *Miodzik* (dobry jak miód), *Panek* (zawsze udawał kogoś inteligentnego, ważnego, czyli potocznie ‘rżnął panka’), *Szmerek* (często po wypiciu napojów alkoholowych robił w domu szum i zamieszanie);

3. przezwiska od przypadkowych zdarzeń, często związanych z faktami językowymi: w Bobrownikach: *Czujesz* (nadużywał słowa ‘czujesz’), *Pyrciuk* (określenie mężczyzny, którego ojciec przywoływał kury słowami ‘pyr, pyr, pyr...’); w Mielniku: *Owsik* (złapany na kradzieży owsa); w Hryniewiczach: *Francuz* (w czasie wojny był we Francji), *Maneta* (w dzieciństwie zamiast ‘moneta’ mówił ‘maneta’), *Siehżant* (źle wymawiał ‘r’);

4. przezwiska od zawodu lub zajęcia, jakości wykonywanej pracy: w Hryniewiczach: *Doktórka* (pracuje w szpitalu jako salowa), *Szewc* (wykonywał ten zawód); w Bobrownikach: *Piecznik* (stawiał piece); w Mikuliczach: *Piewczyj* (słabo śpiewał w chórze cerkiewnym); w Mielniku: *Hracz* (ojciec grywał na weselach), *Saper* (przodek był saperem);

5. przezwiska uwzględniające pochodzenie, miejsce zamieszkania: w Bobrownikach: *Zadarożny* (mieszkał po drugiej stronie drogi); w Mielniku: *Szlachcic* (ojciec pochodził z dawnej wsi szlacheckiej).

Z przeglądu materiału językowego jasno wynika, że większość przezwisk motywowanych wyrazami pospolitymi ma zdolność charakteryzowania nosiciela z uwagi na jakieś jego cechy zewnętrzne lub wewnętrzne, rozmaite słabostki, zachowanie w pewnych sytuacjach życiowych, sposób mówienia itd. W głównej mierze są to określenia pejoratywne, czyli przezywany chętniej jest ośmieszany i krytykowany niż podziwiany i chwalony. Oceny i uczucia pozytywne niezwykle rzadko stają się czynnikiem powołującym do życia przezwisko odapelatywne.

Inny rodzaj zabarwienia emocjonalnego można odnaleźć w grupie antroponimów nieoficjalnych tworzonych na bazie imion i nazwisk poprzez derywowanie form deminutywno-hipokorystycznych, ucięcia czy różnego typu deformacje fonetyczno-strukturalne, na ogół nadające nazwie odcień zdecydowanie dodatni, melioratywny, najczęściej żartobliwy, por. np. w Bobrownikach: *Cimoch*[7] (od imienia dziadka Timofiej), *Kulieńko* (od nazwiska Kulesza), *Nadzieczka* (< im. Nadzieja), *Naścia* (< im. Anastazja), *Pidzifor* (od imienia dziadka Elpidifora), *Wincuk* (< im. Wincenty); w Hryniewiczach: *Aniołek* (od nazwiska Aniołkowski), *Antuś* (< im. Antoni), *Gierduś* (od nazwiska Gierda), *Jozik* (< im. Józef), *Lepietuch* (< od nazwiska Lepietuszko), *Pućko* (od nazwiska Pućkowski), *Władzieńko* (< im. Władysław); w Mielniku: *Kolo* (< im. Mikołaj), *Nadiuszka* (< im. Nadzieja), *Soć* (od nazwiska Socewicz), *Wania* (< im. Iwan), *Wieńko* (< im. Wieniedikt/Benedykt); w Kleszczelach: *Borszcz* (od nazwiska Barszczewski), *Makar* (od nazwiska Makarowski), *Niczypor* (od nazwiska Niczyporuk); w Pawłach: *Sciopa* (im. Stepan/Stefan).

Pozytywne emocje odnajdujemy również w sposobie kreacji imion, najbardziej trwałych i powszechnych elementów systemu nazywania jednostek ludzkich, które są obecne we wszystkich kulturach, w każdej epoce.

Współcześnie dziecko otrzymuje imię z woli rodziców lub opiekunów. Jest ono wybierane z istniejącego w danym języku zasobu imion. Zdaniem M. Malec[8] w polskiej kulturze od czasów najdawniejszych nadawaniu imienia towarzyszyły dodatnie emocje, ponieważ poprzez wybór odpowiedniego miana rodzice pragnęli przekazać potomkowi wyłącznie pozytywne wartości, np. życzenia dotyczące jego przyszłości, wyrażane bezpośrednio przez znaczenie leksykalne imion (por. rodzime dwuczłonowe staropolskie nazwy osobowe: *Bronisław* 'obyś zawsze stał na straży dobrej sławy', *Siemimysł* 'obyś zawsze myślał o rodzinie i troszczył się o nią', *Sławomir* 'obyś był sławny i żył w pokoju' itd.). Nadawanie dzieciom imion świętych i męczenników, np. *Jakub*, *Paweł*, *Piotr*, *Tomasz*, *Wojciech*, *Barbara*, *Elżbieta*, które na stałe weszły do zasobu nazewniczego wraz z przyjęciem przez Polskę chrześcijaństwa, motywowane było przede wszystkim wiarą w opiekę ze strony wybranego świętego patrona lub pragnieniem, by stanowił on wzór moralny dla dziecka[9]. W miarę upływu czasu, wzrostu wpływów obcych, laicyzacji

[7] Nieoficjalne odimienne nazwy osobowe również zaczerpnięto z wymienionych w przypisie 6 artykułów.

[8] A. Cieślikowa, *Imiona*, [w:] *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, Warszawa – Kraków 1998, s. 98–99.

[9] E. Rzetelska-Feleszko, *Czy nazwy własne mają wartość?* (w druku).

społeczeństwa pojawiały się na gruncie polskim nowe imiona, np. *Eryk*, *Patryk*, *Robert*, *Diana*, *Inga*, *Wiktoria*, *Oliwia*. Inne też były i są przyczyny ich nadawania, ale w większości przypadków chodzi o przekazanie za pomocą nazwy osobowej pozytywnych uczuć, czyli imię staje się swoistym symbolem wartości, w które bliscy pragną wyposażyć dziecko na przyszłość.

Zdecydowanie dodatnim nacechowaniem emocjonalnym odznaczają się pieszczotliwe i zdrobniałe formy imion typu *Anulka*, *Basiunia*, *Ewunia*, *Haneczka*, *Krysieńka*, *Jacuś*, *Piotruś*, *Tadzinek*, *Rafałek*, które wyrażają pozytywnie wartościujący stosunek mówiącego do nazywanego poprzez zastosowanie odpowiednich środków słowotwórczych, tj. sufiksów z elementami spółgłoskowymi -k-, -ś-, -sz-, przyrostków złożonych, jak -unia, -eńka, -inek itp. Pozytywnie emocjonalna jest w tym przypadku struktura słowotwórcza imion, a nie ich znaczenie leksykalne (jak w dwuczłonowych staropolskich nazwach osobowych).

Jako twory neutralne w grupie nazw osobowych postrzegane są nazwiska, zarówno te odmiejscowe, odimienne, odapelatywne, jak i pochodzące od etnonimów. Wynika to z cech kategorialnych nazwisk, które zdecydowanie przeciwstawiają ten typ antroponimów imionom i przezwiskom. Jak wiadomo, nazwiska są dziedzicznymi określeniami człowieka, przechodzącymi z ojca, niekiedy też z matki na dziecko. Nazwisko posiada się od chwili urodzenia do śmierci. Wraz z imieniem należy ono do oficjalnych, urzędowo zatwierdzonych, nazw osobowych o ustalonej formie językowej.

Obok płaszczyzny komunikacji oficjalnej imiona i nazwiska funkcjonują w języku potocznym, w środowiskach rodzinnych, przyjacielskich czy koleżeńskich[10]. I w tym drugim obiegu, nieoficjalnym, można dostrzec wyraźne różnice między imionami a nazwiskami. Imiona na co dzień używane są w formach deminutywno-hipokorystycznych, natomiast nazwiska mają taką samą formę w obu sferach użycia, oficjalnej i nieoficjalnej.

Nazwiska różnią się także od przezwisk i to kilkoma zasadniczymi cechami. W swoich rozważaniach zwrócę uwagę na jedną rozbieżność, zapewne najważniejszą. Przezwiska posiadają znaczenia, tj. w jakiś sposób charakteryzują człowieka. Częściej jest to charakterystyka pejoratywna (patrz wyżej). Nazwiska, nawet jeżeli mają w podstawie apelatywy, to ze znaczeń leksykalnych tych apelatywów nie mogą określać cech nosicieli[11], czyli, teoretycznie rzec biorąc, powinny to być neutralne nazwiska odapelatywne, pozbawione ładunku emocjonalnego, w których doczekały się petryfikacji

[10] K. Rymut, *Nazwiska*, [w:] *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, Warszawa – Kraków 1998, s. 144.
[11] Ibidem.

dawne przezwiska. Jednakże właśnie tego typu nazwiska często są źródłem negatywnych skojarzeń i emocji, prowadzących użytkowników nazwisk do chęci ich zmiany na „lepsze", co pozostaje w ścisłym związku z treścią pojęciową apelatywu znajdującego się w podstawie nazwiska (pierwotnie przezwiska), tj. z jego znaczeniem leksykalnym[12]. Okazuje się, że jednostki nazywające pozbawione znaczenia – nazwiska – niosą je w postaci negatywnie bądź pozytywnie nacechowanych wyrazów pospolitych, które są ich źródłem leksykalnym, por. np. nazwiska *Baran*[13] (< ap. baran), *Czmut* (< ukr. czmut 'psotnik, kawalarz'), *Hulaka* (< ap. hulaka 'człowiek żyjący rozpustnie, próżniak'), *Maczała* (< wschsł. gw. maczała, maczało 'pijak'), *Rudek* (ap. rudek 'rudzielec'), *Szachrun* (< ukr. szachrun 'oszust, kanciarz'), *Wereszczaka* (< ukr. wereszczaka 'krzykacz'), *Wąż* (< ap. wąż) itd. Przy tym żadnego znaczenia nie ma fakt, że cechy określone w podstawie nie mają nic wspólnego z cechami nosiciela nazwiska. Konotacje, częściej negatywne, związane z apelatywami, które stały się podstawą nazwisk (pierwotnie przezwisk), są zbyt wyraziste i wywołują emocje, zarówno wśród nosicieli określonych nazwisk, jak i w otaczającym środowisku.

Z powyższego omówienia wynika, że udział czynnika emocjonalnego w procesie kreowania nazw osobowych jest znaczny. Przyczyny emocjonalne są głównym motywem powoływania do życia przezwisk odapelatywnych i odimiennych, co powoduje ich pejoratywne lub melioratywne nacechowanie. Różne pozytywne emocje odnajdujemy w sposobie kreacji imion, a także w tworzeniu ich pieszczotliwych i zdrobniałych form. Nazwiska w głównej mierze postrzegane są jako twory neutralne.

Wykaz skrótów

ap. – apelatyw
brus. – białoruski
gw. – gwarowy
im. – imię
ukr. – ukraiński
wschsł. – wschodniosłowiański

[12] E. Rzetelska-Feleszko, *Znaczenie nazw własnych w procesie komunikacji językowej*, [w:] *V Ogólnopolska Konferencja Onomastyczna*, Poznań 1988, s. 116.

[13] Przykłady nazwisk odapelatywnych pochodzą z mojej rozprawy doktorskiej pt. *XVIII-wieczne nazewnictwo osobowe południowej Białostocczyzny*, Białystok 2000 (maszynopis).

SUMMARY

In the article the author tries to define the role of emotional factor in the process of personal name creation. The results obtained in the semantic and structural analysis make it possible to conclude that the deepest expression among primary antroponymic categories belong to nicknames originating from common names given mainly due to emotional reasons.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Beata Edyta Dworakowska
Białystok

Archaizacja językowo-stylistyczna tekstów staroruskich w przekładach Ryszarda Łużnego

Analizowany problem dotyczy tłumaczenia prozy dawnej i wpisuje się on w szerszą problematykę ontologii i sposobu funkcjonowania przekładu. A. Lipatow stwierdza, że *cyrkulacja tekstu w czasie historycznym i różnojęzycznej przestrzeni może stanowić specjalny obszar badań, gdyż w tej właśnie sferze kryją się świadectwa współdziałania różnych kręgów kulturowych*[1]. Problem przekładu tekstów dawnych porusza także A. Fulińska, która pisze, że diachronia przysparza wielu kłopotów: *Po pierwsze, nasz odbiór funkcji emotywnej utworu musi być różny od odbioru oryginalnego (...), po drugie pomiędzy czasem powstania oryginału a czasem powstania przekładu nie tylko nawarstwiał się kontekst, ale także ewoluowały formy gatunkowe oraz – przede wszystkim – język*[2].

Dystans czasowy istniejący między oryginałem a przekładem zmusza tłumacza do dokonywania podstawowych wyborów i odpowiedzi na podstawowe pytania, np. czy język przekładu ma być archaizowany czy modernizowany? Czy do zadań tłumacza należy informowanie czytelnika o kontekstach przekładanego utworu; jeżeli tak, to w jakim zakresie i w jaki sposób? Tłumaczenie tekstów dawnych jest procesem skomplikowanym. Optymalne

[1] A. S. Lipatow, *Przemiany kulturowe i proces historycznoliteracki (staroruskie przekłady powieści rycerskich)*, [w:] *Przekład literacki*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1977, s. 108.

[2] A. Fulińska, *Przekład czy imitacja – kilka refleksji w sprawie tłumaczeń poezji dawnej*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, pod red. M. Filipowicz-Rudek i J. Koniecznej-Twardzikowej, Kraków 1996, t. II, s. 258.

rozwiązanie leży zapewne pośrodku. Należy pamiętać o tym, że nie da się zawrzeć wszystkich elementów i sensów dzieła pochodzącego z innej epoki w dziele współczesnym, na dodatek powstającym w innym języku i innej tradycji kulturowej. Ogromne zadanie stoi przed tłumaczem tekstów dawnych. Musi on własną indywidualność poddać surowej dyscyplinie wymagań stawianych przez oryginał.

Zadaniem tłumacza jest wybrać z tekstu wyjściowego to, co trzeba naśladować, aby nie została naruszona tożsamość utworu: *będą to wyznaczniki gatunku literackiego, organizacja formalna utworu oraz jego dominanty treściowe; to, co warto naśladować, aby zawrzeć dodatkowe informacje o utworze (...), resztę zaś przekształcić tak, aby powstała całość z jednej strony artystycznie ciekawa i komunikatywna dla odbiorcy B, a z drugiej strony nie odbiegająca zasadniczo od intencji dzieła A*[3].

Przedmiotem badań w danym artykule jest dwu-tekst legend i podań dawnej Rusi. Analiza *Opowieści o niewidzialnym grodzie Kitieżu. Z legend i podań dawnej Rusi* autorstwa R. Łużnego pozwala wskazać i udowodnić słuszność wyborów dokonanych przez tłumacza. Można też stwierdzić, czy zawarte w niej utwory to przekład czytający się „jak dawny", czy wprost przeciwnie, „jak współczesny". Pierwszą informację o tym, że jest to tekst dawny, umieścił Łużny już w tytule swego zbiorku, dodając drugi człon: „Z legend i podań dawnej Rusi". Ten tytuł nie informuje czytelnika o dokładnym czasie powstania utworów, ale sugeruje ich czasową odległość. Aby dobrze przeanalizować strategię tłumaczenia, należy zapoznać się dokładniej z terminami *stylizacja* i *archaizacja*. Zgodnie z *Encyklopedią językoznawstwa ogólnego* stylizacja językowa to *świadome i celowe kształtowanie tekstu według obranego wzoru, nadanie mu zamierzonej postaci stylistycznej (...). Do najczęstszych typów stylizacji należy archaizacja, najczęściej stosowana w powieści historycznej – używanie środków charakterystycznych dla epoki, czyli archaizmów*[4]. Stylizacja nie jest celem samym w sobie. Stylizacja, zarówno jako następstwo wyboru, jak i jako następstwo konieczności, usiłuje nadać elementom historycznym bezpośrednie lub wtórne funkcje. Balbus pisze m.in., że stylizacja *sięga po formę historyczną i przenosi ją do nowego układu, wpływając w jakiejś mierze na jego kształt, równocześnie zaś pierwotną historyczną postać oraz znaczenie tej formy poddaje mniej lub bardziej*

[3] A. Fulińska, *Przekład czy imitacja – kilka refleksji w sprawie tłumaczeń poezji dawnej*, s. 265.

[4] EJO: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, pod red. K. Polańskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 523.

daleko idącym modyfikacjom, tak iż jej powtórzeniu towarzyszy opozycja wobec semiotycznych jakości „oryginału". Prócz tego elementy historyczne (...) istnieją tutaj obok współczesnych (...) i wchodzą z nimi w strukturalne relacje tekstualne[5]. Stylizacja jest więc swoistym sygnałem dawności. M. Głowiński pisze, że: *w takich wypadkach chodzi o to przede wszystkim, by dana wypowiedź budziła w odbiorcy jakieś mniej lub bardziej wyraziste wyobrażenia o przeszłości. Elementy, mające te wyobrażenia wprowadzać, nie muszą być bynajmniej związane historycznie z epoką, którą mają przywoływać. Istotne jest tutaj co innego, to mianowicie, aby wchodziły w skład tych zjawisk, które w danym układzie synchronicznym służą przywoływaniu przeszłości, przeszłości w ogóle, troska o historyczną wymierność ma tu znaczenie zgoła minimalne*[6].

A. Wilkoń wyróżnia dwie stylizacje: literacką i językową. Odmianą stylizacji językowej jest stylizacja archaiczna. Terminu tego używa się do elementów archaicznych wprowadzonych do utworu pisanego zasadniczo literacką odmianą języka ogólnego[7]. Stylizacja archaiczna polega na wyborze niektórych tylko elementów języka opisywanej epoki. Znakami ikonicznymi, bezpośrednio związanymi ze stylizacją, są archaizmy. Termin *archaizm* oznacza ogólnie wyraz, formę wyrazową, konstrukcję składniową, które wyszły z użycia i są stosowane w literaturze pięknej w celach stylizatorskich lub ekspresywnych[8]. Bywa on używany w dwu znaczeniach, które by można określić jako ściśle „językoznawcze" i „stylistyczne". *Archaizmami w sensie „językoznawczym" nazywamy przede wszystkim formy stanowiące w dzisiejszym systemie gramatycznym przeżytki, pozostałości systemów dawnych. (...) Bardziej rozpowszechnione i utrwalone w języku jest „stylistyczne" znaczenie omawianego terminu. Archaizmy – w tym rozumieniu – to wycofane z użycia elementy językowe stosowane dziś dla osiągnięcia określonych celów artystycznych. Archaizm stylistyczny, czy lepiej – stylizacyjny, jest środkiem użytym świadomie, celowo*[9].

Podstawowym materiałem obróbki stylistycznej w tłumaczeniu legend i podań dawnej Rusi jest współczesny język literacki wzbogacony jednak dyskretnie o niektóre elementy leksykalne, gramatyczne, frazeologiczne, dziś

---

[5] S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 86 n.

[6] M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 179.

[7] Por. A. Wilkoń, *O stylizacji językowej w literaturze*, [w:] *Ruch Literacki*, z. 6, Warszawa – Kraków 1974, 364 n.

[8] Por. SJP: M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1983–1985, s. 73.

[9] H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska*, Warszawa 1959, s. 69.

już w języku ogólnym przestarzałe, ale często znane choćby z tekstów religijnych i liturgicznych. W dalszej części artykułu przedstawię przykłady zastosowanych przez Łużnego strategii. Tłumacz wprowadził do tekstu przekładu archaizację poprzez zastosowanie różnego rodzaju archaizmów językowo-stylistycznych, jak też dzięki wykorzystaniu archaizmów stylizacyjnych[10]. Archaizacja ma funkcję osiągnięcia pewnego efektu artystycznego, który polega na uczuciowej i wyobrażeniowej reakcji odbiorcy. Środkami służącymi do osiągnięcia tego efektu są zarówno archaizmy rzeczywiste, jak też stylizujące. Archaizacja polega na umiejętnym i umiarkowanym doborze autentycznych składników dawnego języka, które współpracują w utworze nad stworzeniem iluzji przeszłości, a nie sprawiają czytelnikowi trudności w zrozumieniu dzieła. Są one próbą pokonania dystansu czasowego między oryginałem a przekładem.

Pierwsza grupa archaizmów sprowadza się do konkretyzacji w stosowanych formach wyrazowych cech i zjawisk fonetycznych, charakterystycznych dla języka minionych epok. R. Łużny wprowadza tylko częściową stylizację archaizującą. Rezygnuje on z najstarszego źródła archaizacji, tzn. nie stosuje rzucających się w oczy archaizmów ortograficznych i morfologicznych. Wykładniki graficzno-fonetyczne reprezentowane są tylko kilkoma przypadkami. W badanym materiale wystąpiły przykłady skróconych form wyrazowych, jak też form bez skróceń, które w danych użyciach są dla współczesnej polszczyzny przestarzałe:

nie udźwigniesz brzemienia, jakie przyjąłeś na <u>się</u> na chwałę Bożą...
<u>zda</u> mu się, że promienie biją od jej oblicza
ich nauki grzmią <u>jako</u> trąby po świątyniach

W obrębie archaizmów gramatycznych można wyróżnić archaizmy fleksyjne, składniowe i słowotwórcze, polegające na przytoczeniu odpowiednich faktów z poprzednich stadiów rozwoju języka. Spośród wykładników fleksyjnych Łużny wykorzystuje jednostki z fleksją werbalną poprzez zastosowanie czasu zaprzeszłego lub wyrazów z dawną fleksją nominalną, np.:

wspominał swoje słowa, jakie <u>wyrzekł był</u> do Grzegorza...
kler tej cerkwi <u>zwykł był</u> co roku (...) przynosić (...) krucyfiks...
Po drodze jednak <u>natknęli się byli</u> na grupę jakichś młodzieńców...
krew z niego uszła i <u>wysechł był</u>, schudł bardzo...
Z natchnienia Boga <u>powziął</u> on <u>był</u> myśl odbycia pielgrzymki...
Wielki jest Pan i <u>godzien</u> wielkiej chwały...

[10] Por. S. Dubisz, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, Warszawa 1991, s. 24.

Tłumacz archaizację opiera przede wszystkim na składni, akcentując ją niekiedy słownictwem lub posługując się figurą językową zbliżoną do wzorów poezji staropolskiej. Stosuje często szyk przestawny, składnię łacińską, czyli przesuwanie orzeczeń na pozycję końcową. Składnia poparta archaicznym słownictwem jest podstawowym sposobem stylizacji archaizującej badanych przekładów legend i podań. Spośród różnorodnych możliwości wprowadzenia archaicznej budowy fraz i zdań Łużny wykorzystuje w przekładzie kilka. Podtyp wykładników składniowych stanowi szyk części zdania lub całych zdań. Szyk przestawny jest zawsze sygnałem „wzniosłego" stylu. Występuje on w utworach literackich zawsze z innymi „górnymi" środkami stylizacji. Taki szyk zdania pojawia się praktycznie we wszystkich utworach. Współistnieje on z typową składnią współczesnego języka polskiego, np.:

o których nawet mówić się nie godzi...
ptakiem w niebo wzbił się...
Pana tego synowie ruscy wychwalają...
Rano więc wstaje i do towarzyszących mu uczniów tak powiada...
innego jadła nawet nie tykając...

Składniowe wykładniki archaizacji zastosowane w przekładach Łużnego to także szyk przydawki rzeczownej i przymiotnej, np.:

rozchodzi się woń cudna...
ujrzał cud nadzwyczajny...
Na ustach zawsze miał modlitwę Jezusową...
przywdziali go w odzież wieśniaczą...
miał on brata rodzonego...
zachorował ciężko syn chanowy...

Niektóre frazy zawierają połączenia zaimków i przymiotników w funkcji przydawki lub rzeczownik określany jest w nich za pomocą kilku przymiotników, np.:

rady mądre, rozumne, życzliwe
Obuł łapcie zniszczone, zdeptane...
bracie mój umiłowany...
synu miły, dziecko nasze drogie...

Kolejna grupa to związki wyrazowe lub zdania, w których występują przydawki przymiotne wyrażone przede wszystkim zaimkami dzierżawczymi. Tak jak w powyższych przykładach zostały one przetłumaczone na język polski z zastosowaniem szyku przestawnego, np.:

bogów waszych czcić nie będę...
Nie dam syna swojego na ofiarę biesom...
słowa ust Jego...

pobywszy czas jakiś w Rzymie...
co może sen ten oznaczać...

W analizowanym materiale szyk przestawny związany jest także z przydawką przymiotną wyrażoną liczebnikiem porządkowym, np.:

Trwamy w naszym smutku już rok trzeci...
miał wówczas lat osiemnaście...
Niewolę znosił przez lat sześć...
święci ojcowie w liczbie trzydziestu...

Postpozycyjny szyk dotyczy także dopełnień:

i zobaczył, jakie ludzie tamtejsi mają obyczaje...
od miecza, rzezi i krwi rozlewu...
miał przy sobie bardzo zdolnego lekarza imieniem Piotr, Syryjczyka rodem...
żona księcia, Polka rodem...

Trzecia, najbardziej zróżnicowana grupa, to archaizmy słownikowe, obejmujące różne podgrupy i odzwierciedlające różne zmiany, jakie zaszły w języku na przestrzeni wieków. Archaizmy leksykalne są często dawnymi formami funkcjonujących do dziś wyrazów bądź słowami, które wyszły już z powszechnego użycia, ale w wielu przypadkach zachowały jednak zrozumiałość. W przekładach Łużnego można też spotkać grupę figur tworzonych przez dodawanie słów lub zespołów wyrazowych polegających na powtarzaniu, jak anafora, synonimia, poliptoton itd. M. Korolko pisze, że wszelkiego typu stylistyczne powtarzania stanowią najważniejszą właściwość stylu biblijnego[11]. Stylizacja biblijna wyraźnie zasila język przekładu legend i podań dawnej Rusi. W analizowanych utworach językowe wyznaczniki biblijności przywoływane są, gdy chodzi o wyrażenie znaczeń z zakresu sacrum. Potrafią też nobilitować jakiś fakt codzienny, powszechnie znany. Egzemplifikacja omówionych trudności wskazuje, jaki musi być wkład pracy tłumacza, by je przezwyciężyć i osiągnąć pełnowartościowy przekład. Spośród wykładników leksykalnych w przekładach Łużnego pojawiają się archaizmy rzeczywiste. Są to wyrazy, mające w SJP kwalifikator „przestarzały", np.:

ty bierzesz jadło...
żyją w nich w wielkim frasunku...
czerwia wieczystej zgryzoty...
bratem się stał podług serca...
Lubo, miło patrzeć na świat Boży...

[11] Zob. M. Korolko, *O prozie Kazań Sejmowych Piotra Skargi*, Warszawa 1972, s. 173.

wielmożów, którzy byli mu powolni, nazwano „opryczнikami"...
upadł po dwakroć...
należy ich oceniać wedle owoców...

Kolejną grupę stanowią wyrazy z kwalifikatorami „dawny" lub „rzadki":

siądź na ojcowskim stolcu...
pachołek ten, ulubieniec Borysa...
Prowadzono go zakutego w żelaza na rękach...
chan umyślił sobie...

Podgrupę wykładników archaizacji językowo-stylistycznej stanowią także wykładniki frazeologiczne. W badanych przekładach tłumacz sporadycznie stosował tego typu środki archaizacji, np.:

pytali nieraz chodzących po prośbie...
stać się dziedzicem żywota wiecznego...
Proś za nami, Bogarodzico...
podróż trwa bez mała pół roku...
zamierzali z nami bój toczyć...

Archaizmy językowo-stylistyczne nie wyczerpują zagadnienia sposobów archaizacji tekstów. A. Wilkoń stwierdza, że: *W badaniach językoznawczych dotyczących stylizacji archaicznej w literaturze brano pod uwagę tylko pełne archaizmy, tymczasem (...) archaizacja języka tekstu może się całkowicie obejść bez archeologii językowej i opierać się na częstości użycia danych struktur składniowo-stylistycznych czy też frazeologii, częstości zbliżonej do stanu dawnego a niezgodnej ze stanem aktualnym języka (...). W tym wypadku pisarz podszywa się pod sposób mówienia ludzi przeszłości*[12]. Archaizmy językowo-stylistyczne mogą w tekście utworu literackiego stanowić jedynie wąski margines środków, które zostały zastosowane w celu wprowadzenia stylizacji archaizującej. Wszystko to sprawia, że pojęcie archaizmu w odniesieniu do tekstu utworu literackiego zyskuje o wiele większy zakres. Na określenie wszystkich środków wykorzystywanych w utworach literackich dla archaizacji tekstu zostaje wprowadzona odrębna nazwa: archaizmy stylizacyjne[13].

Środki stylizujące, podobnie jak archaizmy rzeczywiste, zostały zastosowane na różnych poziomach tekstu przekładu. Na płaszczyźnie gramatyki poza zastosowaniem typowych archaizmów Łużny wprowadził do tekstu

[12] A. Wilkoń, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem" H. Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Warszawa – Kraków 1977, s. 124 n.

[13] Por. S. Dubisz, *Archaizacja w XX-wiecznej polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, s. 26.

przekładu wyrazy ze stylu podniosłego, formy stylizowane na dawne formy grzecznościowe, wyrazy książkowe. Wybierał także z kilku współcześnie dopuszczalnych form wyrazowych takie, których na co dzień się nie używa lub używa rzadko. Wszystkie te zabiegi w połączeniu z kontekstem i zastosowanymi sporadycznie archaizmami sprawiają wrażenie dawności i patosu, np.:

naród ruski pomny na swój chrzest święty...
I modlił się (...) tymi słowy...
posąg Peruna oraz inne bogi...
Pokochałem, wasze miłości, wiarę waszą...

Także część konstrukcji składniowych to środki stylizujące, czyli różnego rodzaju konstrukcje patetyczne, książkowe nagromadzone w otoczeniu archaicznych i sprawiające wrażenie dawności tekstu. Znaleźć tu można przykłady użycia konstrukcji analitycznych, częściowo występujących z odmiennymi przyimkami. Dotyczy to zastosowania w konstrukcjach książkowego przyimka *ku*. We współczesnym języku polskim przyimek *ku* nadaje wypowiedziom bardziej podniosły ton, np.:

służą ku zbudowaniu wiernych chrześcijan...
wznośmy okrzyki ku chwale Opoki naszego zbawienia...
skierował wzrok ku niebu...
żywili ku wszystkim ludziom jednakową miłość...

Łużny stosunkowo często stosował także skrócone konstrukcje przyimkowo-zaimkowe:

nie wezmę odeń pieniędzy...
aby utkać dlań płótno...
przyjęty doń zostałem...
gdy włożył nań rękę...
miłowany był przezeń więcej niż pozostali...
kupił zwykły, chłopski przyodziewek, ubrał się weń i skrył...
pojechali, aby złożyć zań okup...

Kolejnym zabiegiem stylizującym jest użycie ruchomych końcówek w czasie teraźniejszym i przeszłym oraz, sporadycznie, elipsy tematu czasownika posiłkowego być. Ruchomość końcówek, zastosowana przez Łużnego w tekstach przekładów, nie zawsze jest cechą archaiczną. Jednocześnie we współczesnej polszczyźnie niektóre z tych form nie są powszechnie stosowane, co sprawia wrażenie odległości czasowej, kojarzy się z mową epok minionych, np.:

Nie myśl, żem niespełna rozumu...
przecieżeś sam prawie nagi...
na nowom się zrywał ochoczo...
Powiedz mi (...) jakeś uciekł z rąk bezbożnych Saracenów...
beczka jest nasza, samiśmy ją wrzucili wcześniej do wody...

Również na poziomie leksyki tłumacz wprowadza szereg środków stylizujących, które stanowią pewną otoczkę archaizacji właściwej. Należą do nich wyrazy, które mają w SJP kwalifikatory: „książkowy", „historyczny", „rzadki", „dawny", „poetycki", „religijny" i inne, np.:

w małżeńskim z nią stadle wieść życie...
odpowie im młodzian...
knowaniom połóż tamę...
poniechał już swoich zamiarów...
Młodzieniec na to odparł...
opowieść ich była wielce uczona...
Piotr zapewnił solennie, że pojmie ją za żonę...
bezecna niewiasta...

W analizowanych przekładach można także zaobserwować tendencję Łużnego do wykorzystywania określonych wyrazów przestarzałych, książkowych bądź nawet stylistycznie obojętnych w funkcji wykładników archaizacji. Wyrazy te stają się nośnikami stylizacji archaizującej poprzez częstotliwość ich użycia, jak też przez połączenie ich w zdaniach z typowymi wykładnikami archaizacji. Należą do nich przestarzałe *jako*, czasownik *powiadać* w różnych formach osobowych, zaimek wskazujący *ów*, *wielce*, *oto*, *albowiem*, czasownik *rzec* w różnych formach, *przeto*, *zaś*.

Przedstawiona powyżej analiza przekładów pod względem stylistycznym wykazała pewne prawidłowości, składające się na indywidualny styl tłumacza. Łużny, tłumacząc teksty związane z chrystianizacją słowiańskiego Wschodu na inny, w tym wypadku „zachodni" język, transponuje nie tylko formę i materię językową, lecz także odmienny system, kod kulturowy. Niewątpliwym problemem, z jakim zapewne borykał się Łużny, był wybór szaty językowej przekładu. Tłumacz musiał zadecydować, czy przekład ma odzwierciedlać stan współczesnego mu języka i wychodzić naprzeciw aktualnej wrażliwości jego czytelników, czy też przeciwnie, język utworów powinien cechować się dostojeństwem, hieratycznością, którą zapewnia przekład zakorzeniony w tradycji, odwołujący się do form dawnych, archaicznych. Analiza stylistyczna przekładów Łużnego wykazała, że tłumacz stworzył tekst docelowy przeznaczony dla współczesnych użytkowników, odznaczający się jednocześnie pewną archaicznością, która nadaje tekstom znamiona nobliwości. Łużny, chcąc zastosować różne wykładniki archaizacji musiał dokonać swego rodzaju filologicznych rozstrzygnięć. Najmniejsze możliwości stylowego nacechowania języka współczesnego przekładu tekstów dawnych stwarza płaszczyzna fonetyczna i morfologiczna. Inaczej przedstawia się w tym względzie płaszczyzna syntaktyczna i leksykalna. Te dwa typy wykładników archaizacji są najczęściej stosowane przez tłumacza. Analizo-

wane teksty w przeważającej części związane są z chrystianizacją Rusi. Nie dziwi zatem fakt, że Łużny stosował elementy stylizacyjne, chcąc zasugerować współczesnemu czytelnikowi powagę, majestatyczność opisywanych wydarzeń.

Omówione kwestie wiążą się z jedną z podstawowych antynomii języka tekstu sakralnego wyznaczaną przez opozycję współczesność – archaiczność. Powodzenie translacji polega na pogodzeniu tej sprzeczności. Łużny, stając przez tym zadaniem, musiał pokonać trudności natury egzegetycznej, jak też filologicznej. Zastosował on jednocześnie te formy współczesnej polszczyzny, które nie rażą zbytnią potocznością, jak też wykorzystał niektóre spośród form dawnych, przy równoczesnym unikaniu konstrukcji przestarzałych, martwych, obcych dzisiejszym użytkownikom języka polskiego, dzięki czemu w dostatecznym stopniu pokonał dystans czasowy dzielący czytelnika oryginału i odbiorcę przekładu.

Źródła:

1. *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu. Z legend i podań dawnej Rusi.* Wyboru dokonał, tłumaczył z języka staroruskiego i rosyjskiego, wstępem i przypisami opatrzył Ryszard Łużny, Warszawa 1988.
2. *Повесть временных лет*, часть первая: текст и перевод, под ред. В. П. Адриановой-Перетц, Москва – Ленинград 1950.
3. *Художественная проза Киевской Руси XI–XIII веков.* Составление, переводы и примечания И. П. Еремина и Д. С. Лихачева, Москва 1957.
4. *Русские повести XV–XVI веков.* Составитель М. О. Скрипиль, редактор текстов, статей и примечаний Б.А. Ларин, Ленинград 1958.
5. *Русская повесть XVII века.* Составитель М. О. Скрипиль, редактор И. П. Еремин, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1954.
6. *Литературный сборник XVII века. Пролог.* Под ред. А. С. Дёмина, Москва 1978.

Wykaz analizowanych tekstów:

Chrzest księżny Olgi.
Chrzest Rusi w Kijowie.
Książę Jarosław, zwany Mądrym, krzewicielem kultury chrześcijańskiej.
Książę Włodzimierz szuka prawdziwej wiary.
Legenda o apostole Andrzeju i jego wędrówce po ziemiach ruskich.
O Antonim Nowogrodzkim.
O Filipie Moskiewskim.

O Laurentym Pustelniku.
O Mojżeszu-Węgrzynie.
O pierwszych ruskich męczennikach za wiarę.
O pokornym i cierpliwym wielce ojcu Nikonie.
O Światoszy, księciu czernihowskim.
O tym, jak książę Włodzimierz się ochrzcił.
O tym, jak powstał Klasztor Pieczerski w Kijowie.
O Wasylim, synu Agrikowym.
O zabójstwie księcia Michała Czernihowskiego.
Opowieść o Julianii Osorjinej.
Opowieść o Klasztorze Otrockim w Twerze.
Opowieść o Łukaszu Kołockim.
Opowieść o Marcie i Marii.
Opowieść o Merkurym Smoleńskim.
Opowieść o Piotrze i Fiewronii z Muromia.
Opowieść o Piotrze, Tatarzynie z Ordy.
Opowieść o Temir-Aksaku.
Opowieść o tym, jak powstał alfabet i piśmiennictwo Słowian.
Pierwsi święci.
Pieśń o Lichu – Złym Losie.
Posłowie Włodzimierza w poszukiwaniu najlepszego obrządku.

РЕЗЮМЕ

Перевод древних текстов является очень сложным процессом. Временное расстояние, которое существует между текстом оригинала и текстом перевода, заставляет переводчика делать выбор и отвечать на фундаментальные вопросы, между прочим: лучше создать текст более архаизованный или более модернизированный? Стилистический анализ текстов перевода, авторства Р. Лужного, показал, что переводчик создал целевой текст, предназначенный для современных читателей. Этот текст одновременно характеризуется некоторой архаичностью, которая придает текстам признаки достоинства. Благодаря таким техникам, переводчик в достаточной степени справился с проблемой временного расстояния, которая выступает между читателем текста оригинала и текста перевода.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Алевтина Лавриненко
Жешув

О некоторых полонизмах и их восточнославянских соответствиях в деловой письменности южной и юго-западной Руси XIV–XV веков

В истории восточнославянских языков XIV и XV века – это эпоха коренных изменений, сопряженных с очень сложными общественно-политическими условиями и преобразованиями. Происходит фактическое разделение восточного славянства на Русь Северо-Восточную – далее Русь Московскую, и Русь Западную и Юго-Западную – Русь Литовскую.

> При князе Ольгерде (1345–1377) границы Великого княжества Литовского простирались до Черного моря на юге, на востоке они охватывали Витебск, Киев, Чернигов и Брянск (позднее сюда присоединяется и Смоленск), на западе часть Волыни с Острогом. Галицко-Волынское княжество (Галичина и другая часть Волыни) вошло в состав Польши. Буковина оказалась под властью молдавского господаря, а Карпатская Русь вошла в состав Венгрии[1].

Во второй половине XIV века после брака князя Ягайло (Ягелло) с королевой Ядвигой в 1386 году Великое княжество Литовское постепенно входит в состав Польско-Литовского государства, первоначально на правах автономии. Все это способствовало активному распространению польского языка на территориях Юго-Западной (в широком понимании) Руси.

---

[1] Б. А. Успенский, *История русского литературного языка (XI–XVII веков)*, Москва 2002, с. 386.

По словам Б. А. Успенского, *западное культурное влияние в Юго-Западной Руси было исключительно сильным, распространяясь на самые разные аспекты культуры и, в частности, сказываясь на языке. Культурные деятели Юго-Западной Руси обычно владели польским языком как родным*[2].

Как отмечал П. П. Плющ,

> ... в XIV–XV веках в украинской письменности укоренился типичный для эпохи феодализма языковой дуализм: использование церковнославянского (точнее славяно-русского) языка в литературе церковно-религиозной и использование языка, сближенного в известной мере с живой устной украинской речью «письме́нных» (т.е. грамотных) людей того времени – в деловых государственных актах литовско-польских канцелярий.
>
> (...) В истории этого (второго – А.Л.) типа литературного языка следует различать два периода: XIV–XV века и XVI–XVIII века. Первый период характеризуется употреблением его почти исключительно в государственных актах и переписке литовских канцелярий. (...) В своей основе это унаследованный от Киевской Руси деловой язык («Русской правды» и грамот XII–XIII веков), значительно обновленный, главным образом в своем лексическом составе, за счет новой канцелярско-юридической терминологии, заимствованной из деловой письменности Великого княжества Литовского, то есть включивший немало украинизмов, белорусизмов и частично полонизмов, отражавших живую речь образованных украинцев и белорусов, в которой после Кревской унии 1385 года наблюдается влияние польского языка[3].

В цитированных словах П. П. Плюща вызывает недоумение следующее: каким образом язык, используемый в государственных актах и переписке Великого княжества Литовского, *заимствовал* канцелярско-юридическую терминологию *из деловой письменности Великого княжества Литовского?* Думается, что слова П. П. Плюща следует уточнить: язык деловых документов Юго-Западной Руси (староукраинский равно как и старобелорусский) был *родным*, *местным*. Канцелярско-юридическая терминология *не заимствовалась, а стихийно создавалась здесь же, на этих же территориях*. Очень большую роль при этом сыграли даже не литовские, а галицкие канцелярии. В какой мере на этот язык влияли полонизмы? Если следовать

---

[2] Там же, с. 387.

[3] П. П. Плющ, *Русская «простая» мова на Украине в XVI–XVIII веках*, [в:] *Начальный этап формирования русского национального языка*, ред. Б. А. Ларин, Ленинград 1961, с. 219–220.

за мыслью П. П. Плюща, то польское влияние было лишь *частичным*. А вот что пишет об этом А. Золтан:

> первые галицко-волынские грамоты, дошедшие до нас в подлинниках, которые возникли около середины XIV века, то есть после присоединения Галицкой Руси к Польше, и вышли из русской канцелярии польского короля Казимира III, не являются простыми снимками с одновременных латинских грамот королевской канцелярии, а их формуляр представляет собой своеобразную контаминацию традиционных древнерусских и новых латинских образцов. ... В основу административного языка Великого княжества Литовского была положена практика русской (галицкой) канцелярии, существовавшей при польском королевском дворе со времен Казимира III. Этим и объясняется, что в литовских великокняжеских грамотах при Ягайле и Витовте преобладает южноукраинская (галицкая) языковая стихия, а не, как ожидалось бы, белорусская. Белорусские черты в административном языке Великого княжества Литовского берут верх только во второй половине XV века[4].

Таким образом, в основе делового языка Юго-Западной Руси был язык территорий, ранее всего вошедших в состав Польского королевства. Естественным результатом этого должно быть активное (не частичное!) проникновение в этот язык полонизмов.

Наши наблюдения показывают, что польское влияние в документах XIV–XV веков было *очень значительным*, если не сказать *огромным*. Происходило слияние, конвергенция «русской» (южно-западнославянской) языковой стихии и польской. Правда, истинная инвазия полонизмов на указанные языковые территории происходит позднее, в XVI–XVII веках.

Полонизмы, вливаясь в староукраинский язык стихийно или целенаправленно, подвергались процессам адаптации, в результате чего либо оставались и закреплялись в языке, либо отторгались, проигрывая перед уже существующими, автохтонными, языковыми единицами.

Конечно, процессы вхождения полонизмов в староукраинский язык и – шире – в восточнославянскую языковую систему в каждом конкретном случае требуют индивидуального рассмотрения. Поэтому целью данной статьи и является конкретное рассмотрение некоторых полонизмов, составляющих лексические варианты (синонимы) для имеющихся восточнославянских соответствий.

---

[4] А. Золтан, *Западнорусско-великорусские языковые контакты в области лексики в XV веке (к вопросу о западной традиции в деловой письменности Московской Руси)*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1984, с. 9–10.

Статья выполнена на материалах *Словника староукраїнської мови XI–XV ст.*, під ред. Л. Л. Гумецької та І. М. Керницького, т. 1–2, Київ 1977–1978 (далее ССУМ).

Материалы указанного словаря свидетельствуют о наличии многочисленных лексических пар или даже лексико-семантических групп (ЛСГ), составным элементом которых выступают полонизмы. Остановимся здесь только на некоторых вариантных единицах.

Быдло – скотъ

Быдло (1)[5] (*cmn* bydło) худоба (ССУМ 1, 137) – **скотъ** (20) 1) худоба (велика рогата); 2) худобина (ССУМ 2, 350). Примеры: Волно резникомъ ... быдло купуючы, в рынку и в клеткахъ своихъ тушами и чвертями, и на шроты рубаючы, кому хотя продавати волно, не даючы до скарбу Нашого жадное повинности, плечкового и лоевого (Луцьк, 1389) (ССУМ 1, 137);

А кто иметъ купити скотъ или бараны, у баковѣ... не надобѣ нигдѣ мыто дати, нижъ тамъ гдѣ купилъ (Сучава, 1408); а у черновьци... отъ скота одинъ грошъ, отъ десѧть свинии одинъ грошъ ... а отъ кони и отъ кобылы по два гроши (Сучава, 1408) (ССУМ 2, 350).

Между лексемами **быдло** и **скотъ** в анализируемых материалах отмечается различие в сфере функционально-семантической: **быдло**, будучи собирательным наименованием, представляло собой обобщенное обозначение домашних животных вообще, а **скотъ**, также будучи собирательным, – только крупный рогатый скот. Лексема **быдло** представлена только одноразово (гапакс) в отличие от более частотной лексемы **скотъ**.

Старопольский язык знал обе лексемы: и **skot** и **bydło**. Более древней формой считается **скот** – славянское заимствование из готского **skatts**. Как указывает А. Брюкнер, *w cerkiewnym i staroruskim skot nie tylko 'bydło', ale i 'pieniądz'*[6]. В ССУМ находим также и **скотъ**, **скотєцъ** в качестве названия денежной единицы (ССУМ 2, 349–350). **Skot** и его дериваты находим в *Словаре* Линде[7], в *Словаре*

[5] Первая цифра в скобках означает количество употреблений в грамотах.

[6] A. Bruckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (przedruk), Warszawa 1993, s. 495–496.

[7] M. Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego* (reprint), Warszawa 1995, t. V, s. 294.

Аркта[8]. MSZP отмечает только формы **skotopaska** – pasterka bydła, **skotopaśca** – pasterz, pastuch[9]. Современный *Słownik języka polskiego* в 3-х томах под редакцией М. Шимчака лексемы **skot** и производных не фиксирует. На современном этапе доминирующей является лексема **bydło** и ее дериваты[10].

В *Словаре русского языка XI–XVII веков* лексема **быдло** не представлена, зато лексема **скотъ** образует большое семантико-деривационное пространство.

Скотъ – 1) домашнее четвероногое хозяйственное животное: вол, корова, овца, свинья, осел, лошадь и проч.; совокупность этих животных; 2) любое четвероногое животное; бессловесная тварь; совокупность таких животных; 3) имущество; 4) деньги; денежный побор[11]. Деривативные формы: **скотарь**, **скотий**, **скотиевъ**, **скотильный**, **скотининъ**, **скотинишка**, **скотинка**, **скотинникъ**, **скотинница**, **скотинный**, **скотинообразный**, **скотинский**, **скотинствие**, **скотишка** (**скотишко**), **скотникъ**, **скотница**, **скотничество**, **скотничий**, **скотный**, **скотоблудие**, **скотоблудство**, **скотоблужение**, **скотовый**, **скотожительный**, **скотолѣпнѣ**, **скотолѣпно**, **скотолѣпный**, **скотоложие**, **скотоложникъ**, **скотоложствие**, **скотолюбье** («корыстолюбие»), **скотолюбство** («корыстолюбие»), **скотооскверни-тель**, **скотопажитный**, **скотопажный**, **скотопасецъ**, **скотопитатель**, **скотопитательный**, **скотопищникъ**, **скотопищный**, **скоторастлѣние**, **скотострастие**, **скотоумный**, **скотски**, **скотский**, **скотство**, **скотя** («домашнее животное»), **скотяной**[12].

Как видим, деривационное поле лексемы **скотъ** было достаточно обширным. Более того, отмечены даже формы степеней сравнения, что для относительных прилагательных и в прежние эпохи было явлением редким: **скотѣе**, **скотинѣйше**[13].

В материалах ССУМ деривативные формы лексемы **скотъ** представлены гораздо скромнее: **скотии** (5) худоб'ячий; **скотина** (6) худобина (ССУМ 2, 349–350). Добавление суффикса единичности **-ина** к слову **скотъ**, позволяло на выделение отдельных единиц скота из

---

[8] M. Arcta, *Słownik ilustrowany języka polskiego* (reprint), Warszawa 1995, t. II, s. 799.

[9] *Mały słownik zaginionej polszczyzny*, red. F. Wysocka, Kraków 2003, s. 305.

[10] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1992, t. 1, s. 225.

[11] *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, ред. Г. А. Богатова, Москва 2000, вып. 25, с. 6–7.

[12] Там же, с. 7–13.

[13] Там же, с. 8.

общей массы (сравним современное украинское **худобина** в том же значении).

Сравнение семантики слова **скотъ** в материалах ССУМ и в *Словаре русского языка XI–XVI веков* свидетельствует о том, что старорусская лексема была семантически более ёмкой. Староукраинская лексема, обозначающая только крупный рогатый скот, была более конкретной и семантически ограниченной. Видимо, именно это обстоятельство позволило быстро войти новому западнославянизму **быдло** в лексическую систему староукраинского языка в качестве обобщенного названия домашних четвероногих животных.

От лексемы **быдло** в материалах ССУМ деривативные формы не представлены, что может дополнительно свидетельствовать о недолговременности, относительной новизне этой лексемы в староукраинском языке.

А. Баньковский относит появление лексемы **bydło** в старопольском языке в ее первичном значении (дериват от **бы-ти**) *byt*, *pobyt*, *siedziba*, *mienie* к XIV–XV векам *w tekstach religijnych*[14]. Появление значения "ogół (całe stado) krów, owiec itp.", по мнению А. Баньковского, первично было исключительно польским и относится к первой половине XVI века. Из польского языка позднее заимствуется **быдло** в диалектную речь белорусского, украинского и русского языков[15].

Как видим, материалы ССУМ позволяют значительно уточнить хронологизацию А. Баньковского, касающуюся лексемы **быдло**: во-первых, не в первой половине XVI века, а уже в конце XIV века отмечается рассматриваемая лексема в данном значении (см. выше пример из грамоты, написанной в Луцке в 1389 году); во-вторых, лексема отмечается в речи восточных славян, образовавших позднейшие украинскую и белорусскую народности, а значит, лексема **быдло** в ее современном значении появляется не позднее, а, скорее всего, почти одновременно с ее польским оригиналом, чему способствовали политические условия того времени. В русский же язык эта лексема проникает, видимо, через украинско-белорусское посредство и, действительно, значительно позднее, поскольку в памятниках старорусского языка XVII века она не регистрируется.

В современном украинском языке употребительны формы и **быдло** и **скот**. При этом **быдло** в своем основном значении является регио-

[14] A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000, t. 1, s. 102–103.

[15] Ibidem, s. 103.

нально ограниченным. Общеизвестна эта лексема в качестве бранного слова и как собирательное «скоты»[16]. Лексема **скот** функционирует как собирательное «скот» и в качестве бранного слова. Здесь результат семантического развития наблюдаем такой же, как и в русском языке.

Часъ – веремѧ – врѣмѧ

Часъ, **час** (134) 1) (*одна з основних об'єктивних форм існування матерії, яка виявляється у тривалості буття*) – час; (*послідовна зміна днів, років і та ін.*) – час; 2) (*тривалий період, епоха у житті держави, суспільства*) – час, часи; 3) (*певний період, проміжок у послідовній зміні днів, років і та ін.*) – пора, час; 4) (*міра тривалості всього, що відбувається, існує*) – час; 5) (*визначений період, строк*) – час, пора; 6) (*відповідний, визначений для якої-небудь справи момент*) – час, пора (ССУМ 2, 531–532).

Примеры: рѣчи которыи жь в часу бывають аж бы не проминулы съ проминучими часы подобно єсть имѣлы ли бы приити къ будущои знаємости аж бы вѣчностью листовъ былы потвєржєны (Снятин, 1424); а николи(ж) нє хочємъ о(т)става(т) и на вѣки и во вшитки часы николи ихъ нє о(т)стати (Ланчиця, 1388); Teź jestliby... niekotoryj pripuźonyj wielikoju potrebiznoju, czasu nocznoho wołałby, a jestliby chrest'jane jemu ku pomoźeniu ne pribehli... tridcat' szelahow majet' zapłatiti (Луцьк, 1388) и др. (ССУМ 2, 531–532).

Веремѧ (13) – час (ССУМ 1, 164).

Примеры: A to weremia siechalisia byli k nam kniazi, Panowe, Boiare i wsia zemlia (Липнишки, 1433); А пак до того вєрємєнє и до того и до того часоу наияснѣ(и)шїи вишєписаннїи кралєвє ... тако слюбили нам, Стєфаноу воєводи, оборонити нас завжды (ССУМ 1, 164).

Врѣмѧ (4) (*цсл* врѣмѧ) – час (ССУМ 1, 200–201).

Примеры: Мы кнѧ(z) двдъ дмитриєви(ч) кнѧ(z) русанъ плакси(ч) ... чинимы знамєни(т) ... како кєді в то врємѧ коли кнѧ(з) вєлєбныи дмитрии ... голдованиє и вѣрность и послушьство ... королєви польскому ... слюби(л) а мы ислюбуємы за нєго (Лучиця, 1388). (ССУМ 1, 200–201).

---

[16] *Українсько-російський словник*, ред. В. С. Ільїн, Київ 1971, с. 27.

В. М. Русановский относит появление лексемы **час** (в значении «время») к XV веку, ко времени, когда в языке Южной и Западной Руси отразилось влияние украинской и белорусской разговорно-бытовой сферы[17]. Материалы ССУМ, как видим, показывают, что лексема **часъ** уже и в XIV веке имела широко развитую семантическую структуру, видимо, вследствие того, что это лексема общеславянского происхождения, распространенная в древнерусском языке и отмечаемая также в памятниках староцерковнославянского языка (более 100 употреблений) в значениях «время, час, пора»; «мгновение, краткий промежуток времени»; «час (часть суток)»; «погода»[18]. Но в староцерковнославянском языке более активной была лексема **врѣмѧ** (около 500 употреблений) в значениях «время, период», «подходящее время, надлежащий срок, благоприятный, удобный момент», «обстоятельства»[19]. *Материалы* И. И. Срезневского показывают, что **часъ** в древнерусском языке имело значение «время», «соответственное время», «мера времени, подразделение суток», «счисление времени по часам», «снаряд для измерения времени, часы», «часы (церковная служба)», «счастье, удача»[20]. Лексема **врѣмѧ** (**веремѧ**) характеризовалась не менее широким семантическим полем: «время вообще», «ограниченное, определенное пространство времени», «пора, должное, удобное время», «wigilia», «грамматический термин»[21]. *Словарь русского языка XI–XVII веков* отмечает также значения «год», «погода»[22].

Соотношение в употреблении лексем **часъ**, **врѣмѧ** и **веремѧ** в ССУМ показывает, что в XIV–XV веках староукраинский язык, сохраняя в целом набор лексем эпохи древнерусской общности, тем не менее, достаточно отчетливо демонстрирует перераспределение «центров тяжести» в данном лексико-семантическом пространстве. Употребительность формы **врѣмѧ** сведена по сути к минимуму, что свидетельствует о ее неактуальности для живой речи того времени. Более

---

[17] В. М. Русановский, *Язык деловых документов восточных славян XIV–XV веков*, [в:] *Восточнославянское и общее языкознание*, ред. О. Н. Трубачев, Москва 1978, с. 183.

[18] *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*, ред. Р. Цейтлин, Р. Вечерка, Э. Благова, Москва 1999, с. 776–777.

[19] Там же, с. 125–126.

[20] И. И. Срезневский, *Словарь древнерусского языка*, репринт, Москва 1989, т. 3, ч. 2, с. 1479–1482.

[21] И. И. Срезневский, ..., т. 1, ч. 1, с. 319–321.

[22] *Словарь русского языка XI–XVII веков...*, вып. 3, с. 108–109.

активна форма **веремѧ** с заменой неполногласного сочетания на закономерное восточнославянское полногласие, что, тем не менее, представляется достаточно искусственным по отношению к данной лексической единице. Явно доминирующую роль играет лексема **часъ**, причем те семы, которые получили дальнейшее развитие в языке Московской Руси и в современном русском языке («отрезок времени в 60 минут», «прибор для измерения времени»), в староукраинском языке отсутствуют.

На наш взгляд, объяснение этому надо искать во влиянии польского языка (шире – западнославянских), где именно в таком направлении шло развитие данного лексико-семантического поля. Свидетельства современного украинского языка показывают, что лексема **время** утрачена, отрезок времени в 60 минут обозначается словом **година**[23], как и в польском языке, прибор для измерения времени называется словом **годинник** (ранее также **зегарь**, как в польском языке). Речь идет, таким образом, о польском влиянии на семантическое развитие и состав ЛСГ, включающей первичную триаду **часъ – врѣмѧ – веремѧ**. Думается, что отнесение лексемы **часъ** в значениях, отличающихся от современного русского языка, нельзя считать только диалектным украинско-белорусским явлением. За этим диалектным явлением просматривается отчетливое влияние польского языка.

Скарга – жалоба

Skarha (1) (*cmn* skarga) ◊ **czerez skarhu nawesty** (кого) – спонукати судовою скаргою (кого до чого): oliżby czerez skarhu byłby naweden (Луцьк, 1388) (ССУМ 2, 348).

Жалоба (52) (*офіційна заява в суд*) – скарга (ССУМ 1, 353).

Примеры: Колї хто причиною оумрє(т) алюбо оутонє(т) алюбо с дрєва спадѣть о томъ нє(т) жадноє жалобы оу правє (XV ст.). И положы(л) пєрє(д) нами жалобу Ивашко сови(ч) на бориса сємєновича (Вільна, 1495) (ССУМ 1, 353).

Как и лексема **быдло**, в материалах ССУМ **скарга** представлено одноразовым употреблением, что свидетельствует о новизне данной лексемы в староукраинском языке. Более распространенной и употребительной была лексема **жалоба**, которая в значении *“выражение*

[23] В материалах ССУМ находим и слово **година** (в молдавских грамотах), но здесь значение слова **година** отражает южнославянский вариант – «год».

неудовольствия" по какому-либо поводу или "официальное заявление" в русском языке употребляется до настоящего времени[24].

> Слово **жалоба** как юридический термин было свойственно языкам всех молодых восточнославянских народностей. С конца XIV века в аналогичном значении в деловой письменности Западной Руси встречается слово **скарга**. ... Полонизм по своему происхождению, это слово в украинском и белорусском литературных языках впоследствии закрепляется в качестве литературной нормы и употребляется параллельно с общеславянским **жалоба**[25].

В современном украинском языке находим лексему **скарга** в значении «жалоба», «сетование» и в значении «официальное заявление, жалоба» и лексему **жалоба** с доминирующим значением «жалоба, сетование». Юридический аспект присущ равноправным деривативным формам **скаржник**, **скаржниця** и **жалобник**, **жалобниця** – *тот, кто подает официальное заявление-жалобу*[26]. М. А. Брицын отмечает, что отсутствие перехода О в І в словах **жалобник** и **жалобниця**, *по всей видимости, объясняется аналогией к слову* ***жалоба****. Впрочем, оно может объясняться и тем, что* ***жалобник*** *вошел в украинский язык из польского (польское* ***żałobnyk****)*[27].

В украинском языке находим еще и форму-омограф **жалоба** в значении «траур» с характерным переносом ударения на предпоследний слог, что абсолютно соответствует польскому языку как по месту ударения, так и по семантике.

Таким образом, в процессе исторического развития полонизм **скарга** стал вытеснять первичное **жалоба**, что привело к функциональному равновесию форм в современном украинском языке. Но польское влияние проявилось не только в экспансии слова **скарга**, но также и во влиянии на семантику лексемы **жалоба**.

Поскольку в старопольском языке также находим ***żałoba*** в юридическом значении *pozwanie wniesione do sądu, formalnie otwierające przewód sądowy*[28], можно предположить, что в XIV–XV веках, когда в результате известных общественно-политических событий польский

---

[24] С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва 1989, с. 192.

[25] М. А. Брицын, *Из истории восточнославянской лексики*, Київ 1965, с. 98–99.

[26] *Українсько-російський словник*, ред. В. С. Ільїн, Київ 1971, с. 207, 854.

[27] М. А. Брицын, *Из истории восточнославянской лексики*, с. 101.

[28] *Mały słownik zaginionej polszczyzny...*, s. 394.

язык стал особенно активно проникать в сферу действия языка староукраинского, юридический аспект слова **жалоба** был поддержан и усилен его польским эквивалентом, а также расширен за счет значения «траур». В дальнейшем в польском языке доминирующим становится слово **скарга**, что, в свою очередь, также получает отражение и в украинском языке. Но функционально и системно сильное **жалоба** в украинском языке не утрачивается, создавая вместе со словом **скарга** почти равноправные лексические варианты. Вариант **скарга**, на наш взгляд, является сейчас формой более официальной, чем **жалоба**.

Привилей – вольность – жалованьє – право – твєрдость – крѣпость

Привилєи, **привиліи** (14) (*стп* przywilej, *лат* privilegium) (*юридичний документ, грамота, що стверджує право на що*) – привілей;

Привіліа, **привилиа**, **пріівилиа**, **привіліѧ** (12) (*стп* przywileja, *лат* privilegium) (*юридичний документ, грамота, що стверджує право на що*) – привілей;

Привиліє, **пріівиліє** (165) (*стп* przywilej, *лат* privilegium) (*юридичний документ, грамота, що стверджує право власності на що*) – привілей (ССУМ 2, 234).

Примеры: И поведили передъ нами щожъ ихъ привилей на ихъ село отчизное Осекрово зъ церкви ихъ згинулъ (Троки, 1498); и мы пну станиславу старостє жомои(т)скомоу прывилє(и) дя(д)ка своєго... казали пєрє(д) нами положити (Вільна, 1499); А и привиліє що имали Мароушка ... и плємєница єи ... тая привіліѧ на тоє сєло на Илієшєвци ... от дѧда нашєго от Алєксандра воєвод(ы), а тота привіліѧ загибла (Гирлов, 1499); А писалї привильє сє поповичь болєстрашицкии (Перемишль, 1366); а они дали своє привилиє пєрє(д) нами, що имали на тоє сєло (Сучава, 1453) (ССУМ 2, 234).

Вольность (7) 1) (*лише у множині*) (*звільнення від якихось повинностей*) – пільги; 2) (*виняткове право*) – привілей (ССУМ 1, 195).

Примеры: дали есмо ... емоу две дворища тяглыхъ ... со всими тыми приходы, и доходы, и волностями, и уезды, што къ тымъ селомъ слушаеть (Луцьк, 1445–1452); а такъ мы хотѣчи его въ здѣ(шнемъ) панствѣ нашомъ, при дворѣ нашомъ, заховати, оного прыймуемо и прыяли есмо, яко человѣка зацного ..., которому зъ ласки нашое надаем о волности в(шеля)коѣ въ здѣшнемъ панствѣ нашомъ ... заживати (Луцьк, 1438) (ССУМ 1, 195).

Жалованьє (14) – надання, пожалування; ◊ **жалованьє вчинити** (2) – надати, пожалувати (ССУМ 1, 353).

Примеры: а на потвєржєньє того нашєго жалованья ... и пєчать нашю вєлѣли єсмо привѣсити к сєму нашєму листу (Київ, 1433) (ССУМ 1, 353). А єще надобьѧ дєлѧ оу Стрєта нисколько поставовъ єсми взѧлъ какъ жалованьє вчинилъ (без места написания, 1484).

Право (1) – законне підтвердження (ССУМ 2, 220–221).

Пример: Нагорка и Шъпица поведили передъ нами, ижъ они тыи земли покупили, и въ книгахъ земъскихъ тая речъ имъ оправена, а права ни одного, а ни твердостей инъшихъ на то не мамы (Краков, 1489) (ССУМ 2, 220–221).

Твєрдостъ (86) 1) (*узаконення права*) – підтвердження правомочності; 2) (*документ*) – підтвердна грамота, привілей; ◊ **дати твєрдость**, **имати твєрдость**, **чинити твєрдость**.

Примеры: а на то ѧзъ па(н) пєтрашь староста далъ єсмь кундратови нашь листъ под нашєю пєчѧтью на свѣдоцтво и на твєрдость (Галич, 1401); а на потвєржєнє того н(а)шого жалованѧ, про лєпшую памєт и твєрдость, пєчат н(а)шу вєлєли єсмо привєсити к сєму н(а)шому листоу (Київ, 1437); а тє(ж) бы кто имє(л) твєрдості наши алюбо наши(х) прє(д)ковъ ... нєхотєли бы къ правѫ стати бѫ(д)то во дѣди(ч)ны(х) рєча(х) тогды мы ты(и) твєрдості о(т)зывавы а ни во што оборочаи (XV ст.) (ССУМ 2, 424).

Крѣпость (304) – правомочне потвердження (ССУМ 1, 521); **крѧпькость** (1) (*стп* krzepkość, *стч* křepkost') – правомочне потвердження (ССУМ 1, 521).

Примеры: а на крѣпость того наша пєчать к сєму листу вєлѣли єсми привѣсити (Луцьк, 1388); а на крѧпькость томоу всємоу маєстатъ нашь єсмо привѧсили и наша рада ... свои пєчати къ сємоу нашомоу листоу прывѣсили жъ (Сучава, 1442) (ССУМ 1, 521).

Как видим, деловой документ, подтверждающий право его властителя на какие-то особые привилегии и выделяющий его из массы других людей, на территориях Южной и Юго-Западной Руси мог именоваться целым набором, инвентарем лексем, образующих синонимический ряд (или ЛСГ) с доминантным значением «юридический документ, дающий право на что-либо». Если судить по количеству употреблений, то наиболее частотными были лексемы **крѣпость** (304), **привилей** (во всех трех родах – 91), **твєрдость** (86).

Слово **крѣпость**, по данным *Словаря русского языка XI–XVII вв.*, было многозначным: 1) «твердость, прочность, крепость»; 2) «физическая сила, мощь»; 3) «могущество, сила, непобедимость»; 4) «му-

жество, стойкость, твердость»; 5) «строгость, суровость (об образе жизни)»; 6) «тюремное заключение, заточение; лишение свободы»; 7) «Приспособления для скрепления, укрепления частей каких-либо строений, сооружений»; 8) «укрепление, сооружение, делающее неприступным какой-либо пункт»; 9) «оплот, защита»; 10) «все то, что подтверждает, утверждает достигнутое соглашение о чем-либо (документ, присяга, клятва); подтверждение, утверждение» // документ, подтверждающий право на владение кем-, чем-либо, а также обязательство, скрепляющее достигнутое соглашение»[29]. Значение «подтверждение, утверждение // документ» отмечено памятниками XV, XVI і XVII веков. В *Материалах* И. И. Срезневского значение «подтверждение, утверждение» – самое раннее – отмечено в *Ярлыке хана Узбека* 1315 года. Остальные примеры XIV–XV веков взяты из документов Юго-Западной Руси[30]. Скорее всего, и *Ярлык хана Узбека* был написан писарем – выходцем из Юго-Западной Руси.

Вывод из приведенного материала можно сделать следующий: значение «подтверждение, утверждение // документ» в семантическом поле лексемы **крѣпость** появляется относительно поздно. В языке Московской Руси оно заимствовано, надо полагать, из языка Юго-Западной Руси, где это значение фиксируется как доминирующее в слове **крѣпость**. В языке древнерусском (XI–XIII веков) употреблялось слово **грамота** для обозначения различного рода документов.

Теперь возникает вопрос: откуда в языке Юго-Западной Руси появляется значение слова **крѣпость**, которого ранее не было? Является ли это значение результатом обобщенного труда писарей юго-западных канцелярий или же появление данного значения имеет свой конкретный источник? Ответ находим в самих материалах ССУМ: значение «правомочное подтверждение» имели польское **krzepkość** и чешское **křepkost**. (см. выше). Значит, в слове **крѣпость** мы видим западнославянское семантическое влияние, семантический полонизм.

Лексема **твердость** была синонимом лексемы **крѣпость**, уступая ей по количеству употреблений. В *Материалах* И. И. Срезневского **твьрдость** = **твердость** не имеет значения «юридического правомочия»[31]. А вот в старопольском языке такое значение было: **twierdość**, **twardość** – *prawnicze*: ważność, moc prawna; **list twardości**, **zapis twar-**

[29] *Словарь русского языка XI–XVII вв. ...*, вып. 8, с. 36–37.

[30] И. И. Срезневский, ..., т. 1, ч. 2, с. 1351–1352.

[31] Там же, т. 3, ч. 2, с. 940.

dości – zapis potwierdzający czyjeś uprawnienia, dokument stwierdzający czyjeś uprawnienia, przywileje[32].

Как видим, снова перед нами влияние польского языка также и на семантику слова **твердость**.

В современном украинском языке в соответствующем значении закрепилось все же не слово **крѣпость** и не слово **твердость**, а слово **привілей**, причем в форме *польской* в отличие от современного русского **привилегия**, которое появилось, по утверждению Н. М. Шанского, в Петровскую эпоху[33]. Слова **кріпость** в современном украинском языке не находим, а **твердість** сохранилось, но не в значении «подтвердительного документа, привилегии». В современном польском находим и **krzepkość** и **twardość**, но значение «юридический документ» здесь также утрачено.

Лексема **привілей**, таким образом, оказалась наиболее жизнеспособной из всей, указанной выше, ЛСГ. Более того, для жителя Юго-Западной Руси форма **привилье** казалась, возможно, наиболее родной по звучанию, так как была омофоном к слову **привілля** – «приволье» и связанной со словом **воля**.

Лексему **привилей** и **привилий**, а также **привилье** находим и в *Словаре русского языка XI–XVII веков*, но только в памятниках XVII века. Самая ранняя фиксация (XVI век) относится к форме среднего рода **привилье** и отмечена в материалах польских дел[34]. Думается, что эти формы пришли в русский также через посредство Юго-Западной Руси, а не непосредственно из польского языка. Даже форма среднего рода **привилье** свидетельствует об этом. Выше отмечено, что именно форма среднего рода в староукраинском была наиболее частотной в употреблении. Такая форма и фиксируется ранее всего в документах Московской Руси, но подчеркнем еще раз: при описании польских событий. То есть, для жителя Московской Руси это слово было чужим.

Если посмотреть на остальные компоненты рассматриваемой лексико-семантической группы, то окажется, что в староукраинском языке между лексемами всей ЛСГ можно обнаружить общий семантический стержень – значение слова **привилей**. Но все указанные лексемы были многозначными. Значение «позволения», «позволяющего

---

[32] *Mały słownik zaginionej polszczyzny...*, s. 340.

[33] Н. М. Шанский, Т. А. Боброва, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1994, с. 253.

[34] *Словарь русского языка XI–XVII вв. ...*, вып. 19. с. 112.

и дающего право на что-либо документа» было в данном ряде лексем одним из других. Например, слово **право** в материалах ССУМ отмечается 240 раз в следующих употреблениях: 1) (*надана законами держави воля, свобода, змога діяти, здійснювати щось, розпоряджатись чимсь*) – право; – правомочність; 2) (*сукупність установлених державою норм і обов'язкових правил*) – закон, право; правопорядок; 3) справедливість; 4) (*державний орган правосуддя*) – суд, судейська колегія; судовий розгляд, судовий процес; присуд (ССУМ 2, 220–221). Нужное нам значение «законне підтвердження» отмечено в употреблении только 1 раз.

М. А. Брицын, исследовавший формирование юридической номенклатуры восточных славян, указывает, что

> как юридический термин слово **право** бытовало лишь в языке украинской и белорусской народностей начального периода их формирования и последующего времени. (...) Юридическое использование слова **право** обнаруживается в письменности тех земель и княжеств, которые либо вошли в состав Польско-Литовского государства, либо поддерживали с ним тесные политические, экономические и другие связи[35].

В *Словаре русского языка XI–XVII веков*, тем не менее, находим пример из Лаврентьевской летописи, где слово **право** употреблено в юридическом значении как «установление, закон»: *(И) рѣша сами в себѣ: поищемъ собѣ князя, иже бы володѣлъ нами и судилъ по праву (и) идоша за море къ варягомъ*[36]. Но остальные примеры *Словаря* относятся, в основном, к XVII веку, что подтверждает наблюдения М. А. Брицына.

Слово **вольность** как таковое в материалах *Словаря русского языка XI–XVII веков* отмечается лишь в памятниках XVII века в отличие от староукраинских памятников XV века, то есть, на два века позднее. Отсюда можно сделать вывод, что и слово **вольность** также пришло в Московскую Русь из Руси Юго-Западной.

Слово **жалованье** в старорусском языке употреблялось в значении «льгота» или «пожалование». Одна из ранних фиксаций – в Типографской летописи конца XV века[37]. Но все же более распространенной была **жалованная грамота** как *документ, предоставляющий льготы,*

---

[35] М. А. Брицын, ..., с. 90–91.

[36] *Словарь русского языка XI–XVII вв...*, вып. 18, с. 115.

[37] Там же, вып. 5, с. 72–73.

привилегии в чем-либо, а также *документ, закрепляющий пожалование, дар*[38]. С другой стороны, **грамота** в материалах ССУМ имеет только 42 фиксации и имеет общее значение письменного документа, письменного уведомления (ССУМ 1, 260).

Подведем итоги:

1) Мы рассмотрели всего лишь 4 группы лексических вариантов. Из них только в трех группах имеются словарно маркированные полонизмы: **быдло**, **привилей**, **скарга**. По происхождению своему **привилей** является словом латинским, а **быдло** и **скарга** имеют корни славянские. Славянскими по корнеслову являются также все остальные члены рассматриваемых лексико-семантических групп.

2) Анализируемые материалы ССУМ показывают, что собственно полонизмы еще только начинают активно проникать в язык Южной и Юго-Западной Руси. По количеству употреблений они (**быдло**, **скарга**) уступают своим немаркированным соответствиям. Исключение здесь представляет слово **привилей**, манифестирующее достаточно высокую частотность употреблений, но, тем не менее, уступающее по частотности слову **крѣпость**.

3) Указанные маркированные полонизмы по своей семантике являлись лексическими вариантами, синонимами соответствующих немаркированных лексем, образуя с ними пары или даже многочленные, многокомпонентные ряды (**привилей**). Связующим было наличие общего семантического стержня между членами ЛСГ. Но в каждом конкретном случае видим и отличия: более общее значение лексемы **быдло** при более узком значении лексемы **скот**. В случае пары **скарга** – **жалоба** наблюдаем фактически семантическое тождество, но при этом, как полагаем, значительный перевес в употреблении слова **жалоба** над словом **скарга** объясняется еще и тем, что **жалоба** было известно ранее восточнославянским языкам, а в русском языке употребляется до сих пор также и в юридическом значении. То есть, в староукраинском языке **жалоба** было «своим» в отличие от явного полонизма **скарга**.

Слово **привилей** было более конкретным и семантически более четким в отличие от других компонентов своей ЛСГ.

4) В процессе исторического развития языка все рассматриваемые маркированные полонизмы были приняты и закрепились в украинском языке. Более того, лексема **быдло** была транспонирована далее, в Русь Московскую, а потому известна и современному русскому языку.

---

[38] Там же.

5) Вариантный ряд, куда входит общеславянская по происхождению лексема **час**, свидетельствует о том, что в рассматриваемый период происходит достаточно отчетливое отделение, отграничение в процессах семантического развития языка Юго-Западной Руси от языка Северо-Восточной Руси. При общих исходных семантических компонентах лексемы вариантного ряда староукраинского языка в своем развитии и функционировании направлены на язык польский. То есть, формирование семантических отношений внутри ЛСГ происходит по польскому образцу, что привело к утрате лексемы **время** и актуализации соответственных семантических компонентов лексемы **час**. Таким образом, лексема **час**, не будучи словарно маркированным полонизмом, тем не менее проявляет в староукраинском языке семантические особенности соответственной польской лексемы.

6) В ЛСГ с полонизмом **привилей** почти все лексические компоненты группы при ближайшем рассмотрении оказались семантическими полонизмами. Те лексемы, которые находим также в языке древнерусском и старорусском, обладали очень широким семантическим спектром. Юридическое (правовое) значение рассматриваемых лексем, которое доминирует в материалах ССУМ, в староукраинском языке оказывается заимствованным из языка польского. В этом отношении можно сблизить группу с доминантой **привилей** и пару **скарга** – **жалоба**. Связующим звеном между этими группами оказывается лексема **грамота**, которая в сочетании с различными определениями в древнерусском и старорусском языках выполняла функции слова **скарга** и функции слова **привилей**. Именно поэтому в материалах ССУМ лексема **грамота** представлена достаточно скромно и только в значении какого-либо нейтрального государственного документа.

7) Общий вывод из проанализированного материала можно сделать следующий: в XIV–XV веках происходит формирование своего рода конвергентной зоны[39] между языком Южной и Юго-Западной Руси (староукраинским), с одной стороны, и языком польским, с другой стороны. Сопоставление с современными русским и украинским языками показывает, что развитие семантики рассматриваемых лексем происходило преимущественно по польскому образцу.

---

[39] У. Вайнрайх, *О совместимости генеалогического родства и конвергентного развития*, [в:] *Новое в лингвистике*, ред. В. Ю. Розенцвейг, вып. 6, Москва 1972, с. 507.

8) Данные ССУМ позволяют в некоторых случаях уточнить, определить более четко время появления некоторых лексем не только в староукраинском, но и в старопольском языках.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest analizie 4 grup wyrazowych (быдло – скотъ, скарга – жалоба, часъ – врѣмѧ – веремѧ, привилей – вольность – жалованье – право – твердость – крѣпость), z których tylko trzy leksemy: быдло, привилей, скарга traktowane są w *Słowniku języka staroukraińskiego* jako polonizmy.

Przeprowadzone badania pokazują jednak, że semantyka większości leksemów świadczy o wyraźnych wpływach polskich. Dotyczy to takich wyrazów jak часъ, жалоба, вольность, право, твердость, крѣпость). Porównanie z językiem staroruskim i współczesnym językiem ukraińskim i rosyjskim pokazuje również, że w procesie rozwoju historycznego język ukraiński wybierał (w materiale analizowanym) opcję podobną do polskiej. Można mówić o powstaniu w XIV–XV wieku zony konwergencji językowej pomiędzy językiem polskim a językiem terenów Rusi Południowej i Południowo-Zachodniej.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Валянціна Касцючык
Брэст

Субстытуцыі назоўнікаў у варыянтных фразеалагізмах Брэстчыны

У дыялектнай мове Брэстчыны выбар пераменных назоўнікавых кампанентаў фразеалагізмаў абмежаваны вузкім колам сістэмна звязаных слоў. Як слушна зазначае В. Ф. Данскі, *менавіта дзякуючы сістэмным адносінам паміж адпаведнымі кампанентамі магчыма захаванне тоеснасці фразеалагічных адзінак на працягу значнага прамежку часу*[1]. Сістэмнасць пры фарміраванні варыянтных ФА вызначаецца наяўнасцю не толькі сінанімічных, але і прадметна-тэматычных адносін паміж словамі, суадноснымі з пераменнымі назоўнікавымі кампанентамі. На першы погляд можа паказацца, што лексічная замена на аснове аднясення назоўнікаў у свабодным ужыванні да тэматычна аднароднай групы лексікі супярэчыць варыянтнасці, асноўнай прыкметай якой з'яўляецца захаванне фразеалагічнага вобраза. *Гэта супярэчнасць была б рэальнай*, – піша В. М. Макіенка, – *калі б мы прызналі, услед за некаторымі фразеолагамі (напр., Л. Р. Скрыпнік), "неспарадкаваны" характар падобных замен. Разбор канкрэтнага матэрыялу ў дыяхранічнай праекцыі, зроблены асобна, паказвае, аднак, сістэмнасць, спарадкаванасць такіх замен*[2]. Такая аднароднасць мае сваю фразеалагічную спецыфіку. На гэта звяртае ўвагу В. М. Тэлія:

[1] В. Ф. Донской, *Вариантность как показатель системности фразеологического состава*, [у:] *Семантический анализ лексических единиц*, Иркутск 1979, с. 89.

[2] В. М. Мокиенко, *Семантическая регламентация при лексическом варьировании фразеологии в диалектах*, [у:] *Псковские говоры*. Сб. науч. тр., Ленинград 1979, с. 101.

Парадыгматычнасць варыянтных радоў прынцыпова адрозніваецца ад адпаведнай спарадкаванасці слоў[3]. Выдзеленая асаблівасць звязваецца з тым, што, становячыся кампанентамі прататыпаў ФА, назоўнікі набываюць гранічна абагульненую семантыку. Таксама *абагульнены характар ужывання слова, абстрагаванне ад намінатыўных функцый лексемы і павышэнне яе ацэначных, экспрэсіўных характарыстык цягне за сабой больш шырокі дыяпазон тэматычнай аднароднасці пры лексічных заменах*[4].

Тэматычныя сувязі, якія назіраюцца паміж назоўнікамі, адпаведнымі заменнікам дыялектных ФА Брэстчыны, вельмі разнастайныя. Назоўнікі можна аб'яднаць у лексіка-семантычныя групы, якія называюць "часткі цела", "жывёлы і насякомыя", "лес, дрэвы", "расліны, зерне, насенне і прадукты харчавання", "аб'екты жыцця і дзейнасці чалавека", "прасторавыя прамежкі", "час".

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу "часткі цела". Асобную групу ў дыялектнай мове складаюць варыянтныя ФА, назоўнікавыя кампаненты якіх адпавядаюць словам-саматызмам, паміж якімі могуць назірацца партытыўныя адносіны, што грунтуюцца на сумежнасці дэнататаў – адзін з'яўляецца часткай цэлага: **буты под ногою (под пятою)** *у каго* [Хойна Пін., Камень Кобр.] *'быць у поўным падпарадкаванні ў каго-н.'*, **взеты под ногы (под п'яту)** *каго* [Заазёрная, Гвозніца Мал.], **взяты в рукы (в пазуры)** *каго* [Навалессе Мал., Навасёлкі Кобр.] – *'падпарадкаваць каго-н. сваёй волі, прымусіць быць паслухмяным'* (**нога** *'ніжняя канечнасць чалавека'*, **пята (п'ята)** *'задняя частка ступні'*; **рука** *'верхняя канечнасць чалавека ад пляча да кончыкаў пальцаў'*, **пазур** *'рагавое покрыва на канцы пальцаў'*), (*розжыцца*) **со своіх рук (пальцоў)** [Валішча, Сташаны Пін.] *'самастойна, выкарыстоўваючы сваю энергію, сілу'* (**рука** *'верхняя канечнасць чалавека ад пляча да кончыкаў пальцаў'*, **палец** *'адна з пяці рухомых канцавых частак кісці рукі'*).

Некаторыя назоўнікі, што вызначаюцца адносінамі "частка-цэлае", служаць у прататыпах ФА для "змяншэння" дзеяння, абазначанага фразеалагізмамі: **не быць і ногой** *дзе* – **ны буты і ступо́ю** *дзе* [Кароцічы Стол., Заазёрная Мал.] *'зусім не прыходзіць куды-н., не бы-*

[3] В. Н Телия, *Вариантность идиом и принципы идентификации вариантов*, [у:] *Проблемы устойчивости фразеологических единиц.* Материалы межвуз. симпозиума, Тула 1972, вып. 2. с. 58.

[4] В. М. Мокиенко, *Семантическая регламентация при лексическом варьировании фразеологии в диалектах*, с. 101.

ваць дзе-н.', **рукы (пальца) ны положыты** *на каго* [Сташаны Пін., Свіцічы Кам.] *'не прычыніць ніякай шкоды каму-н., не стукнуць каго-н.'*. Асабліва выразна градуіраванне выяўляецца ў радзе назоўнікаў **пальчык**, **ныготь**, **повныгтя**, адпаведных заменнікам ФА (*ныма*) **і на пальчык (на ныготь, на повныгтя)** [Заазёрная Мал.] *'зусім (няма)'*. Назоўнікі абазначаюць не тры асобныя прадметы, а пэўнае цэлае, недыскрэтную малую колькасць. Слова **повныгтя** падкрэслівае найменшую колькасць чагосьці, а **пальчык** – найбольшую.

Назоўнікі, суадносныя з пераменнымі кампанентамі ФА дыялектнай мовы, могуць характарызавацца адносінамі, заснаванымі на сумежнасці дэнататаў, абазначаных словамі, але пры гэтым адзін дэнатат не з'яўляецца часткай другога. Выдзелены тып адносін паміж назоўнікамі адлюстроўваюць прататыпы наступных фразеалагізмаў: **дыржаты язык за губамы (за зубамы)** [Кустовічы Кобр., Заазёрная Мал.] *'не гаварыць лішняга; маўчаць, калі трэба'*, **на чужом ка́рку (горбу́) выізджаты** [М. Дубрава Пін.] *'карыстацца плёнам чужой працы, дамагаючыся сваёй карыслівай мэты'*, **сыдіты на плэчух (на ка́рку)** *у каго* [Кончыцы Пін., Цна Лун.] *'быць на чыім-н. забеспячэнні, утрыманні'*, **гнуты ка́рок (го́рбуся)** [Крытышын Ів., Заазёрная Мал.] *'выконваць цяжкую работу, мардаваць сябе працай'*, **носом (лобом) зарыты** [Заазёрная Мал.] *'упасці тварам уніз'*.

Назоўнікі ў складзе прататыпаў названых ФА характарызуюцца таксама сітуацыйнай залежнасцю. Так, унутраная форма фраземы **гнуты ка́рок (го́рбуся)** перадае працэс фізічнай працы, у якім адначасова дзейнічаюць абодва дэнататы – **ка́рок** *'задняя частка шыі ў чалавека'* і **го́рбусь** *'спіна, тулава чалавека ад шыі да крыжа'*.

Сітуацыйна пазначаным з'яўляецца варыянтны рад **плэчы – карок** ФА **сыдіты на плэчух (на ка́рку)** *у каго*. У аснове фразеалагізма – гіпербалізаваны вобраз, супастаўленне чалавечага жыцця з сядзеннем на плячах ці на карку ў каго-н. Кожны з дэнататаў – **плычо** *'частка тулава ад шыі да рукі'* і **ка́рок** *'задняя частка шыі'* – дастасоўваецца да дзеяння, пакладзенага ў аснову фразеалагізма.

Сітуацыйна маркіраваныя заменнікі назіраюцца таксама ў структуры ФА **на чужом ка́рку (горбу́) выізджаты**. Назоўнікі **ка́рок** і **горб** *'спіна'*, адпаведныя кампанентам, асацыіруюцца з абстрактнай ідэяй фізічнай працы на каго-небудзь у залежным становішчы.

Сітуацыйна-дэнататыўны фактар таксама паўплываў на выбар заменнікаў ФА **дыржаты язык за губамы (за зубамы)**. Назоўнікі **губы**, **зубы** не з'яўляюцца лішкавымі ў структуры прататыпа ФА. Наадварот, яны выступаюць у ролі своеасаблівых канкрэтызатараў

месца знаходжання дэнатата, хоць нічога новага не ўносяць у змест і эмацыянальнае гучанне фразеалагізма.

Сітуацыяй абумоўлены выбар пераменных кампанентаў ФА **носом (лобом) зарыты**. Менавіта назоўнікі **нос** і **лоб** могуць спалучацца з дзеясловам **зарыты**, апісваючы гэтым самым дзеянне, супрацьлеглае падзенню **навзна́к** *'уніз патыліцай'*.

Фарміраванне варыянтных радоў назоўнікавых кампанентаў ФА можа вызначаць прагматычны фактар. Так, у дыялектнай мове назіраецца фразема **ны злазыты со спыны (з головы)** *чыёй* [Заазёрная Мал.], якая абазначае *'настойліва прыставаць да каго-н., дамагаючыся чаго-н.'*. Выбар свабоднасінтаксічнага прататыпа ФА, асабліва яго назоўнікавага звяна, адлюстроўвае імкненне падкрэсліць "гіпербалізаваную" ступень чужых запатрабаванняў. Замена кампанента **спына** на **голову** ў структуры фразеалагізма з'яўляецца сігніфікатыўнай.

Адметныя заменнікі назіраюцца ў складзе ФА **і носа (гочэй) ны пуказуваты (ны показваты)** *куды* [Дзівін Кобр., Стрэльна Ів.] *'зусім не прыходзіць куды-н., не з'яўляцца дзе-н.'*. Словы **ныс** і **гочы** суіснуюць у прататыпе названай ФА не як семантычна адрозныя моўныя адзінкі. Яны аб'ядноўваюцца тут для выдзялення, акцэнтавання аднаго – адсутнасці каго-небудзь, і пры гэтым нясуць агульную сему *'нічога'*. Назоўнікі выконваюць у прататыпе ролю сэнсавых узмацняльнікаў: пар. **ны пуказуватыся** і **носа (гочэй) ны пуказуваты (ны показваты)**. Пры такой прагматычнай функцыі слоў утвараецца сэнсавае і экспрэсіўнае цэлае.

Аднолькавымі ў прагматычнай функцыі выступаюць назоўнікі, адпаведныя пераменным кампанентам ФА (*промокнуты*) **до шкуры (до тіла, до костэ́й)** [Сошна Пін., Сарацні Драг., Журавок Ів.] *'вельмі моцна, зусім, наскрозь'*. Фразема мае ўзмацняльнае значэнне, для праяўлення ж яго ў прататыпе ФА выкарыстоўваецца такі прыём, як градуіраванне ступені праяўлення дзеяння. Ён не грунтуецца на партытыўных адносінах паміж назоўнікамі **шкура – тіло**, **косты – тіло**, якія абапіраюцца на арганічную сувязь дэнататаў, абазначаных словамі: пар. **тіло** – *'арганізм чалавека ў яго знешніх фізічных формах'*, а **шкура** – *'вонкавае покрыва чалавека'*, **косты** – *'цвёрдыя ўтварэнні ў целе чалавека, якія з'яўляюцца састаўной часткай шкілета, а значыць, і цела'*. Назоўнікі атрымліваюць новую расстаноўку ў семантычным полі ступені (**шкура – тіло – косты**), утвараючы адно цэлае.

У дыялектных ФА могуць праяўляцца і адвольныя замены назоўнікавых кампанентаў. Як правіла, яны назіраюцца ў кампаратыўных

устойлівых выразах: **сыдіты як почка (пычінка) в са́ловы** [Арэхава, Заазёрная Мал.] *'жыць раскошна, прывольна, у поўным дастатку'*, **як за сыба́ (за плэчы, за ухо́) закынуты (закінуты)** [Арэхава Мал., Гірск, Гарадзец Кобр.] *'лёгка і хутка з'есці, выпіць што-н.'*.

Як бачым, назоўнікі-саматызмы, адпаведныя пераменным кампанентам ФА, характарызуюцца разнастайнымі сувязямі, якія адлюстроўваюць пэўныя заканамернасці ў фарміраванні варыянтных фразеалагічных радоў. Многія з іх грунтуюцца на ўяўленні аб пэўнай сітуацыі, на ўзнаўленні прадметаў (частак цела) у пэўных адносінах. Асаблівай экспрэсіўнасцю, выразнасцю вызначаюцца тыя ФА дыялектнай мовы, заменнікам якіх адпавядаюць назоўнікі-саматызмы, напоўненыя ў прататыпах фразем прагматычным зместам. Апошнія ўводзяцца ў прататыпы ФА для таго, каб выразіць абагульнены сэнс, што непасрэдна экспліцыруе элементы фразеалагічнага значэння ці ўзмацняе, выдзяляе іх.

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу "жывёлы і насякомыя". З жывёльным светам звязаны назоўнікі, адпаведныя заменнікам варыянтных ФА **хоть ты псэй (вовків) гоны** *куды* [Моталь Ів., Кублік Драг.] *'вельмі холадна (у хаце, памяшканні і пад.)'*, **коту (собацы) хвоста не зав'язаць (ны зав'язаты)** [Аздамічы Стол., Сарацні Драг.] *'анічога не зрабіць (звычайна за дзень)'*, (*пуйты*) **дэ Макар тылята (ко́зэй) ны пасэ** [Ласіцк, Чухава Пін.] *'вельмі далёка'*. Яны ў дыялектных фразеалагізмах сустракаюцца рэдка.

Толькі заменнікі ФА **і комара (мухы) ны заб'е** [Снітава, Трудавая Ів.] *'вельмі ціхі, лагодны, пакорлівы'*, (*зрабіць*) **шчо на́вэ муха (комар) носа не поточыць** [Бастынь Лун.] *'нельга прычапіцца да чаго-н.'* суадносяцца з назвамі насякомых.

Назоўнікі **муха**, **комар**, акрамя тэматычнай сувязі, набываюць у прататыпах названых ФА яшчэ і асацыятыўную, паколькі сімвалізуюць нешта самае маленькае. Такім імпліцытным сэнсам назоўнікаў асабліва выразна матывуецца ўстойлівы выраз (*зрабіць*) **шчо на́вэ муха (комар) носа не поточыць**, які першапачаткова *выкарыстоўваўся, відаць, як ацэнка такой сталярскай або цяслярскай работы, пры якой паміж шчыльна падагнанымі дошкамі ці бярвёнамі нельга прасунуць нават камарынага носа*[5].

[5] І. Я. Лепешаў, *Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў*: У 2 частках, Мінск 1993, ч. 2, с. 91.

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу “лес, дрэвы”. У ролі заменнікаў ФА дыялектнай мовы могуць выступаць назоўнікі з агульным значэннем *‘лес ці дрэвы’*: **быры́зына** *‘бярозавы лес’* – **бограчкі́** *‘сасновы лес’* – **пойтэ(-ты) у быры́зыну (у бограчкі́)** [Туляцічы Ів., Зводы Бр.] *‘памерці’*; **берэзы** *‘бярозы’* – **бар’яки́** *‘сосны’* – **пойці (пуйты) пыд берэзы (пуд бар’яки́)** [Альманы Стол., Пажэжын Мал.] *‘памерці’*; **вульшы́на** *‘альховы лес’* – **лес** – (*росты*) **на ліс (на вульшы́ну) дывячыся** [Ст. Раматова Мал., Балоты Кобр.] *‘вельмі хутка і значна па вышыні’*.

Семантычная тоеснасць варыянтных ФА з такімі заменнікамі заснавана на працэсе семантычнай нейтралізацыі, ці здыманні сэнсаадрозных магчымасцей адзінак ніжэйшага ўзроўню, якімі выступаюць назоўнікі – кампаненты прататыпаў фразем. Гіпанімічныя (віда-відавыя) адносіны, характэрныя для назоўнікаў **быры́зына – бограчкі́**, **берэзы – бар’яки́**, а таксама гіпера-гіпанімічныя (рода-відавыя) суадносіны, уласцівыя для слоў **лес – вульшы́на**, у межах свабоднасінтаксічных прататыпаў фразеалагізмаў страчваюць сваю рэлевантнасць. У сувязі з чым на месцы назоўнікаў-гіпонімаў можа быць любая іншая відавая назва. Гіперонім можа таксама замяняцца гіпонімам, паколькі ў прататыпах ФА відавая назва не канкрэтызуе шырокага значэння родавага слова, а родавае не папаўняе семантычнай недастатковасці відавога слова. У такім разе, гіпанімічныя і гіпера-гіпанімічныя замены ў памянёных ФА адбываюцца не заканамерна, а стыхійна.

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу “расліны, зерне, насенне і прадукты харчавання”. З ліку назоўнікаў, што маюць агульнае значэнне *‘расліны або іх зерне, насенне’*, у якасці заменнікаў ФА дыялектнай мовы выступаюць наступныя: **просо** *‘збожжавы злак з мяцёлкавым суквеццем, з ачышчанага зерня якога атрымліваюць крупы’* – **коноплі́** *‘высокая травяністая расліна каноплевых, са сцябла якой выраблюць пяньку, а з семя – алей’* – **оно в просо (в коноплі́) ставыты** *каго* [Астравічы Пін., Дзевяткі Кобр.] *‘хто-н. ходзіць у падранай ці вялікай вопратцы’*; **ріпа** *‘рэпа; караняплод з акруглым коранем светла-жоўтага колеру’* – **свыры́па** *‘свірэпіца; аднагадовая культурная расліна з тонкім коранем’* – **хоть ты ріпу (свыры́пу) сій** [Хамічава Ів., Здзітава Бяр.] *‘вельмі брудныя (пра рукі, ногі)’*; **жыто – овэс** *‘зерне жыта, аўса’* – **хоть (хоч) жыто (овэс) вій дзе** [Знамянка, Лышчыцы Бр.] *‘вельмі холадна ў памяшканні’*; **просо** *‘зерне проса’* – **мак** *‘насенне маку’* – **просо (мак) товчы** [Сіманавічы Драг., Залессе Кобр.] *‘мітусіцца ў паветры плоймай, клубком (пра камароў, мошак)’*.

Выдзеленыя субстытуцыі назоўнікавых кампанентаў **просо – конопля́, ріпа – свыры́па, жыто – авэс, просо – мак** з'яўляюцца свабоднымі. Вядома, і іх свабода адносная, бо кожны кампанент суадносіцца з назоўнікам, які *можа спалучацца з большай ці меншай колькасцю слоў, а не з любымі словам*"[6]. Што да назоўніка **мак**, то яго спалучальнасць у прататыпе фразеалагічнага варыянта **мак товчы** не адпавядае агульнапрынятай: В ступы ячмінь на куттю, просо на пшоно товкуть. А **мак** тэрэбіцця, намочуецця водою. После ёго колотять маковэртом в мысцы і вмачають хлібом в ёго, ідеть [Заазёрная Мал.].

Назвамі прадуктаў харчавання з'яўляюцца назоўнікі **сыр – варэнык**, **жір – масло**, адпаведныя заменнікам наступных ФА: **купатыса(-ся) як сыр (варэнык) у ма́славі(-овы)** [Боркі Пруж., Дубічна Мал.], **якто почка в жі́ровы (в маслі) кататыся** [Гвозніца Мал.] – *'жыць прывольна, у поўным дастатку'*.

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу "аб'екты жыцця і дзейнасці чалавека", абазначаюць прадметы хатняга ўжытку і гаспадарчай дзейнасці чалавека. Так, агульнае значэнне *'сельскагаспадарчы інвентар'* маюць назоўнікі **ярмо** *'драўляны хамут для рабочай буйной рагатай жывёлы'* – **хамут** *'частка вупражы ў выглядзе драўлянага каркаса, абкладзенага з унутранага боку мяккім лямцом, якую надзяюць каню на шыю'* – **плуг** *'сельскагаспадарчая прылада з шырокім металічным лемяшом і адвалам для ворыва'*, што адпавядаюць заменнікам фразеалагізмаў **хоть у ярмо (у хамут, у плуг) запрагай** *каго* [Снітава Ів., Воса Кобр.] *'хто-н. дужы, моцны, здаровы'*, **впрагаты в ярмо (в плуг)** *каго* [Заазёрная Мал., Крыўчыцы Пін.] *'беручы пад сваю ўладу, прымушаць каго-н. працаваць; эксплуатаваць каго-н.'*.

Назоўнікі **хліў** і **ку́ча**, суадносныя з пераменнымі кампанентамі ФА **статы на хліў (на ку́чу)** [Заазёрная Мал.] *'перастаць пасвіца'*, характарызуюцца абагульненым значэннем *'памяшканне, месца для жывёлы'*.

Заменнікі фразеалагізмаў дыялектнай мовы могуць адпавядаць назоўнікам, якія абазначаюць ёмістыя прадметы для захавання, пераноскі, нашэння чаго-н.: **мыска – корыто** ў ФА (*стоеты*) **як у мысцы (в корыты)** [Заазёрная Мал.] *'нерухома, на месцы (пра ваду на*

[6] *Сучасная беларуская літаратурная мова. Уводзіны. Лексікалогія. Фразеалогія. Лексікаграфія. Фразеаграфія. Фанетыка. Арфаэпія. Графіка. Арфаграфія.* Вучэб. дапам. 3-е выд., дапрац. і дапоўн. М. Ц. Кавалёва, А. К. Юрэвіч, Ф. М. Янкоўскі і інш., Мінск 1993, с. 30.

возеры, рацэ)'; **бочка – торба** ў ФА **быздонная бочка** [Заазёрная Мал.] – **бяздонная торба** [Флер'янава Лях.] *'тое, што патрабуе многа выдаткаў, грошай'*; **мышок – ко́роб** *'плецены з саломы посуд для захавання, пераносі чаго-н.'* у ФА (*наговорыты*) **сем мэшку́ў (ко́робів) і бочку орышта́нтуў** [Церабень, Ласіцк Пін.] *'вельмі многа і абы-чаго'*; **коші́ль** *'сплецены з ліпавага ці хваёвага лыка посуд прамавугольнай формы, без накрыўкі, з тонкімі вяроўкамі (вэрцямы), на якіх падвешваўся на спіну'* – **вырэ́нька** *'сплецены з бярозы кошык з накрыўкай'* у ФА **плысты кошылі́ (вырэ́ньку)** [Заазёрная Мал., Моталь Ів.] *'гаварыць абы-што, выдумляць'*; **выдро – луб** *'лубяны кораб'* у ФА (*дождж*) **як з выдра (з луба)** [Заазёрная Мал., Радастава Драг.] *'праліўны, вельмі вялікі'*; **кішэня** *'ўшыты ў вопратцы мяшэчак для нашэння пры сабе дробных рэчаў, грошай'* – **калы́тка** *'скураны кашалёк, які насіўся на рэмені цераз плячо і служыў для захавання грошай'* у ФА **встыпынуты кішэнью (калы́ткою)** [Язвіны Драг., Заазёрная Мал.] *'выдаткаваць многа грошай на што-н.'*.

Агульным значэннем *'прадметы для завязвання'* характарызуюцца назоўнікі **выровка** і **шнурок**, адпаведныя заменнікам ФА (*крычеты*) **однэю выровкою (одным шнурком)** [Заазёрная Мал.] *'не сціхаючы, вельмі моцна'*. Мікрагрупа **выровка – шнурок** выразна дыферэнцуецца па прыкмеце *'таўшчыня (прадмета)'*.

Сэнсава блізкія назоўнікі **плот** *'агароджа з жэрдак'* і **пляце́нь** *'агароджа з пераплеценых тонкіх галін'*, суадносныя з пераменнымі кампанентамі фразеалагічных варыянтаў **плысты плота – плесці пле́тня** [Снітава Ів., Цераблічы Стол.] *'гаварыць абы-што, выдумляць'*.

Проціпастаўленне па прыкмеце *'месца адносна печы'* ўтвараюць назоўнікі **за́пык** *'прастора паміж печчу і сцяной; нары з дошак каля печы, на якіх раней спалі'* і **пры́пык** *'месца перад вусцем печы, дзе раней ставілі гаршкі і сковарады, якое цяпер служыць плітой для прыгатавання ежы'*, адпаведныя заменнікам ФА (*поіхаты*) **з за́пыка (з пры́пыка) на піч** [Заазёрная, Гвозніца Мал.] *'нікуды (не паехаць)'*.

У лексіка-семантычнай групе "прасторавыя прамежкі" збліжаюцца назоўнікі **зымля** *'глеба, верхні слой кары нашай планеты, паверхня'* – **полэ** *'засеяны ўчастак зямлі'* – **стэжка** *'вузкая палоска зямлі, прызначаная для перамяшчэння'*, суадносныя з заменнікамі фразеалагізмаў **выбратысь з поля (з зымлі)** [Гірск Кобр.] *'прарасці, выйсці на паверхню (пра ярыну, азімыя і пад.)'*, **зымля (стэжка) ны спыть** *пад кім* [Балоты, Гірск Кобр.] *'хто-н. рухавы, спрытны, здольны да хуткага перамяшчэння'*.

Названыя назоўнікі характарызуюцца семантычным супрацьпастаўленнем *‘зямля як цэлае – частка зямлі’*. Так, у мікрагрупе **зымля – полэ** назоўнік **полэ** маркіраваны па прыкмеце *‘засеяная, апрацаваная, лакальна абмежаваная частка зямлі’*. Такая прыкмета з’яўляецца нерэлевантнай для слова **зымля**. Пазіцыю немаркіраванага члена займае гэта слова і ў мікрагрупе **зымля – стэжка**. Назоўнік жа **стэжка** маркіруецца па прыкмеце *‘вузкая палоска зямлі’*, а таксама па прызначэнні.

Назоўнікі, якія складаюць лексіка-семантычную групу “час”. Іх нямала ў дыялектнай мове. Найперш гэта назоўнікі, якія адпавядаюць заменнікам фразеалагізмаў: (*робыты*, *рабіць*) **од ранка (з рання) до смыркання (до ночы)** [Плянта Кам., Пузічы Лун.], **од ранка (од світання, од світу) до змыркання** [Плянта Кам., Бездзеж Драг., Тышкавічы Ів.], **уд світу ду змыркання (ду змроку)** [Кустовічы Кобр.] – *‘цэлы дзень’*.

Фраземы, у складзе якіх назоўнікі выступаюць у якасці пераменных кампанентаў, утвораны на аснове парнага супрацьпастаўлення слоў, што выражаюць супрацьлеглыя, але звязаныя паміж сабою паняцці. Так, назоўнікі **смырканне – ноч**, **ранок – світанне – світ**, **змырканне – змрок**, якія ўтвараюць варыянтныя рады названых ФА, з’яўляюцца антонімамі адпаведна да слоў **ранок (ранне)**, **змырканне**, **світ**.

На прыкладах прыведзеных ФА таксама можна назіраць, як парушаецца сіметрычнасць паміж кампанентамі, суадноснымі з антонімамі. Фразеалагізмы з кампанентамі, адпаведнымі выразным антанімічным словам, могуць мадыфікавацца ва ўстойлівыя структуры з кампанентамі, якія суадносяцца са словамі з меншай ступенню супрацьлегласці значэнняў. Напрыклад, назоўнікі **світанне** *‘час перад усходам сонца, калі пачынае світаць’* і **змырканне** *‘час пасля захаду сонца, калі пачынае цямнець’* [САБМ, с. 210], занатаваныя ў якасці кампанентаў фразеалагічнага варыянта **од світання до змыркання**, з’яўляюцца крайнімі супрацьлеглымі пунктамі ў сістэме аднародных паняццяў часавага супалажэння. Між тым слова **світанне**, як паказвае варыянтная ФА **од світання (од ранка, од світу) до змыркання**, дапускае магчымасць узнаўлення новых антанімічных пар з меншай ступенню супрацьлегласці значэнняў: пар. **ранок** *‘час, калі пачынаецца дзень’*, **світ** *‘час, калі ёсць святло; свячэнне, промні’* і **змырканне** *‘час пасля захаду сонца, калі пачынае цямнець’*. Не крайнімі супрацьлеглымі пунктамі ў сістэме часавага супалажэння з’яўляюцца назоўнікі-антонімы **світ** і **змрок** *‘няпоўная цемната, прыцемак’*, адлю-

страваныя ў фразеалагічным варыянце **уд світу ду змроку**. Можна ўстанавіць адносна назоўніка **світ** выразнае супрацьпастаўленне: **світ** *'святло'* – **тымнота** *'цемра'*. Слова **змрок** выступае сярэднім членам на антанімічнай шкале: **світ** – **змрок** – **тымнота**. Такая асаблівасць антанімічных адносін, як іх не крайняя супрацьпастаўленасць, адзначаецца і ў дачыненні да назоўнікаў **ранок (ранне)**, **смырканне**, **ноч** *'частка сутак ад вечара да ранку'* [САБМ, с. 65], суадносных з кампанентамі ФА **од ранка (з рання) до смыркання (до ночы)**. Кожны з назоўнікаў, занатаваных у складзе згаданай ФА, мае ў дыялектнай мове выразны антонім: **ранок (ранне)** – **вэчор**, **смырканне** – **світанне**, **ноч** – **дзень**.

Спецыфічныя адносіны супрацьпастаўлення слоў, адпаведных кампанентам названых ФА, і вызначаюць магчымасці вар'іравання фразеалагічных структур, у якасці заменнікаў якіх выступаюць тэматычна звязаныя назоўнікі. Некаторыя з іх выразна спецыялізаваны ў сваіх значэннях, паколькі ўкладваюцца ў межы цыклічнай стыкоўкі часавых адрэзкаў: **од ранка (з рання) до смыркання (до ночы)**, **од ранка (од світання) до змыркання**. У дыялектнай мове сістэма часавых найменняў не прамалінейная: перыяду ўсходу сонца, наступленню **раніцы** *'часу, калі пачынаецца дзень'* папярэднічае такі часавы прамежак, як **світанне** *'час перад усходам сонца, калі пачынае віднець'*. Дыферэнцаваныя і назвы вячэрняга перыяду: словам **змырканне** абазначаецца *'час пасля захаду сонца, калі пачынае цямнець'*, а **ноч** паказвае на тое, што наступіла поўная цемната.

Паказальна, што варыянтны рад ФА **од світу до змыркання**, **уд світу ду змроку** складаюць заменнікі, суадносныя з сінкрэтычнымі назоўнікамі, якія па-рознаму абазначаюць адзін і той жа часавы прамежак. Назоўнік **змырканне**, утвораны ад дзеяслова **змыркаты** *'цямнець'*, абазначае апрадмечанае дзеянне, а назоўнік **змрок** выдзяляе якасць гэтага дзеяння: працэс змяркання звязаны з няпоўнай цемнатой, якая толькі потым заменіцца наступленнем цемры.

Тэматычная сувязь паміж назоўнікамі **світ** і **ранок**, адлюстраваная ў прататыпе ФА **од ранка (од світу) до змыркання**, звязана з дастаткова канкрэтнымі асацыяцыямі. Меркай наступлення раніцы з'яўляецца святло, якое выпраменьваецца сонцам. Гэта сувязь носьбітамі мовы перадаецца так: В круг ідэ сонцэ, там ясніе, дэ оно подходыть [Заазёрная Мал.]. Святло дасягае гранічнай ступені праяўлення толькі з усходам сонца.

Фразеалагічныя варыянты з часавым значэннем трэба адмяжоўваць ад фразеалагізмаў-сінонімаў. Так, ФА (*ісці, уставаць*) **на свет**

[Рубель Стол.] і (*іты*) **на зору (на зорошку, на зорочку)** [Астравічы Пін., Навасёлкі Кобр., Галоўчыцы Драг.] з'яўляюцца сінанімічнымі, паколькі паказваюць на розныя часавыя прамежкі. Спосабам адліку часу ў першай фраземе з'яўляецца святло, першыя прыкметы світання. Другая ФА **на зору (на зорошку, на зорочку)** перадае арыентацыю ў бытавым часе па зорцы, ці "світовіі зорі", якая, паводле назіранняў носьбітаў дыялектнай мовы, "пырыд днём всходыть, дысь у 4 часа выдно еі з боку сонця-всходу, одмінчыста од всіх остальных зор, більша, ярчіша, аж двіжыцця" [Заазёрная Мал.].

Варыянтныя ФА з пераменнымі кампанентамі, адпаведнымі тэматычна звязаным словам, прадуктыўныя ў дыялектнай мове даследаванага рэгіёна. Шырокае іх ужыванне абумоўлена не толькі патрэбамі камунікатыўнага характару, але і мэтай экспрэсіўнага, мастацка-выяўленчага плану.

Умоўныя абазначэнні

ТС – *Тураўскі слоўнік.* У 5 тт. Склад.: А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін, Мінск 1982–1987, т. 2. 1982, 271 с.

ТСБМ – *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы.* Пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко, Мінск 1996, 783 с.

САБМ – Лазоўскі У. М. *Слоўнік антонімаў беларускай мовы. Канкрэтныя выпадкі ўжывання*, Мінск 1994, 293 с.

Прынятыя скарачэнні

Назвы раёнаў: Бр. – Брэсцкі, Бяр. – Бярозаўскі, Драг. – Драгічынскі, Ів. – Іванаўскі, Кам. – Камянецкі, Кобр. – Кобрынскі, Лун. – Лунінецкі, Лях. – Ляхавіцкі, Мал. – Маларыцкі, Пін. – Пінскі, Пруж. – Пружанскі, Стол. – Столінскі.

SUMMARY

In this article variants of Brest region phraseological units with substitutions of thematically bound nouns. The author describes in detail lehico-semantic groups of words which name parts of human body; animals and birds; forest and trees; plants, seeds and food; objects of people's activity; space and time. The substitutions found show system organization of variant phraseological units.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Artur Czapiga
Rzeszów

Z badań nad funkcją składniową metafor odzwierzęcych w języku polskim, rosyjskim i angielskim

Obiektywność świata, a więc przedmiotowe cechy wszystkiego, co nas otacza, postrzegana jest za pomocą języka[1]. Językowy obraz świata nie jest jednak dokładnym odbiciem rzeczywistości, cechy budujące obraz obiektu nie są wiernym odzwierciedleniem cech realnych. Są one przede wszystkim rezultatem wyboru – jedne są uwydatniane, inne są pomniejszane, jeszcze inne są całkowicie eliminowane. Wybór usankcjonowany jest przyjętą perspektywą opisu, wynikającą z widzenia aspektowego[2]. Dochodzi tu, więc do subiektywizacji przekazywanego obrazu. Podstawą symbolicznej funkcji języka jest metaforyczne i znakowe ujmowanie rzeczywistości, silnie antropocentryczne postrzeganie świata. Wyjątkowo skondensowanym środkiem postrzegania językowego obrazu świata jest przenośnia, gdyż osadzona jest głęboko w systemie wartości i ewaluacji każdej grupy językowo-kulturowej, korzysta z utartych skrótów myślowych, bazuje na wierzeniach i naiwnym obrazie świata. Niniejszy szkic poświęcony jest antroponimicznym metaforom odzwierzęcym w funkcji kolejnego argumentu i stanowi kontynuację opisu funkcji składniowych tej specyficznej klasy rzeczowników[3]. Podstawo-

[1] R. Kwaśnicka, *Rzeczywistość jako byt sensu. Teza o językowym tworzeniu rzeczywistości*, [w:] *Język a kultura*, t. I, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1991, s. 37.

[2] J. Maćkiewicz, *Co to jest językowy obraz świata*, [w:] *Etnolingwistyka 11*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 13.

[3] Zob. prace autora: *Metafory odzwierzęce w funkcji adresatywnej w języku polskim, rosyjskim i angielskim*, „Przegląd Rusycystyczny" 2005, z. 1, s. 82–94; *Opis zdań z metaforami odzwierzęcymi w pozycji argumentu (na materiale języka polskiego, rosyjskiego*

wym zadaniem przenośni jest orzekanie[4], jednak nie zawsze jest to pozycja prymarnego predykatu. Metafora może zajmować w zdaniu dowolną pozycję, a predykatywny charakter realizuje się wtedy implicytnie, np. *Spotkałem na ulicy tę żmiję – Spotkałem na ulicy kobietę, która jest żmiją (tzn. która ze względu na cechy charakteru jest nazwana żmiją = jest przebiegła i podstępna).*

W podstawowej strukturze predykatowo-argumentowej (PWPA)[5] metafory odzwierzęce stosunkowo często, zwłaszcza w języku polskim i rosyjskim, zajmują pozycję kolejnego argumentu danego predykatu. Ilość argumentów zależy od semantyczno-składniowych właściwości członu werbalnego. Przykładowo, czasowniki nieprzechodnie (intransitive) wymagają jedynie obecności głównego argumentu, natomiast pozostałe czasowniki mogą implikować większą liczbę argumentów, przy czym w niektórych wypowiedzeniach spotykamy się z ukrytymi argumentami, np.: *Jan śpi* – predykat jednoargumentowy; *Jan czyta książkę* – predykat dwuargumentowy; *Czytam książkę* – predykat dwuargumentowy z ukrytym głównym argumentem; *Jan czyta książkę bratu* – predykat trójargumentowy itd.

W badanych tekstach literackich[6] najliczniej reprezentowane są wypowiedzenia z predykatami dwuargumentowymi, w których metafora zoonimiczna jako kolejny argument odnosi się do głównego argumentu podstawowej struktury predykatowo-argumentowej. Zarysowują się tu dwa typy strukturalne:

1) w którym główny argument jest materialnie wyrażony (rzeczownikiem, zaimkiem),
2) w którym argument jest ukryty w formie osobowej predykatu lub wynika z szerszego kontekstu.

Pierwszy typ wypowiedzeń stosunkowo często pojawia się w badanych tekstach: 19 przypadków w języku polskim, 21 w języku rosyjskim i 20 w języku angielskim. Por.:

Niech ją mama nie zasłania, bo przecież to niesłychane, ile ja cierpię przez tego ***bąka****.* (Makuszyński)

---

i angielskiego), Studia Wschodniosłowiańskie, t. 5, Białystok 2005, s. 241–252; *Metafory odzwierzęce w funkcji predykatu w języku polskim, rosyjskim i angielskim*, „Przegląd Rusycystyczny" 2005, z. 3 (w druku).

[4] Zob. m.in.: T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984, s. 119; Н. Д. Арутюнова, *Предложение и его смысл*, Москва 2003, с. 238–356.

[5] S. Karolak, *Składnia wyrażeń predykatywnych*, [w:] *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, pod red. Z. Topolińskiej, Warszawa 1984, s. 11–178.

[6] Z tekstów literackich po 10000 stron dla każdego języka wyekscerpowaliśmy: 63 wypowiedzenia z metaforą odzwierzęcą w pozycji kolejnego argumentu w języku polskim, 64 w rosyjskim i 30 w angielskim.

– *Ja się chyba w tej* ***sikorce*** *kocham.* (Zarzycka)

Jak on mógł tak bardzo kochać tę ***wydrę!*** (Dołęga-Mostowicz)

Sukę *właśnie Bieżan koniecznie chciał wreszcie ominąć i zmusić tę babę do ujawnienia innych wrogów zabitego Dominika, uparcie przez nią lekceważonych i ukrywanych.* (Chmielewska)

Ożeni się człowiek z taką ***sikorą****, to potem weźmie pod pantofel i rządzi.* (Zarzycka)

– *Ты не серчай, Ксюша, на этих* ***жеребцов****. От скуки они.* (Шолохов)

– ***Змею*** *ты грел! – вдруг резким фальцетом выкрикнул дед Сашка, нелепо топыря руки.* (Шолохов)

[...] *и слезы у меня текут радостные, что и среди этих* ***волков****, простите волки, среди этих* ***акул*** *и* ***крыс****, простите акулы и крысы, есть невинные люди* [...] (Акунин)

Я пододвигался к моей мерцающей ***голубке****, останавливаясь и втягиваясь...* (Набоков)

Разве мы позволим ***гаду*** *пролезть?* (Платонов)

Ah, man, I'd like to know that gone little ***cat*** *and what he thinks and what kind of girls he has – oh, man, I'm. high on this air!* (Kerouac)

We need a good strong ***wolf*** *like the nurse to teach us our place.* (Kesey)

Hoowee, I've seen some ***bitches*** *in my life, but she takes the cake.* (Kesey)

The firm now had fourteen lawyers, all making at least $200,000; twenty-one paralegals at $75,000 each (...) and four office ***gofers*** *at $15,000 each.* (Grisham)

Come on, let's go, or we'll wake the ***dragon****.* (Evans)

Wyróżnione metafory odzwierzęce jako kolejny argument struktury predykatowo-argumentowej oznaczają osobę, która w subiektywnym odczuciu nadawcy swoim wyglądem, zachowaniem, cechami charakteru kojarzy się z określoną nazwą zwierzęcia. Są one wyrazem stosunku emocjonalnego nadawcy do desygnatu, reprezentowanego przez daną przenośnię. Wiąże się to z szerszym kontekstem, z konsytuacją, z normami kulturowymi danej nacji.

Nieco częściej pojawiają się w polskich tekstach zdania z ukrytym głównym argumentem (26 razy), w rosyjskich 11 razy, w angielskich są to przypadki sporadyczne (5):

Przyszedł do zadumanego, nieruchawego ***ślimaka****, wywabił go okrzykiem z domku, zaśmiał go na śmierć, otumanił* [...] (Makuszyński)

[...] *ileż kłopotu miałem z tym* ***źrebakiem*** (Helą – A. Cz.), *zanim go ugłaskałem.* (Nowak)

A w domu mam ***goryla****, stać mnie na to, o czym dobrze wiecie.* (Chmielewska)

Oho! Jedną ***żmiję*** *możesz zobaczyć od razu* (o kobiecie – A. Cz.). *Widzisz, schodzi ku brzegowi.* (Makuszyński)

Przede wszystkim widzę ***małpę****, niezdarnie udającą człowieka* (o bracie – A. Cz.) (Makuszyński)

А помнишь, как я тебе дорогу перебежала? – Помню. – ***И жеребушку*** *помнишь* (Задорнов)

Понимаешь, конвойный его опознал, чуть не задушил здесь ***гаденыша****.* (Островский)

Гидров *этих в море спрудим!* (Шолохов)

Ах ты бо-ж-жже мой! А? Запорю ***сучку****!* (Шолохов)

– Змею ты грел! – вдруг резким фальцетом выкрикнул дед Сашка, нелепо топыря руки. – ***Гадюку*** *прикормил! Она с Евгением свалялась!* (Шолохов)

It won't sound too pretty to say you've caught the ***kitten*** *and let the cat escape.* (Tolkien)

It iss that you yourself should beware of U Po Kyin. Beware of the ***crocodile****.* (Orwell)

Look – at – those – ***cats****!* (Kerouac)

By God, Chief, you may be big, but you shake my hand or I'll consider it an insult. And it's not a good idea to insult the new bull ***goose*** *loony of the hospital.* (Kesey)

Carajo! Give it to the ***bitch****.* (Sheldon)

Z szerszego kontekstu bądź z formy osobowej czasownika łatwo się domyślić, kto jest głównym subiektem w danej strukturze predykatowo-argumentowej.

Przy predykatach trójargumentowych tylko w tekstach polskich główny argument jest ukryty (4 zdania i 4 z wyrażonym podmiotem), natomiast w pozostałych językach zawsze jest wyrażony materialnie (rosyjski 10, angielski 2):

A właśnie teraz możesz mi urodzić to puszyste ***kociątko****, kociątko najmilsze.* (Nowak)

A potem, Piotrze, urodzę ci syneczka. ***Kociątko*** *puszyste urodzę ci, Piotrze.* (Nowak)

Jacek poczerwieniał. (Może on oprócz tej rudej ***wydry*** *ma jeszcze coś na sumieniu?)* (Dołęga-Mostowicz)

[...] *ileż jednak jest takich szkół bez sumienia, ileż lisów naucza śpiewu biedne* ***gęsi****?* (Makuszyński)

Matka wyprawiła niepoprawną ***oślicę*** *na wieś do siostry, ażeby choć*

przez pewien czas zeszła z oczu ojcowskich i spod jego ciężkiej pięści. (Żeromski)

Кто бы мог ожидать от чопорной ***козы*** *такого любопытства?* (Акунин)

Давайте я лучше расскажу вам вон про того ***орангутана****.* (Акунин)

А в записке, которую я тогда послал ***свинье*** *с тем, чтобы его дама ее прочла, было написано...* (Акунин)

Мы за трудовой народ, за его интересы дрались с генеральской ***псярней****, не щадя живота, и теперь вот гибнем от вашей руки!* (Шолохов)

– Едацкая кампания была ниточкой, на которую я сразу поймал и левацкого ***карася*** *и правую* ***щуку*** *(кулаков).* (Платонов)

(...) *and Dorothy appeared to fascinate him beyond all the '****birds****'.* (Orwell)

Struktury wieloargumentowe z metaforami odzwierzęcymi w badanych tekstach spotykane są bardzo rzadko:

Czy wyhodowałam sobie ***żmiję*** *na własnej piersi?* (Makuszyński)

Киров держит за пазухой троцкистскую ***змею*** *против Сталина, а не укусит ли она самого товарища Кирова?* (Рыбаков)

Regardless of how little they earned or how tight their budgets were, they thrived on the lonely independence of their work and the satisfaction of protecting the ***underdog****.* (Grisham)

W języku polskim i rosyjskim zoomorficzny metaforyczny argument nierzadko występuje w zdaniach jednoczłonowych (bezsubiektowych – 10 przypadków w polskich tekstach, 19 w rosyjskich), natomiast w tekstach angielskojęzycznych tylko 2 razy:

A czy można dopatrzyć takiego ***zwierzaka****?* (Iwaszkiewicz)

Ciemno się jednak czyniło na duszy ludzkiemu ***źrebięciu****, kiedy tego uczynić nie było można.* (Makuszyński)

Trzeba zaś było mieć świętą, anielską cierpliwość, aby wytrzymać z gromadą rozbrykanych ***rumaków*** *bożych* (o żakach – A. Cz.)*, z całym arsenałem dynamitowych nabojów, które o wybuch przyprawia byle iskra.* (Makuszyński)

Radość zapanowała na literackiej łące, skąd wygnano ***cielęta****, które ją paskudziły niełądnie.* (Makuszyński)

– За этой ***кобылкой*** *приходится смотреть, – сводя белесые, выцветшие брови, ответил капитан.* (Задорнов)

Учить этих ***сук*** *надо.* (Нагибин)

Шароку они были ненавистны... Душить таких ***гадов*** *надо, а не*

миндальничать с ними. (Рыбаков)

Ну уж и неоплатном, – пожал плечами он. – Просто хотелось осадить этого самодовольного ***индюка.*** *(Индюк – это такая уродливая американская птица..., в переносном смысле – чванливый и глупый человек).* (Акунин)

I'll go if they really look like breaking in. But, oh, to be killed by ***swine*** *like that!* (Orwell)

Dacoits, rebels, – yes; but not these poor cringing ***rats!*** (Orwell)

W powyższych wypowiedzeniach subiekt (główny argument) nie został sprecyzowany: ma uogólniony charakter – dotyczy ludzi, społeczeństwa.

Niekiedy metaforyczny argument nie odnosi się bezpośrednio do głównego predykatu, lecz pojawia się w strukturze bardziej złożonej:

Вот маманя моя, – говорит Дуська, <u>*называя*</u> *так нежно эту* ***суку*** *паралличную, плывущую, как Хейердал, на судне в крематорий...* (Алешковский)

Как Фан Фаныч мог угрохать столько нервов и здоровья, <u>*доказывая*</u> ***суке*** *из Кащенки, что он человек с большой буквы, звучащий гордо?* (Акунин)

Что за мысли поворачивались в зажравшемся мозговом тесте, <u>*работавшем*</u> *на нескольких дебильных* ***динозавров*** *из политбюро?* (Алешковский)

'We're not going to lose clients.' Clay said, <u>*thinking*</u> *of all those nice* ***sharks*** *he'd just met out in Idaho.* (Grisham)

Wyróżnione metafory jako kolejne argumenty odnoszą się do dodatkowego implicytnego predykatu: *называет сукой, доказывает суке, работает на динозавров, (he is) thinking of sharks.*

Zwykle metaforyczny drugi argument występuje pojedynczo, czasami są to szeregi dwóch lub trzech zoomorfizmów, natomiast rekordową ilość notujemy w następującym tekście:

Вы читали "Графа Монте-Кристо"? Тогда почитайте. Специально для вас доставлена любимая моя книжечка из библиотеки Дома творчества писателей. Смешно мне стало, когда я давеча порылся там в книжках классиков и вообще достойных авторов, а потом зашел в столовую и окинул печальным взглядом ***трутней***, ***слепней***, ***клопов***, ***летучих крыс***, ***ящериц***, ***черепах***, ***раков***, ***шакалов***, ***гиен***, ***кошечек,*** *оскопленных* ***петушков***, ***хамелеонов,*** *ценимых начальством за прочно удерживаемый кожей красный цвет, посмотрел я на* ***пауков***, ***свиней***, ***буревестников,*** *прогнозирующих вечный штиль, на* ***соболей,*** *хававших себе подобных особей, на* ***волов,*** *пашущих и боронящих на тучных нацнивах,* ***на лисиц***, ***на кротов,*** *на*

ручных ***соколов*** *в наглазных повязках,* ***на грифов****, гордо, как орлы на скалах, сидящих на обглоданных до костей останках классиков, посмотрел я* ***на*** *горных* ***орлов****, клюющих с ладони тюремщиков и палачей,* ***на*** *низколобых* ***горилл****, научившихся выдумывать в неволе тексты пошлейших песен,* ***на попугаев****, говорящих за орешки и семечки: "Солженицын – дурак!", "Сахарров – враг!.."* (Алешковский)

Taka plejada metafor odzwierzęcych, nacechowanych głównie pejoratywnie, tworzy niezwykle plastyczny obraz rzeczywistości. Istotną rolę ogrywają tu również dodawane do metafor określenia, będące niejako uzasadnieniem takiej a nie innej nazwy argumentu.

Materiał badawczy potwierdza dużą różnorodność i częstość użycia zoomorfizmów w funkcji kolejnego argumentu w badanych językach. W materiale języka polskiego notujemy 40 różnych metafor odzwierzęcych w opisywanej funkcji, w rosyjskim aż 62, natomiast w angielskim tylko 20. Niektóre z nich występują kilkakrotnie, np.: *гад / гадина / гадюка / гаденыш* (15 razy), *wydra* (7 razy), *małpa*, *suka*, *голубь / голубка / голубушка / голубчик / голубик*, *сука* (5 razy), *gęś*, *rat* (4 razy), *ptaszek*, *шакал*, *bitch*, *swine*, *cat* (3 razy). Dwukrotnie pojawiają się: *bydlę*, *kociątko*, *oślica*, *piskle*, *żmija*, *zwierzyna*, *ślimak*, *акула*, *крыса*, *обезьяна*, *свинья*, *гриф*, *сокол*, *змея*, *соловей*, *bird*. Pozostałe metafory występują okazjonalnie. Pozytywne bądź pejoratywne wartościowanie dodatkowo może być modyfikowane (wzmacniane lub osłabiane) odpowiedniki określeniami: *pracowite pszczoły*, *przemiłe małpoludy*, *niepoprawna oślica*, *głupia ruda wydra*, *srogi tygrys*, *czarna owca*, *stary lis*, *ученый соловей*, *молоденькая жеребушка*, *троцкистская змея*, *ядовитая желтая гадина*, *чопорная коза*, *испуганная газель*, *nice shark*, *strong wolf*, *old fox*, *poor*, *cringing*, *little*, *frightened rat*, *stinking swine*, *ruthless bitch*.

Metafory odzwierzęce użyte w pozycji kolejnego argumentu struktury predykatowo-argumentowej odnoszą się do osoby, która w subiektywnym odczuciu nadawcy kojarzy się z określoną nazwą zwierzęcia. Identyfikacja wyznaczonej osoby osiągana jest zwykle poprzez użycie określników typu *ten*, *taki*, *этом*, *that*, *the*[7].

Różnorodność i częstość użycia metafor odzwierzęcych w poszczególnych językach w znacznej mierze wynika z odmiennego sposobu odzwiercie-

[7] H. Wróbel, *Gramatyka języka polskiego*, Kraków 2001, ss. 310–312; Z. Topolińska, *Składnia grupy imiennej*, [w:] *Gramatyka współczesnego języka...*, op. cit., ss. 302–303, 336; A. Głaz, *Jedno słowo, wiele spojrzeń. Przedimek i wielka litera w angielskim tekście artystycznym*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, ss. 261–275.

dlenia rzeczywistości pozajęzykowej w danych kulturach, natomiast motywacji podobieństw należy doszukiwać się w pokrewieństwie badanych grup językowo-kulturowych, w ich wspólnym pochodzeniu oraz historyczno-kulturowym współoddziaływaniu. Zgodnie z przewidywaniami zdecydowanie najwięcej podobieństw w zakresie wyboru określonych leksemów oraz częstości ich występowania w omawianej pozycji składniowej notujemy w materiale języka polskiego i rosyjskiego, znacznie mniej polskiego i angielskiego, natomiast najmniej wspólnych cech łączy materiał rosyjski i angielski.

Na płaszczyźnie składniowej metafora zoonimiczna jako kolejny argument funkcjonuje w badanych językach w zasadzie bardzo podobnie: występuje przy różnych predykatach, jednak najczęściej przy predykatach dwuargumentowych. Główny argument podstawowej struktury predykatowo-argumentowej bywa materialnie wyrażany rzeczownikiem (zaimkiem) bądź jest ukryty w formie osobowej predykatu lub wynika z szerszego kontekstu.

РЕЗЮМЕ

В статье описываются польские, русские и английские предложения, в структуре которых отзоонимная метафора занимает позицию очередного аргумента. Она появляется при предикатах разной семантики, коннотирующих два и больше аргументов. Имеются два типа структур: 1) в которых главный аргумент выражается материально (существительным или местоимением), 2) в которых аргумент содержится в личной форме предиката или вытекает из более широкого контекста. Очередной аргумент называет лицо, которое в субъективном восприятии говорящего своим поведением, внешним видом, чертами характера ассоцируется с определенным зоонимом.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Светлана Купрадзе
Минск

К проблеме речевых новообразований (некоторые вопросы словотворчества)

Во все времена поэты, писатели играли со словом. Художественную литературу, особенно поэтическое творчество, в определенном смысле можно рассматривать как игру. *Poiesis есть игровая функция. Поэзия в своей первоначальной функции как фактор ранней культуры рождается в игре и как игра. Это освященная игра, но в своей священности эта игра все же постоянно остается на грани необузданности, шутки, развлечения...*[1]. В начале XX века в России игра со словом породила философию зауми, основной чертой которой стало словотворчество (Велимир Хлебников, Игорь Северянин, Алексей Крученых).

Такой вид «языковой игры» как словотворчество в последние годы вызывает все больший интерес. Это связано с тем, что лингвисты осознали тот факт, что коммуникативная компетенция говорящих не сводится только к способности строить предложения, но и состоит в том, что говорящие владеют навыками создания новых лексических единиц и способны распознавать их в языке и речи.

Исследование неузуальной лексики – одна из современных тенденций в области изучения разговорной и художественной речи. Внимание языковедов сосредоточено на анализе фактов появления новых слов, изучении моделей их создания, определении их значений, стилистических функций. Объектом исследований все чаще становятся речевые

[1] Й. Хейзинга, *Homo ludens, В тени завтрашнего дня*, Москва 1992, с. 464.

новообразования – лексические единицы, созданные отдельными носителями языка, главным образом, поэтами, писателями. Огромное количество таких лексем не входит в общее употребление, так и оставаясь словами, лишь однажды созданными и реализованными в определенном контексте. Это *огончарован*, *кюхельбекерно* Александра Пушкина, *поцекистей*, *многопудье* Владимира Маяковского, *восторгокрылый*, *смехачи* Велемира Хлебникова, *телерадиоджунгли*, *антипокой*, *фигокарманство* Евгения Евтушенко, *яблокопад*, *святотопорство* Андрея Вознесенского. В поисках яркого, живого, экспрессивного слова авторы приходят к подобному словотворчеству, продуктом которого являются авторские новообразования или окказионализмы (от лат. occasionalias – случайный).

В 1957 году Н. И. Фельдман, впервые предложившая этот термин, писала:

> В русской литературе окказиональные слова, несомненно, не имеют такого широкого распространения, как, например, в немецкой или японской: Щедрин и Маяковский в этом отношении составляют исключение и резко отличаются от таких классиков, как Пушкин, Тургенев, Чехов, Толстой и многие другие. По-видимому, это обстоятельство способствовало тому, что само явление окказионального словообразования не привлекло достаточного внимания исследователей, а сами такие новообразования вызвали несколько пренебрежительное к себе отношение[2].

Действительно, писатели, поэты XIX века нечасто создавали неузуальные слова. Иногда можно встретить речевые новообразования в произведениях А. С. Пушкина (*дамоподобны*), Ф. М. Достоевского (*сложа-руки-сиденье*) и др.

Однако уже начало XX века было ознаменовано появлением большого количества новообразований, особенно в поэзии. Особым пристрастием к словотворчеству отличались поэты-символисты и футуристы. Экспериментирование со словом в то время отражало дух новаторских исканий и, несмотря на отдельные неудачи и крайности, сыграло большую роль в обновлении поэтического языка, в освобождении его от традиционных штампов, в активизации творческих возможностей художников слова. Создание окказионализмов стало устойчивой стилистической чертой творчества Владимира Маяковского, Сергея Есенина. Непревзойденным в реализации потенций языка поэзии является лингвопоэтический опыт Велимира Хлебникова, к филологическому

[2] Н. И. Фельдман, *Окказиональные слова и лексикография*, «Вопросы языкознания» 1957, № 4, с. 68.

осмыслению экспериментов которого обращается не одно поколение филологов. Окказионализмы создавали в своих произведениях Александр Блок, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Игорь Северянин, Вячеслав Иванов.

Начиная с 50-х годов, наблюдается активное появление новообразований в творчестве поэтов: Андрея Вознесенского, Виктора Бокова, Евгения Евтушенко, Леонида Мартынова, Новеллы Матвеевой, Роберта Рождественского, Сергея Острового и др. В наши дни неузуальное словообразование стало активизироваться не только в языке художественной литературы, но и в языке газет, других средств массовой информации, устной публичной речи. Например, журналист называет свою страну *Абсурдистаном* (ср. с узуальным *Узбекистан*). Другие примеры из прессы: *эмигрень* (*эмиграция* + *мигрень*), *фальшивоманатчик* (*фальшивомонетчик и манат* – денежная единица в Азербайджане).

За последние десятилетия интерес к речевым новообразованиям резко возрос. Об этом свидетельствует и увеличение количества посвященных им работ, и обращение к новообразованиям для иллюстрации продуктивности тех или иных явлений языка, прежде всего словообразовательных типов. Однако проблематику изучения окказиональных слов нельзя считать сложившейся. Мнения лингвистов по различным проблемам, связанным с окказиональным образованием, не всегда совпадают. До сих пор нет единства в терминологии.

Предпочтение отдается термину «окказионализм». Однако существуют другие названия подобных слов: индивидуальные слова, индивидуально-авторские неологизмы, неологизмы контекста, одноразовые неологизмы, слова-самоделки, слова-экспромты, ситуативные слова, стилистические неологизмы, литературные неологизмы, поэтические неологизмы, индивидуальные новообразования, химерические новообразования, художественные окказионализмы, оценочные слова-времянки, авторские неологизмы, эгологизмы (от лат. ego-я).

Нетрудно заметить, что чаще других встречается термин «неологизм». Называя явления неузуального образования индивидуально-авторскими неологизмами, неологизмами контекста, одноразовыми и другими неологизмами, исследователи признают окказиональные слова особым типом новых слов.

Но можно ли окказиональное слово называть неологизмом? Этот вопрос не раз задавался исследователями окказионального слова.

Термин «неологизм» – самый старый, – пишет Э. И. Ханпира. *– В литературоведческих работах до сих пор только он и бытует. Только его и признает средняя школа. А между тем одного этого*

термина явно недостаточно для описания многообразия фактов, связанных с появлением новых слов[3]. Со времени написания этой работы прошло почти 40 лет, однако по-прежнему нередко понятия «неологизм» и «окказионализм» употребляются в качестве синонимов.

Известно, что неологизмы – это слова, которые появляются в языке для обозначения новых понятий. Входя в активный словарь людей, они перестают восприниматься как новые. Следовательно, каждое слово может быть неологизмом на раннем этапе своего появления в языке. Поэтому А. Г. Лыков называет неологизмом любое слово, находящееся в начальной стадии своей исторической жизни в языке. Неологизм, первоначально являясь фактом речи, становится фактом языка. Это и есть главное отличие между новым словом и окказиональным. Последнее почти всегда остается речевым фактом.

Свежесть и новизна называются многими исследователями общими свойствами новых и окказиональных слов. По этой причине большинство неологов признает окказионализмы особым типом новых слов. Однако и в этом вопросе между исследователями нет единого мнения. Наиболее ж распространенной является следующая точка зрения. Новое слово – понятие относительное. Закрепляясь в языке, новые слова начинают функционировать наряду с другими. Сколько времени они еще остаются новыми? Очевидно, до тех пор, пока обозначаемые этими словами предметы, явления действительности сохраняют черты ощутимой новизны, до тех пор и сами эти слова воспринимаются как новые.

Окказиональные слова в большинстве случаев не входят в язык, функционируют только в созданном контексте, в силу этого они сохраняют новизну, свежесть всегда, независимо от времени создания.

> Хотя со времени написания этих строк прошли десятки лет, слова *поцекистей*, *душедрянствовать*, *умонелепствовать*, *белибердоносцы* сразу выделяются из общего контекста своей новизной. И вот этим-то они резко отличаются от подлинных неологизмов, о которых шла речь выше: для последних... характерно как раз обратное – а именно то, что трудно уловить тот недолгий момент, когда они еще ощущались как неологизмы[4].

Важной является проблема разграничения окказиональных и потенциальных слов.

---

[3] Э. И. Ханпира, *Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании*, [в:] *Развитие словообразования современного русского языка*, Москва 1966, с. 154.

[4] Н. И. Фельдман, *Окказиональные слова и лексикография*, «Вопросы языкознания» 1957, № 4, с. 65.

Некоторые неузуальные слова не заметны в такой степени, как окказиональные, не режут слух своей необычностью, новизной. Их не всегда легко отличить от общеупотребительных слов. Например, *каменность*, *прогрессивничать* (дериваты Е. Евтушенко). Подобные слова называют потенциальными. *Человеку нужно слово, оно наивно, стихийно, легко срывается у него с языка; он даже не знает, не задумывается, слышал он его или сочинил: оно понятно собеседнику – чего еще?*[5]

Термин «потенциальное слово» неоднозначен и остается предметом споров. Г. О. Винокур, предложивший этот термин, раскрывал сущность потенциального слова на примере слова *китиха* созданного, В. Маяковским:

> В каждом языке наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, существуют, кроме того, своего рода «потенциальные слова», т.е. слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность. *Слониха* при *слон* – слово реальное и историческое. Но рядом с ним, как его тень, возникает потенциальное слово *китиха*, как женский род к *кит*... То, что живет в языке подспудной жизнью.., дано как намек в системе языка, прорывается наружу в подобных явлениях языкового новаторства, превращающего потенциальное в актуальное[6].

Потенциальные слова возникают в результате возможностей, заложенных в словообразовательной системе русского языка. Они образуются по продуктивным словообразовательным типам. Их структура соответствует структуре узуальных слов. Значение потенциальных слов предсказуемо, воспринимается вне контекста, сводится к сумме значений мотивирующих компонентов и значения словообразовательной модели. Так, к потенциальным словам принадлежат существительные с продуктивным суффиксом *-ость*, регулярно образующим в русском языке существительные со значением отвлеченного признака, мотивированные именами прилагательными. Например, *несчастность*, *хрустальность* (примеры Е. Евтушенко).

Окказионализмы создаются по малопродуктивным, непродуктивным и «внетиповым» («неизвестным или почти неизвестным языку») моделям. Даже созданное по продуктивному словообразовательному

---

[5] В. В. Лопатин, *Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования*, Москва 1973, с. 141.

[6] Г. О. Винокур, *О языке художественной литературы*, Москва 1991, с. 328.

типу окказиональное слово всегда обнаруживает отступление, отклонение от его структуры. Например, при образовании окказионализма *наверность* снимаются существующие ограничения со словообразовательного типа, т.к. существительные этой структуры мотивируются, как правило, прилагательными и страдательными причастиями, но не наречиями: *Я счастлив лишь наверно, / но не наверняка. / Подобная* ***наверность*** *– / судьбы моей неверность*[7].

Термин «потенциальное» подчеркивает определенную заданность такого слова словообразовательной системой языка, возможность возникновения речевого факта. Нередко такие слова являются чистой реализацией модели, так называемыми словами ad hoc. Окказиональность – известная степень незаданности речевого факта системой языка, что создает эффект неожиданности, непредсказуемости. Э. И. Ханпира пишет: *Окказиональность обратно пропорциональна потенциальности: чем больше возможность появления того или иного слова, тем меньше его окказиональность, и наоборот*[8].

Действительно, потенциальные и окказиональные слова в известном смысле противоположны друг другу. Первые стандартны с точки зрения языка, вторые – нестандартны. Этим, видимо, объясняется тот факт, что окказиональное словообразование в количественном отношении представлено менее значительно, чем словообразование потенциальное. Однако при этом потенциальные слова нередко несут на себе черты ощутимой новизны, свежести, оригинальности ничуть не меньше, чем окказионализмы. Происходит это потому, что разграничение потенциальных и окказиональных слов, принятое в дериватологии, снимается в условиях художественного произведения, где мерилом является не словообразовательная структура, а контекстуальная семантика.

Потенциальные и окказиональные слова обладают рядом специфических признаков. Многопризнаковость неузуального слова служит целям выделения его как лексической единицы внутри более широкого понятия слова вообще.

Наиболее полно этот вопрос изучен в работах исследователей Р. Ю. Намитоковой и А. Г. Лыкова. Последний выделяет следующие

---

[7] Е. А. Евтушенко, *Граждане, послушайте меня... Стих-я и поэмы*, Москва 1989, с. 10.

[8] Э. И. Ханпира, *Смысловая структура окказионального слова в языке Маяковского*, «Русский язык в школе» 1966, № 6, с. 36.

признаки речевых новообразований: принадлежность к речи, творимость, словообразовательную производность, ненормативность, функциональную одноразовость, экспрессивность, номинативную факультативность, синхронно-диахронную диффузность, индивидуальную принадлежность.

Наиважнейшим признаком речевых новообразований является ненормативность. В современных определениях понятия «языковая норма» основополагающими являются взгляды Э. Косериу. Норма – это система обязательных реализаций, принятых в данном обществе и данной культурой; норма соответствует не тому, что «можно» сказать, а тому, что уже «сказано» и что по традиции «говорится» в рассматриваемом обществе.

Неузуальная лексика – одно из проявлений аномальных языковых явлений. В статье «Аномалии и язык» Н. Д. Арутюнова определяет *последовательность действия отклонений от нормы, которая берет свое начало в области восприятия мира, поставляющего данные для коммуникации, проходит через сферу общения, отлагается в лексической, словообразовательной и синтаксической семантике и завершается в словесном творчестве*[9]. В работе автор оперирует понятиями нормы и антинормы в языке, рассматривает концептуальные поля для каждого из них. Поле нормативности граничит с концептами обыденности, ординарности, предсказуемости, привычности. Поле ненормативности, в свою очередь, граничит, с одной стороны, с такими концептами, как новшество, изобретение, преобразование и т.п., а с другой – с такими, как редкое, необычное, из ряда вон выходящее, уникальное, индивидное, обращающее на себя внимание, спорадическое, случайное, непредсказуемое и др.

Окказионализмы в структурном отношении не представляют однородную группу. Помимо окказиональных слов, образованных по аналогии с непродуктивными словообразовательными типами и образованных с отступлением от семантических, структурных, стилистических отношений между компонентами словообразовательного типа, выделяется группа «нестандартных, несистемных», «собственно окказиональных», внетиповых слов, созданных по неизвестным или почти неизвестным языку типам. Наиболее полная систематизация способов и приемов, специфических для образования окказионализмов, сделана

[9] Н. Д. Арутюнова, *Аномалии и язык. К проблеме языковой «картины мира»*, «Вопросы языкознания» 1963, № 3, с. 8.

Р. Ю. Намитоковой, Е. А. Земской, М. П. Петриченко. Они называют междусловное наложение, контаминацию, сращение в сочетании с суффиксацией, субституцию, редеривацию, повторы-отзвучия (созвучия), сложение 3-х и более основ, построение слов с вымышленными корнями, тмезис (вторжение аффикса или целого слова внутрь слова), высвобождение аффиксов и других частей слова, использование суффиксов в качестве базовых основ, другие каламбурные и паронимические игры со словом. Полное же исчисление невозможно в принципе.

Рассмотрим внетиповые дериваты, извлеченные из произведений Е. Евтушенко. Большинство из них являются именами существительными. Единичны случаи образования окказионализмов других частей речи. Это новообразования с уникальной структурой, созданные специально с установкой на словесную игру, каламбур. Тем не менее эти единицы можно типизировать по технике производства.

Так, субстантивы *гробувь, ирландыш, тимура, монте-кристианин* демонстрируют междусловное наложение или гибридизацию. При их создании происходит наложение конца первой полной или усеченной основы и начала второй основы двух самостоятельных слов: *гроб и обувь*, *ирландка и ландыш*, *Тимур и мура*, *Монте Кристо и христианин*. В результате возникает сложное слово особого типа, включающее в свое значение семантику объединившихся слов, а в свою основу – основы обоих объединившихся слов, причем в качестве определяемого выступает второе слово, а в качестве определяющего – первое слово.

Контаминацией образованы окказиональные существительные *пиночетество*, *дурократия*, *мордель*. Подобные дериваты в зарубежной лингвистике называют «телескопизмами», по их сходству с телескопными трубами, вдвигающимися друг в друга, словами-«кентаврами». От междусловного наложения этот прием отличается тем, что часть одного слова устраняется, т.е. не входит в окказионализм, но остается в том фоне, который служит двойному осмыслению окказионализма. Таким образом, при контаминации происходит вытеснение какого-либо элемента объединяемых слов.

В грязь уроненное отечество / превращается в ***пиночетество***[10].

К контаминационным относятся образования *Ваше социалистичество, Трусы Советского Союза*. В первом случае заменяется часть слова (*величество – социалистичество*), во втором – целое слово идиомы (*Герой – Трус*).

[10] Е. А. Евтушенко, *Граждане, послушайте меня... Стих-я и поэмы*, с. 23.

Трусы прежние / в герои суются / словно ***Трусы Советского Союза***[11].

К внетиповым относятся окказиональные существительные и прилагательные, созданные повторами-отзвучиями: *Аленушка-клейменушка*, *дачник-гамачник*, *долгожданочка-алданочка*, *Млечный невечный путь*, *современник-содременник*, *мальчик-лгальчик* и еще 14 дериватов, созданных на основе субстантива *мальчик*. Этот способ образования неузуальных единиц называют также «приемом рифмованного эха, фокус-покус-приемом». Суть повтора-отзвучия в том, что производное слово создается повторением близкого, но не совпадающего полностью сегмента. Перечисленные дериваты несут смысловую нагрузку.

*Аленушка-****клейменушка*** */ в лесу. / Аз, буки, веди / каленными щипцами по лицу!*[12]

Одним из специфических приемов порождения окказионализмов является образование по образцу конкретного слова. Конкретный образец может быть как производным словом, так и непроизводным, но вычленяющим какие-то сегменты. Создавая окказионализм, творец может отчетливо осознавать связь с прообразом и эксплицировать ее.

Одной из разновидностей образований по конкретному образцу является субституция – замена морфем, сегментов слов, компонентов сложного слова. Субституция характерна для контрастных образований по конкретному образцу под влиянием непосредственной и опосредованной аналогии с равномотивированным словом. Обнаружены прилагательное послевременный (ср. *преждевременный*), наречие *разновременно* (ср. *одновременно*).

В твоем подъезде на Петровке / железные ступени, / где мы идем ***разновременно****...*[13]

Несмотря на отсутствие в текстах непосредственных аналогов – узуальных слов, ассоциации с ними остаются ощутимыми, они принимают участие в создании художественного образа.

Нужно отметить, что данный способ образования слов, отмеченный сравнительно недавно и теоретически обоснованный И. С. Улухановым близок к известным в языке способам производства слов. Так, прилагательное *послевременный* можно рассматривать как префиксальное образование.

---

[11] Е. А. Евтушенко, *Граждане, послушайте меня...*, с. 23.

[12] Е. А. Евтушенко, *Последняя попытка*, Петрозаводск 1988, с. 11.

[13] Е. А. Евтушенко, *Нет лет*, С-Петербург 1993, с. 217.

В качестве форманта, структурирующего окказионализм, часто используется не аффикс, а какой-либо фрагмент слова-прообраза. Так, окказионализм *до страданья* воспринимается на фоне узуального междометия *до свиданья*. При этом мотивирующие слова (*страдать*, *до свиданья*) предваряют появление окказионализма, создавая условия для его правильного истолкования.

Пусть нам снова страдать, / если снова мы будем вдвоем – / до свиданья! Мыслим – значит, живем? / Нет, страдаем – / значит, живем! / ***До страданья!***[14]

Сосредоточению большого количества неузуальных слов в тексте Е. А. Земская дает условное, метафорическое название «словообразовательного куста» или «каскада неузуальных слов». Это явление в классическом виде представлено в «Заклятии смехом» В. Хлебникова. «Каскад» неузуальных слов может формироваться из единиц: 1) относящихся к одному словообразовательному типу, 2) относящихся к одному способу словообразования, 3) имеющих одну и ту же базовую основу.

Стихотворение Е. Евтушенко «Метаморфозы» почти полностью состоит из неузуальных слов (25 единиц). *Детство – это село* ***Краснощеково***, / ***Несмышленово***, ***Всеизлазаво***, / ***Скок-Поскоково***, *чуть* ***Жестокого***, / *но* ***Беззлобнино***, *но* ***Чистоглазово***. / *Юность – это село* ***Надеждино***, / ***Нараспашкино***, ***Обольщаньино*** *...* / *Старость – это село* ***Усталово***. / ***Понимаево***, ***Неупреково***, / ***Забываловo***, ***Зарасталово*** / *и – не дай нам Бог –* ***Одиноково***[15].

Поэт создает индивидуальные производные – «названия сел», олицетворяющие разные периоды жизни человека: детство, юность, зрелость, старость. Образованы они по аналогии с субстантивами среднего рода – топонимами на *-ово*, *-ино*. (Новообразование *Жестокого* имеет суффикс *-ого* и совпадает с косвенной падежной формой узуального прилагательного *жестокий*). Русская литература знает подобные примеры неузуальных топонимов (Ср. с некрасовскими *Разутово*, *Знобишино*, *Горелово*, *Неелово*).

Скопление окказионализмов зафиксировано и в других произведениях Е. Евтушенко. Это уже упоминавшиеся повторы-отзвучия на *-чик* из стихотворения «Инфантилизм»: *мальчик-лгальчик*, *выпивальчик*, *жральчик*, *надувальчик*, *продавальчик* и др. (15 единиц).

---

[14] Е. А. Евтушенко, *Нет лет*, с. 148.

[15] Там же, с. 207.

«Каскад» из 24 дериватов, являющихся сложениями с *полу-*, наблюдается в стихотворении «Половинчатость». Это существительные: *полумятежник*, *полународ*, *полураб*, *полусовесть*, глаголы: *полуувидеть*, *полупятиться*, *полубояться*, *полубезобразить*, прилагательные: *полугодный*, *полусвободный*, местоимение – *полутот*. Композиты с *полу-* обозначают половинчатость, ущербность понятий, действий, признаков. Эта сема выделена автором уже в самом названии «Половинчатость».

Смертельна половинчатость / порывов, / Когда, узду от ужаса грызя, / Мы прядаем, / Все в пене, / у обрывов, / но ***полуперепрыгнуть*** *их нельзя*[16].

В сатирическом произведении «Кабычегоневышлисты» реализуется прием, в известной мере, противоположный предыдущему. Идиома *кабы чего не вышло* становится производящей основой для создания целого гнезда слов, включенных в идейно-образную ткань стихотворения «Кабычегоневышлисты». Рождается направление *кабычегоневышлизм* с конкретными представителями *кабычегоневышлистами* и *кабычегоневышлистиками*, фамилия *Кабычегоневышлистенко*.

Окказионализмы, созданные внетиповыми способами, демонстрируют огромные резервные возможности словообразовательной системы русского языка. Эта группа окказионализмов наделена наибольшей степенью экспрессивности, необычности, уникальности.

Категория окказиональности проявляется не только в словообразовании. Окказиональные образования в принципе возможны при использовании единиц каждого языкового уровня.

Окказиональным значением наделены семантические окказионализмы. Подобные неузуальные единицы являются предметом исследования лингвистов Т. К. Бардиной, Н. Ю. Зуевой, В. И. Калашникова, Е. А. Семенец, Е. А. Шмелевой и другими. Явление семантических окказионализмов называют также «обертонами смысла», «смысловыми приращениями», «контекстуальными значениями», «окказиональным словоупотреблением». Семантические окказионализмы – это узуальные слова, которые в определенном контексте приобрели новый, окказиональный элемент значения. Например, *затишье порядка*, *прелюбодей мысли* (Ф. М. Достоевский), *прививка стыда*, *культуризм взгляда* (Е. Евтушенко). С изучением семантических окказионализмов связана проблема переноса значений по смежности и сходству, то есть проблема изучения тропов: метафоры, метонимии.

---

[16] Е. А. Евтушенко, *Последняя попытка*, с. 57.

Некоторые исследователи говорят об индивидуальных фразеологизмах, окказиональных компонентах фразеологизмов. Тем самым они констатируют категорию окказиональности во фразеологии. Так, А. М. Мелерович приводит пример окказионального фразеологизма из «Нигерийской тетради» Юрия Нагибина: *На спектакль приехала публика даже из далекого Лагоса.* ***Банану негде было упасть***[17]. Мы наблюдаем распад фразеологизма *яблоку негде упасть*. У Е. Евтушенко нами встречен окказиональный фразеологизм *сердечный переизбыток*, образованный в результате распада узуального медицинского термина-фразеологизма – *сердечная недостаточность*.

Шукшин принадлежал к тем людям, которые умирают не от сердечной недостаточности, а от ***сердечного переизбытка***[18].

Во всех подобных случаях замены одного из компонентов замещенный член фразеологизма остается в подтексте в виде культурно-языкового фона и неизбежно включается поэтому в смысл заменившего компонента, а фоновый узуальный фразеологизм – в смысл окказионального.

В сфере грамматики окказионализмы появляются среди словоформ (*Сегодня* ***возбужду*** *вопрос с точки зрения...* (Михаила Зощенко) и синтаксических единиц. Так, П. Майер приводит пример особого случая употребления формы родительного падежа в функции винительного: *Прошу вашего величества...*[19]. Л. Н. Чумак рассматривает синтаксические окказионализмы из романа Е. Евтушенко «Ягодные места»: *ягодный уполномоченный, подсматривать манеры* и др.:

> Суть синтаксического окказионального образования определяется расширением границ нормативной сочетаемости слова, т.е. сознательным нарушением его валентности, дистрибуции. Наиболее распространенными в языке художественной литературы являются отступления от норм лексической сочетаемоти слов, обусловленной их индивидуальным значением, на которые язык накладывает определенные ограничения[20].

---

[17] А. М. Мелерович, *Окказиональная фразеологическая деривация в текстах русского языка*, Курск 1986, с. 123.

[18] Е. А. Евтушенко, *Точка опоры*, Москва 1981, с. 97.

[19] П. Майер, *Прошу вашего величества... Особый случай употребления формы родительного падежа в функции винительного*, «Вопросы языкознания» 1999, № 3, с. 70.

[20] Л. Н. Чумак, *Синтаксические окказионализмы в прозе Е. Евтушенко*, «Вестник БГУ» Сер. 4. Филология, журналистика, педагогика, психология, 1986, № 2, с. 50.

Безусловно, категории окказиональности и потенциальности в языке способствуют созданию неповторимой эстетически-художественной материи, выявлению в ней индивидуального восприятия мира.

SUMMARY

The article describes such phenomenon as non-used vocabulary. This work looks into potential and occasional words, their signs, different points of view on the problem of their differentiation.

The most interesting part of occasional words is untypical occasional words.

Semantics, word-forming structure, stylistic function of untypical occasional words, extracted from the works of Y. A. Yevtushenko, are analyzed in this article.

This research enables as well to imagine the development of different means of words formation.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Роберт Шимуля
Белосток

Лексикализация словосочетаний как наиболее продуктивный способ пополнения терминологии (на примере подъязыка информатики и вычислительной техники в русском языке)

Терминология должна анализироваться в пределах той системы, в которую она естественным образом входит. Такой средой является самостоятельная функциональная разновидность общелитературного языка, традиционно именуемая *языком науки*. Существует ряд синонимов этого названия, например, "язык науки и техники", "профессиональный язык", "язык научной литературы", в которых объем и содержание научного понятия иногда отличаются, но в них сохраняется общий опорный компонент – совокупность всех языковых средств, которые применяются в профессионально ограниченной сфере коммуникации, как в устной, так и в письменной форме.

Лексика языка науки, как и всех других разновидностей общелитературного языка, неоднотипна. Более или менее четко в ее составе можно выделить три относительно самостоятельные группы единиц, характеризующиеся рядом признаков:

1) нетерминологическая лексика – это знаменательные и служебные слова общелитературного языка, для которых характерна определенная однородность по сфере употребления (литературно-книжные слова), по экспрессивно-стилистической характеристике (в большинстве эмоционально нейтральные слова), с точки зрения активного и пассивного запаса (главным образом традиционно устойчивая лексика, в которой нелегко выделить неологизмы или архаизмы);

2) общенаучная лексика – это специальные слова научной сферы общения в целом, которые выражают понятия "широкого профиля", соотносящиеся с объектами, явлениями, процессами, свойствами и т.п. в разных областях изучаемой действительности;
3) терминологическая лексика – это специальные слова конкретных терминосистем, отражающих систему понятий данных наук, научных направлений, школ и т.п.[1]

Термин "функциональная разновидность языка" предполагает относительную самостоятельность языка науки и в то же время его тесную связь с общелитературным языком. Язык науки возник и развивался на базе общелитературного национального языка, поэтому основу языка науки составляют лексика, словообразование, грамматика общелитературного языка, на принципах которых создаются лексическая, словообразовательная, грамматическая подсистемы языка науки. Говоря о формировании и пополнении конкретных подъязыков, в том числе и подъязыка информатики и вычислительной техники, следует подчеркнуть, что характерной чертой этих процессов является использование приемов, которые используются также в случае лексики общелитературного языка (формирование новых значений, заимствование, словообразование, лексикализация словосочетаний). Принято считать, что характерной чертой современной терминолексики является преобладание терминологических словосочетаний над однословными терминами, а образование словосочетаний является наиболее продуктивным способом пополнения терминологической лексики. Таким путем образовано 60–95% состава различных исследованных терминологий европейских языков[2].

Появление терминологических словосочетаний вызвано тем, что благодаря описанию реализуется одно из основных требований к термину – максимально точная характеристика конструкций, процессов и других понятий. Добавляя какое-нибудь определение становится возможным обозначить новое терминологическое понятие. Например: *память – динамическая память – синхронная динамическая память*.

Как и любое словосочетание, терминологическое словосочетание может иметь довольно большое количество компонентов. Русский, как и другие языки, создает словосочетания, которые определяются характером самого языка – его морфологическим и синтаксическим строем.

---

[1] В. П. Даниленко, *Русская терминология. Опыт лингвистического описания*, Москва 1977, с. 17–20.

[2] С. В. Гринев, *Введение в терминоведение*, Москва 1993, с. 141.

Это особенно наглядно иллюстрирует сопоставление материала русского языка с соответственным материалом другого языка. В этом плане показательную англо-русскую схему составил К. Б. Уразбаев[3].

1. the system
2. the control system
3. the attitude control system
4. the ship attitude control system
5. the ejection ship attitude control system
6. the gas ejection ship attitude control system
7. the nozzle gas ejection ship attitude control system

1. система
2. система управления
3. система управления положением
4. система управления положением корабля
5. система управления положением корабля посредством выброса
6. система управления положением корабля посредством выброса газа
7. система управления положением корабля посредством выброса газа от сопла

Как показывает приведенная схема, при сравнении русских и английских терминологических словосочетаний, несмотря на единство плана их содержания, параллелизм между ними далеко не всегда абсолютный.

В данной статье предпринята попытка описания формально-структурных типов многокомпонентных терминов информатики и вычислительной техники в русском языке, что позволило выявить наиболее продуктивные модели образования терминов-словосочетаний. В ходе нашего исследования было выявлено, что терминологические словосочетания составляют 68,59% всех исследованных русских терминов, что подтверждает ведущую роль лексикализации словосочетаний среди всех способов формирования и пополнения специальных лексиконов.

Наиболее распространенным типом многокомпонентных терминов в русском языке являются двухкомпонентные словосочетания (79,51% всех терминологических словосочетаний). Эта группа представлена несколькими типами:

1) атрибутивные термины-словосочетания с именем прилагательным в функции препозитивного определения (*аппаратное обеспечение*;

[3] К. Б. Уразбаев, *Терминологическое словосочетание как единица номинации (на материале английской космической терминологии): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04*, Москва 1985, с. 10.

жесткий диск; *жидкокристаллический дисплей*; *операционная система*) – в эту группу мы включаем также терминологические словосочетания с адъективированным причастием в роли определения, так как значение причастия в данных случаях утратило временной и приобрело качественный характер;

2) атрибутивные терминологические словосочетания с именем существительным (в подавляющем большинстве в форме родительного падежа) в функции постпозитивного определения (*администратор сети*; *база данных*; *гнездо расширения*; *устройство ввода*);
3) терминологические словосочетания, представленные моделью "глагол + существительное" (*вести запись*; *выполнять цикл*; *освобождать память*; *перезапускать программу*; *устанавливать конфигурацию*);
4) двухкомпонентные терминологические словосочетания, представленные моделью "глагол + наречие" (*писать поверх*; *располагать каскадно*; *стирать полностью*; *форматировать заново*);
5) терминологические словосочетания, построенные по модели "наречие + прилагательное" (*глобально определенный*; *локально определенный*; *обратно пропорциональный*);
6) словосочетания, образованные согласно модели "наречие + глагол" (*неудачно завершаться*; *повторно загружать*; *повторно инициализировать*; *совместно использовать*).

Хотя для подъязыка информатики и вычислительной техники в русском языке наиболее характерными являются двухкомпонентные терминологические словосочетания, однако ему не чужды также лексические единицы, состоящие из большего количества компонентов.

Говоря о трехкомпонентных словосочетаниях из данной области (16,72% всех многокомпонентных терминов), следует отметить, что, как правило, они образуются на базе двухкомпонентных единиц, которые обычно функционируют в качестве самостоятельных терминов-словосочетаний. Например: *адрес электронной почты – электронная почта*; *текстовой интерфейс пользователя – интерфейс пользователя*; *матричное печатающее устройство – печатающее устройство*.

Для образования трехкомпонентных терминологических словосочетаний также было использовано несколько структурных моделей:

1) "существительное + существительное + существительное" (*блок управления задачей*; *гнездо разъема платы*; *канал передачи данных*; *номер ячейки памяти*; *протокол обмена данными*);
2) "существительное + прилагательное + существительное" (*адрес*

электронной почты; *блок начальной загрузки*; *интерфейс графических устройств*; *память прямого доступа*; *устройство бесконтактной печати*; *эмуляция математического сопроцессора*);

3) "прилагательное + существительное + существительное" (*асинхронная передача данных*; *внешний источник питания*; *графическая среда обработки*; *динамическая область памяти*; *иерархическая база данных*; *текстовой интерфейс пользователя*);
4) "прилагательное + прилагательное + существительное" (*виртуальная файловая система*; *гибкий магнитный диск*; *диалоговая справочная система*; *матричное печатающее устройство*; *программируемая логическая матрица*; *универсальная последовательная шина*; *электронная вычислительная машина*);
5) "наречие + прилагательное + существительное" (*коллективно используемый доступ*; *полностью квалифицированное имя*; *совместно используемая память*; *часто задаваемые вопросы*);
6) "глагол + существительное + существительное" (*инициализировать память нулями*; *подтверждать прием сообщения*);
7) "глагол + прилагательное + существительное" (*восстанавливать исходные значения*; *выделять повышенной яркостью*; *опустошать мусорную корзину*; *присваивать начальное значение*).

Следующая часть терминологической лексики – это терминологические словосочетания, состоящие из четырех компонентов (2,98% всех многокомпонентных терминов). Для образования таких словосочетаний были использованы имена существительные, имена прилагательные, наречия. Эта группа представлена 9 типами:

1) "существительное + существительное + существительное + существительное" (*единица скорости передачи информации*; *зона парковки головки дисковода*; *операция обработки элементов изображения*; *регистр таблицы дескрипторов прерываний*; *система управления базой знаний*);
2) "существительное + существительное + прилагательное + существительное" (*клавиша фиксации верхнего регистра*; *контроль методом обратной передачи*; *переключение страниц экранной памяти*; *протокол управления простой сетью*; *регистр таблицы глобальных дескрипторов*; *режим записи виртуального адреса*);
3) "существительное + прилагательное + существительное + существительное" (*адрес относительного начала сегмента*; *интерфейс оптических линий связи*; *менеджер динамической области памяти*; *программа тематического чтения новостей*);
4) "существительное + прилагательное + прилагательное + суще-

ствительное" (*интерфейс малых компьютерных систем*; *контроль циклическим избыточным кодом*; *меню диалоговой справочной системы*; *протокол общей управляющей информации*);

5) "существительное + прилагательное + прилагательное + существительное" (*большая логическая интегральная схема*; *виртуальная локальная вычислительная сеть*; *двусторонний гибкий магнитный диск*; *перепрограммируемое постоянное запоминающее устройство*);
6) "прилагательное + существительное + существительное + существительное" (*базовый регистр каталога страниц*; *виртуальная таблица размещения файлов*; *высокоскоростной канал передачи данных*; *защищенный протокол передачи гипертекста*; *интегрированная система управления данными*; *сетевой протокол управления данными*);
7) "прилагательное + прилагательное + существительное + существительное" (*виртуальный телекоммуникационный метод доступа*; *иерархический прямой метод доступа*; *относительный унифицированный указатель ресурса*; *стандартный обобщенный язык разметки*);
8) "прилагательное + прилагательное + существительное + существительное" (*активный дисковод жестких дисков*; *базовый комплект аппаратных средств*; *внутренний дисковод оптических дисков*; *запоминающее устройство прямого доступа*; *операционная система реального времени*).
9) "наречие + прилагательное + прилагательное + существительное" (*свободно распространяемое программное обеспечение*; *электрически стираемое программируемое ПЗУ*).

Последний пласт терминологической лексики – это словосочетания, состоящие из пяти компонентов (0,71% всей исследованной лексики). Для их образования было использовано 8 структурных моделей:

1) "существительное + прилагательное + существительное + существительное + существительное" (*управление синхронным каналом передачи данных*);
2) "существительное + прилагательное + существительное + прилагательное + существительное" (*интерфейс прикладных программ интернетного сервера*; *регулятор нижних частот звукового диапазона*);
3) "существительное + существительное + существительное + прилагательное + существительное" (*сеть передачи данных общего пользования*);

4) “существительное + существительное + прилагательное + существительное + существительное” (*система управления реляционными базами данных*; *указатель адреса динамической области памяти*);
5) “прилагательное + прилагательное + прилагательное + прилагательное + существительное” (*иерархическая интегрированная локальная вычислительная сеть*);
6) “прилагательное + существительное + существительное + существительное + существительное” (*высокоуровневое управление каналом передачи данных*; *иерархическая система управления базами данных*; *объектная система управления базами данных*; *сетевая система управления базами данных*);
7) “прилагательное + существительное + существительное + прилагательное + существительное” (*автоматическая парковка головок жесткого диска*; *общая архитектура брокера объектных запросов*; *прикладная программа режима реального времени*);
8) “прилагательное + существительное + прилагательное + существительное + существительное” (*младший адрес динамической области памяти*; *старший адрес динамической области памяти*).

Увеличение длины терминологических словосочетаний вызывается стремлением к большей точности выражения данного понятия. Реже данный процесс связан с устранением многозначности, так как с увеличением количества компонентов в термине степень его многозначности убывает. Чрезмерное увеличение многокомпонентных терминологических словосочетаний приводит, однако, к неудобству в их употреблении. Поэтому, как показало наше исследование, наиболее употребительными являются двухкомпонентные словосочетания. Очень длинные образования часто являются предтерминами, которые с течением времени изменяются, подвергаются сокращению, теряют отдельные компоненты.

SUMMARY

The object of the analysis are the linguistic processes of forming and supplementing computer science sublanguage in Russian language. The author investigates peculiarity of forming the group of multi-word terms. The investigation shows that the biggest part of this group are the two-word lexical units, but the number of components can reach the five.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Людміла Сегень
Беласток

Эпітэт у паэзіі Максіма Багдановіча

Эпітэт адносіцца да аднаго з самых шырока распаўсюджаных паэтычных тропаў. Яго месца і роля ў мастацкім тэксце вывучаюцца здаўна. Аднак творчасць кожнага значнага мастака слова дае падставы для аўтаномнага разгляду гэтага вобразнага азначэння прадмета, з'явы, пачуцця.

Значную цікавасць у плане выкарыстання эпітэта ўяўляе паэзія Максіма Багдановіча і, у прыватнасці, яго нізкі вершаў *У зачараваным царстве* і *Думы*, змешчаныя ў кнізе *Вянок*. Вобразнасць, сэнсавая насычанасць, эмацыянальная паўната мастацкага азначэння даюць магчымасць часта адным мазком стварыць "абразок"[1], зафіксаваць трапяткое імгненне і ўражанне.

Паэт знаходзіць самыя неабходныя, дакладныя словы, як, напрыклад, у вершы *Плакала лета...* (67)[2]: *прыгожая*, *ясная восень*, *асеннія*, *успаённыя*, *родныя*, *бледныя кветкі*, *надарваная душа*. У вершы *Зімой* (72), М. Багдановіч, выкарыстоўваючы эпітэты *звонкі* вечар, *скрыпучы*, *мяккі* снег, *легкія* санкі, стварае жывы, зрокава адчувальны малюнак зімовай прыроды. Ёсць, аднак, у вершы азначэнні, якія нясуць у сабе канкрэтную інфармацыю аб прык-

[1] Н. Пыско, *Імпрэсіяністычныя тэндэнцыі ў творчасці Максіма Багдановіча*, [у:] Зборнік дакладаў «Лёс нацыянальнай культуры на паваротах гісторыі», Мінск 2000, с. 84.

[2] М. Багдановіч, *Поўны збор твораў у 3 т.*, Мінск 1993, т. 1, с. 50–126. (Тут і далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце з указаннем старонкі).

метах прадмета і называюцца лагічнымі. Параўнаем: *зімовая* ноч – *сіняваокая, нахмураная* ноч, *летняя* бура – *жыццёвыя, цяжкія* буры, *горная* рака – *між горлючайся* ракі, *сівая* барада – *снегавая* барада, ён *малады* – ён *жаўтадзюбы, снежная* мяцель – *сп'янелая* мяцель, *дзявочы* твар – *васковы* твар, *хуткі* вецер – *буйны* вецер. Эпітэтамі тут з'яўляюцца азначэнні – *сіняваокая*, *нахмураная*, *жыццёвыя*, *цяжкія*, *снегавая*. Яны выконваюць функцыю ацэнкі, характарыстыкі прадмета, адносін аўтара да прадмета[3].

Для вызначэння эпітэта выключную ролю мае кантэкст[4], паколькі менавіта тут адбываецца змена ў словаўжыванні, перанос значэння слова, семантычнае пераўтварэнне для стварэння мастацкага вобраза і сувязь яго з іншымі словамі ў сказе. Напрыклад, прыметнік *салаўіная* выступае як нечаканае акрэсленне (непрадбачанае)[5]. У сваю чаргу азначэнне *салаўіная* (у словазлучэнні салаўіная песня – песня, якую пяе салавей) – звычайнае, лагічнае. У вершы ж М. Багдановіча *Сэрца ныe, сэрца кроіцца ад болю...*, гэтае азначэнне мае характар эпітэту:

Я тады б у песні *звонкай салаўінай*
Выліў тугу і на вецер буйны кінуў (84).

Эпітэт *жоўты* выступае у вершы *Вадзянік* у нязвыклай ролі:

Сівавусы, згорблены, я залёг між цінай
І гадамі грэюся – сплю на дне ракі.
Твар травой аблутана,
Быццам павуцінай,
Засыпаюць грудзі мне
жоўтыя пяскі (55).

Сон Вадзяніка – увасабленне і перасцярога – у такой вечнасці няма выйсця, яна не менш вечная, чым смерць, растварэнне ў прыродзе, зліццё са светам, якое нібы вызваляе ад трагізму індывідуальнасці, дзе мастацкае азначэнне *жоўты* паказвае пратэст супраць смерці, выклік часу, надыход новых часоў, светлых, чыстых, як жаўцізна пяску[6].

[3] Н. Гаўрош, *Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы*, Мінск 1991, с. 3–4.
[4] *ТСБМ*, Мінск 2005, с. 390.
[5] A. Kuławik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 92–95.
[6] М. Багдановіч, *Поўны збор твораў...*, с. 470–471.

Эпітэты, выражаныя словамі ў пераносным значэнні, называюцца метафарычнымі[7]. У іх спалучаюцца два тропы – эпітэт і метафара. М. Багдановіч часта выкарыстоўвае метафарычныя азначэнні: (месяц) цягне з возера *срэбныя* ніці – перанос колеру серабра, бляску і чысціні на адлюстраванне святла на вадзе; мудрай прамовы – мёд *залацісты* (122) – бярэцца пад увагу не колер мёду, а яго крыштальны, найлепшай якасці гатунак, якой і павінна быць праўдзівая прамова.

Пры апісанні прыроды метафарызацыя ў М. Багдановіча з'яўляецца важным сродкам індывідуалізацыі стылю. Ён выкарыстоўвае народна-паэтычныя эпітэты – *буйны* вецер, традыцыйныя – з чупрынаю *белаю*, як лунь і таксама ўласна-індывідуальныя, калі аўтар гнутка ўлівае ў свае вершы словы – *мора-акіян*, *белая* палатніна, па-майстэрску аперуе імі.

У большасці выпадкаў у ролі эпітэта ў М. Багдановіча выступаюць **прыметнікі**, простыя і складаныя *старыя, пажоўклыя* страніцы, *блёклы, высахшы* лісток, *шчырыя* думкі (51); бор *стары, нязнаны* свет (53); месяц *белы заплаканы, срэбныя* ніці (54); *белая* палатніна; *дробны* дождж (56); *вясёлыя* струны; *прыдарожная* груша; *танкаствольныя* сосны; *сіняакрылы* матылёк; *жоўтадзюбыя* (80). Якасныя: *жоўтыя* пяскі, *зялёная* лаза, *сіняватыя* зоркі, *белая* палатніна; адносныя – *нязнаны* свет, *цёмная* глыбіня, *срэбныя* ніці, *адвечны* сон, *залаты* серп (месяца), *зімовы* вырай, *грымотная* хмара (58), *бяздольныя* хмары, *вясёлыя* струны (59), *гаротная* доля (60).

Знаходзім ў кнізе М. Багдановіча *Вянок* шматлікія прыклады, калі функцыю эпітэта выконваюць і іншыя часціны мовы:

прыслоўі: гэта сумны, маркотны лясун// пачынае *няголасна* граць (52);

назоўнікі, дапасаваныя да назоўнікаў, назоўнікі з прыназоўнікам: Добрай ночы, *зара-зараніца*! (63); гэта хмара – *дыван-самалёт* (74); і нясеш іх к *мору-акіяну* (92); ў *гутарках-казках* аб шчасці, аб згодзе (107); і зліліся з ёю ліўнем *кропель-слёз* (117); нуда *без патолі*, *таварышы-брацця*, *родзіна-маць* (111);

дзеепрыметнікі і дзеепрыслоўі: *блёклы, высахшы* лісток (51), у *нязнаны* свет акно (53), месяц *белы заплаканы* свеціць (54), *знік-*

[7] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 513.

шы дзень, плывучы сон (60), *заснуўшыя* паляны, *прыстаўшая* птушка (64), *дрыжачы* жах, час *жаданы*, кветкі *ўспаённыя* (66), душа *надарваная* (67), *аплятаючыя* ногі (павукоў), *разрытая* магіла, *згорбленыя* (69), *сіняватыя* зоркі, *разварушаны* вецер, вянкі зорак *дрыжачых*, сэрца *дражачага, скрыпучы* снег, *пахаладзеўшыя* зоркі (71), *дрыжачыя* крылы (75), *збалелыя* вочы, *мінулыя* ўчынкі, *зіяючыя* крамы, *пужлівых* людзей (97);

спалучэнне прыслоўяў з прыметнікамі і дзеепрыметнікамі: быццам тысячы *крэпка нацягнутых* струн (52), *крэпка скутая* снегам зямля, днёў *пуста пранёсшыхся* (65), *ціха гусцеючым* змрокам (98), *даўно забытай* кнігі, *строга сціснутых* губах (101).

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што азначэнні-эпітэты ў паэта часцей выражаны прыметнікамі, дзеепрыметнікамі і дзеепрыслоўямі, якія спалучаюцца з назоўнікамі, утвараючы атрыбутыўнае словазлучэнне. Значна менш знаходзім азначэнняў, выражаных назоўнікамі, але яны выключныя, больш выразныя, вобразныя. Таксама ў невялікай колькасці прадстаўлены азначэнні-эпітэты, выражаныя прыслоўем.

Адзіночныя, простыя эпітэты, даведзеныя да адной слоўнікавай адзінкі – слова[8], М. Багдановіч падбірае, каб паказаць неабсяжную палітру не толькі колеру, але і асацыятыўную якасць: напрыклад, агні – *жоўта-чырвоныя*, *сінія*, *гарачыя*; бляск – *цёмны*, *яркі*, *цудоўны*; вада – *цёмная*, *мглістая*, *халодная*, *бурлівая*; віно – *снежнае*, *вінаграднае*, *густое*, *цёмнае*; грудзі – *моцныя*, *хворыя*, *слабыя*, *кволыя*; цвяты – *срэбныя*, *бледныя*, *мёртвыя*; дзень *знікшы*, *пуста пранёсшыхся*; зоркі *бахматыя*, *сіняватыя*, *пахаладзеўшыя*; кветкі *асеннія*, *успаённыя*, *родныя*, *бледныя*; месяц *белы*, *заплаканы*, *вільготны*, *залаты*, *круглы*, *чырвона-жоўты*, *празрысты светлы стоўп* (месяца); ноч – *сіняваокач*, *асенняя*, *нахмураная*, *глухая*, *цёмная*; песня – *маёвая*, *звонкая*, *салаўіная*; рукі – *рухавыя*, *чорныя*; свет – *нязнаны*, *сетлы*, *жывы*; снег – *халодны*, *скрыпучы*, *мяккі*, *халодная сталь* (снегу); хмары – *грымотныя*, *празрыстыя*, *лёгкія*, *магутныя*, *бяздольныя*, *панурая вялізная* (жывёла); хмель – *светлы*, *халодны*, *дзікі*, *тонкі*; я – *сівавусы*, *згорблены*, *жаўтадзюбы*. Колькасць эпітэтаў, ужытых ў дачыненні да аднаго назоўніка, розная: ад некалькіх – да дзесятка, кожнае акрэсленне ў кантэксце верша мае сваё непаўторнае значэнне, як, напрыклад, месяц *белы*, *вільготны*, *бледны*, *круглы*, *залаты*, *спусціў прызрысты стоўп* – аўтар дае магчымасць нам не толькі бачыць, а датыкаць, суправаджае вобраз "псіхалагічнымі" эпітэтамі.

[8] В. А. Ляшчынская, *Слова ў паэзіі Янкі Купалы*, Мінск 2004, с. 101.

Нярэдка сустракаюцца **два эпітэты побач**, яны ўзмацняюць вобраз, надаюць яму большы каларыт: *сумны маркотны* лясун, *сівавусы згорблены* я, *зімовы цёплы* вырай, *панурая вялізная* жывёла, *празрыстая лёгкая* хмара, *цёмная і глыбокая* чарка (возера), хмель *светлы і халодны*, *рэдкі прывідны* туман, *цёмная люстраная* зямля, у небе *вячэрнім зялёным*, *змрочная заснуўшая* зямля, *мглістая халодная* вада, *прыгожая ясная* восень, *родныя бледныя* кветкі, *тлусты мяккі* павук, *марозны звонкі* вечар, *скрыпучы, мяккі* снег, *празрысты светлы* стоўп (месяца), *ціхі ясны* гімн, *сухі высокі* чарот, *раздольны вольны* свет, *звонкая салаўіная* песня, з *мілым задушэўным* зыкам, *жорсткая бурая* кожа, *чыстая сцюдзёная* вадзіца, *жоўтымі скрыпучымі* пяскамі, *стары няхібкі* мужык, з *прывольных палявых* дарог, *цесны крывы* завулак, *глухія старасвецкія* будынкі, *асенняй нахмуранай* ночы, *бледны млосны* дрот, *мігдаловы горкі* пах, *светлы жывы* свет, *мужны кіпучы* верш, хмелем *светлым і тонкім*, *бледным мертвым* цвятам.

Нярэдка ўжываецца ў *Вянку* **адзін эпітэт да двух ці больш назоўнікаў у адным вершаваным радку**: *яркі* бляск і цень, *бледныя* хаткі, таполі, бярозкі, *шматфарбныя* застаўкі, замалёўкі.

Яшчэ адной адметнасцю вершаў М. Багдановіча з'яўляецца тое, што падбор эпітэта праводзіцца па розных якасцях прадмета, дзе нярэдка бывае якасны прыметнік і адносны, як бы характарыстыка аб'екта з двух бакоў – звонку, аб'ектыўнага (якасны прыметнік, які абазначае ўласцівасці прадметаў, рысы характару, колеры, пачуццёвыя ўспрыманні[9]) і знутры суб'ектыўнага (адносны прыметнік, які выражае прыкметы прадметаў па адносінах да асобы[10]): *шырокім цёмным* полі, *сівавусы, згорблены* я; *зімовы, цёплы* вырай; *цёмная, люстраная* зямля.

Радзей ужываецца побач тры эпітэты: *цесных душных падзямельных* норак, *шпаркі сінякрылы лёгкі* матылёк, *ярка-чырвоныя, жоўтыя, бурыя* боразды (у небе), вярбіны *зялёныя свежыя каравыя*, гадзін *панурых нудных шэрых*, народ *родны, бедны, неяшчасны*, *вінаграднае густое цёмнае* віно.

Асобныя прыметнікі – эпітэты могуць суправаджаць розныя назоўнікі і з'яўляцца паўтаральнымі[11]. Напрыклад, *белы* выступае эпітэтам да назоўнікаў – месяц, палатніна, лунь, бярозы, пух (вішняў),

[9] Я. М. Адамовіч, *Беларуская мова*, Мінск 1992, с. 180.

[10] Тамсама, с. 185.

[11] Тамсама, с. 101.

вопратка, чупрына, пена, дзень; *бледны* – рог, кветкі, дрот, цвяты; *беднае* – сэрца, хаткі, таполі, бярозкі, хлопец, народ, старана, я; *горкая* – доля, кветкі, пах; глухі бор, будынак, вулкі, ноч, дно; *зімовы* – вырай, няволя, дарога, маска (снегу); *панурая* – жывёла (хмара), коні, людзі, гадзіны; *прыгожаю* – восенню, пыл, труд, кірыліца; *срэбныя* – сеці, ніці, змейка, туман, рыза, засцёжкі, рака, цвяты; *светлы* – пыл, хмель, шлях, стоўп (месяца), згадкі, свет, хмель; *халодная* – раса, вакно, бічы, хмель, вада, кроў, снег, сталь, срэбра, лёд, верш, каменні; *цёмная* – глыбіня, неба, бляск, чарка, вада, зямля, цені, даль, шыбы, імгла, мрок, віно, ракавіна; *ясная* – восень, гімн, даль, зарніца, дзень, сны. Аднак паўтор эпітэта, які характарызуе розныя прадметы ці з'явы, кожны раз выконвае сваю адметную эстэтычную функцыю, гэта іншы вобраз, які выклікае новыя асацыяцыі.

Звяртае ўвагу тое, што ў М. Багдановіча рэдка сустракаюцца экзатычныя эпітэты, хутчэй – простыя, заснаваныя на тонкім пачуцці светаўспрымання, перапрацоўкі ў метафарычнае спалучэнне – *месяц заплаканы*, *агністы меч*, *бяздольныя хмары*, *разварушаны вецер*, *плывучы сон*, *заснуўшыя паляны*, *люстраная зямля*, *дрыжачае сэрца*, *вольная паводка*, *зялёнае неба*, *вільготны месяц*, *прыгожы пыл*, *важкі сум*, *снежнае віно*, якія падкрэсліваюць выразнасць мовы, ствараюць незабыўны вобраз, уздзейнічаюць на пачуцці чытача.

Акрамя гэтага паэт вызначаецца пошукамі арыгінальных эпітэтаў, напрыклад: *бахматыя* (як пышныя кароны дрэў) зоркі, *збалелыя* (вочы, у якіх відаць адбітак горкага лёсу) вочы, *горкія* (што нясуць пэўнае расчараванне) кветкі.

Колеранайменні з'яўляюцца ўвогуле неад'емнай часткай слоўніка кожнага мастака, паколькі апісанне самых розных рэалій жыцця не можа абысціся без ужывання гэтай групы лексікі. Вядома, што ў мастацкім творы каларатывы выкарыстоўваюцца ў намінатыўнай функцыі і толькі гэтым іх ўжыванне не абмяжоўваецца, бо яшчэ для аўтара важнай з'яўляецца сэнсавая шматпланавасць слоў[12]. Ужыванне паэтам каляровых азначэнняў не абмежавана назвамі колераў храматычнай ці ахраматычнай груп. Згадаем, што да храматычнай, ці асноўнай групы адносяцца сем колераў вясёлкі – чырвоны, аранжавы, жоўты, зялёны, блакітны, сіні, фіялетавы, да ахраматычнай – белы, чорны і ўсе шэрыя колеры[13]. У Максіма Багдановіча выдзеляецца і трэцяя група колераў,

[12] Я. М. Адамовіч, *Беларуская мова*, с. 45–48, 103–104.

[13] Л. Миронова, *Цветоведение*, Минск 1984, 286 с.

дзе колеры нельга аднесці ні да храматычнай ці ахраматычнай груп – поліхромнай – *агністы* (чырвона-жоўты) меч, *бледны* (амаль бясколерны) рог, кветкі, дрот, цвяты; *бледна-сіні* (бясколерны з дадаткам сіняга) маладзік; *бурыя* (шэравата-карычневы) боразды (у небе), кожа (псальмы); *бліскучая*; *вясёлкавыя* (уся група храматычных колераў) іскры; *васковы* твар; *жоўта-чырвоны*; *залаты* серп, рожкі, струны, змей, месяц; *залацісты* мёд; *зіяючыя* крамы; *іржавыя* берагі; *няяркае* серабро; *празрыстая* хмара, стоўп (месяца); *рознакалёрныя* галоўкі (літар); *срэбныя*; *серабрыстыя* сеці, ніці, змейка, туман, рыза, засцёжкі, рака, цвяты; *сіняватыя* зоркі, дым, даль; *светлы* пыл, хмель, шлях, стоўп (месяца), згадкі, свет, хмель; *сінеючыя* снягі; *снегавая* барада; *чырвона-жоўты* месяц; *шматфарбныя* застаўкі; *ярка-чырвоныя*.

Даследчык Гадані Карой выдзяляе наступныя падгрупы поліхромнай гамы колераў: 1) прыметнікі, якія абазначаюць якасці паверхні і характар адлюстравання, напрыклад, *бліскучы*, *зіяючы*; 2) прыметнікі, якія абазначаюць прысутнасць альбо адсутнасць колеру і колькасць колеру – *няяркі*, *рознакалёрны*; 3) прыметнікі, якія абазначаюць роўную асветленасць – *бледны*; 4) прыметнікі, якія выражаюць якасць пранікнення святла праз паверхню – *празрысты*[14]. Як бачым, выкарыстанне колеру храматычнай ці ахраматычнай груп не дае поўнага малюнку аўтарскага светаўспрымання. Праз фізічныя магчымасці колеру ён прапануе чытачу ўбачыць свет звычайных прадметаў. Храматычная група – *жоўтыя* пяскі, боразды (у небе); *зялёная* лаза, неба, вярба; *краснае* сонца; *сіняя* даль; *чырвоны* веер, макі, кавалкі (вугля), жар. Ахраматычная – *белы* месяц; *чорная* рыза, рукі; *шэрая* зязюля; *цёмная* глыбіня, неба, бляск, чарка (возера), вада, зямля, цені, даль, шыбы, імгла, поле, ноч, змрок, віно, ракавіна.

Заўважым, у Багдановіча няма багатай палітры святлаколернага спектра – гэты спектр не раскладаецца на асобныя яго складнікі. Слова ў Багдановіча гранічна дакладнае, выразнае і, адначасна, агульнае па сэнсу (месяц *прыгожы, сумны, адзінокі, поўны, белы, чырвоны, зялёны, сіні).* Гэта нібы дапамагае зблізіць, згрупаваць як мага болей падобных адзін да аднаго і непадзельных па сваёй глыбіннай сутнасці з'яў. Нераскладальнасць колеру падкрэслівае плыткасць і размытасць межаў паміж рэчамі і з'явамі, адчування-

[14] Г. Карой, *Сопоставительная характеристика прилагательных цвета в некоторых славянских языках*, Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Минск 1984, с. 3–6.

мі і вобразамі ў мастацкім свеце М. Багдановіча[15]. Тым больш, храматычная і ахраматычная групы прадстаўляюць традыцыйны спектр колераў, што абмяжоўвае выбар найбольш трапнага азначэння, абвострана-пачуццёвага. Калі і трэба паказаць колер, паэт падбірае звычайнае азначэнне, а большасць гэтых каларатываў метафарычныя і азначаюць не колер прадмета, а яго якасць, або адносіны да прадмета, з'явы. Пераважаюць колеры цёмныя (*цёмны*, *бледны*, *сінеючы*, *бледна-сіні*, *празрысты*), яны супрацьпастаўляюцца *светламу* (а нават чырвона-жоўты, ці жоўта-чырвоны), што звязана з асабістым фізічным станам паэта, які адчувае свой блізкі немінучы канец.

Вельмі цікавае ўжыванне ў М. Багдановіча эпітэта *зялёны* – незвычайны, незямны колер, колер д'ябла, колер, які мае рознае сэнсавае напаўненне (не рэдкая з'ява ў мадэрнісцкай паэтыцы)[16]. Як бы сама прысутнасць месяца, а ён шмат разоў называецца "зялёным", загадкавы сэнс на зямлі, калі падыходзіць пара чараў, праклящцяў, перамен. Паэт піша ў іншым вершы, што *месяц хутка стане снегавым* (85), або *вільготным* (72), ці *белы*, *заплаканы* (54) – гэта таксама метафарычны эпітэт, як і метафарычнае выказванне.

Незвычайнае акрэсленне ці спалучэнне прыметніка-каларатыва з назоўнікам незвычайна ўздзейнічаюць на чытача, выклікаюць новыя асацыяцыі. Метафарычны эпітэт *чорны* ў вершы *Краю мой родны! Як выкляты Богам...* (107) выкарыстоўваецца да азначэння людскіх рук, якія выконваюць чорную, брудную працу, працу на зямлі, а разам з тым працу, без якой не існаваў бы чалавек. Далей у вершы *Добрай ночы, зара-зараніца!* (63) паэт прадстаўляе імглу як чорную рызу, якая пакрывае зямлю.

Эпітэт у М. Багдановіча просты, бязмежна насычаны не фізічнымі параметрамі, а больш якасцю, якая выходзіць знутры і ўспрымаецца "на дотык". Узаемадзеянне фізікі і метафізікі, ад невялікай колькасці колераў храматычнай групы, таямніча зялёнага, цёмнага спектра мастацкай палітры колераў – да рэдкіх успышак чырвона-жоўтага, выкарыстанне розных часцін мовы ў ролі мастацкага азначэння, ад простых прыметнікаў – да дзеепрыметнікаў з прыслоўямі, традыцыйных азначэнняў, ўзятых з фальклору – ўсё гэта з'яўляецца творчай асаблівасцю М. Багдановіча. Ён, безумоўна, на высокім узроўні валодае псі-

[15] В. Максімовіч, *Праблема духоўнай сублімацыі і антрапацэнтрычны ідэал паэта ў мастацкай візіі М. Багдановіча*, [у:] Зборнік дакладаў міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «І прад высокаю красою», Мінск 2001, с. 32.

[16] Тамсама, с. 33.

халогіяй і эстэтыкай, калі рэдкія паэтычныя азначэнні накіроўваюць чытача, прымушаюць глыбей зразумець унутраны сэнс твора.

Эпітэт Максіма Багдановіча перадае чыста аптычныя ўяўленні, эцюднасць, фрагментарнасць, затрымлівае час, каб імгненне працягвалася ў вяках.

STRESZCZENIE

Rozpatruje się wykorzystanie przez klasyka białoruskiej literatury M. Bagdanowicza epitetu w cyklach „У зачараваным царстве" i „Думы", zamieszczonych w zbiorze „Вянок". W większości przypadków w roli epitetu Bagdanowicza występują przymiotniki proste i złożone. Często jednak funkcję epitetu wykonują przysłówki, a w niewielkim stopniu też imiesłowy i rzeczowniki. Gama kolorów jest ograniczona od niewielkiej ilości chromatycznej palety barw do tajemniczo zielonego, ciemnego i bladego, co pobudza wyobraźnię czytelnika. Epitet Bagdanowicza jest znacząco nasycony sensami, jakością płynącą z wnętrza przedmiotu i odbieraną na „dotyk".

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

DEBIUTY NAUKOWE

Ирина Андронова
Белосток

Афанасий Фет в польской критике

Особый интерес к литературному наследию Фета среди зарубежных исследователей наблюдается с середины XX века. В первую очередь следует вспомнить о немецкоязычных изданиях, в которых литературоведы активно развивают прежде всего мысль о духовной «немецкости» Фета как поэта-представителя западной творческой традиции (Silva Althaus-Schönbucher, 1975, Bern – Frankfurt; R. D. Keil, 1955, Bonn). Пристального внимания заслуживают исследования датского ученого Е. Эгеберга (1973, Copenhagen; 1976, Trömsø), чехословацкой исследовательницы Е. Германовой (1960, Praga) и целый ряд англоязычных публикаций (R. Gustafson, 1966, New Haven; T. Binyon, 1973, London; A. Briggs, 1969, 1974; R. Šilbajoris, 1967; S. H. Maurer, 1966, Michigan). Особый вклад в изучение и популяризацию фетовского поэтического творчества внес сербский ученый М. Бабович (1983, Београд).

В Польше поэзия Фета стала объектом серьезного исследования относительно недавно: еще в 60–70-е годы XX века польские литературоведы-русисты ограничивались лишь упоминаниями о поэте, умещавшимися в нескольких строках и отражавшими особенности поэтического языка гениального русского лирика лишь в общих чертах. Так, например, в обзорном издании, посвященном истории русской литературы, Антони Семчук упоминает Фета в числе русских поэтов-антологистов («antologików») и посвящает ему один абзац своего раздела, хотя там же Семчук называет Фета наиболее значимым поэтом как среди антологистов, так и (наравне с Тютчевым) вообще среди всех

русских поэтов того периода (1843–1855 годы)[1]. В том же издании другой исследователь русской поэзии, Збигнев Бараньски посвящает Фету чуть больше внимания, отводя сведениям о его поэтическом творчестве три страницы. Отмечая принадлежность Фета к направлению «чистого искусства», Бараньски оговаривает общий пункт в эстетической программе всех поэтов, относимых к этому идеологическому лагерю, сводящийся к идее искусства, которое во имя красоты игнорирует низкую действительность, а проблемам актуальным предпочитает «вечные и абсолютные» общечеловеческие ценности. На фоне так понимаемого «чистого искусства» Бараньски помещает краткий экскурс в особенности поэзии Фета. Считая общим для всего лагеря противников «гражданской поэзии» понимание искусства, как своеобразного моста между реальностью и иррациональным бытом, а понимание поэта, как пророка, приоткрывающего частицы тайны как человеческого существования, так и вселенной, и тем самым указывающего доступ к вечному миру прекрасного, польский литературовед отмечает отличие фетовской эстетической программы от этих общих мест. Несмотря на представление, что проблематика стихотворений Фета (особенно в поздние годы творчества) ограничивается лишь темами природы и любви, Бараньски все же признает, что единственным оценочным критерием, применимым к предметам своего поэтического мира, поэт избрал критерий красоты, легший в основу его новаторского эстетического кодекса. Предлагая деление всех поэтических текстов Фета на стихотворения антологические (являющиеся, по мнению критика, второстепенным направлением его поэтического творчества) и на субъективные стихи – «мелодии» (составившие основной вклад лирика в развитие русской поэзии), Бараньски отмечал тенденцию поэта и в одном, и в другом случае опираться на интуитивные, неясные ощущения и подтекст, отказывая в локализации этих факторов рамками конкретной эпохи. При этом, по мнению критика, субъективно окрашенные эпитеты и определения переплетаются с объективными свойствами предметов, что приводит к обилию нетипичных, «странных» сочетаний типа «пахнущих слов», «звучащей тишины», «плачущей травы» и т.п. Вместе с тем Бараньски отдает должное тесной связи между фетовской поэзией и музыкой, переполняющей всю лирику поэта. Не приемля языка логики в своих стихотворениях, поэт стремится заменить слова звуками, «навевающими» соответствующее

[1] A. Semczuk, *Literatura lat 1843–1855*. Rozdział trzeci, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*. Red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, wydanie drugie, t. 1, s. 677–678.

настроение. Влияние музыки очевидно и в принципе композиции фетовских стихов, очень часто имеющих композицию музыкальных произведений, что находит свое выражение в переплетении постоянных мотивов его лирики (нередко звучащих своеобразными рефренами) с мастерски подобранными интонациями предложений, создающими соответствующий музыкальный «настрой»[2].

Тему «искусства», как отдельную единицу в кругу поэтических интересов Фета, выделил Габриел Карский, написавший десятилетием раньше вступление к поэтическому сборнику русского лирика в его польском переводе. Однако автор вступления, к сожалению, не счел нужным вдаваться в творческие подробности поэтического мира Фета, ограничиваясь общими фразами, определяющими нашего поэта, как эпигона романтизма, выдающегося представителя парнасизма и предтечу символизма, а также неоспоримого мастера поэтической экспрессии[3].

Безусловным авторитетом в вопросах поэтического творчества Фета является современный польский литературовед Ян Чиквин. Он наиболее объективно освещает все мельчайшие аспекты фетовкой эстетической программы, совмещая это с глубоким осмыслением всего лирического творчества поэта в целом.

Новаторским вкладом Чиквина в литературоведческое понимание творческого пути развития Фета является предложенная польским ученым собственная концепция периодизации фетовской литературной деятельности, основанная на статистическом анализе ежегодно менявшейся интенсивности творческой продуктивности поэта и сопряженная с этим краткая характеристика доминирующих душевных состояний автора «Лирического пантеона» в сопоставлении с колористикой художественного мира, царящей в лирических произведениях соответствующих им творческих этапов и пауз[4].

В выделенных Чиквиным трех четко определяемых периодах интенсивной поэтической деятельности Фета и двух «нетворческих» перерывах легко прослеживается художественная эволюция поэта, детерминированная синхронно происходящими изменениями в личной судьбе Фета, а также *фазисами литературной и общественно-политической*

[2] Z. Barański, *Poezja rosyjska lat 1856–1881*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, op. cit., s. 121–124.

[3] G. Karski, *Wstęp*, [do:] Afanasij Fet, *Liryki*. Opr. i wstęp G. Karski, Warszawa 1964.

[4] J. Czykwin, *Afanasij Fet. Studium historycznoliterackie*, Białystok 1984, s. 40–53.

жизни тогдашней России[5]. Исходя из данной периодизации, Я. Чиквин затрагивает весьма небезынтересную проблему выявления несомненной связи между тремя вышеупомянутыми этапами фетовской творческой эволюции и содержательным наполнением мироощущения лирического «я» его стихов, амбивалентного самоопределению поэта как в художественном акте, так и в жизни биографической. Чиквин сигнализирует возможность более детальной верификации выдвинутой им гипотезы о связи поэтического развития Фета с глубокими изменениями в его творческом стиле, признаки чего содержатся как в языковой ткани, так и в предметно-смысловом наполнении поэтического мира его стихотворений[6]. Таким образом, даже краткие характеристики, данные Чиквиным фетовской поэзии, относимые поочередно к каждому из трех периодов, не оставляют никакого сомнения в истинности открытия, сделанного польским литературоведом.

Первый период литературной биографии Фета (1842–1847), определенный исследователем как *время доминирующего душевного равновесия* (*pora dominującej równowagi duchowej*), полон жизнелюбия, что отражается и на поэтическом мире, творимом лириком. Его быт радостный, многоцветный, праздничный, а лирическое «я» стихов тех лет – полно спокойствия, блаженной созерцательности, счастливого осознания собственного существования поэта и эмоционального восприятия окружающей его действительности[7]. Стремление достигнуть новых рубежей в поисках позитивных эстетических впечатлений лишено, однако, напористости, а сочетается, скорее, с пассивной созерцательностью «я» поэта. Одухотворенный окружающей его красотой (красотой природы, женщины и искусства), поэт находит для себя истинные ценности во всем прекрасном в его понимании этого слова, и жаждет «петь» эту находимую им красоту в своих вдохновенных стихах. Фет *воспевал нетленную красоту действительности, удивляясь жизни, как чуду, преклоняясь перед беспредельностью природы и веруя в возможность гармонического с нею слияния человека*, – пишет Чиквин, – *Воспринимая мир реальный субъективно, в его центре поэт поставил самого себя*[8]. Антологическая ясность в соче-

[5] Я. Чиквин, *О периодизации творчества Афанасия Фета*, [в:] „Zeszyty Naukowe filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku", pod red. J. Czykwina, dział FR, Białystok 1987, z. 56, t. XI, c. 37.

[6] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 45.

[7] Там же.

[8] Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 38.

тании с душевным равновесием самовыражения придает поэзии Фета тех лет особую просветленность и позволяет говорить о *предельно высоком эстетическом и эмоциональном уровне* стихотворений поэта, установившемся еще в те ранние годы творчества[9].

Для немногочисленных стихотворений, написанных Фетом в продолжение шести лет первой творческой паузы (1848–1853), характерно уже иное настроение – своеобразного пробуждения ото сна, отрезвления от сладкого полузабытья, которым отмечены были стихотворения первого периода. Нотки горечи и сожаления, впервые появляющиеся в эти неплодотворные для лирика годы, как бы подготавливают эмоциональный колорит образцов его поэтического творчества последующего, второго периода (1854–1859)[10]. Назвав этот творческий отрезок времени периодом *немой борьбы поэта с самим собой* (*okres niemej walki poety ze sobą*), Чиквин обращает внимание на становящуюся характерной для дальнейшего творчества поэта амбивалентность чувств лирического «я» фетовских стихов. Лирический герой, раздираемый внутренними противоречиями и испытывающий противоположные стремления, оказывается одиноким и отчаявшимся и в то же самое время остро переживает минуты счастья и влюбленности[11]. Сочетание *эпикурейски артистического ощущения жизни* и горьких признаний в душевной неудовлетворенности (названных Аполлоном Григорьевым *болезненной стороной* фетовского творчества) не только способствовало расширению тематического диапазона стихотворений тех лет, но и усиливало своеобразное раздвоение личности поэта на «верховного жреца» искусства и психически надломленного, ожесточенного человека. *Как видим*, – пишет Чиквин, – *в идейно-тематическом плане во втором периоде поэт явственно отражал посредством столкновения двух противоборствующих лирических самовыражений внутренне расколотый духовный мир человека середины века*[12].

Поскольку практически весь второй период творчества Фета совпал с тесным сотрудничеством поэта с кругом литераторов журнала «Современник», закончившимся, однако, «отлучением» от редакции и крушением творческих надежд и амбиций лирика, последующие вслед за этим годы более длительного творческого застоя (по сравне-

[9] Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 39.
[10] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 47.
[11] Там же.
[12] Там же, с. 41.

нию с первым) были отмечены своеобразной «атрофией воли» лирического героя, его пассивностью и бессилием перед непоэтической обыденностью[13]. Все оттенки творческой апатии поэта появляются в нечастых попытках лирического самовыражения тех лет (1860–1877). Ощущение все нарастающего экзистенциального пессимизма разрешается у Фета появлением проблематики смерти, которая, в свою очередь, уравновешивалась выявлением в стихах специфической концепции, названной Чиквиным *космическим панвитализмом* (*panwitalizm kosmiczny*) и сводящейся к утверждению вечной и неразрывной связи между душой поэта и космосом[14].

Третий период фетовского творчества, период создания «Вечерних огней», приходящийся на 1878–1892 годы и названный польским литературоведом *процессом обособленности и неудачи* (*odosobnienia i klęski*), тем не менее начинался очередным приливом творческих сил поэта[15]. Возведенный молодым поколением продолжателей поэтического ремесла в ранг «патриарха» «чистого искусства», Фет с удвоенной энергией стремится доказать, что *красота* является единственным поэтическим объектом, достойным воплощения в творчестве. *В красоту претворить он теперь стремился даже свои физические страдания и душевные муки*, – пишет Чиквин, – *Но, чем дальше он углублялся в это самовыражение, тем все яснее поэт осознавал тщетные усилия искусства победить быстротечность времени, задержать в потоке жизни свою личную жизнь, противостоять равнодушию природы*[16]. Через поэтические тексты фетовского творчества периода «Вечерних огней» красной нитью проходит тема *трагического разобщения, безысходного обособления человека, который – жаждая быть вечным и прекрасным – обречен только на суетную борьбу и собственную смерть*. Эта тема, разрастаясь и усиливаясь, дополняясь не встречавшимися прежде мотивами («старости», «муки», «физического страдания», «бессилия» и «смерти»), сопровождалась выражением своеобразной *деградации роли и функции поэта*, жаждавшего не славы и признания среди людей, а одиночества и забвения, смерти для общества людей во имя «вечной жизненной силы», связующей истинного поэта с космосом[17].

---

[13] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 49.

[14] Там же, с. 50.

[15] Там же, с. 51.

[16] Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 42.

[17] Там же.

Фета вообще, как отмечает Чиквин, всегда занимали рассуждения о роли поэта в обществе и в искусстве, о его личности, судьбе и месте на земле и в иерархии ценностей непреходящих, вечных[18]. Являясь одним из ключевых проблемных узлов фетовской эстетики и поэтики, осмысление сущности поэта по отношению к людям, к человеку приобретает для Фета статус экзистенциального понимания сути своего собственного «я», личностного самосознания и самоопределения. Тематический круг фетовской поэзии, наряду с творческим осмыслением природы, любви и искусства, включает, по мнению Чиквина, также и еще одну проблемную единицу, требующую художественного решения и раскрывающуюся наиболее полно лишь во взаимодействии с каждой из трех ключевых фетовских тематик – *поэта* и его отношения к природе, к любви и к искусству[19]. Фет, различая себя-человека и себя-поэта, разрешение противоречия между этими двумя ни в чем не схожими личностями нашел в противопоставлении своему *личному отмиранию, безвозвратному исчезновению* концепции *космического панвитализма*, что особенно заметно в поэтическом мире его поздних стихотворений, времен «Вечерних огней». Однако, даже собственная концепция не удовлетворяла лирика в полной мере, чему подтверждением стало частое появление разрушающих идею панвитализма *экзистенциальных вопросов и эсхатологических восклицаний, которыми пестрят тексты фетовских стихотворений тех лет*[20].

Углубленное историко-литературное и теоретическое исследование Чиквина, приближающее проблему соотношения личной эстетики Фета и концепции «чистого искусства» в русской поэзии XIX века, посвящено прежде всего эстетической программе лирика, изложенной польским исследователем детально и исчерпывающе. Не ставя себе задачи проследить *на практике* все тонкости фетовской эстетической программы и ее теоретической аргументации, Чиквин, тем не менее, затрагивает два момента, связанные непосредственно с практической стороной фетовского поэтического мира: он вычленяет два немаловажных для понимания творчества лирика в целом и, в частности, для раскрытия тематики искусства, мотива – *греческий мотив* и *мотив сущности искусства и свойств художника*, обогащающие не только эстетику, но и поэтику фетовского лирического наследия[21]. Исключи-

[18] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, c. 52–53.

[19] Там же.

[20] *О периодизации...*, c. 42–43.

[21] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 331.

тельно близко было поэту искусство античной Греции, суть которого он сводил к эстетически-возвышенному переживанию *красоты*. Приняв за эталон истинного артистизма образцы античного искусства, созданные и существующие по законам красоты, на правах прекрасного, Фет соотносил с этим эталоном свое поэтическое творчество, в котором стремился достичь предельной гармоничности. Гармония, являясь как бы синонимом красоты, понималась древними греками как закон архитектоники вселенной, космическое равновесие, пифагорейская «музыка сфер», и это же видение унаследовал поэт от античности. В Древней Греции музыка понималась, как искусство, состоящее из триединства поэзии, музыки и танца, главенство в котором принадлежит поэзии, что мы и находим в фетовской поэтической концепции, в которой музыка была синонимична его лирике. Все это наводит на мысль о глубоком осмыслении Фетом всех тайных связей между поэзией, музыкальной системой, «числовой гармонией» Пифагора и космосом, составляющих извечный и нерушимый принцип упорядоченности вселенной, закон мирозданья. Подобным мироощущением пронизаны фетовские антологические стихотворения, однако, наличие *греческого мотива*, выявленного Чиквиным, можно обнаружить не только в строках жанра антологии, но и в других лирических произведениях поэта. Польский литературовед обращает внимание на то, что даже понимание Фетом творческого акта как процесса интуитивного, таинственного, иррационального, сродни экстатическому трансу древних жрецов-провидцев, почитаемых в Греции, вело свое начало из античной средиземноморской (а точнее – «греческой») культуры. Неустанные поиски и нахождение красоты, стремление передать гармонию – это также, по мнению исследователя, проявление присутствия «греческого мотива» в поэтическом мире фетовских стихов[22].

Рассмотрим теперь несколько поэтических текстов Фета, подтверждающих чиквиновские литературоведческие изыскания.

Младенческой ласки доступен мне лепет,
Душа откровенно так с жизнью мирится.
Безумного счастья томительный трепет
Горячим приливом по сердцу стремится.

Скажу той звезде, что так ярко сияет, –
Давно не видались мы в мире широком,
Но я понимаю, на что намекает
Мне с неба она многозначащим оком:

[22] J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 192, 194, 201.

– Ты смотришь мне в очи. Ты пра́ва: мой трепет
Понятен, как луч твой, что в воды глядится.
Младенческой ласки доступен мне лепет,
Душа откровенно так с жизнью мирится.[23]
<1847>

Стихотворение это, написанное в первый период творчества поэта, названный Чиквиным «периодом доминирующего душевного равновесия», пронизано просветленным мироощущением лирического «я» поэта, испытывающего «горячий прилив» «безумного счастья». Юный поэт декларирует здесь свою неумудренность житейской философией с наивной легкостью, присущей только молодости: *младенческой ласки доступен мне лепет*. Здесь же присутствует и отмечаемая Чиквиным пассивность, созерцательность лирика по отношению к окружающей его действительности: *душа откровенно так с жизнью мирится*.

Такая же легкость и радостность мировосприятия ощущается и в строках еще одного стихотворения, написанного в том же году (как и в других лирических текстах того периода):

Свеж и душист твой роскошный венок,
Счастию сердце легко предается:
Мне близ тебя хорошо и поется.
Свеж и душист твой роскошный венок.(178)

Жизнелюбием и осознанием собственной счастливости «я» поэта переполнено большинство стихотворений молодого Фета.

Реализация Фетом в поэтической практике *греческого мотива*, выделенного польским литературоведом, прослеживается на всех этапах творческого пути поэта в текстах его антологических (и не только) стихотворений. Напомним, что, принесшая извесность Фету в кругах литераторов, знаменитая «Диана» была написана в первый период его творческого пути (1847). К числу стихотворений периода, отмеченных присутствием *греческого мотива*, можно отнести и такой образчик лирики поэта:

Кусок мрамора

Тщетно блуждает мой взор, измеряя твой мрамор начатый,
Тщетно пытливая мысль хочет загадку решить:
Что одевает кора грубо изрубленной массы?

[23] Афанасий Фет, *Полное собрание стихотворений*. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание, Ленинград 1959. Здесь и далее ссылка на данное издание. В скобках указывается страница.

Ясное ль Тита чело, Фавна ль изменчивый лик,
Змей примирителя – жезл, крылья и стан быстроногий,
Или стыдливости дев с тонким перстом на устах?(178)
<1847>

Греческий мотив здесь заложен уже в изначальном замысле поэта, стремящегося передать суть своего видения окружающей его действительности: живой, реальный объект поэт рассматривает как нечто прекрасное, сокрытое пока *корой грубо изрубленной массы*, но потенциально способное под умелой рукой истинного мастера воплотиться во все, что угодно, принять форму любого божества; задача же «ваятеля» сводится к тому, чтобы *загадку разрешить* – чья *суть* таинственно скрывается в толще куска мрамора. Роль поэта, таким образом, здесь сводится к уловлению необъяснимого вдохновения, которое одно может сверхъестественным образом, не понятным даже самому «скульптору слова», преобразить *мрамор начатый* в истинно-прекрасное произведение искусства.

Вообще наличие обнаруженной Чиквиным *греческости* в фетовской лирике отличается разнообразием оттенков и степени присутствия данного мотива в различных стихотворениях. Так, например, к одним из наиболее ярких поэтических фетовских текстов, обогащающих *греческую* тему, можно, несомненно, отнести все стихотворение «Золотой век», первое четверостишие которого, приводимое ниже, содержит в себе квинтэссенцию *греческой* тенденции фетовской лирики:

Я посещал тот край обетованный,
Где золотой блистал когда-то век,
Где розами и миртами венчанный,
Под сению дерев благоуханной
Блаженствовал незлобный человек.(234–235)

Уже самим эпиграфом из Шиллера, предваряющим стихотворение, поэт выражает всю идейную суть собственного мировосприятия и эстетическую принадлежность автора «Золотого века»: *И я был рожден в Аркадии.*

Поэтический мир Фета времен второго творческого периода, *немой борьбы поэта с самим собой*, отражен во многих лирических строках тех лет, как, например, в стихотворении «Грезы»:

Мне снился сон, что сплю я непробудно,
Что умер я и в грезы погружен;
И на меня ласкательно и чудно
Надежды тень навеял этот сон.

Я счастья жду, какого – сам не знаю.
Вдруг колокол – и всё уяснено;
И, просияв душой, я понимаю,
Что счастье в этих звуках. – Вот оно!

И звуки те прозрачнее и чище,
И радостней всех голосов земли;
И чувствую – на дальнее кладбище
Меня под них, качая, понесли.

В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть
И, на волне ликующего звука
Умчася вдаль, во мраке потонуть.(281)
<1859>

Мучительная внутренняя раздвоенность, ощущаемая поэтом в рассматриваемый период его художественной эволюции, присутствует и в образном мире приведенного стихотворения, отражая душевный мир «я» поэта, самоопределяющегося посредством двойственных ситуаций и таких же двойственных состояний, порожденных ими. Лирическому герою «снится сон», что он «спит беспробудно», что он «умер» и «в грезы погружен». Подобный ракурс – видения смерти (или, наоборот, истинной жизни поэта) сквозь призму сна, и видения сна сквозь призму яви, реальности, с позиций которой повествуется странный «сон» поэта, давал автору стихотворения уникальную возможность играть неясными состояниями и их амбивалентностью. «*Счастье*» и «*сдавленная мука*», «*звуки*», «*прозрачнее и чище, И радостней всех голосов земли*» и погребальная музыка, «*надежды тень*» и «*мрак*», «*грезы*» и «*дальнее кладбище*» каким-то таинственным образом оказываются равными друг другу, означают для лирического «я» одно и то же. Оставленность, осознание собственной смерти сочетаются здесь с «восторгом», ощущением чуда, переживанием полноты счастья и предчувствием чего-то, что заставляет поэта «просиять душой», что иллюстрирует своеобразную расколотость фетовского душевного мира, переносимую невольно лириком и в его мир поэтический. В специфическом стремлении к «ласкательному и чудному» «сну»-смерти, так радостно ожидаемому лирическим героем, можно усмотреть первые ростки мотива, ставшего характерным, по мнению Чиквина, для третьего периода фетовского поэтического творчества – мотива *своеобразной деградации роли и функции поэта*, рвущего связи с миром людей во имя осуществления такой связи с космосом, с вечностью.

Постепенный переход от *космического панвитализма* к теме *трагического разобщения и безысходного обособления человека*, отметивший колорит поэтического мира «Вечерних огней», со всей наглядностью выявляется при сопоставлении двух стихотворений, относимых к третьему периоду поэтического творчества Фета:

Есть ночи зимней блеск и сила,
Есть непорочная краса,
Когда под снегом опочила
Вся степь, и кровли, и леса.

Сбежали тени ночи летней,
Тревожный ропот их исчез,
Но тем всевластней, тем заметней
Огни безоблачных небес.

Как будто волею всезрящей
На этот миг ты посвящен
Глядеть в лицо природы спящей
И понимать всемирный сон. (313)
<1885>

От чувства «*посвященности*» «*волею всезрящей*» «*понимать всемирный сон*», внушаемого поэту его панвиталистической концепцией мира, он переходит к мрачному осознанию собственной смертности, старости, ненужности, к отчаянному нежеланию расставаться с жизнью, например в стихотворении «С солнцем склоняясь за темную землю».

Что же касается тематики «красоты», принявшей у Фета, как считает Чиквин, в период «Вечерних огней» очертания основной идейно-эстетической программы, внедряемой поэтом в творческую практику, то здесь можно найти подтверждение доминирующего значения данной тематической единицы в многочисленных поэтических высказываниях автора «Вечерних огней» на эту тему. Прежде всего, по-видимому, программными следует считать такие стихотворения, как «Целый мир от красоты» и «Алмаз».

Безусловно, раскрытие тематики *красоты* всегда было одним из самых значимых элементов, на которых зиждется весь поэтический мир фетовских стихов. Однако, как справедливо замечает польский исследователь фетовской лирики, именно в период написания «Вечерних огней» тема нахождения красоты приобретает для поэта некий культовый смысл, становясь ключом к пониманию всех нюансов его эстетики.

Среди польских публикаций последних лет, посвященных поэтическому творчеству Фета, нужно рассмотреть также работы, автором которых является Данута Пивоварска. Развивая идею взаимосвязи поэзии и живописи, оплодотворявшую художественное сознание многих поэтов «романтической эпохи», Пивоварска рассматривает воплощение данной творческой концепции Фетом в поэтическом материале его стихотворных текстов[24]. *Зрительность изображения*, являющуюся спецификой фетовских лирических строк, исследовательница объясняет уже ставшим традиционным (однако, не единственным) в критической литературе предмета мнением о взаимосвязи фетовских художественных приемов и импрессионизма. Для импрессионистской манеры «живописи» словом, доведенной Фетом до совершенства, присущими чертами были субъективизм ощущений, *культ мимолетности*, стремление зафиксировать явления, преходящие а *также усиление роли настроения, цвета и звука*[25]. Именно «цветовые» и «световые» элементы поэтического мира Фета создают, по мнению Пивоварской, особую эмоциональную насыщенность его стихов, являясь своеобразными *живописными пространственными эффектами*, обогащающими поэтическую палитру автора «Лирического пантеона». Изучая появление подобных цвето-световых структур в лирике Фета и их связь со словом, звуком и образом его поэтических строк, Пивоварска использует в своей работе термин «синестезии» применимо к творческой манере поэта, заключающейся во взаимном проникновении различных видов искусства, рассчитанных на восприятие различными органами чувств[26]. Цвет, являясь универсальным выразительным средством в живописи, нашел у Фета, в силу своей эмоциональной экспрессивности, равноправное применение вместе с поэтическими и музыкальными приемами, что позволяет Пивоварской говорить о творческом «сенсуализме» русского лирика, роднящем его со школой французского импрессионизма в живописи. Рассматривая эволюцию колористики в европейской литературе, исследовательница пишет о двух направлениях ее развития, получивших самостоятельное значение в литературных традициях разных авторов, но успешно сочетаемых в поэтической практике Фета-импрессиониста: во-первых, колористика понималась как по-

---

[24] D. Piwowarska, *Malarskie widzenie świata w poezji Afanasija Feta*, [w:] *Строитель чудотворный. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Red. H. Waszkiewicz, J. Świeży, Kraków 2001.

[25] Там же, с. 133.

[26] Там же, с. 121.

степенная интенсификация цветов с усиливающейся дифференциацией тончайших оттенков цвета, во-вторых, цветовая палитра подлежала постепенной символизации и все большему сближению со звуком и запахом (то есть шла по пути синкретизма чувств, синэстетической полноты художественного восприятия). В фетовском поэтическом мире, как утверждает Пивоварска, цвета определяют не только предметы и явления природы, но также характеризуют чувства, впечатления и состояния. Специфический синкретизм мировосприятия поэта наделяет свето-цветовым ореолом звуки (*гаснущие звуки*), тишину (*серебряная тишь*), чувства (*светлая грусть*) и другие непривычные для нахождения в них подобных качеств объекты. Выделяя из цветов, наиболее употребляемых в фетовской художественной палитре, три излюбленные цвета, составляющие своеобразную колористическую доминанту лирика-импрессиониста, Пивоварска относит к ним сочетание из красного, голубого и золотого, их *хроматическую колористическую триаду* (*chromatyczna triada kolorystyczna*), являющуюся, по мнению польского литературоведа, основой семантической структуры поэтического мира фетовских стихов. Золото (а также частое у Фета серебро), связываясь Пивоварской с астральной, солярной символикой, несет на себе, по ее мнению, тепло и гармонию лета, солнца, роскошь зрелых хлебов. Голубой цвет, кроме своего непосредственного значения, имеет у лирика также «трансцендентальный» оттенок чего-то абсолютного, высшего, не поддающегося пониманию в земных категорях. И, наконец, красный, как свидетельствует Пивоварска, является для Фета эквивалентом любви, страсти, жизни, чувственности (что связано, например, с символикой розы). Цвет этот, неся в лирике автора «Соловья и розы» сложную семантическую нагрузку, может, в зависимости от художественного замысла поэта, иметь значение метафорическое, символическое или же нести на себе *миметическую функцию* (*funkcja mimetyczna*), сводящуюся к передаче натурального качества описываемого предмета или явления. Красный цвет, связываясь ассоциативно с огнем, пламенем, пожаром, а также с блеском молнии, светом, зарей, имеет наиболее широкий спектр применения в фетовской цветовой палитре, окрашивая поэтический мир его стихов красками от теплых розоватых тонов неба до зловещих кроваво-красных всполохов ночного пожара. Цвет этот привносит в фетовские строки собственную пульсацию[27].

[27] D. Piwowarska, *Malarskie widzenie świata w poezji Afanasija Feta*, s. 123, 131–133.

Живописное видение мира поэтом и его синэстетическаю манера оперировать вербально-визуальными средствами художественного выражения находит свое отражение, например, в стихотворении «Воздушный город». Цветовую палитру данного поэтического произведения составляют розовые, золотые и белые краски, в своем просветленно-воздушном сочетании передающие ирреальность причудливой гряды облаков, напомнившей поэту своей конфигурацией прекрасный город. Характерно, что здесь отсутствует традиционный для неба цвет голубой, замененный «воздушным» «белым». Как отмечает Пивоварска, голубой, имея для Фета трансцендентальную семантику, видимо, исключен из колористической палитры данной поэтической картины умышленно – «белый» лишен таинственной возвышенности «голубого»; несмотря на всю свою чистоту, он, все-таки, не достаточно глубок по сравнению с небесной лазурью. Это явное отсутствие голубого в «колористической триаде» фетовского цветописания как бы призвано вторить заключительным словам стихотворения, разрушающим идиллию созерцания поэтом феерического явления – *Там кто-то манит за собою – Да крыльев лететь не дает*! Нет неба – нет и крыльев.

Одухотворяюще-возвышенное значение голубого цвета подтверждают следующие фетовские строки:

Она

Две незабудки, два сапфира –
Ее очей приветный взгляд,
И тайны горнего эфира
В живой лазури их сквозят.

Ее кудрей руно златое
В таком свету, какой один,
Изображая неуемное,
Сводил на землю Перуджин.(320–321)

Здесь присутствуют и «лазурь», передающая «тайны горнего эфира», и «руно златое», излучающее яркий свет, но, как и в предыдущем стихотворении, бросается в глаза отсутствие третьего основного цвета фетовской излюбленной цветовой «триады» – красного. Зная семантическую нагрузку, которой Фет наделил этот цвет, объяснение опять напрашивается само собой: поэт хочет показать бесстрастность своего восхищения красотой женщины, которой посвящены его строки. Достаточно вспомнить историю создания данного стихотворения, чтобы убедиться в правильности подобной интерпретации: посвященное жене К. Р., великого князя, произведение это исключало малейшие

намеки на любовь, страсть, чувственность или хотя бы сердечное влечение со стороны поэта, тогда уже – старца.

Упоминание поэтом имени Перуджино, итальянского живописца, учителя Рафаэля, которое подчеркивает бесстрастно-почтительное отношение автора строк к их адресату, сродни благоговейному прикосновению кисти Рафаэля, пишущего Мадонну.

Видимо, недостаток какой-либо из этих трех основных «красок» поэтом воспринимался как признак несовершенства, своего рода неполноценности, недостаточности, неизбежно находящей отражение и в поэтическом воплощении, равно как и в эстетическом восприятии этого воплощения:

Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний;
Где силы у меня схватить их на лету
Средь непрестанных колебаний?

Когда из-под ресниц пушистых на меня
Блеснут глаза с просветом ласки,
Где кистью трепетной я наберу огня?
Где я возьму небесной краски?

В усердных поисках всё кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый, –
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой. (319)

Чтобы передать «живую красоту», поэту не достаточно «огня» красного и «небесной краски» голубого, то есть он констатирует то, что его поэтическая палитра кажется ему значительно беднее «воздушных очертаний» и «непрестанных колебаний» «живой красоты».

Все три излюбленные цвета поэтической фетовской колористики находят свое соединение в лирической миниатюре «На лодке». Гармония внешнего мира, гармоничные отношения с любимой и внутренняя, душевная гармония лирического «я» стихотворения нашли свое выражение в полноцветном сочетании красок фетовской цветовой «триады», отмечаемой Пивоварской.

Небезынтересна и другая работа польской исследовательницы, в которой она поднимает проблему экфрасиса в фетовской лирике[28].

[28] D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasija Feta*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze słowian wschodnich*. Red. J. Kapuścika, Kraków 2002.

Понятие это, используясь в узком и широком смыслах, означает, соответственно, описание произведения искусства, возведение в ранг особого литературного жанра или описание как таковое, содержащееся в тексте литературного произведения. В качестве литературоведческого термина экфрасис как жанр в литературе подразумевает подчиненность слова образу, а образа, в свою очередь, – описанию этого образа. Слова в такой зависимости приобретают медиальное значение (у Пивоварской – «medium») и принимают непосредственное участие в переложении объектов описания на *знаки* этих объектов, способные их отражать в новом, вербально-визуальном качестве[29].

Как сигнализирует Пивоварска в своей работе, экфрасис у Фета присутствует и поддается литературоведческому рассмотрению сразу на нескольких уровнях его поэтики: эстетическом, языковом (*językowo-poetycka płaszczyzna*), семиотическом и на уровне культурного контекста (*kontekstowo-kulturowa płaszczyzna*)[30]. Стихи-экфрасисы, по мнению литературоведа, составляют отдельное поэтическое направление в рамках жанра антологической лирики Фета и являются специфическими словесными описаниями произведений античного искусства, чаще всего скульптур и картин. Явление экфрасиса в фетовских текстах, причисляемых к данной категории антологических стихотворений наблюдается как в подробном «миметическом» описании произведений искусства, так и абстрагировании от предметности, от видимой сути описываемого объекта и в проникновении «вглубь», в суть вещей, продиктованном потребностью поэта в поиске их *извечного смысла и красоты*[31].

Осуществляется связь между поэзией и другими видами искусства: экфрасисы Фета – это всегда его авторское преломление античности, возведение древних шедевров искусства в своеобразные *знаки* античной культуры. В противопоставлении красоты языческой древнегреческой культуры уродливости современной поэту цивилизации Фет утверждал эстетический эталон, зиждущийся на непреходящих ценностях и воспринимал средиземноморскую античность как идеал, образец и норму истинного артистизма. Своеобразное пигмалионовское «оживление» прекрасных статуй, которое осуществлялось Фетом в его антологии (*мотив оживления скульптуры*) имело, по мнению Пивоварской, для автора «Дианы» своего рода символическое, культовое

[29] D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasija Feta*, s. 73, 74.

[30] Там же.

[31] Там же, с. 84.

значение – поэт воскрешал идиллический край неотразимой в своей простоте эллинской культуры. Все фетовские стихотворения-экфрасисы, являясь поэтическими описаниями скульптур или полотен с мифологическим сюжетом, содержат в себе особые метаязыковае знаки (*znaki metajęzykowe*), служащие своеобразными показателями наличия экфрасиса в них. К таким знакам Пивоварска причисляет, во-первых, заглавия, тождественные со знаменитыми произведениями искусства Древней Греции, во-вторых, упоминание авторов описываемых шедевров в подзаголовках стихотворений данной категории, и, в-третьих, содержание в поэтических текстах элементов описания. Развитие сюжетной линии фетовских экфрасисов происходит по своего рода шаблону наложения нескольких планов: от общего плана, через описание деталей к заключительной констатации бессмертия шедевра. При этом, как считает Пивоварска, поэт создавал пространственно-временную перспективу от настоящего, «застывшего» на миг в момент его созерцания (мотив этот Пивоварска определила как *motyw trwania*), по направлению к прошлому (экскурс в мифологию) и к будущему (сопоставление времени – и вечности). Описания скульптурной композиции при этом были для Фета особо характерны в силу универсальности их тематического материала: скульптура, являясь своего рода *фиксацией момента*, позволяет сохранить тот же принцип и при ее словесном описании, осуществляя моментальное закрепление в вечности прекрасной стороны объекта. Такие стихотворения, отражающие красоту произведений искусства в духе платоновского понимания ее как гармонии, меры и пропорции, имеют, по мнению Пивоварской, двойную семантику: первое значение – сама скульптура, и другое – мифологический персонаж, представляемый ею. И, если скульптура рисуется поэтом в ее статике, ее красота передается автором стихотворений в динамике, описание действия божества, представленного изваянием создает иллюзию его движения, «оживляет» неподвижность камня. Отклонением от устоявшейся поэтической манеры Фета представлять именно так объекты экфрасиса Пивоварска считает знаменитую антологическую миниатюру «Диана», в которой художественный мир выходит за рамки античности за счет самообнаружения в тексте «я» поэта, смещающего мифологический хронотоп в сторону субъективной лирики. Балансируя между иллюзорным миром богов и реалистичностью настоящего времени, привнесенного лирическим «я», образ богини перестает восприниматься и как скульптура, и как мифический персонаж, все более приближаясь к реальности живого существа. Демонстративное появление мифического героя в стихах-экфрасисах способствовало,

как замечает исследовательница, усилению лирической стихии в антологической сдержанности фетовских стихотворений этого жанра, что обогащало их субъективными, эмоционально насыщенными впечатлениями от «живой» красоты неживых объектов. Подобное типично-фетовское решение антологического жанра Пивоварска определяет как его несомненную романтическую «психологизацию», осуществляемую поэтом-импрессионистом[32].

Сравним теперь два фетовских стихотворения-экфрасиса («Диана, Эндимион и Сатир (картина Брюллова)», «Аполлон Бельведерский»), являющихся классическими образцами этого жанра.

Антологическое описание картины Брюллова, одноименной с фетовским стихотворением, имеет все черты экфрасиса, указанные Пивоварской. Текст данной поэтической миниатюры представляет собой подробное описание полотна, иллюстрирующего мифологический сюжет. Мотив «оживления» изображения богини Дианы представлен здесь одной поэтической строкой-восклицанием, как бы разрушающей добросовестную описательность всего текста в целом: *О, как вздрогну́ла ты, как обернулась вдруг!* Лирическое «я» в данном произведении практически ничем не проявляет себя, кроме одной скупой реплики: *Я слышу стук копыт.*

Типично-экфрасисное описание античной статуи Аполлона, поражавшее обилием деталей еще современников, воспринимается несколько тяжеловесно, громоздко, напоминая, скорее, не описание мраморной скульптуры, а описание насыщенной подробностями картины[33]. Впечатление монотонной описательности усиливается заключительным сравнением, далеким от античной легкости, а также полным отсутствием «я» поэта. Мотив «оживления» (*motyw ożywienia rzeźby*) здесь обнаруживается с большой натяжкой в строке *Победою усилено дыханье*, приписывающей неживому объекту описания (статуя Аполлона) свойство живого существа (Аполлон учащенно дышит, разгоряченный стрельбой из лука). Шедевром, сочетающим в себе черты экфрасиса и поэтичнейшую лиричность, присущую всем лучшим фетовским стихотворениям, является также, несомненно, ставшая хрестоматийным эталоном антологического жанра, прославившая поэта, его «Диана».

---

[32] D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasija Feta*, s. 75–77, 79, 80, 83.

[33] В бухштабовских комментариях к стихотворению содержится информация о том, что еще Тургенев отзывался о нем нелестно: «Стихотворение Ваше «Аполлон» – мне не очень нравится. «Слишком старательно, мелко-подробно и общего впечатления не передает», [в:] А. А. Фет, *Полное собрание стихотворений*, с. 802.

Подытоживая осуществленный нами краткий обзор научных материалов, касающихся Фета и представленных в вышеизложенной работе, мы не можем не заметить, однако, что на сегодняшний день в польском литературоведении не все аспекты фетовской поэзии освещаются равномерно: существуют такие ее стороны, которые или вовсе не затрагиваются современными исследователями, или же появляются вскользь, в общих чертах. Такими сторонами лирического наследия Фета являются тематические блоки, посвященные любви к природе, остающиеся до сегодняшнего момента той областью, в которой со времен советских критиков (Борис Бухштаб, Дмитрий Благой) польскими литературоведами проводится, к сожалению, непропорционально мало исследований по отношению к проблемам, решаемым в работах Я. Чиквина и Д. Пивоварской.

S T R E S Z C Z E N I E

W artykule ukazane są podstawowe kierunki badań tekstów poetyckich Afanasija Feta w skali megatekstu poety, które uwidoczniły się w najnowszych pracach polskich literaturoznawców. Jan Czykwin, zajmujący się przede wszystkim teoretycznymi aspektami interpretacji liryki Feta, wpisuje tę lirykę w ogólny kontekst historycznoliteracki popuszkinowskiej epoki. Zaś Danuta Piwowarska koncentruje swoją uwagę na problemach synestezji poetyckiej, a także na występowaniu w niej ekfrazy jako jednej z najbardziej charakterystycznych, według niej, cech stylu rosyjskiego poety.

STUDIA WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE TOM 6, ROK 2006

Сняжана Асабіна
Гродна

Словаўтваральныя і марфалагічныя варыянты фразеалагізмаў у творах Янкі Купалы

Як паказана ў некаторых даследаваннях, каля 31 працэнта фразеалагізмаў сучаснай беларускай літаратурнай мовы ахоплена з'явай варыянтнасці[1]. Калі ж звярнуцца да твораў Я. Купалы, то ў іх працэнт фразеалагічных варыянтаў будзе яшчэ большы.

Звычайна вылучаюць 8 тыпаў варыянтаў: лексічныя, фанетычныя, акцэнтныя, акцэнтна-фанетычныя, словаўтваральныя, марфалагічныя, канструкцыйна-колькасныя, камбінаваныя[2]. Аднак пры даследаванні мовы твораў пісьменніка сярод кожнага тыпу можна вылучыць дадаткова тры разнавіднасці варыянтаў.

Да першай адносяцца агульнамоўныя, агульнаўжывальныя варыянты, тоесныя ў сэнсавых і стылістычных адносінах і ўзаемазамяняльныя ў любым кантэксце. Напрыклад, у Я. Купалы нароўні з фразеалагізмам *песенька спета* 4 разы сустракаецца словаўтваральны варыянт гэтага выразу *песня спета*: *"Спета Юркі песня, Ўсё пайшло па свеце. Жонка ў пясочку, Людзям служаць дзеці"*[3].

Другую групу складаюць варыянты, выкліканыя версіфікацыйнымі мэтамі, патрабаваннямі рытму ці рыфмы. Такіх варыянтаў у творах Я. Купалы даволі шмат. Як вядома, у беларускай літаратурнай мове нарматыўным лічыцца ўжыванне суфіксаў *-ці*, *-чы*, *-ць* у інфінітыве,

---

[1] Гл.: І. А. Хлусевіч, *Варыянтнасць фразеалагізмаў у сучаснай беларускай мове*, Гродна 2002, с. 22.

[2] Тамсама, с. 22.

[3] Янка Купала, *Поўны збор твораў*, Мінск 1995–2003, т. 6, с. 49.

прычым *-ць* ужываецца пасля галоснага гука (*глядзець*), *-ці* – пасля зычнага (*несці*), *-чы* – пасля *г*, *к*, *х* (*секчы*). Аднак пісьменнік часта ўжывае ў інфінітыве суфікс *-ці* пасля галоснай (*як відаці; як слова сказаці; кроў ліці; рукі складаці; памянуці добрым словам*), таму што гэта абумоўлена рыфмай: *"Няма Гонты; як відаці, Спявацi не смее Ў гэтым часе"*[4]. У дадзеным прыкладзе замест нарматыўнага фразеалагізма *як відаць* ужыты яго словаўтваральны варыянт *як відаці*. Сярад марфалагічных варыянтаў таксама нямала тых, якія спецыяльна ствараюцца Я. Купалам дзеля рыфмы: *"Не будзе, не будзе тады Вайны, калатні між людзей; Дзяўчына, юнак малады Не зложаць без часу касцей"*[5]. Я. Купала замест фразеалагізма *злажыць косці* ўжывае яго марфалагічны варыянт *злажыць касцей*. Падобныя прыклады яшчэ раз падцвярджаюць той факт, што "вершаваная мова адрозніваецца ад празаічнай наяўнасцю рытму, рыфмы і страфы, больш складанай арганізаванасцю... Адбіраючы самыя неабходныя для данай моўнай сітуацыі словы і фразеалагізмы, падпарадкоўваючы іх пэўнаму рытмічнаму памеру, замацоўваючы радкі рыфмай, паэты імкнуцца пераадолець "супраціўленне" моўнага матэрыялу, а там, дзе гэта не зусім удаецца, карыстаюцца традыцыйнай "паэтычнай вольнасцю". Таму ў вершаванай мове звычайна часцей, чым у празаічнай, сустракаюцца разнастайныя адхіленні ад нормы"[6]. У творах Я. Купалы версіфікацыйныя варыянты не з'яўляюцца грубым парушэннем, а ўспрымаюцца як нязначныя індывідуальна-аўтарскія адхіленні ад нормы, выкліканыя спецыфікай вершаскладання.

Трэцяя група – гэта індывідуальна-аўтарскія варыянты, створаныя самім пісьменнікам на аснове агульнаўжывальных фразеалагізмаў. Асабліва часта такія варыянты сустракаюцца ў ранніх творах паэта, напісаных у той час, калі нормы беларускай літаратурнай мовы толькі складваліся. Можна цалкам пагадзіцца з меркаваннем В. А. Ляшчынскай, што Я. Купала "сваёй творчасцю выяўляў і фіксаваў заканамернасці і жывыя тэндэнцыі развіцця роднай мовы і такім чынам спрыяў выпрацоўцы нормаў літаратурнай мовы"[7]. Пісьменнік актыўна ствараў шматлікія варыянты з новымі, іншымі, чым у літаратурнай мове, словаўтваральнымі сродкамі (*дайсці да ладу* –

[4] Янка Купала, *Поўны збор твораў*, т. 6, с. 328.

[5] Тамсама, т. 5, с. 94.

[6] І. Я. Лепешаў, *Фразеалогія сучаснай беларускай мовы*, Мінск 1998, с. 240.

[7] В. А. Ляшчынская, *Слова ў паэзіі Янкі Купалы*, Мінск, 2004, с. 126.

прыйсці да ладу; надзець маску – уздзець маску; кроў зайграла – кроў узыгралася).

Далей ўвага будзе звернута толькі на словаўтваральныя і марфалагічныя варыянты фразеалагізмаў, прычым толькі на варыянты першай з трох названых вышэй разнавіднасцей.

Словаўтваральныя і марфалагічныя варыянты разам з фанетычнымі, акцэнтнымі, акцэнтна-фанетычнымі некаторыя даследчыкі лічаць фармальнымі. У іх змяненні адбываюцца толькі ў межах аднаго кампанента і змяняюць адзін яго бок (акцэнтны, фанетычны, словаўтваральны, марфалагічны). Фармальныя варыянты "не з'яўляюцца ні паказчыкамі тых ці іншых граматычных катэгорый у фразеалагізме, ні формамі выражэння адносін і сувязей фразеалагізма са словамі ў маўленні... Замена аднаго фармальнага варыянта кампанента другім не змяняе катэгарыяльнай характарыстыкі фразеалагізма"[8]. Звернемся спачатку да словаўтваральных варыянтаў (яны адрозніваюцца словаўтваральнай структурай аднаго з кампанентаў). Такіх варыянтаў у творах пісьменніка налічваецца больш за 60.

Пераважае варыянтнасць кампанента-дзеяслова (33 ужыванні). Гэта можна вытлумачыць тым, што дзеяслову ў параўнанні з іншымі часцінамі мовы ўласціва багатая сістэма словаўтварэння.

У большасці выпадкаў вар'іруюцца тыя дзеяслоўныя кампаненты, якія ўжываюцца ў форме закончанага і незакончанага трывання: *аблівацца (залівацца) слязамі – абліцца (заліцца) слязамі; даваць (задаваць) пытлю – даць (задаць) пытлю; падымаць (узнімаць) вочы – падняць (узняць) вочы.*

Некаторыя дзеясловы, нягледзячы на здольнасць ўтвараць трывальныя пары, у фразеалагізмах вар'іруюцца толькі ў межах аднаго трывання: *ліць (праліваць) слёзы – праліць слёзы; ліць (праліваць) пот – праліць пот; асушваць (асушаць) слёзы– асушыць слёзы; сыходзіць (сходзіць) з поля – сысці з поля; укладваць (укладаць) у вусны – укласці ў вусны.* Могуць ўзаемазамяняцца дзеяслоўныя кампаненты, якія ў складзе фразеалагічнай адзінкі рэалізуюць граматычнае значэнне або толькі закончанага, або толькі незакончанага трывання: *западаць у вока – упадаць у вока; нічога не зробіш – нічога не паробіш; утапіць у крыві – патапіць у крыві.* Дзеяслоўныя кампаненты ў словаўтваральных варыянтах звычайна ўжываюцца ў дзвюх разнавіднасцях: *нарадзіцца ў кашулі – радзіцца ў кашулі; пайсці ў ма-*

[8] А. И. Молотков, *Основы фразеологии русского языка*, Ленинград 1977, с. 69.

гілу – сысці ў магілу. У творах Янкі Купалы ёсць і фразеалагізмы, у якіх дзеяслоўны кампанент выкарыстоўваецца ў трох і больш разнавіднасцях: *як вокам кінуць (акінуць, скінуць, глянуць, сцяць); кроў льецца (ліецца, лілася, пральецца); хоць разарвіся (парвіся, падарвіся)*: [Даміцэля:] *"Звалаклася недзе, а тут адной мне хоць падарвіся: ні вады каму прынесці, ні ў хаце прыбраць"*[9].

Даволі пашырана і ўзаемазамена назоўнікавага кампанента (12 ужыванняў). Словаўтваральны варыянт можа мець іншую стылістычную афарбоўку, дадатковую экспрэсію ў параўнанні з зыходным фразеалагізмам. Розныя адценні надаюцца пры дапамозе памяншальна-ласкальных суфіксаў: *замарыць чарвяка – замарыць чарвячка; на мінуту – на мінутку; не жарты – не жартачкі; парыць у зямлі косці – парыць у зямельцы косці.* У некаторых фразеалагізмах Я. Купала ўжывае варыянт без памяншальна-ласкальнага суфікса: *падстаўляць ножку – падстаўляць нагу; у пяткі закалола – у пяты закалола; на цыпачках – на цыпках.* У двух выпадках варыянты адрозніваюцца наяўнасцю ў назоўнікавым кампаненце суфікса *-j-*, які ў выніку асіміляцыі папярэднім зычным перадаецца праз падаўжэнне гэтага зычнага: *апусціць крылы – апусціць крылле; расправіць крылы – расправіць крылле*[10].

Сустракаецца толькі адзін прыклад замены прыметнікавага кампанента: *кароткі пяты – закароткі пяты* ў п'есе "Тутэйшыя" ў маўленні Янкі Здольніка: *"З гэтага нічога не выйдзе, пане вучоны. Бо абхапіць гэтае "далей" закароткі вашы пяты"*[11].

Варыянты прыслоўных кампанентаў адрозніваюцца суфіксам: *тым больш – тым болей; так ці інакш – так ці іначай; як не трэба лепш – як не трэба лепей.* У фразеалагізмах са словаўтваральнай варыянтнасцю сустракаюцца таксама змяненні прыназоўнікавага кампанента: *між іншым – паміж іншым* (6 ужыванняў). Варыянты *хай бог крые – няхай бог крые* з'яўляюцца вынікам вар'іравання кампанента, суадноснага з часціцай.

Марфалагічных варыянтаў налічваецца каля 45. Яны адрозніваюцца граматычнай формай кампанентаў. У творах Я. Купалы ўсе марфалагічныя варыянты звязаны з заменай кампанентаў-назоўнікаў. Часцей за ўсё гэта замены формаў ліку ці склону.

---

[9] Янка Купала, *Поўны збор твораў*, т. 7, с. 186.

[10] Гл.: І. А. Хлусевіч, *Варыянтнасць фразеалагізмаў у сучаснай беларускай мове*, с. 57–58.

[11] Янка Купала, *Поўны збор твораў*, т. 7, с. 295.

У 13 выпадках вар'іраванне назоўнікавага кампанента звязана з заменай ліку: множнага – адзіночным (*не за гарамі – не за гарой; спакон вякоў – спакон веку; не на жарты – не на жарт; на высокіх нотах – на высокай ноце*) ці адзіночнага множным (*мераць вокам – мераць вачамі; слінка цячэ – слінкі цякуць*). Дадзеныя фразеалагізмы свабодна ўзаемазамяняюцца ў любым кантэксце.

У многіх фразеалагізмах вар'іруюцца саматычныя кампаненты (называюць часткі чалавечага цела). Выяўлена, што калі кампанент называе парныя органы ці часткі цела (вочы, рукі, ногі, вушы і інш.), то яму ўласціва ўзаемазамена лікавых формаў[12]. Напрыклад, фразеалагізм *не спускаць вачэй* мае марфалагічны варыянт *не спускаць вока* і можа ўжывацца ў выпадках, калі гаворыцца і пра аднаго чалавека, і пра некалькіх: [Фуртыянка:] *"Брама моцная, дубовая, і акутая жалезнымі штабамі... Прытым я ключы заўсёды маю пры сабе і не спускаю вока..."*[13]. Калі саматычны кампанент абазначае нянарны орган ці частку цела, ён вар'іруецца тады, калі гаворка ідзе не пра адну асобу, а пра некалькіх. Напрыклад, выраз *закруціць галаву* ўжываецца ў выглядзе *закруціць галовы*, бо мае дачыненне да некалькіх асоб: [Кароль:] *"Ці табе ў вачах маяча, Каб раўняці дзеўку тую,Нерухавую, брыдкую, Да парыжскіх ненаглядак, Што сваёй красою, складам Цэлы свет змагчы гатовы, Ўсім закручваюць галовы?"*[14].

Калі ж звернемся да вар'іравання склонавых канчаткаў у назоўнікавых кампанентах (14 ужыванняў), то заўважым, што найчасцей замена назіраецца ў творным склоне множнага ліку: *паціснуць плячамі – паціснуць плячыма; аблівацца слязамі – аблівацца слязьмі; абводзіць вачамі – абводзіць вачыма; сваімі вачамі – сваімі вачыма*. Падобная ўзаемазамена адбываецца па той прычыне, што ў творным склоне множнага ліку словы свабоднага ўжывання таксама могуць мець варыянтныя канчаткі *-амі*, *-ыма*, *-мі*.

Вар'іраванне сустракаецца і ў творным склоне адзіночнага ліку: *наліцца кроўю – наліцца крывёю; змешваць з граззю – змешваць з газёю*. Ёсць адзін прыклад узаемазамены формы вінавальнага склону творным: *костка ў горле – косткай у горле*.

---

[12] Гл.: І. А. Хлусевіч, *Варыянтнасць фразеалагізмаў у сучаснай беларускай мове*, с. 62.

[13] Янка Купала, *Поўны збор твораў*, т. 9, ч. 1, с. 91.

[14] Тамсама, т. 9, ч. 1, с. 208.

У 11 фразеалагізмах вар'іруюцца формы назоўнага і старажытнага клічнага склону: *не дай Бог – не дай Божа; крый Бог – крый Божа; дай Бог – дай Божа.*

Як бачым, Я. Купала шырока карыстаецца словаўтваральнымі і марфалагічнымі варыянтамі, як, дарэчы і іншымі тыпамі фразеалагічнай варыянтнасці, што сведчыць пра выдатнае веданне народнай фразеалогіі і ўменне выкарыстоўваць яе ў сваіх творах.

SUMMARY

In this article word-formation and morphological variants of phraseological units in products of Yanka Kupala are analyzed. The special attention addresses on common normative variants of phraseological units than meet in products of the writer, the individual – author's variants specially created by the author, and the variants caused by requirements of a rhyme also are characterized.

RECENZJE

Ян Чыквін, Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы, Беласток 2005, сс. 236

Кола творчых зацікаўленняў паэта, празаіка, перакладчыка, галоўнага рэдактара "Тэрмапілаў", старшыні БЛА "Белавежа", даследчыка літаратуры Яна Чыквіна насуперак назве аднаго з яго апошніх вершаваных зборнікаў не мае выразнай "крэйдавай" акрэсленасці (Ян Чыквін, Крэйдавае кола, Беласток 2002), характарызуецца рэдкай для сучаснасці незамкнёнасцю ў перадачы света- і словаруху. Шматграннасць выяўлення мастакоўскай індывідуальнасці ўзмацняецца нязмушанасцю, свабодай міжжанравых і міжгаліновых пераходаў, што кожны раз сведчаць пра талент і плён здзяйснення адоранай асобы. Яе творы-акорды здольныя скласці *Сонечную месу*, кожны раз імкнуцца агучыць *парыў асонцаяўлены ў суправаджэнні хора* (53), шукаюць і адшукваюць таямніцы быцця – гэтае *вечнае перастварэнне нябёсаў* – праз *формулу навелы, у яе адкрыта-рухлівым сюжэце* (52), праз асэнсаванне лёсаў і напісанага іншымі мастакамі слова.

Не будзе сумніўным заключэнне адносна таго, наколькі непарушным для большасці даследчыкаў з'яўляецца няпісанае правіла аб недатыкальнасці аўтарытэтаў класікаў літаратуры ці нават спроба перагляду асобных момантаў іх творчасці, жыццяпісу. Таму зварот Яна Чыквіна да адкрытага і прыхаванага, але ад гэтага не менш вострага, прынцыповага ідэйна-эстэтычнага супрацьстаяння Янкі Купалы і Максіма Багдановіча ў артыкуле *Два шляхі беларускай паэзіі* пры ўсёй адрознасці чытацкага ўспрымання не можа не выклікаць пачуцця шчырай павагі. Заслужанасць апошняй узмацняецца як лагічнай разважлівасцю самога аўтара,так і доказнасцю яго спасылак на біяграфічныя, гістарыяграфічныя, крытычныя і літаратуразнаўчыя працы, апублікаваныя ўспаміны сведкаў тагачасных падзей, палемічнасцю выкладу меркаванняў аўтарытэтных сучасных даследчыкаў Анатоля Сідарэвіча, Ірыны Багдановіч і іншых. Безумоўна тое, што ні крытычнасць закідаў Яна Чыквіна, ні рэзкае разыходжанне яго меркаванняў з агульнапашыранымі ў навуцы пра літаратуру не ставяць за мэту звяржэнне з п'едэсталаў некага з абодвух заслужаных карыфеяў нацыянальнага прыгожага пісьменства. Але несумненна і тое, што *кожны з іх з самага пачатку выпраменьваў "забойчую" для другога творцы моцна скандэнсаваную энергію; яны вытварылі кожны сваё сілавое поле. І як дзве непаўторныя і непадобныя творчыя індывідуальнасці яны былі жывымі дзейнікамі двух кірункаў, двух шляхоў развіцця мастацкай літаратуры...* (11) Адрознасць фармальна-мастацкай і свядомасна-тэарэтычнай канцэпцый Купалы і Багдановіча ў поглядах на далейшае глыбіннае і плённае выспяванне нацыянальнай літаратуры,

ролю творцы ў сацыяльным і культурным жыцці, самабытнасць талентаў і паэтычнага ўвасаблення, шмат у чым, як разважае пра тое на пачатку артыкула Ян Чыквін, нагадвае светапоглядныя і эстэтычныя разыходжанні іх папярэднікаў – прадстаўнікоў *"верхняга" і "нізавога" шляхоў* (10) – В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. Слушнасць такога сцверджання падмацоўваецца ўсімі наступнымі, у тым ліку і цяперашнім, перыядамі развіцця прыгожага пісьменства і толькі лішні раз даказвае апраўданасць сённяшняга рэтраспектыўнага звароту да нязменна актуальных у розныя эпохі праблем, сведчыць пра пераканаўчасць назіранняў аўтара з Беласточчыны адносна вызначальнай ролі двух, у многім палярных, купалаўска-багдановічаўскіх – *"някрасаўскага" творчага імператыву* і паэзіі *высокага мастацкага ўзроўню* (18), "чыстае красы" – літаратурна-эстэтычных прынцыпаў. Раўнаважнасць талентаў, узаемапатрэба для пераўтварэння ў волатаў, плён суперніцтва іх прадстаўнікоў, як і моц акрэсленых імі кірункаў далейшага руху *краснай пісьменнасці*, найлепш выяўлена адным з самых непрадузятых суддзяў – часам, што не адмаўляецца дагэтуль ад вынесенага раней: *А трэба ім прарока* (*Крэйдавае кола*, с. 26).

У свой час сапраўднай з'явай у літаратуразнаўстве стала даследаванне Яна Чыквіна *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа* (Беласток, 1997). Толькі непадробнасцю і глыбінёй інтарэсу, жаданнем яшчэ раз угледзецца і дагаварыць незаўважанае раней, важка прааргументаваць, падсумаваць і нанова прачытаць творы адарваных па розных прычынах ад Радзімы аўтараў з дапамогай самых розных аспектаў сістэмна-цэласнага аналізу, метадалагічных прынцыпаў, асобаснага стаўлення, як і імкненнем суаднесці з імі набыткі літаратуры Беласточчыны, некаторыя эстэтычныя з'явы і гістарычныя факты з жыцця і творчых стасункаў класікаў айчыннага прыгожага пісьменства, можна растлумачыць з'яўленне асобнага раздзела падобнай тэматыкі ў нядаўняй кнізе літаратурна-крытычных артыкулаў даследчыка *Па прызванні і абавязку*.

Падаецца істотным удакладніць, што ўтрыманая ў назве зборніка, нязменна актуальная на працягу ўсяго функцыянавання беларускага мастацтва слова, энергаёмістая і сутнасна вычарпальная характарыстыка актыўнай творчай асобы як асобы ў той або іншай ступені эстэтычна і сацыяльна заангажаванай аднолькава адносіцца і да прадстаўленых у кнізе пісьменнікаў, і да самога аўтара. Праўда, апошняе тлумачыцца не столькі прыхільнасцю Яна Чыквіна да апалагетаў прынцыпу непарыўнасці паняццяў "паэт-грамадзянін", колькі памкненнем адчуць і перадаць самыя тонкія нюансы рэалізацыі мастацкіх задум па-сапраўднаму цікавых для яго пісьменнікаў, выразна ўсвядомленай пазіцыяй да максімальнай аб'ектыўнасці ў перадачы трагізму іх лёсаў, што патрабуе адначасовай адстароненасці і погляду знутры, г.зн. амаль поўнага зрастання, атаясамлівання творцы з яго героямі-творцамі. А інакш як перадаць іх бясконцыя, ачышчаныя агнём, звароты да Бога і Біблії, душэўныя, экзістэнцыйныя, маральныя пакуты-зрухі, як, калі не шчырай захопленасцю і ненадуманай спагадай, прымусіць сённяшняга, спакушанага мастацка-эстэтычнымі прыёмамі, фармальнай віртуознасцю чытача спасцігнуць недаравальныя для нас усіх драмы выкінутых і спісаных на міжбярэжжа, няўмольныя абставі-

ны талентаў, *страты імі цвердзі пад нагамі, поўнай дэзарыентацыі ў свеце і часе і пакінутасці толькі на волю лёсу* (78).

Тым не менш, варта зазначыць, што найгалоўнейшы клопат і інтарэс для Яна Чыквіна складае ўласна мастацкая творчасць такіх блізкіх і высокіх па творчых патэнцыях, крэатыўным пачатку, тонкасці паэтычнага светаадчування, перадачы прыродных малюнкаў, іх празрыстай элегічнай вобразнасці і прыцягальнасці аўтараў, як Наталля Арсеннева, Масей Сяднёў, Янка Юхнавец, іншыя прадстаўнікі беларускай эміграцыйнай паэзіі. Разгорнуты і ўдумлівы аналіз творчасці пералічаных аўтараў, надзвычай рознабаковае і шматузроўневае – ад развагаў пра сэнсавую выразнасць, назіранняў над вобразна-паэтычнымі малюнкамі, сімволікай, метафарычнасцю да асаблівасцей рытміка-сінтаксічнага складу – прачытанне мастацкіх тэкстаў пісьменнікаў-эмігрантаў не толькі ўяўляе сабою рэдкі на сёння узор філасофска-літаратуразнаўчага сінкрэтычнага эсэістычнага даследавання, але і робіцца своеасаблівым метадалагічным дапаможнікам для спасціжэння загадкавай у яе шматлінейным выражэнні амплітуды творчай парадыгмы самога аўтара. Маюцца на ўвазе найперш інтэлектуалізм паэзіі Яна Чыквіна, які ніколькі не выключае прыёмаў асацыятыўнага пісьма, суседства сюжэтнага лірычнага твора і абагуленага вобразаверша.

Разам з зайдросным практычным валоданнем літаратуразнаўчым інструментарыем, прыёмамі аналізу версіфікацыйнай тэхнікі не можа не здзіўляць тэарэтычная абазнанасць даследчыка, веданне ім філасофіі і культуралогіі. Асабліва поўна гэтая якасць аўтара кнігі выявілася пры разглядзе творчасці Янкі Юхнаўца, па ўсім бачна, адным з любімых творцаў Чыквіна. Па сутнасці, прадстаўленае ў зборніку *Па прызванні і абавязку* даследаванне эстэтычна-філасофскіх аспектаў творчасці гэтага паэта-эмігранта з'яўляецца адным з самых поўных і адметных па прапанаваных падыходах, прынцыпах аналізу, глыбіні прачытання і зробленых высновах. У якасці ўзорных можна прывесці развагі крытыка пра экзістэнцыяльныя неспакоі Янкі Юхнаўца, якія *лагодзяцца і "размываюцца", між іншым, па-шапэнгаўэраўску разуметай вітальнасцю, воляю да жыцця, па-бергсанаўску – інстынктыўным elan vital, а таксама – дар, уласцівы толькі чалавеку – зачараваннем метафізікай быцця і метагісторыяй прыроды"* (138).

Несумненна, што якраз другі раздзел кнігі Яна Чыквіна, дзе прадстаўлена творчасць пісьменнікаў-эмігрантаў, успрымаецца найбольш цэласным у зместава-тэматычным і структурным планах. Ён вылучаецца арганічнай знітаванасцю эфектаў максімальна набліжанага і аддаленага, абстрагаванага прачытання, непарыўнасцю ўдумлівага, засяроджанага і ўзрушанага, напружанага пераасэнсавання мнагазначнасці сэнсаў і энергетычнага патэнцыялу спадчыны аўтараў, якія пры ўсёй маргінальнасці свайго горкага існавання імкнуліся патрапіць *у дзейсную і жывую гістарычную перспектыву сваёй нацыі, выкарыстоўваючы дзеля гэтага даўным-даўно выпрацаваныя формы міжчалавечага грамадскага паразумення і кантактаў* (135).

Небеспадстаўна пераканаўшыся ў тым, што *нашых інтарэсаў цалкам ніхто не рэпрэзентуе*, што *прыйшоў час рабіць сваё* (236), шматгадовы старшыня "Белавежы" яшчэ у 1998 годзе падрыхтаваў да друку бібліяграфічны

даведнік *Беларуская літаратура Польшчы.* У не меншай ступені гэткаю ж мэтаю – *Рабіць сваё* – абумоўлена з'яўленне кнігі *Па прызванні і абавязку.* І ў аднайменным інтэрв'ю з вядомым празаікам, эсэістам, публіцыстам Сакратам Яновічам, і ў артыкулах, прысвечаных агляду творчасці гэтага і іншых "белавежцаў", прадстаўнікоў беларускай і польскай літаратуры, даследчык настойліва ўздымае набалелыя пытанні мастацка-культурнага жыцця спецыфічнай па многіх паказчыках этнічнай прасторы беластоцкага краю. Па яго перакананні, *беларускія літаратары ў Польшчы сваёй прысутнасцю ў свеце адлюстроўваюць глыбокую духоўную жыватворчасць сваёй нацыі* (235).

Пры пераважна стрыманай манеры пісьма Ян Чыквін іншы раз дазваляе сабе выявіць надзвычайную ўзрушанасць, непрыхаванае захапленне мастацкімі наробкамі, дзейсным адраджэнскім і штодзённым, але ад гэтага не менш вартым, стваральным энтузіязмам таго ж першага рэдактара тыднёвіка "Ніва", *хроснага бацькі "Белавежы"* (201), аўтара нататкаў *Віры*, аўтабіяграфічных *Белай вязі*, *У каменным крузе* і іншых шматжанравых твораў Георгія Валкавыцкага. Прычым крытыку аднолькава цікавыя і маральна-духоўная сутнасць пісьменніка, *чалавека ўмудронага гадамі* (201), і яго адкрытасць у *новую грамадска-жыццёвую прастору*, і асветленасць яго таленту то *промнем лірызму*, то *лёгкай іроніяй*, а то *і сарказмам над вялікімі і малымі "ўладарамі свету", што безупынна імкнуцца ашчаслівіць "разгубленае" чалавецтва* (202).

Як старшыню БЛА Яна Чыквіна не можа не непакоіць праблема традыцый, плённага працягу і перспектыў развіцця літаратуры Беласточчыны ва ўсіх яе жанрава-відавых і стылёвых праяўленнях. Таму цалкам зразумела, чаму з такой пільнай увагай спыняецца даследчык на адметнай іроніка-псіхалагічнай прозе Міхася Андрасюка, аўтара зборнікаў *Фірма* і *Мясцовая гравітацыя.* Ім асабліва падкрэсліваюцца яго *фенаменальная назіральнасць і вобразная памяць* (226), адрознасць ад іншых творцаў *пераважна нелінейнай фабульнасцю, свежасцю ахопу супярэчлівасцей навейшых дзён, своеасаблівасцю мастакоўскай тыпізацыі* (226). Такая высокая ацэнка прозы аўтара з Гайнаўкі тым больш каштоўная, што ён ніколькі не страчвае ў характарыстыцы сваёй непаўторнай манеры па зместава-фармальных, вобразна-сістэмных, моўна-стылёвых, экспрэсіўна-эмацыянальных паказчыках побач з таленавітымі і блізкімі да яго па тыпу мыслення, сродках абагульнення, шматфарбнай палітры пісьма Алесем Асташонкам, Вінцесем Мудровым, Уладзімірам Арловым, Пятром Васючэнкам і іншымі вядомымі празаікамі сучаснасці.

Напэўна, адным з лепшых артыкулаў, што наогул прысвечаны разгляду творчасці вядомага пісьменніка Беласточчыны С. Яновіча, з'яўляецца чыквінскі *Шлях па крузе.* Прычына такога поспеху бачыцца ў смеласці даследчыка прызнаць першапачаткова немагчымасць усебаковага і вычарпальнага прачытання надзвычай адметнага і складанага творцы. *... кім жа з'яўляецца С. Яновіч як празаік? Пісьменнікам сучаснасці ці адлюстравальнікам мінулага? Літаратарам з зацятасцю публіцыста ці аўтарам сацыяльна-сентыментальных аповесцей? Лірыкам, які стварае легенду беларускай Ёкнапатафы-Крынак, а, можа, маралізатарам альбо стоікам местачкова-вясковага паходжання, які ведае цану ўсякай утопіі і кпіць у вочы з яе прыхільнікаў,*

з сябе самога ды з кожнага, бо ўсё на свеце адно горкага смеху варта?! (212). Але акрэсленасць непа- і аб-дымнасці задач зусім не азначала, што крытык абмяжуецца толькі асобнымі падыходамі, чарнавымі накідамі пры іх вырашэнні. З заўжды ўласцівай для яго ўдумлівай манеры скрупулёзнасцю, улікам прыёмаў псіхааналізу, сінтэзам біяграфічнага і кантэкстуальнага, літаратуразнаўчага і культуралагічнага прынцыпаў даследавання, дакладнай перадачай уласных уражанняў Ян Чыквін здолеў ахарактарызаваць канцэптуальна істотныя адметнасці творчай асобы Сакрата Яновіча. Больш дакладна: выключны, *нястрымны тэмперамент палеміста* (205) з Крынак, яго неадступную засяроджанасць на ідэях трагізму беларускага шляху, нацыянальнай прыніжанасці, гістарычнага бяспамяцтва, праблеме *"марнатраўнага" сына* (210). Не менш зважае, а то і адкрыта любуецца аўтар артыкула *мастацкай арыгінальнасцю стылю і светаўспрымання* (205) свайго візаві, яго шчырым слугаваннем літаратуры і мове, талентам *схапіць у лёце... хутказменлівую рэальнасць* (211).

Кожны, хто пазнаёміцца з кнігай Яна Чыквіна, без цяжкасцей заўважыць аднолькава плённую рэалізацыю ім намераў весці гаворку як пра асобных творцаў, так і цэлыя перыяды літаратурнага жыцця, як пра тэарэтычныя пытанні (*На скрыжаванні эпох*; *Збігнеў Гэрберт па-беларуску*), так і адметныя праблемна-тэматычныя аспекты мастацтва слова, патрэба ў грунтоўным асэнсаванні якіх абумоўлена яго набыткамі і самім часам (*Паэтычная тэтралогія*; *Матывы заходняга свету ў беларускай эміграцыйнай паэзіі*). Пэўна, што здольнасць успрымаць і асэнсоўваць праявы ўмоўнага мастацкага і рэальнага акаляючага свету на ўзроўнях **знутры**, **упоравень**, **па-над** можа быць прэрагатывай тых рэдкіх абраннікаў, якім дадзена ведаць: *...літаратура – гэта лёс чалавека* (200). І сярод іх, безумоўна, Ян Чыквін, шчаслівае, кажучы словамі беластоцкага Сакрата, *спалучэнне таленавітага мастака слова з строга лагічным навукоўцам* (231), рэдкі гарманічны саюз прызвання і абавязку.

Вольга Шынкарэнка
Гомель

М. Г. Яленскі, *Методыка выкладання беларускай мовы. Сучасная лінгвадыдактыка*, Мінск 2005, сс. 224

Пытанні моўнай адукацыі ў рэспубліцы заўсёды цікавяць усіх і кожнага: і тых, хто вучыцца і вучыць у школе, і тых, хто вучыцца і вучыць у вышэйшай навучальнай установе, і нават тых, хто не мае непарэднага дачынення да навучання, але якім не ўсё роўна, як вучаць, якія вынікі навучання мове, які ўзровень пісьменнасці, якія навыкі маўленчай дзейнасці набываюць нашы юныя грамадзяне краіны. Да таго ж кожны новы час ставіць новыя задачы перад усімі носьбітамі беларускай мовы і асабліва перад тымі, хто вучыць, і тымі, хто вучыцца, каб стаць настаўнікам беларускай мовы. Ужо толькі гэта вымушае да падрыхтоўкі новых падручнікаў, дапаможнікаў па методыцы выкладання беларускай мовы.

Неабходнасць падрыхтоўкі новых і разнастайных падручнікаў, дапаможнікаў па курсе “Методыка выкладання беларускай мовы ў школе” для філалагічных факультэтаў ВНУ вымагаецца яшчэ абмежаванай колькасцю падручнікаў, дапаможнікаў, метадычных распрацовак па методыцы выкладання беларускай мовы ў параўнанні, напрыклад, з методыкай выкладання рускай мовы. А тыя падручнікі, што ёсць – “Методыка выкладання беларускай мовы” З. Б. Варановіч (Мінск 1985; Мінск 1995) і “Выкладанне беларускай мовы ў школе” (Пад рэд. М. Г. Яленскага, Мінск 1994), проста знікаюць, фізічна старэюць, калі імі бясконца карыстаюцца студэнты, і далёка не ўсё ў іх адпавядае навейшым патрабаванням, сучасным дасягненням навукі, узроўню навучання. Методыка ж выкладання беларускай мовы як навука не стаіць на месцы, яна развіваецца, што абумоўлена пазітыўнымі зменамі ў нашым грамадстве ў апошні час увогуле і ў школе ў прыватнасці, найперш тымі зменамі ў падыходах да навучання, зменамі скіраванасці ад ведацэнтрызму да асобаснa арыентаванага навучання і выхавання моўнай асобы на ўроках беларускай мовы.

Усё адзначанае абумовіла актуальнасць вучэбнага дапаможніка М. Г. Яленскага, падрыхтаванага ў адпаведнасці з амаль усімі праграмамі курса “Методыка выкладання беларускай мовы ў сярэдняй школе” для студэнтаў філалагічных факультэтаў ВНУ, якія дзейнічалі раней і актуальныя зараз (Мінск 1975; Мінск 1997; Мінск 2000), таму што ўсе яны ўключаюць так званыя “Агульныя пытанні методыкі выкладання беларускай мовы”, ці пытанні лінгвадыдактыкі, якія якраз і абраў аўтар зместам свайго дапаможніка.

Падручнік складаецца з 12 тэм, ці раздзелаў, якія прысвечаны асноўным пытанням лінгвадыдактыкі. Не ўсе пытанні асветлены аднолькава поўна і ўсебакова, што абумоўлена рознымі прычынамі: зместам самой праблемы, як, напрыклад, “Асаблівасці вывучэння беларускай мовы ў 11–12 класах сярэдняй агульнаадукацыйнай школы” (210–213 сс.), аб’ёмам пытання, як, напрыклад, “Кантрольна-ацэначная дзейнасць настаўніка на ўроках мовы” (214–219 сс.), традыцыйнасцю асвятлення пытання, як, напрыклад, “Сучасны ўрок беларускай мовы: структура і тыпы” і інш. Праўда, тэма “Сучасны ўрок беларускай мовы: структура і тыпы” (161–209 сс.), з’яўляючыся адной з цэнтральных і важных для тэарэтычнага засваення з мэтай далейшай практычнай рэалізацыі магла б быць пашырана. Тут не трэба было баяцца паўтарэння, напрыклад, класіфікацыі ўрокаў, дадзенай у іншых падручніках, а таксама выдзялення і характарыстыкі самых розных структурных кампанентаў урока і асабліва ў залежнасці ад тыпу ўрока, паколькі гэта падручнік для будучых настаўнікаў, якія маюць патрэбу ў рэкамендацыях, накіраваннях для пабудовы ўрока, вызначэння часу і месца адведзенага на ім пэўнага структурнага элемента, нават выбару метадаў і прыёмаў, якія найбольш эфектыўныя, апрабаваныя часам і інш.

Асабліва важна падкрэсліць, што М. Г. Яленскі асвятляе пытанні лінгвадыдактыкі з пазіцый сучасных дасягненняў метадычнай навукі і ўзроўню яе развіцця. Пахвальна і тое, што ў дапаможніку распрацаваны і ўведзены пытанні, якія сталі аб’ектам і вынікам вывучэння методыкі як навукі апошня-

га часу і якія адпавядаюць патрэбам усяго грамадства, сучаснай школы адносна навучання беларускай мове ў прыватнасці. Выключна новым, свежым з'яўляецца раздзел "Лінгвадыдактычная кампаратывістыка", які дае магчымасць у выніку параўнання навучання беларускай мове ў нашай рэспубліцы і мовам у іншых краінах ацаніць на новым узроўні станоўчыя бакі, перавагу моўнай адукацыі на Беларусі, паразважаць і выявіць скрытыя патэнцыяльныя яе магчымасці і разам з тым скарыстаць штосьці з вопыту іншых адукацыйных сістэм.

Цікавасць выклікаюць пытанні аб выдзяленні моўнага ядра асобы вучня, аб нацыянальнай сітуацыі і ўплыве яе на засваенне беларускай мовы, на выбар прынцыпаў навучання.

Цудоўна, што ў дапаможніку маюцца асобныя раздзелы, прысвечаныя выяўленню ўплыву сацыяльнага асяроддзя на вывучэнне беларускай мовы, на фарміраванне моўнага ядра асобы вучня (гл. раздзелы "Аксіялагічныя асновы лінгвадыдактыкі", "Асяроддзе і школа – галоўныя фактары фарміравання моўнага ядра асобы вучня" і вызначэнню мэты і задач моўнай адукацыі, паняццяў 'адукацыйны стандарт', 'змест адукацыі'.

Новыя звесткі нясе дапаможнік аб дзесяцібальнай сістэме ацэнкі і квалiметрычным спосабе вызначэння ўзроўню дзейнасці вучняў, аб асобных новых сродках навучання, што з'явіліся за апошні час.

Аднак хацелася б бачыць больш поўную і стройную сістэму прынцыпаў навучання мове: для навучання важна выдзеліць агульнадыдактычныя, агульнаметадычныя і прыватнаметадычныя прынцыпы і ахарактарызаваць іх ролю і назначэнне ў практыцы навучання, асабліва з улікам узросту, падзелу вучняў пачатковай школы і базавай ці сярэдняй.

Не выклікае ніякага сумнення, што ўвесь дапаможнік падрыхтаваны з пазіцый выхавання ў будучага спецыяліста сярэдняй школы светапогляду, навуковых асноў арганізацыі навучання беларускай мове. Дапаможнік асвятляе міжпрадметныя сувязі методыкі з педагогікай, псіхалогіяй, логікай і іншымі дысцыплінамі. Зместу кожнага раздзела папярэднічае актуалізацыя ведаў па розных прадметах (на жаль, адсутнічае поўнасцю лінгвістыка), пастаноўка праблемных пытанняў, якія прыцягнуць увагу студэнтаў, выклічуць дыскусіі, актывізуюць мысленне студэнта. Падручнік можа быць скарыстаны для самастойнай працы студэнта, паколькі аўтар у канцы кожнай тэмы прапануе спіс літаратуры для дадатковага азнаямлення.

Вучэбны дапаможнік "Методыка выкладання беларускай мовы. Сучасная лінгвадыдактыка" М. Г. Яленскага сёння вітаюць не толькі студэнты філалагічных факультэтаў, якія амаль пазбаўлены падручнікаў па методыцы, але і выкладчыкі розных курсаў і дысцыплін на філалагічных факультэтах, і настаўнікі беларускай мовы сярэдніх школ, гімназій і ліцэяў, для якіх будзе карысным пазнаёміцца з новым асвятленнем многіх пытанняў лінгвадыдактыкі, атрымаць новыя звесткі аб тэарэтычных асновах навучання беларускай мовы ў школе.

Вольга Ляшчынская
Гомель

Ludwik Bazylow, Piotr Wieczorkiewicz, *Historia Rosji*, Wrocław 2005, ss. 631

Jak czytamy we wstępie do tego fundamentalnego dzieła profesora Ludwika Bazylowa, jednego z najwybitniejszych historyków polskich, „Historia Rosji" stanowi od lat pozycję klasyczną. Sam autor przygotowywał jej kolejne wydanie, do którego z powodu Jego śmierci, niestety, już nie doszło. Przemyślenia Profesora, a także upływ czasu, owocujący cennymi rozprawami, także polskich autorów, spowodował wprowadzenia do tekstu poprawek i uzupełnień. Dokonano ich częściowo na podstawie zachowanych notatek prof. Bazylowa. Uwzględniono również nowsze wyniki badań, zwłaszcza tam, gdzie były zgodne z poglądami Autora, który, przypomnijmy, „pisał swą książką w warunkach szczególnie wyczulonej na kwestie rosyjskie ideologicznej cenzury. Nowego ujęcia wymagała kwestia rozwoju ruchu robotniczego, zwłaszcza roli bolszewików i Lenina, oraz genezy rewolucji 1917 roku, a także niektóre zagadnienia związane ze stosunkami polsko-rosyjskimi" (s. 7).

Praca L. Bazylowa jeszcze w czasach mojej młodości i studiów na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu stanowiła podstawowe źródło wiedzy o historii Rosji. Jako studenci filologii rosyjskiej (a w programie tych studiów była historia Rosji) ubolewaliśmy, że prof. L. Bazylow skończył swoje rozważania na 1917 roku. Niestety, wtedy nie było w miarę obiektywnych źródeł na temat historii Związku Radzieckiego, a jeśli nawet były, to nas, młodych ludzi, raziły nasyceniem ideologii sowieckiej.

Nie jestem historykiem i oczywiście nie moją sprawą jest ocena tego, co dopisał P. Wieczorkiewicz do „Historii Rosji" L. Bazylowa. Ale w refleksjach profesora P. Wieczorkiewicza pojawiają się opinie o niektórych literatach okresu radzieckiego, z którymi nieskromnie popolemizuję (opiniami). Zacznijmy od Władimira Majakowskiego – przedstawiciela rosyjskiego futuryzmu, wybitnego poety, liryka, którego propaganda sowiecka uczyniła trybunem rewolucji, co w konsekwencji doprowadziło go do samobójczej śmierci. Niezwykle go ceniła wybitna poetka – emigrantka – Marina Cwietajewa, czym zresztą naraziła się rosyjskiej emigracji w Paryżu, gdy spotkała się tam z nim i napisała świetny esej o jego twórczości. Jego talent doceniał także Julian Tuwim, co zaowocowało znakomitymi (wręcz wzorcowymi) przekładami W. Majakowskiego na język polski. To prawda, że w latach dwudziestych W. Majakowski napisał poematy „W. I. Lenin", „Dobrze" („Хорошо"), że był jednym z filarów ugrupowania literackiego LEW (Левый фронт искусства), że był też uzależniony od RAPP (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей) i że ta właśnie organizacja, pretendująca do podporządkowania swoim ideologicznym celom całej literatury rosyjskiej lat 20-tych, przyczyniła się do samobójczej śmierci poety. Jak słusznie zauważył Andrzej Drawicz, „droga od słów na wolności do „przydeptanej" pieśni to wymiar tragedii – także artystycznej – Majakowskiego (*Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 129).

Niewątpliwie nie można tej twórczości tak skwitować, jak to napisał P. Wieczorkiewicz: „Majakowski, koniunkturalny skandalista, autor wielu sławiących „czerwoną Rosję" rewolucyjnych wierszy, skądinąd wysokiej próby i utalentowany, ironiczny dramaturg (Pluskwa 1928)" (s. 430). No właśnie, jednak wielki talent

i wcale nie jest wiadome, jak to podają źródła sowieckie, czy popełnił samobójstwo z powodu jakichś problemów miłosnych. Byłbym raczej skłonny twierdzić, że myśli samobójcze pojawiły się u poety w związku z rozczarowaniem do systemu sowieckiego.

A Siergiej Jesienin, o którym P. Wieczorkiewicz napisał: „subtelny liryk, zauroczony zrazu rewolucją, lecz wkrótce rozczarowany, popadł w alkoholizm i depresję i 4 lata później popełnił samobójstwo" (s. 430). No nie, to jednak nie było tak. Opublikowano już na ten temat wiele prac, wspomnień (także kolejnych żon poety, jego przyjaciół). Po pierwsze, Jesienin nigdy do końca nie był zauroczony rewolucją. Pamiętajmy, że przed 1917 rokiem zaistniał jako piewca starej, patriarchalnej Rusi, potem, jak większość pisarzy i poetów, próbował się odnaleźć w rzeczywistości radzieckiej (a przecież był to wtedy młody chłopiec, daleko przed trzydziestką). I na pewno nie alkoholizm był przyczyną jego samobójstwa. Złożyło się na to szereg powodów (nieudane życie osobiste, niefortunny związek z Isadorą Duncan i innymi kobietami, między innymi z wnuczką Lwa Tołstoja). Był wtedy poetą niezwykle kochanym przez publiczność (i do dziś tak jest). Nowa władza sowiecka w jakimś sensie na pewno go hołubiła, ale jego dość ekscentryczne życie osobiste na pewno nie mogło się podobać ówczesnym czynnikom oficjalnym. Jednym słowem, nie ulega wątpliwości, że zarówno Władimir Majakowski, jak i Siergiej Jesienin, niezwykle utalentowani i kochani przez publikę ówczesną poeci, stali się osobowościami tragicznymi i na pewno stłamszonymi przez sowieckie realia lat dwudziestych.

Apelowałbym, by nie osądzać tak łatwo Władimira Majakowskiego i Siergieja Jesienina. To wybitni poeci i na pewno ich tragedią było to, że się uwikłali w obowiązujące w latach 20-tych układy społeczno-polityczne. I jeszcze raz podkreślam, na temat tych poetów napisano wiele: Marina Cwietajewa, Lili Brik, Elza Triolet, Luis Aragon, Isadora Duncan i in., i obrazy wyłaniające się z tych wspomnień wcale nie są tak bardzo jednoznaczne. Byłbym zatem bardzo ostrożny i taką samą ostrożność sugerował badaczom dziejów Rosji i jej kultury. Podobnie byłbym ostrożny przy nadawaniu Władimirowi Maksimowowi aureoli bojownika z systemem sowieckim. Ten emigrant bowiem, twórca ciekawego pisma „Континент", z początku aprobujący „pieriestrojkę", stał się w końcówce swojego życia zaciekłym przeciwnikiem tzw. demokracji w wykonaniu Borysa Jelcyna, o czym świadczy jego publicystyka ostatnich lat, ale także bardzo krytyczne wypowiedzi np. dla „Gazety Wyborczej". O miejscu śmierci Osipa Mandelsztama do dziś nic nie wiadomo. Nie wiemy, czy zmarł on w Łagrze (s. 442), czy też w jakichś innych okolicznościach. Podobne uwagi można odnieść do zgonu Izaaka Babla i Borysa Pilniaka. Takie były czasy. Człowiek znikał i nawet najbliższa rodzina nie wiedziała, kiedy dokładnie zmarł. Nie można się też zgodzić z opinią P. Wieczorkiewicza, który wspominając rolę „Nowego Miru" w promowaniu literatury rosyjskiej po 1956 roku określa Aleksandra Twardowskiego jako „autora miernego, acz niezmiernie popularnego cyklu poetyckiego o Wasiliju Tiorkinie, który wojował z białofinami, a następnie z Niemcami" (s. 506). No nie, powiedzieć o Twardowskim, że jest to poeta „mierny", to ewidentna pomyłka. Niezależnie bowiem od pewnych „naleciałości" ideologicznych A. Twardowski był jednym z najwybitniejszych poetów lat 30–50-tych. Najpierw jako piewca wiejskiego pejzażu rosyjskiego, potem trudnych lat wojennych (do jego tekstu wybitni kompozytorzy rosyjscy pisali muzykę i następnie te pieśni stawały

się niemal częścią folkloru rosyjskiego), by wreszcie odegrać jako redaktor naczelny „Нового мира" znaczącą rolę w promocji poezji Anny Achmatowej, Mariny Cwietajewej, prozy Aleksandra Sołżenicyna i wielu innych ówczesnych poetów i prozaików. Na pewno nie był to „mierny" twórca, doskonale bowiem rozumiał, co w danym czasie jest ważne i wartościowe i godne propagowania.

Na miejscu P. Wieczorkiewicza nie zachwycałbym się też Aleksandrem Sołżenicynem. Jego poglądy bowiem od radykalnej krytyki systemu sowieckiego w ostatnich latach oscylują w stronę nacjonalizmu rosyjskiego, który niekoniecznie nas Polaków powinien fascynować. Po powrocie do Rosji A. Sołżenicyn zaczął wygłaszać bardzo kontrowersyjne opinie i do tych właśnie tekstów trzeba się odnosić bardzo ostrożnie.

P. Wieczorkiewicz omawiając okres „pieriestrojki" wymienia wielu autorów, którzy w tamtym czasie odgrywali znaczną rolę w formułowaniu opinii na temat zmieniających się układów społeczno-politycznych, Michaiła Szatrowa i jego sztuki „Dalej, dalej, dalej...", „Dzieci Arbatu" Anatolija Rybakowa, „Białe szaty" Dudincewa i in. Rzeczywiście, wszyscy oni swoimi utworami inspirowali do ogólnonarodowej dyskusji na temat historii Związku Radzieckiego, w tym także roli Lenina i Stalina. Zarówno M. Szatrow (autor tzw. sztuk publicystycznych), jak i inni twórcy po raz pierwszy w historii literatury rosyjskiej próbowali także odbrązowić postać Lenina, uchodzącego dotąd za niemal świętego w historiografii radzieckiej. Wtedy nie było innego forum do dyskusji. Jak się wydaje, literatura właśnie odgrywa w tym czasie rolę swoistej platformy do dyskusji na temat bolących i wtedy odkrywanych faktów z historii Rosji. I nie dziwi mnie to, że na sztuki Michała Szatrowa biegła cała Moskwa (a trzeba dodać, że jeden z najbardziej jego kontrowersyjnych utworów „Dalej, dalej, dalej..." w owym czasie w żadnym z teatrów moskiewskich nie był wystawiany. Dopiero wizyta teatru z Taszkientu w Moskwie zgromadziła tłumy na tym spektaklu (i ja tam byłem i spektakl obejrzałem, dzięki zresztą Michaiłowowi Szatrowowi, który po prostu wprowadził mnie na ten spektakl).

W czasach radzieckich (czy jak chce prof. P. Wieczorkiewicz „sowieckich") literatura oczywiście była sprowadzana do roli swoistego trybuna wiadomej ideologii, ale nie był to taki łatwy proces. Mimo nacisków, perswazji znajdowali się jednak pisarze, którzy usiłowali wyzwolić się z tego jarzma (Michał Bułgakow, Jewgienij Zamiatin, Anna Achmatowa, Borys Pilniak, Borys Pasternak, Nikołaj Erdman, także Aleksander Sołżenicyn, Władimir Maksimow, Władimir Wojnowicz i wielu, wielu innych). Jednakże, zwłaszcza po rozpadzie Związku Radzieckiego, ich poglądy antysowieckie często ulegały tak znacznym metamorfozom, że przestały nijak odnosić się do naszych (polskich) antyrosyjskich fobii. Więc trzeba tu zachować szczególną ostrożność mając na względzie i ten fakt, że nawet najbardziej antysowiecki pisarz pozostał jednak Rosjaninem i nigdy nie pozwoli na obrażanie jego rosyjskiej kultury, literatury, sztuki (a, niestety, my, Polacy, mamy czemuś ku temu szczególne skłonności).

Jeszcze raz zatem podkreślam, że podjęty przez P. Wieczorkiewicza trud „dopisania" historii Rosji Ludwika Bazylowa zasługuje na największe uznanie. Ale jeśli już mówi się o roli literatury radzieckiej (sowieckiej) w kształtowaniu określonych postaw, propagowaniu ideologii sowieckiej, lub jej negacji, to trzeba podchodzić do tego problemu z dużą ostrożnością. Radziecki (sowiecki) poeta, czy prozaik wcale

nie znaczy „mierny". Talenty bowiem prawdziwe ujawniają się nie tylko w dobie absolutnej wolności twórczej, one także realizują się w warunkach, jak to się okazało, totalitarnych represji i ideologicznych ograniczeń.

Walenty Piłat
Olsztyn

Галіна Твараовіч, *Пад небам Айчыны. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Беласток 2005, cc. 281

Нягледзячы на ўсе складанасці развіцця ў Польшчы гуманістычных навук і асабліва славістыкі, польская беларусістыка ў апошнія паўтара-два дзесяцігоддзі, калі здавалася ўжо, што беларусістыка "выдыхаецца", набірае выразны разгон. Плённа працуюць беларусазнаўчыя асяродкі ў Варшаве, Вроцлаве, Любліне, Ольштыне, Аполе і, мабыць, асаблівай увагі заслугоўвае тут Беласток з яго спрадвечнымі беларускімі этнічнымі, культурна-духоўнымі традыцыямі. Дастаткова згадаць знакавыя для беларускага пісьменства і духоўнасці Супрасль, Заблудаў ці Бельск, у якім ладзіліся соймы Вялікага княства Літоўскага. На працягу ўсяго XX стагоддзя мелі месца спробы стварэння сур'ёзнага беларусазнаўчага цэнтра ў Беластоку. Ды, на жаль, толькі ў 1992 годзе нарэшце ўзнікла кафедра беларускай філалогіі ва універсітэце ў Беластоку. Напачатку пераважная ўвага аддавалася мовазнаўчай праблематыцы, аднак з прыходам на кафедру доктара габілітаванага Галіны Твараовіч належнае месца заняло і літаратуразнаўства.

Да 1999 года праф. Г. Твараовіч амаль дваццаць гадоў з'яўлялася навуковым супрацоўнікам Інстытута літаратуры НАН Беларусі; даследавала ў асноўным беларускую і паўднёваславянскія літаратуры ў параўнальным аспекце. Аб чым і сведчаць яе манаграфіі: "Нравственный мир героя. Белорусская и югославская военная проза 60–70 годов", Минск 1986; "Пакутаю здабыты мір. Тыпалогія характару ў беларускай і славенскай прозе", Мінск 1991; "Беларуская літаратура: паўднёваславянскі кантэкст (Адзінства генезісу, тыпаў літаратур і характар узаемасувязей", Мінск 1996. Новая кніга Г. Твараовіч з'яўляецца вынікам надзвычай шырокага, паглыбленага вывучэння айчыннай літаратуры – ад старабеларускай праз XIX ст. да даследавання навейшых творчых з'яў і фактаў, якія ўзбагачаюць літаратурны працэс, прыдаюць яму дынаміку. Акрамя таго значную пазнавальна-інтэрпрэтацыйную цікавасць маюць у кнізе артыкулы, прысвечаныя важным з'явам сербскага пісьменства. Трэба падкрэсліць, што кніга гэта мае выразную светапоглядную дамінанту. Даследчыца, як адна з нешматлікіх навукоўцаў-гуманітарыяў, паслядоўна "вывярае" мастацкую значнасць як даўніх, так і сучасных твораў, не толькі з пункту погляду эстэтычных вартасцей, але і крытэрыем духоўных каштоўнасцей хрысціянскага вопыту. Бо, як лічыць Г. Твараовіч, *нічога* (...) *актуальней, універсальней за яшчэ старазапаветныя дзесяць за-*

паведзей, а таксама праграмы-поклічу да ўзрастання ў духоўных магчымасцях, выказанай у Нагорнай пропаведзі Хрыстом, чалавецтва дасюль не вынайшла (37).

Думаецца, цалкам невыпадкова тое, што кніга адкрываецца артыкуламі "Песня пра зубра" Міколы Гусоўскага і сучаснасць" і "Отечества и веры защитник. "Записки янычара" Константина Михайловича в польско-белорусском контексте (XV–XVI вв.)". Патрыятызм, любоў да Радзімы, вернасць этнічным і хрысціянскім ідэалам, уласцівыя гэтым творам, бачацца своеасаблівым ідэйна-пафасным ключом і да астатніх матэрыялаў. І, відаць, няма ў гэтым выпадковасці, бо, на жаль, галоўны пафас твораў Міколы Гусоўскага і Канстанціна Міхайловіча ў сацыяльна-палітычным плане застаецца актуальным да нашага часу. У гэтых творах канцэнтруюцца таксама шматлікія праблемы як бы чыста літаратуразнаўчага характару, якімі беларуская літаратура да канца XIX стагоддзя была шчодра "абдзелена" і якія даследчыкам да гэтага часу прыходзіцца вырашаць і даказваць, – найперш праблему паходжання аўтара ды пытанне пра сутнасны аспект нацыянальнага духу, выяўленага ў тых помніках культуры, не зважаючы на фактычную іх мову.

З гэтымі двума артыкуламі арганічна спалучаецца і яшчэ адзін, не менш важкі па пастаноўцы шырокага спектра не толькі літаратуразнаўчых праблем і іх высвятленню, заход даследчыцы ў даўно мінулае ("На шляхах даўняй беларускай літаратуры"). *З'яўляючыся неад'емнай часткаю агульнаеўрапейскага кантэксту*, – як вызначае Г. Твараповіч, – *беларуская літаратура ўзнікла ў рэчышчы славянскага культурна-гістарычнага тыпу, як своеасаблівай цэласнасці з унікальнымі творчымі, рэлігійнымі, сацыяльна-эканамічнымі ўмовамі развіцця"* (47). Аднак зноў жа ў сілу неспрыяльных для беларусаў гістарычных абставін, як вынікае з прыведзенага матэрыялу, даводзіцца толькі цяпер як бы нанава вяртацца да таго часу, збіраць па крупіцы часткі вялікага беларускага пано, рэстаўрыраваць тую культурна-духоўную спадчыну, якая сваёй назапашанай, акумуляванай энергіяй даўно павінна сваім бляскам асвятляць шляхі развіцця беларускай нацыі.

Навейшая гісторыя беларускай літаратуры, пачатая на зломе XIX і XX стагоддзяў, пазначана драматычнымі падзеямі рэвалюцый, сталінскімі рэпрэсіямі, "тэорыяй" зліцця нацый, урэшце стратай свайго статусу тытульнай мовы і гістарычнай атрыбутыкі беларусаў. З гэтага фатальнага "фабульнага" шэрагу другая сусветная вайна пакінула ці не найглыбейшы след і доўга, відаць, яшчэ будзе прадметам навуковых спрэчак не толькі гісторыкаў, але і літаратуразнаўцаў. Г. Твараповіч прапануе свой падыход да асэнсавання беларускай літаратуры ваеннага часу ("Беларуская літаратура ваеннага часу. 1941–1945: новае прачытанне"). Канцэптуальная навізна заключаецца ў поглядзе, што айчынная вайна была на землях беларускіх у значнай ступені і вайной грамадзянскай. Проза і паэзія гэтага перыяду разглядаюцца даследчыцай менавіта ў гэтым ракурсе. Яскравым прыкладам новага погляду на падзеі вайны з'яўляецца ўласна ўпершыню праведзены аналіз паэмы Зм. Астапенкі "Эдэм".

У 30-х гадах мінулага стагоддзя пад прэтэкстам ідэйнага паяднання літаратурна-мастацкіх арганізацый у імя пабудовы новага грамадства і выхаван-

ня савецкага чалавека была створана, як вядома, адна для ўсіх пісьменніцкая іерархічная структура – з адным манапольным цэнтрам кіравання і падпарадкаванымі яму абласнымі (перыферыйнымі) асяродкамі. Канцэпцыя цэнтралізацыі творча-пісьменніцкай арганізацыі аказалася блізкай па духу і літары савецка-беларускаму літаратуразнаўству. "Перыферыйны" творца прынцыпова не мог быць таленавіцейшы за свайго "метрапольнага" сабрата, які хаця б па месцу жыхарства належаў да "цэнтра". Гэтая савецка-беларуская дыхатамія, на жаль, не выкаранена цалкам з ужытку і па сённяшні дзень.

Не ўваходзячы ў тэарэтычна-метадалагічныя спрэчкі з такой канцэпцыяй, Г. Твараовіч падымае ў сваёй кнізе ўсё яшчэ дастаткова плывучы, не ўгрунтаваны ў літаратурным працэсе якраз "перыферыйны" матэрыял – каб паказаць ягоную арганічную знітаванасць з перспектыўнымі шляхамі развіцця беларускага прыгожага пісьменства і выявіць прытым мастацкую самаіндэнтыфікацыю такіх "перыферыйных" твораў. Вось чаму значнае месца займае ў даследаваннях Г. Твараовіч шматбаковае асэнсаванне як творчасці, так і самой асобы аднаго з найталенавітых прадстаўнікоў беларускай эміграцыі Масея Сяднёва. Напрыканцы другой сусветнай вайны ён, як вядома, амаль год правёў на Беласточчыне, назваўшы яе і сваёй другой радзімай, і першай прапіскай на захадзе. Аб гэтым М. Сяднёў раскажа ў рэтраспектыўным "Беластоцкім сшытку" (1991 г.), значна актывізуючы гэтай публікацыяй развіццё аўтабіяграфічнага жанру на радзіме, выяўляючы – што падкрэслівае даследчыца – псіхалогію неагрэсіўнай распалавіненасці паміж дзвюма айчынамі той часткі беларускай эміграцыі, якая ў глыбінях душы засталася вернай свайму, карэннаму, праваслаўнаму ў атачэнні англасаксонскай культуры.

У артыкуле "Духоўная паэзія Масея Сяднёва", прысвечаным разгляду яго паэтычнай творчасці з выразнай дамінантай рэлігійнага светабачання, даследчыцца, зыходзячы, відаць, з тонкіх назіранняў багаслова У. Лоскага, сама выказвае філасофска-хрысціянскае меркаванне, што творы такога кшталту, такой тэматыкі "адрозніваюцца ад іншых паэтычных тэкстаў" (161); яны ўзнікаюць па прынцыпу жанра малення, калі на грунце перажытага, чалавечай жыццёвай вопытнасці ўзрастае "з цела душэўнага цела духоўнае" (Першае Пасл. Паўла Кар., 15:44).

І яшчэ ў адным, эсэістычным, матэрыяле ("У вогніве духу паэта") Г. Твараовіч характарызуе творчасць яркага беларускага паэта і празаіка. На гэты раз яго эстэтычна-літаратурныя погляды, філасофскія развагі аб жыцці наогул і ў прыватнасці аб сваім, як яму ўсё здавалася, далёка не ўладкаваным на эміграцыі, нейкае метафізічна-балючае шкадаванне непражытага, таго, што не адбылося; рэфлексіі аб дружбе, прыродзе, смерці і адначасова амаль рэальныя спробы дагнаць час здзяйсненняў на радзіме, уключыцца ў жывы літаратурны працэс – усё гэта паказана даследчыцай праз эпісталярную спадчыну, якая засталася ёй з доўгай перапіскі ў 90-х гадах з пісьменнікам.

Сёння беларуская эміграцыя ўраз з адыходам Н. Арсенневай (1997), М. Сяднёва (2001), Я. Юхнаўца (2004), а яшчэ раней і А. Салаўя (1978) страціла, здаецца, дарэшты свой творчы патэнцыял. Па-за межамі Беларусі застаўся адзін творчы асяродак менавіта на Беласточчыне, дзе – як трапна сцвярджае Г. Твараовіч – "Беларускі літаратурны час працягваецца" (281).

Тут менавіта працягваецца-прадаўжаецца разгортванне таго творчага патэнцыялу беларускай нацыі, які адным з першых буйна выявіў Мікола Гусоўскі, радавод якога некаторыя даследчыкі выводзяць з нашай "зубрынай" Беласточчыны.

І цалкам зразумела, чаму значнае месца ў кнізе Г. Тварановіч займае яшчэ адна нібы "перыферыйная" з'ява – "белавежская" тэматыка. Беларускія пісьменнікі Польшчы, згуртаваныя амаль паўвеку ў літаратурным аб'яднанні "Белавежа", як бы неўпрыкмет сабе і ўжо напэўна перамагаючы ўнутраныя і знешнія неспрыяльныя для нацыянальнай меншасці палітычна-грамадскія абставіны, сталі аўтарамі шэрагу арыгінальных твораў. У асобе Г. Тварановіч "Белавежа" мае аднаго са сваіх хранолагаў і гісторыкаў літаратуры. У артыкулах "Насуперак тузе, самоце", "Гісторыя любові да Радзімы", "Паэтыка верша Уладзіміра Гайдука", "Агульныя стылёва-эстэтычныя асаблівасці беларускай літаратуры ў Польшчы", "Мой твар запісаны кірыліцай" робіцца істотная спроба паглыбіцца ў нацыянальна-культуровы феномен "Белавежы", асэсавання яе месца ў агульным беларускім літаратурным працэсе. Даследчыца разглядае асобныя творчыя індывідуальнасці, у прыватнасці вылучае і аналізуе хрысціянскія акцэнты ў аўтабіяграфічнай аповесці Я. Жамойціна, дапамагае нам лепш зразумець структурныя адметнасці стылістыкі ў вершах У. Гайдука, Ю. Баены, а таксама Зніча і інш.

Асноўныя раздзелы кнігі Г. Тварановіч дапаўняюць і ўзбагачаюць субтэльныя літаратуразнаўчыя эцюды-рэцэнзіі.

Ян Чыкевін
Беласток

Irena Łukaszuk, *Rosyjskie nazwy kulinariów na tle języków słowiańskich*, Białystok 2005, ss. 231

W nazwach żywności znajduje odzwierciedlenie historia, kultura i byt narodu, dlatego też wzbudzają one zainteresowanie badaczy. Dotąd językoznawcy zajmowali się badaniami nazw kulinariów w konkretnych okresach historycznych. Można wymienić tu np. prace G. N. Łukinej, W. I. Niewojt, które zostały poświęcone nazwom żywności pochodzenia roślinnego i zwierzęcego w zabytkach piśmiennictwa języka staroruskiego, czy N. N. Polakowej, dotyczące historii nazw napojów w języku rosyjskim w XI–XVII w. Recenzowana pozycja jest pierwszą próbą kompleksowego opracowania nazw kulinariów funkcjonujących we współczesnym języku rosyjskim, stąd też inicjatywa podjęta przez Autorkę zasługuje na uznanie.

Monografia dr Ireny Łukaszuk jest poświęcona pochodzeniu i historii nazw żywności w rosyjskim języku literackim z odniesieniami do innych języków słowiańskich, przede wszystkim polskiego, z którym nazewnictwo rosyjskie ma wiele paraleli. Nazwy kulinariów, wyekscerpowane z *Wielkiego słownika rosyjsko-polskiego* A. Mirowicza, I. Dulewiczowej, I. Grek-Pabisowej, I. Maryniakowej (Moskwa – Warszawa 1986–1987), skonfrontowano z odpowiednim słownictwem z kilku naj-

większych słowników opisowych języka rosyjskiego, poczynając od słownika Dala, a kończąc na najnowszych pozycjach leksykograficznych. Taki zabieg daje rzetelne podstawy dla analizy etymologicznej, semantycznej i stylistycznej.

Słusznym wydaje się podział nazw żywności na trzy grupy: ogólne nazwy kulinariów, nazwy żywności pochodzenia roślinnego i nazwy żywności pochodzenia zwierzęcego.

Grupa ogólnych nazw żywności w języku rosyjskim jest licznie reprezentowana zarówno przez słownictwo ogólnosłowiańskie, jak i zapożyczenia. W skład tej grupy wchodzi wiele leksykalno-derywacyjnych wariantów, dubletów i form synonimicznych. Jej podstawowym neutralnym centrum jest leksem *пища* (jedzenie, pożywienie, pokarm, żywność, strawa), pochodzący od prasłowiańskiego czasownika **pitati*, który w takim samym znaczeniu funkcjonuje również w dialektach. Jak odnotowała Autorka, dużą grupę nazw ogólnych o znaczeniu 'żywność' stanowią nazwy z prasłowiańskim rdzeniem **ed-*, biorącym swój początek z epoki indoeuropejskiej i rekonstruowanym na poziomie nostratycznym. Wśród rosyjskich ogólnych nazw kulinariów występują również zapożyczenia, np. *трапеза*, *провизия*, *провиант*, *продукты*, a także wyrazy pospolite: *жратва* i przestarzałe: *кушанье.*

Pierwotni Słowianie w przeważającej większości byli rolnikami, stąd też typowym pożywieniem od najdawniejszych czasów był pokarm roślinny. Na tej podstawie Autorka wyróżniła kolejną grupę nazw kulinariów – nazwy żywności pochodzenia roślinnego. Najbardziej rozpowszechnionym i najstarszym pokarmem roślinnym była kasza. Współcześnie w językach słowiańskich (za wyjątkiem polskiego, kaszubskiego i dolnołużyckiego) funkcjonują dwa leksemy: *kaša* i *krupa*, które przy użyciu paralelnym tworzą wyrazy przeciwstawne semantycznie, tzn. różniące się cechą 'gotowany' i 'nie gotowany'. W języku potocznym występuje również nazwa *кашица*, której odpowiednikiem w języku polskim są: *kaszka*, *kleik*, *papka.* W języku rosyjskim wykorzystywane są też nazwy kasz określonego rodzaju: *манка*, *манная* (kasza manna), *пшено* (kasza jaglana), *греча*, *гречка* (kasza gryczana).

Wśród nazw żywności pochodzenia roślinnego nie mogło zabraknąć leksemów określających produkty i potrawy mączne, a także nazw chleba i produktów piekarniczych. Wyraz *mąka* występuje we wszystkich językach słowiańskich oprócz bułgarskiego. We współczesnym języku rosyjskim i polskim nazwy *mąki* funkcjonują jako zestawienia wyrazowe. Do tej grupy nazw należą również określenia makaronu: *лапша* (makaron [domowy], krajanka), *макароны* (makaron [rurki]), *вермишель* (makaron nitki), *рожки* (kolanka), a także nazwy gotowanych wyrobów mącznych: *галушки*, *клецки*, *вареники*, *пельмени*, *ушки*, *колдуны.* W tej części monografii Autorka przedstawia również etymologię oraz znaczenie semantyczne ogólnosłowiańskiego leksemu *хлеб*, który do dzisiaj wywołuje spory wśród etymologów i nazwy różnego rodzaju wypieków, np. *колобок*, *ситник*, *лепешка*, *коржик*, *плюшка*, *пирог*, *кекс*, *кулебяка*, *блин*, *пряник*, *бублик.*

Kolejną grupę nazw kulinariów pochodzenia roślinnego stanowią nazwy warzyw i potraw warzywnych. Autorka poddaje analizie zarówno nazwy ogólne, np.: *зелье* (w znaczeniu 'овощи'), *зелень* (zielenina), *овощи* (warzywa), nazwy poszczególnych warzyw: *капуста* (kapusta), *морковь* (marchew), *репа* (rzepa),

огурец (ogórek), *свекла* (buraki), *дыня* (dynia), *картофель* (ziemniaki), jak i nazwy przypraw, które od najdawniejszych czasów były wykorzystywane do poprawienia smaku na Rusi: *лук* (cebula), *чеснок* (czosnek), *укроп* (koper), *мята* (mięta) i in.

Dość dużą i różną genetycznie grupę stanowią nazwy o znaczeniu 'фрукты'. Należą do niej leksemy pochodzenia prasłowiańskiego: *яблоко* (jabłko), *черешня* (czereśnia), wyrazy utworzone na gruncie języka rosyjskiego: *клубника* (truskawki), *земляника* (poziomki) oraz liczne późniejsze zapożyczenia: *банан* (banan), *мандарин* (mandarynka), *авокадо* (awokado).

Ostatnią grupę nazw kulinariów stanowią nazwy żywności pochodzenia zwierzęcego. Wśród nich najliczniej reprezentowane są nazwy mięsa i potraw mięsnych, które często stanowią prasłowiańskie nazwy jednowyrazowe oraz zestawienia. Zestawienia w tej części monografii Autorka wykorzystała jako ilustracje analizowanych zjawisk leksykalnych. W tej grupie najszersze spektrum semantyczne posiada nazwa *мясо* – leksem ogólnosłowiański mający odpowiedniki w innych językach indoeuropejskich. Nazwa ta konkretyzuje się w zależności od rodzaju zwierzęcia, domowe, czy dzikie, np.: *свинина* (wieprzowina), *говядина* (wołowina), *телятина* (cielęcina), *цыпленок* (kurczak), *куропатка* (kuropatwa), *голубь* (gołąb). O tym, że mięso i potrawy mięsne odgrywały i odgrywają znaczącą rolę w żywieniu, świadczyć może bogactwo nazw potraw mięsnych, np.: *ветчина* (szynka), *карбонат* (schab pieczony, pieczeń schabowa), *эскалоп* (medalion), *фрикасе* (potrawka), *бекон* (bekon). Najstarszym leksemem, który wymieniają już staroruskie zabytki piśmiennictwa jest *колбаса* (kiełbasa).

W tej grupie nazw zostały zaprezentowane również nazwy mleka i jego przetworów, np.: *молоко* (mleko), *масло* (masło), *сыр* (ser), *творог* (twaróg), *простокваша* (zsiadłe mleko), *ряженка* (prażone zsiadłe mleko), *йогурт* (jogurt), *кумыс* (kumys), a także nazwy potraw z jajek: *яичница* (jajecznica), *болтушка* (jajecznica z maką i mlekiem), *гоголь-моголь* (kogel-mogel), *суфле* (suflet), *самбук* (suflet owocowy) i nazwy potraw z ryb, których najbardziej rozpowszechnionym sposobem tworzenia jest semantyczne przeniesienie 'produkt' → 'potrawa'.

Recenzowana monografia niewątpliwie stanowi doskonałą bazę źródłową dla osób zainteresowanych językiem rosyjskim, szczególnie studentów filologii rosyjskiej. Etymologiczna, semantyczna i stylistyczna analiza nazw kulinariów pozwala czytelnikowi uświadomić procesy zachodzące w języku na przestrzeni wieków i zapoznać się ze stanem współczesnego języka rosyjskiego.

Ujęcie kulturowe pozwoliło wyodrębnić w badanym zasobie nazw kulinariów potrawy charakterystyczne dla kultury materialnej Słowian wschodnich, Słowian zachodnich oraz potrawy typowe dla kultury narodów niesłowiańskich. Jest to dodatkowy walor recenzowanej książki.

Jolanta Chomko
Białystok

Bazyli Białokozowicz, *Мой путь к Толстоведению*, „Slawista". Biuletyn Informacyjny Instytutu Słowiańszczyzny Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, nr 15 (2003), nr 16 (2003/2004), nr 17 (2004), nr 18 (2004/2005), nr 19 (2005), nr 20 (2006)

Радзіннае месца прафесара Базыля Белаказовіча – старажытны Бельск. У гэтым, цяпер ціхім павятовым горадзе, некалі, уласна пару стагоддзяў таму, вырашаліся справы дзяржаўнага значэння. Магдэбургскае права Бельску надаў яшчэ Аляксандр Ягелончык у 1495 годзе, аб чым нагадвае барочная ратуша з гадзіннікам у цэнтры горада. Праўда, яна заступіла сваю папярэдніцу ў XVII стагоддзі, таму не памятае ажыўлення, якое панавала ў Бельску падчас соймаў Вялікага княства Літоўскага. А менавіта ж у Бельску летам 1564 года быў прыняты адзін з юрыдычных актаў, што ўдасканальваў прававыя нормы Статута ВКЛ 1529 года. Надрукаваны ён у другой рэдакцыі гэтага важкага юрыдычнага зводу законаў і вядомы як Бельскі прывілей. Значнасць згаданага дакумента пацверджана і ў Статуце 1588 года ў Раздзеле чацвёртым – аб суддзях і судах – напамінам, каб свабодна выбіраемыя суддзі, падсудак і пісар, падлеглыя земскаму суду справы *разглядалі, як тое ім прывілеямі яго каралеўскай міласці,* ***у Бельску і ў Вільні*** *на той статут выдадзенымі, дастаткова замацавана.* Сапраўды, не выпадае здзіўляцца таму, што менавіта з Бельшчыны з яе слаўнай гісторыяй паходзіць (або тым ці іншым чынам звязаны) шэраг выдатных асоб, значным жыццёвым ўнёскам якіх трываліцца культурна-духоўная спадчына беларусаў.

Відавочна, Базылі Белаказовіч з'яўляецца прадаўжальнікам традыцый, распачатых яго папярэднікамі-землякамі. І, здаецца, няма буйнога славістычнага асяродка, як у Польшчы, так і за яе межамі, дзе б не ведалі, не лічыліся з даследаваннямі прафесара Б. Белаказовіча. Уражвае абсяг яго навуковых інтарэсаў: руская і беларуская літаратуры, культуралогія, літаратурная кампаратывістыка, пагранічча культур, культурны цэнтр і яго перыферыя, рэгіяналізм і малыя айчыны, краіна нараджэння як культурны чыннік творчасці, праблема асіміляцыі і захавання ўласнай тоеснасці ў літаратурах пагранічча, ідэалы этнічнай ментальнасці, стэрэатыпы і маргіналіі... Увогуле ж пачынаў Б. Белаказовіч з працы на адной з найспецыфічных, складаных дзялянак параўнальнага літаратуазнаўства. Маецца на ўвазе даследаванне дачыненняў таго ці іншага пісьменніка з пэўнай краінай, народам. Акрамя дасканалага ведання біяграфіі і творчасці разглядаемай творчай індывідуальнасці, тут навуковец мусіць свабодна валодаць методыкай, тэарэтычным інструментарыем кампаратывістыкі. Даследаванні такога кшталту належаць да сферы кантактных сувязей, аднак значную ролю адыгрываюць тут і разнастайныя тыпалагічныя аналогіі. І менавіта Б. Белаказовічу, выпускніку Ленінградскага універсітэта, аказалася пад сілу стварыць дастаткова вычарпальную панараму ўзаемадачыненняў Льва Талстога з Польшчай.

Не выклікае сумніву значэнне даследаванняў такога плану. Па-першае, новая інфармацыйная рэчаіснасць, узнікшая ў выніку арганічнага спалучэння асобных фактаў, ньюансаў, настрояў, уносіць істотныя карэктывы ў агульныя ўяўленні аб пісьменніку, садзейнічае паглыбленню інтэрпрэтацыі яго творчас-

ці. Па-другое, у дадзеным выпадку якраз рэалізуецца сацыяльна-грамадская функцыя кампаратывістыкі, асабліва калі гаворка ідзе пра выбітную, вехавую ў пэўным сэнсе асобу, якою і з'яўляецца Леў Талстой. Змяняюцца сацыяльна-грамадскія ўклады, адбываюцца сусветныя войны, рэвалюцыі, палітычныя і прыродныя катаклізмы, а сказанае Талстым пра чалавека і чалавецтва застаецца важным і актуальным. Леў Талстой і надалей – адзін з найдакладных маральна-этычных, эстэтычных камертонаў, прынамсі, для насельнікаў хрысціянскай айкумены. Гаспадар Яснай Паляны заўсёды чэрпаў добрасумленна глыбока, а па яго ж словах: *Чым глыбей зачарпнуць, тым агульней для ўсіх знаёмае і роднае.*

Грунтоўная манаграфія Б. Белаказовіча "Сувязі Льва Талстога з Польшчай" пабачыла свет у 1966 годзе. Пэўна, карпатлівая, настоўлівая праца над ёй была яшчэ адным своеасаблівым універсітэтам для вучонага. Увогуле, як не падзівіцца даследчыцкай смеласці маладога навукоўца! Выпрацоўка канцэпцыі даследавання, канкрэтных падыходаў вымагала дастатковай прафесійнай вопытнасці, сталасці, якія ў дадзеным выпадку мусілі набывацца ў самім працэсе асэнсавання надзвычай складанай філасофска-эстэтычнай, светапоглядной з'явы. Ды ёсць усе падставы сказаць, што Б. Белаказовічу "пашанцавала", што яго навуковыя магчымсці разгортваліся, умацоўваліся ў судакрананні, здавалася б, з якраз "непад'ёмнаю" для маладога даследчыка тэмаю. Вынікам усебаковага аналізу фарміравання поглядаў Льва Талстога на польскае пытанне, разгляду яго ў аспекце этыка-рэлігійнай сістэмы Талстога, перапіскі Льва Талстога з палякамі, рэцэпцыі Львом Талстым польскай культуры сталі высновы найперш светапогляднага характару. Ёсць удзячныя тэмы, праблемы, якія ад самага пачатку назаўсёды ўцягваюць даследчыка ў сваю плённую арбіту. Польскія сувязі Льва Талстога якраз належаць да іх ліку. І цалкам зразумела, чаму ў 1995 годзе пабачыла свет адна з чарговых манаграфій Б. Белаказовіча, у якой удакладняюцца, канкрэтызуюцца ўзаемадачыненні Льва Талстога і яго гарачага прыхільніка, выдатнага польскага славіста Марыяна Здзяхоўскага, між іншым, як і Б. Белаказовіч, выпускніка Пецярбургскага універсітэта. Істотна, што папярэднічаў гэтаму даследаванню скрупулёзны разгляд Б. Белаказовічам польска-рускіх узаемасувязей XIX стагоддзя.

Сапраўды, цалкам апраўдана, што Б. Белаказовіча – аўтара звыш тысячы прац па разнастайных пытаннях літаратуразнаўства, польска-балта-усходнеславянскай кампаратывістыкі – найперш называюць талставедам. Прынамсі, Павел Івінскі ў рэцэнзіі "Толстоведение профессора Базылия Бялокозовича" [часопіс "Литература", Вільнюс 2005, № 47(2)] якраз звяртае ўвагу на тое, што за паўвеку навуковай дзейнасці Б. Белаказовіч апублікаваў каля ста прац аб Л. М. Талстым. Шаноўны рэцэнзент слушна адзначае: *Как органическая часть науки о Толстом, работы Бялокозовича «пересекаются» с трудами известнейших толстоведов последнего полустолетия, его современников, со многими из которых он поддерживал и поддерживает творческие и личные связи.*

Невыпадкова свае ўспаміны "Мой путь к Толстоведению" Б. Белаказовіч прысвяціў прафесару, доктару філалагічных навук Георгію Васільевічу Краснову, некалі дэкану гісторыка-філалагічнага факультэта і загадчыку ка-

федры рускай літаратуры Горкаўскага (цяпер Ніжагародскі) універсітэта імя М. І. Лабачэўскага. Менавіта ў тагачасным Горкім распачаў вучобу ў 1951 годзе дапытлівы, добра падрыхтаваны выпускнік ліцэя імя Тадэуша Касцюшкі ў Бельску Падляскім Б. Белаказовіч. Захапленне творчасцю Л. Талстога ў значнай ступені было абумоўлена лекцыямі Г. В. Краснова, суправаджаемымі практычнымі заняткамі і семінарамі, а таксама яго ж спецкурсам, прысвечаным рускаму класіку. Аб адказных і сур'ёзных адносінах да вучобы, аб даследчыцкіх здольнасцях, урэшце, сталых навуковых прыярытэтах выразна засігналізавала ўжо курсавая работа студэнта Белаказовіча "Лев Толстой и Польша". Дзякуючы яе высокаму ўзроўню адбыўся навуковы дэбют аўтара ў зборніку артыкулаў аб Л. М. Талстым у рамках гісторыка-філалагічнай серыі "Ученых записок Горьковского государственного университета" (выпуск XXIX, 1956, с. 13–41). Амаль паралельна з філалагічнымі пачалі рэалізоўвацца і гістарычныя інтарэсы студэнта Белаказовіча. Ён ажыццявіў сваю *заветную мечту касательно истории,* вырашыўшы вывучаць яе экстэрнам, што ўвогуле не выклікае здзіўлення, бо немагчыма было яму, народжанаму ў старажытным Бельску, не прасякнуцца духам слаўнай мінуўшчыны, памкненнем спасцігнуць яе пакручастыя шляхі развіцця. Пашчасціла маладому бяльчаніну слухаць лекцыі вядомых гісторыкаў, гонару рускай гістарычнай навукі С. І. Архангельскага і М. П. Сокалава, асабіста пазнаёміцца з імі, здаваць залікі і экзамены, проста гутарыць з імі. Згадвае Б. Белаказовіч аб сваім захапленні і творчасцю Максіма Горкага, увогуле літаратурным жыццём якраз у той час, калі пасля смерці Сталіна пачаўся перыяд так званай "адлігі": адбывалася пераацэнка каштоўнасцей у культурна-літаратурным і грамадска-палітычным жыцці краіны. Пашанцавала студэнту чацвёртага курса Б. Белаказовічу праслухаць курс лекцый па рускай літаратуры савецкага часу, тады маладога шукальніка *своего места в литературоведении*, таленавітага вучонага І. К. Кузьмічова, займацца ў яго на практычных занятках і семінарах. Была выразная "спакуса" паглыбіцца ў сучасную перспектыўную тэматыку, аднак Б. Белаказовіч застаўся верным Л. М. Талстому: *И всё же могучее творчество Л. Н. Толстого превозмогло. Мой интерес к его наследию оказался не только постоянным, но и всё более возрастающим. Толстовский семинар Г. В. Краснова обладал чудодейственной силой и я себя ощущал великолепно в стихии художественного творчества автора «Войны и мира», подвергавшемуся целенаправленному изучению. Вспоминаю, с каким огромным душевным волнением я ждал появления каждого нового тома Юбилейного полного 90-томного издания сочинений Л. Н. Толстого. Любой том открывал новые проблемы в изучении наследия писателя, доставляя мне необыкновенную радость с одновременным чувством огромной личной ответственности за каждое исследовательское слово. Я всеми фибрами моей души почувствовал притягательность толстовского дарования, покоряющую увлекательность его таланта, магию яго гения.*

Студэнтам Ленінградскага універсітэта Б. Белаказовіч стаў у выніку таго, што горад на Волзе атрымаў новы статус, згодна з якім замежныя студэнты былі пераведзены сюды з Горкаўскага універсітэта, каб працягнуць вучобу. Побыт у рускай паўночнай сталіцы раскрыў новыя культур-

на-асветныя, даследчыцкія магчымасці, якія, зразумела, былі выкарыстаны студэнтам Б. Белаказовічам напоўніцу. Садзейнічала таму ў значнай ступені знаёмства і праца ў семінары вядомага вучонага Б. І. Бурсава. Увогуле сваімі ўспамінамі праф. Б. Белаказовіч удзячна аддае належнае многім асобам, якія тым ці іншым чынам паўплывалі на фарміраванне яго светабачання, жыццёвых прыярытэтаў, проста былі побач і не толькі ў маладыя гады, а і ўсё жыццё. Як напрыклад Эміль Нальборчык, вядомы біолаг, які, уражаны ведамі сябра, падчас гасцявання ў Бельску іх, яшчэ студэнтаў, прапанаваў яму пісаць успаміны. Меў рацыю, бо жыццёвы шлях прафесара Б. Белаказовіча, кампетэнтнасць і грунтоўнасць яго даследаванняў – сапраўды неацэнны вопыт-скарб, якім грэх не падзяліцца. Настаў час выступіць у новым жанры – успамінах вучонага. Глыбока сімвалічна, што гэты твор пабачыў свет найперш ў славістычным бюлетэню Інстытута Усходняй Славяншчыны Вармінска-Мазурскага універсітэта ў Ольштыне, дзе прафесар Б. Белаказовіч працаваў дзесяць гадоў і ўспаміны яго, па словах праф. Валенты Пілата, уяўляюць сабой *jakiś fragment i naszej historii.* Фрагмент, які ёсць пэўным узорам мэтанакіраванасці, паслядоўнасці ў здзясненні сваіх магчымасцей. Трэба спадзявацца, што ўспаміны Б. Белаказовіча будуць працягнуты і пабачаць свет асобнаю кнігаю.

Галіна Твараповіч
Беласток

Людміла Зарэмба, *Слова ў зменлівым свеце. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб'яднання, Беласток 2005, сс. 173

Появление любой научной работы о *Слове о полку Игореве* – это всегда ожидание нового прочтения уникального древнего памятника. Книга Людмилы Ивановны Зарембо интересна прежде всего концепцией интертекстуального анализа творчества поэтов белорусского зарубежья (преимущественно представителей польского региона) в соотнесении с традицией *Слова о полку Игореве.* Ознакомление читателя, как филолога-специалиста, так и непрофессионала-любителя, с именами Яна Чиквина, Масея Седнёва, Владимира Гайдука, их поэтическим миром, соприкоснувшимся так или иначе с древней песнью, несомненно можно назвать новым словом о *Слове...* Полезным представляется и информативный материал о генетическом и художественно-эстетическом сопоставлении *слаўнай даўніны з бягучым днём*, поскольку, как нас убеждает исследовательница, *свой эстэтычны змест Слова аб палку Ігаравым раскрывае нам вельмі ж павольна, у выніку немалых намаганняў даследчыкаў самых розных перыядаў* (16). На вопрос, какую позицию в этом процессе занимает белорусская культура, даётся однозначный ответ: *больш значную і ўплывовую, чым мы прызвычаіліся ўсведамляць* (там же).

Рецензируемая книга представляет собой сборник литературно-крити-

ческих статей, написанных в разные годы (с 1997 по 2003), но расположенных не в хронологическом порядке (по мере их создания), а выдержанных в продуманной компановке научно-тематических предпочтений, последовательно вытекающих одно из другого и одновременно взаимно накладывающихся и пересекающихся в общем концептуальном ракурсе. В первом разделе сборника доминирует *тэма зменлівага свету Слова...* Л. Зарембо составила исчерпывающий комментарий всех известных обращений белорусских филологов и писателей к знаменитому памятнику на фоне общей панорамы осмысления, усвоения и воплощения художественно-эстетических ценностей древнего шедевра в белорусском культурном ареале. Их обзор дополняется и конкретизируется рассмотрением оказавшихся на поверку наиболее репрезентативными стихотворных переложений *Плача Ярославны.* Поэты разных поколений, различных художественных предпочтений и творческого темперамента – Николай Анцукевич, Анатолий Велюгин, Ян Чиквин, Масей Седнёв – обращались к *Слову* именно через монолог Ярославны. В статьях из первого раздела *Вобраз Яраслаўны ў паэтычным асэнсаванні Анатоля Вялюгіна і Яна Чыквіна* и *Плач Яраслаўны ў кантэксце творчасці Масея Сяднёва* Л. Зарембо проводит блестящий анализ всех белорусских *Плачей* в аспекте соонесения общей тенденции восприятия древнего текста в современном мире с индивидуально-авторскими вариантами его творческой реактуализации. При этом исследовательница сама искренно удивляется и восхищается, побуждая к тому и читателя, феноменом приобретения литературой нового времени абсолютно самодостаточных поэтических версий одного из самых эмоциональных эпизодов *Слова...*:

> Даўняя падзея ажыла нанава ў *Песні пра князя Ізяслава Полацкага* (Максіма Багдановіча – А.Ш.). Увесь жа наступны час засведчыў арыентацыю беларускіх пісьменнікаў на плач Яраслаўны. Верш з такой назвай быў расшуканы ў паперах Мікалая Анцукевіча, датаваць твор можна 1926–1973 гадамі. У 1942-м да той жа дзеі звярнуўся Анатоль Вялюгін, завершана праца была ў 1963-м. Снежнем 1972 года пазначыў свой *Плач Яраслаўны* Ян Чыквін, 1991-м годам – Масей Сяднёў. Здавалася б, матэрыял павінен даваць падставы для існавання момантаў творчай пераемнасці, нават фарміравання пэўнай традыцыі. Але ж па стылістыцы, эмацыянальнаму каларыту, а бывае нават і па аўталагічным зместе вершы гэтак розняцца між сабой, што на першы погляд цяжка ўсвядоміць існаванне агульнага для ўсіх іх пратографа. Уражваюць часам адвольная паэтычная вобразнасць (М. Анцукевч), гімнічнае ўслаўленне вялікай патэнцыяльнай сілы нашых продкаў (Я. Чыквін), трагічнае напружанне, суровасць і змрочная пяшчота (*пераказ* А. Вялюгіна) альбо энергія і жыццедайная цеплыня роднаснага атулення (М. Сяднёў). І гэта ў тых варунках, што плач – адно з найбольш "ясных" месцаў тэксту (51–52).

Во втором разделе книги внимание исследовательницы сосредоточено на поэтических сборниках Яна Чиквина. В двух статьях подробно и компетентно рассматривается своеобразие художественного мира талантливого белостоцкого писателя. Третья статья раскрывает литературные индивидуальности Я. Чиквина и В. Гайдука в диалоге их поэтик. Наконец, последний раздел также являет собой некую «триаду» критических обзоров творчества белорусских поэтов Белосточчины.

Белорусский контекст *Слова о полку Игореве* представлен в рецензируемой книге широко и многосторонне. Л. Заремба проницательно подметила актуальность обращения творческих личностей к уникальному памятнику:

> Пачуццё мясцовага і беларускага нацыянальнага патрыятызму гучала ва унісон старажытнаму *Слову...* ва ўсе часы і, зразумела, нараджала глыбокую повязь даўніны з бягучым днём. Гэта, відаць, самы значны накірунак росшукаў і адкрыццяў, звязаных са *Словам...* Усведамленне ж нашых асаблівасцей тлумачэння і адносін да *Слова...* часта дае нам магчымасць зразумець, удакладніць многае ў саміх сабе і нашым часе (6).

Автор демонстрирует завидную эрудицию и филологическую компетентность в изложении информативного материала, представив практически исчерпывающий свод сведений о белорусской Словиане – энциклопедические труды, литературоведческие изыскания, поэтические переводы, переложения, вариации на тему Игорева похода (от речи профессора Виленского университета Ивана Чернявского в 1803 году до критических и художественных текстов конца XX века). Безусловно, не выпали из обзора знаковые имена Янки Купалы, Максима Богдановича, Рыгора Бородулина, но, что очень важно, предпочтение отдаётся малоизвестным авторам, воссоздававшим старинную песнь поэтическим языком нового времени. Воздадим должное и исследовательнице, возродившей из забвения имена переводчиков *Слова...* – Максима Горецкого, Н. Анцукевича, Д. Бохана, открывшей читателю стихотворение Сергея Урсыновича *Из «Слова о полку Игореве»* и переложения *Плача Ярославны* поэтами белорусского зарубежья.

На фоне общего фактологического материала заслуживает внимания серьёзный научный дискурс, подтверждающий личностную позицию Л. Заремба в трактовке актуальных дискуссионных проблем, обсуждаемых в современном слововедении. Так, она критически отреагировала на канонизированное определение главной идеи *Слова...*

> Але відавочна, хіба не без падказкі Кацярыны II, галоўнага "спонсара" росшукаў даўніны, цэнтральная ідэя помніка (аб'яднанне праз падпарадкаванне) ва ўступным ужо артыкуле (выданні 1800 г. – А.Ш.) была прызнана як безумоўна ўсеахопная, пануючая і самадастатковая ў творы. Што й казаць, заклік да дзяржаўнага яднання, патрыятычнага процістаяння знешнім ворагам і г.д. вельмі ж імпанаваў афіцыйнай ідэалагеме Расіі на пачатку XIX стагоддзя. Усе іншыя аспекты абыходзіліся маўчаннем, як "не заўважаліся" у *Слове...* (9).

Изначально официозное толкование *Слова...*, конъюнктурное «выпячивание» общественно-политической концепции в ущерб художественной ценности уникального памятника привели, в итоге, к культивированию клерикальной идеи и отношению к древней поэтической песни как к религиозной проповеди. Полностью разделяю и поддерживаю мнение коллеги, указавшей исходные причины возникновения данного идеологического пассажа:

> Па гэтай жа прычыне (афіцыёзнасці ўспрыняцця – А.Ш.) "даравалі" твору і шматлікія элементы паганства, засяродзіўшы ўвагу на тым, што напрыканцы сам Бог *Игореви князю ... путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую, къ отню злату столу*, у Кіеў ... Узгадаем жа, што *Словам...* займаліся, вывучалі, перакладалі многія аўтарытэтныя царкоўныя дзеячы. Тут

> можна назваць хаця б імёны мітрапаліта Кіеўскага і Галіцкага Я. Балахавіцінава, пратаірэя, прафесара багаслоўя Пецярбурскага універсітэта, Духоўнай акадэміі Г. Паўскага. Апошні гэтаксама, як і паэт В. Жукоўскі, перакладаў *Слова...* і Евангелле, выхоўваў самадзержца Аляксандра II. Спалучэнне такіх мадуляцый іх дзейнасці ізноў жа паказвае, як імпанавала *Слова...* расійскай дзяржаўнасці... (9–10).

Анализ белорусского контекста *Слова о полку Игореве*, таким образом, не вызывает сомнений в скрупулёзности, подробности и детальности комментария. Некоторое неудобство, правда, вносит предпочтённый Л. Зарембо хронологический принцип подачи информации. Распределение её по жанровым рубрикам позволило бы избежать определённой иллюстративности и повторов, а также дало бы возможность более отчётливо обозначить принципиальную разницу в критериях рассмотрения и оценки исследуемого материала, а именно: теоретического аспекта критической статьи и творческой задачи художественного перевода. Впрочем, принцип хронологической последовательности в научно-информативном обозрении белорусской Словианы иногда нарушается, и особенно это приобретает своеобразную знаковость в заключительной части, где речь идёт о *первом* в восточнославянской медиевистике энциклопедическом словаре *“Слово о полку Игореве” в литературе, искусстве и науке* – грандиозном филологическом труде, заслугу создания которого, вслед за Л. Зарембо, мы воздаём Михаилу Гапеевичу Булахову (кстати, работающему сейчас над вторым, дополненным и расширенным изданием).

Рядом с бесспорными удачами некоторые сомнения вызывают три момента.

Архаичным на общем фоне выглядит обращение, причём в критическом ракурсе, к книге Дмитрия Лихачёва *Слово о полку Игореве: Историко-литературный очерк* (13–14). Критиковать пассажи знаменитого академика в данном случае практически нет смысла, так как издание 1950 года, равно как и последующие многочисленные переиздания, давно уже утратили актуальность, поэтому ссылка на них в серьёзной полемике воспринимается анахронизмом.

Эмоциональным излишеством видится акцентуация (троекратно!) белорусских корней *Слова...* Впрочем, Л. Зарембо воспроизводит мнение М. Горецкого:

> У 1920 годзе М. Гарэцкі ў сваёй *Гісторыі беларускай літаратуры*, якая папярэднічала выданню *Хрэстаматыі...* з перакладам *Слова...*, пасля пераказу зместу твора звярнуў увагу на яго “беларускасць”. Апошняе, на яго думку, у сваім “духу творчасці”, у словах “арыгінальна-беларускіх”, у захапленні “славаю полацкага князя Усяслава Чарадзея”, у “добрым разуменні” адносін “беларуска-украінскіх” і веданні аб літоўцах, “аб змаганні з імі беларускіх пляменняў” (24).

Безусловно, никому из восточных славян не возбраняется гордиться феноменом *Слова о полку Игореве...*, но – без ложного узконационального гонора! В чём резон того, что всякий будет поверять *Слово...* русскостью ли, белорусскостью, украинскостью?.. Ещё Александр Пушкин в своё время высказался о недопустимости других доказательств, *как слова самого песнотворца*. В унисон ему известный медиевист XX века Игорь Ерёмин убеждал, что *нельзя*

искать в художественном произведении того, чего в нём нет. Откуда было в XII столетии взяться оригинальной белорусской лексике, да и самим белорусам и украинцам, их «добрым отношениям» и т.д.? Остаётся поставить только знак вопроса по поводу столь сомнительного, мягко выражаясь, исторически некорректного пассажа и пиететного отношения к нему чуткой и тактичной исследовательницы, пусть даже она далее и дистанцируется от высказываний писателя, ссылаясь на его право *слухацца свайго сэрца...*

Не могу согласиться и с трактовкой имманентной структуры *Золотого слова Святослава*. Л. Заремба выделяет в нём сон, разъяснение его боярами, собственно золотое слово и размышления Автора (86). Думается, что текст обращения к князьям некоторые исследователи поспешили приписать создателю *Слова...* Здесь, очевидно, поэт гениально использует риторический приём корректного "самоустранения", вкладывая свои мысли в уста авторитетной личности.

Обратимся далее к интертекстуальному диалогу поэтик древней и современной, интерпретированному Л. Заремба. Исчерпывающе представлен в книге сопоставительный анализ четырёх переложений *Плача Ярославны* как в соотнесении со *Словом...* (А. Велюгин, с. 34–44; Я. Чиквин, с. 44–50, 85–87; М. Седнёв, с. 51–70), так и во взаимосвоеобразии творческого преломления прототекста. Различные способы рекомбинации древнего сюжета при наличии бесспорных перекличек со *Словом...* у А. Велюгина и Я. Чиквина характеризуются в перекрёстном сравнении *Плачей*:

> Відавочна, магутная лірычная сіла старадаўняга жаночага вобраза і ў дваццатым стагоддзі (для Вялюгіна – А.Ш.) спрыяла раскрыццю духоўнага свету Асобы ў мастацтве, узаемасувязей чалавека з грамадствам і асэнсаванню эпахальных праблем. Вобраз Яраслаўны набыў статус своеасаблівага пазітыўнага сімвала ўвасаблення еднасці агульнанародных ідэй і памкненняў з надзвычай моцным асобасным пачаткам.
>
> Можна сказаць, прамым спадкаемцам А. Вялюгіна ў гэтым тэматычным літаратурным рэчышчы стаў паэт, вельмі ж непадобны да яго і ўвогуле надзвычай неардынарны – Ян Чыквін. Яго паэтычны свет, як здаецца, сканцэнтраваны на ўвасабленні не дзеянняў, а роздумаў, патэнцыяльных мажлівасцей чалавека. Герой нязменна знаходзіцца не ў грамадзе, а адзін на адзін з сусветам... Носьбітам гэтай ідэі напружанага духоўнага ўзлёту да гармоніі становіцца Яраслаўна... (43–44).

Л. Заремба расширяет панораму интертекстуальных аналогий, привлекая к поэтическому диалогу художественные произведения древнегреческой (Гомер – *Одиссей и Навсикая* Я. Чиквина), русской (Василий Жуковский, Константин Батюшков, Николай Гоголь, Фёдор Достоевский – Ян Чиквин), польской (перевод Эльжбетой Феликсяк стихов Чиквина) литератур. Отдельно следует отметить замечательную находку Л. Заремба – малоизвестное стихотворение на русском языке *Из «Слова о полку Игореве»* С. Урсыновича. В первом русском переводе *Слова* Д. Бохана она подметила *перакладчыцкі вопыт А. Майкава, М. Гербеля, Л. Мея* (21). Посылом к созданию вариации С. Урсыновича, по мнению исследовательницы, стал реальный фактор – *трагізм ваенных падзей на тэрыторыі Беларусі ў пачатку XX веку* (22), обострivший внимание

к *Слову...* Однако, возможно, побудительным импульсом обращения к древней песни может оказаться и опосредованное влияние поэзии Серебряного века, где нередко всплывают аллюзии *Слова*. Ярким тому примером является вариация на тему Степи – сонет Максимилиана Волошина *Гроза*. При безусловной разнице оригинальных авторских версий, в обоих стихотворениях присутствуют элементы, сопряжённые с внутренней организацией поэтического дискурса *Слова...*: искусная корреляция реальных и аллегорических образов «степного» мотивного комплекса, изобразительные аналогии, идентичный способ стилизации:

Зарницы синие трепещут беглой дрожью.
Шуршит глухая степь сухим быльём и рожью,
Вся млеет травами, вся дышит душной мглой
И тутнет, гулкая. Див кличет пред бедой
Ардавде, Корсуню, Поморью, Посурожью, –
Земле незнаемой разносит весть Стрибожью:
Птиц стоном убуди и вста звериный вой.
(М. Волошин)

Далека земля родная.
Смолкли песни соловья.
Степь насупилась чужая,
Вести скорбные тая...
Степь безбрежна и широка,
Смутных бликов степь полна,
Ах, зашла ты, Русь, далёко
В поле вражие одна!
(С. Урсынович)

Из всех статей сборника самыми удачными представляются две статьи о художественном мире Яна Чиквина. Воздадим должное исследовательнице, открывшей для белорусского читателя поэзию незаурядной творческой личности. Понятны и оправданы восторг и эмоциональная реакция досель серьёзного и скрупулёзного критика на стихи Я. Чиквина, которые воспринимаются ею *зрадні струменям тое грэцкае ракі, у якую нельга ўступіць двойчы. "Уваходзіш" – назаўсёды, а зборнікі – нязменна і прыцягальна своеасаблівыя ў сваім адзінстве зменлівасці* (89). В относительно кратком, но чрезвычайно привлекательном, полезном и содержательном анализе Л. Зарембо проиллюстрировала это *"адзінства зменлівасці"* на произведениях из четырёх стихотворных сборников Я. Чиквина – *Светлы міг*, *Кругавая чара*, *Свет першы і апошні*, *Крэйдавае кола*, не обойдя вниманием и актуализацию в новом исследовательском ракурсе стихотворения *Плач Ярослаўны*. Смущает только одно: в рамках анализа, за исключением *Плача*, лирика Я. Чиквина представлена вне интерконтекста *Слова о полку Игореве*. Приведены примеры творческих перекличек с Гомером, Гоголем, Достоевским. *Слово...* оказалось обойдённым молчанием. А какой же это богатый и благодатный материал! Уже символика названий сборников поэта – отдельная большая тема. В статье она намечена, когда автор пишет о "чистом времени", принявшем форму *найбольш поўнадасканалую і завяршальную. Тут нешта зрадні "зачараванаму колу", "магічнаму" кругу – найбольш пашыранаму геаметрычнаму сімвалу. Круг...азначае адмежаванне космасу ад хаосу, з'яўляецца праекцыяй шара, касмічнай сферы, сонца...* (96–97). Мотивная линия солнца (космоса; света внутри круга) – тьмы (хаоса; отсутствия света вне круга), как отмечает Л. Зарембо, центральная в поэзии Я. Чиквина: *"Салярызацыя", змены ў сэнсавым напаўненні... вобразаў,... адлюстроўвае пэўныя глыбінныя зрухі філасофска-светасузіральнай пазіцыі Яна Чыквіна* (100). Символика солнца главенствует и в поэтическом космосе *Слова о полку Игореве*, не только идейно и изобразительно-вы-

разительно обрамляя текст, но даже композиционно "замыкая" его в символический круг. Наглядное тому подтверждение – лексически эквивалентное «скрепление» начала и конца сюжетного повествования:

В начале:	В конце:
Начати же ся тъй **пѣсни**...	**ПѢвше пѣснь** старым княземъ, а **потомъ** молодымъ **пѣти!**
Боянъ бо вѣщий, аще кому хотяше **пѣснь творити...**	**Рекъ Боянъ** и Ходына...
<**Игорь**> възре на **свѣтлое солнце** и видѣ отъ него **тьмою** вся своя воя прикрыты...	**Солнце свѣтится** на небесѣ – **Игорь** князь въ Руской земли.

Тонко проанализирована в одной из статей колористическая палитра стихотворений Я. Чиквина, но, увы, опять безотносительно к *Слову...* Своеобразие цветофона в многокрасочном мире художника, как подмечает исследовательница, *у спалучэнні з частым выкарыстаннем ценяў і адценняў чорна-белага – да малюнкаў, у аснове якіх абрыс, лінія (звычайна плаўная) і раптам – іскрысты чырвоны сонечны ўсплеск!* Многоцветный мир живописуется и в *Слове...*, но вся гамма красок видится в двух тонах: светлом и тёмном. Древний поэт аналогично современному использует цвета как формы и модальности света и его отрицания – тьмы. Космический свет и хаотическая тьма очерчивают хроматическую линию, разграничивающую миры-антиподы.

Уже анализ только солярного мотива позволяет выстроить интересную интертекстуальную параллель: солнечный круг в *Слове о полку Игореве* и поэзии Яна Чиквина. Впрочем, поверим автору книги, которая предупредила, что многие художественные особенности поэзии Яна Чиквина остались неохваченными её вниманием. Будем с нетерпением ожидать интересных открытий талантливого исследователя и серьёзного критика, каким проявила себя в рецензируемой книге Людмила Заремба.

Антонина Шелемова
Ченстохова

Яўген Гарадніцкі, *Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя*, Мінск 2005, сс. 208

Бясспрэчна, што для паўнацэннага развіцця нацыянальнага мастацтва слова з'яўляецца неабходным не толькі выданне размаітых тэкстаў, публікацыя крытычных матэрыялаў, але і патрэба сталага выхаду ў свет прафесійных навуковых прац па літаратуразнаўству, гісторыі і тэорыі літаратуры. Рэцэнзуемая кніга Яўгена Гарадніцкага цалкам адпавядае назве і іміджу выдавецтва "Беларуская навука". Гэта – канцэптуальна новае, аналітычнае даследаванне. Строгая структура класічнай навуковай працы ("Уводзіны", тры раздзелы, "Заключэнне", "Літаратура"), маштабнасць і значнасць комплекса ўзнятых праблем – усё гэта робіць кнігу сур'ёзным дапаможнікам па многіх тэарэтычных пытаннях.

Сам аўтар вызначае асноўную тэму працы як *светапогляд мастака і яго ўяўленні пра мастацтва*. Заўважым, што ў XX ст. дадзеная тэндэнцыя выявілася ў бясконцай тэарэтычнай варыянтнасці і максімальнай дыскусійнай напружанасці. Сістэма, мадэль, мадыфікацыя – гэта толькі частка асноўных паняццяў, якімі аперыруе навукоўца. Асноўным даследчыцкім прынцыпам Я. Гарадніцкі абірае прынцып сістэмнасці, калі пры аналізе аб'ект раскладаецца на структурныя сегменты. Пры гэтым абавязкова вывучаецца вопыт папярэднікаў і апанентаў. Тое, што дадзены прынцып пастаянна вытрымліваецца, бачна ўжо ў назвах раздзелаў і падраздзелаў. Аўтар паслядоўна імкнецца заглыбіцца ў структуру самой мастацкай свядомасці і літаратурнага тэкста, даследаваць апасродкавана выяўлены пласт ідэй і ўяўленняў. Аналіз вядзецца з улікам спецыфічнасці літаратурнай сітуацыі на Беларусі. Для падтрымкі высноў у сферы паэзіі выкарыстоўваюцца творы класікаў беларускай літаратуры: Янкі Купалы і Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага і Максіма Багдановіч, Максіма Танк і Уладзіміра Жылкі, Аркадзя Куляшова і Міхася Стральцова. Пры аналізе прозы Я. Гарадніцкі звяртаецца да спадчыны Кузьмы Чорнага, Васіля Быкава, Івана Мележа, Віктара Казько, Івана Пташнікава. Відавочна, спектр даследчыцкай увагі надзвычай багаты і сапраўды дазваляе ахапіць значны часавы прамежак даўжынёю ў стагоддзе.

Першы раздзел "Светапогляд як інтэгральны складальнік мастацкай сістэмы" самы кароткі ў кнізе і мае тры падраздзелы. Аўтар слушна і пераканаўча даводзіць сістэмнасць мастацкага свету, разглядае разнастайныя прынцыпы яго дыферынцыяцыі. Найперш удакладняецца само паняцце "мастацкі свет", яго шматварыянтнасць, у прыватнасці згадваецца "карціна свету", якая разгортваецца на трох узроўнях: у свядомасці індывідуума, у сферы нацыянальнага менталітэту, у прасторы пэўнай культурна-гістарычный эпохі. Вывучае Гарадніцкі шматзначнаць уласна слова *свет*, трохварыянтнасць яго тэрміналагічных функцый у літаратурна-мастацкім працэсе. Даследчык імкнецца разабрацца ў складанай сістэме мастацкіх мадэляў свету, вылучыць дамінантныя катэгорыі, якія істотна ўплываюць на мастацкую свядомасць. Сутнаснаму аналізу падлягаюць антыноміі: дынамічнае і статычнае, бясконцае і абмежаванае, знешняе і ўнутранае. Дэталёва вывучаецца ў кнізе характар адносін літаратуразнаўства да праблемы "мастацтва – рэчаіснасць". Падкрэсліваецца важнасць міждысцыплінарных даследаванняў.

Пяць частак наступнага раздзелу "Суб'ектныя і аб'ектныя выяўленні літаратурнага працэсу" ўсебакова асэнсоўваюць абазначаную праблему. Улічваючы тэарэтычную зададзенасць кнігі, натуральна ўспрымаецца той факт, што аўтар багата месца адводзіць на тлумачэнне тэрміналагічнай базы, якая функцыянуе ў тэксце працы. У дадзеным раздзеле даследуецца шырокі спектр празаічных і паэтычных твораў самых розных перыядаў (Я. Купала, М. Багдановіч, М. Танк, І. Пташнікаў і інш.). Разам з тым дасканала прасочваюцца тэндэнцыі ў развіцці сучаснага беларускага літаратуразнаўства. Аўтарам слушна даводзіцца неабходнасць навуковай сацыялагізацыі сучаснай літаратуразнаўчай навукі. Менавіта з такіх даследчыцкіх пазіцый ідзе вывучэнне літаратуры.

Пэўная доля навуковай увагі ў кнізе адводзіцца пытанню міфалагізацыі мастацкага мыслення. Падаецца арыгінальнае тлумачэнне не толькі міфалагем, але і разнастайных лексіка-семантычных адзінак. Як станоўчую рысу дадзенага даследавання трэба адзначыць імкненне і ўменне аўтара пастаянна мець на ўвазе ўвесь гістарычны працэс мастацкага развіцця не толькі ў нацыянальным, але і ў сусветным маштабе. Гэта праяўляецца адносна кожнай аналізуемай з'явы ў любы перыяд. Яшчэ адна вызначальная прыкмета стылю Я. Гарадніцкага – повязь часоў, адчуванне неперарыўнай сувязі і залежнасці многіх наступных працэсаў ад папярэдніх. Таму гаворка нярэдка арганічна пераходзіць ад пачатку стагоддзя да яго завяршэння, і наадварот. Гэта ярка праяўляецца, калі даследчык у адным з падраздзелаў разважае адносна пытанняў мастацкай самаэфлексіі. Нямала аўтарскай увагі адведзена асэнсаванню разнастайных праяў рамантызма і неарамантызма ў беларускай літаратуры XX ст. Такое ж значнае месца адводзіцца пытанням лірыкі і вобразнасці, іх дыхатамічнаму суіснаванню.

Трэці раздзел "Структура свету – структура твора – цэласнасць асобы" складаецца з пяці частак, у якіх развіваюцца і ўдакладняюцца многія палажэнні, заяўленыя яшчэ на пачатку працы. Аўтар шматаспектна разглядае, як два фактары – нацыянальны і сацыяльны – уплывалі на развіццё беларускай літаратуры. Даследчык звяртаецца да спадчыны Якуба Коласа, да яго паэмы "Сымон-музыка". Менавіта ў працэсе аналізу дадзенага твора, а таксама крытычнай літаратуры (Уладзімір Конан, Міхась Тычына і інш.) аўтар асэнсоўвае многія пытанні, усебакова разглядае архетыпы беларускай паэзіі XX стагоддзя.

Рытм, як адзін з істотных фактараў структуры верша, таксама падлягае сур'ёзнай распрацоўцы ў манаграфіі Я. Гарадніцкага. Лірыка Я. Купалы сталася надзвычай прыдатным матэрыялам для такога аналізу. Проза М. Гарэцкага выдатна ілюструе тое, як у літаратуры ў цэлым і творчасці асобнага пісьменніка ў прыватнасці ўзаемадзейнічалі розныя мастацка-творчыя парадыгмы, апрабоўваліся разнастайныя прыёмы і сродкі, зараджаўся новы тып героя.

Я. Гарадніцкі адзін з першых у беларускім літаратуразнаўстве грунтоўна заглыбіўся ў пытанне мастацкага хранатопу, яго існавання і значэння ў тэксце. Дадзеная праблема разглядаецца даследчыкам усебакова, з выкарыстаннем багатага фактаграфічнага матэрыялу. Аналізуючы раманы К. Чорнага, І. Мележа, прозу В. Казько, аўтар манаграфіі прасочае працэс існавання і відазмянення дадзенай катэгорыі – мастацкага хранатопу – на працягу ўсяго прамінулага стагоддзя. Вельмі арганічна і заканамерна ўспрымаецца той факт, што для сцвярджэння ўласных навуковых высноў даследчык карыстаецца ў сваёй працы і празаічнымі, і паэтычнымі творамі. Таму тое, што навуковы дыскурс у кнізе завяршаецца грунтоўным даследаваннем метафізікі пейзажу, бачыцца як лагічны этап працы. Дэталёва асэнсоўваецца семантычная і эмацыянальная сутнасць прыродаапісання. Дынамічнасць, філасафічнасць і полісемантычнасць – адзнакі пейзажу ў беларускай літаратуры.

Захоўваючы і вытрымліваючы ўсе правілы, у заключэнні аўтар манаграфіі падвёў вынікі праробленай працы, выканаўшы гэта ў лаканічнай, максі-

мальна сэнсава напоўненай форме. Варта звярнуць увагу на мову кнігі Я. Гарадніцкага. Яна – яскравы прыклад тых інавацыйных працэсаў, што прэвалююць у сённяшняй навуцы, калі ідзе не толькі насычэнне новымі тэрмінамі і паняццямі, але і кардынальныя змены традыцыйнай лексікі. Гэта прыкмета і адначасова паказчык узроўня сучаснай навуковай працы, прызначанай для акадэмічнага карыстання, аднак, думаецца, не для выдання такога тыпу, разлічанага на дастаткова шырокую аудыторыю. З пастаўленымі даследчыцкімі задачамі Я. Гарадніцкі паспяхова справіўся, унёсшы свой даробак у айчыннае літаратуразнаўства.

Раманчук Анатоль
Гродна

SPRAWOZDANIE

XIII Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Droga ku wzajemności", Białystok 15–16 lipca 2005 r.

W dniach 15 i 16 lipca 2005 r. w Ignatkach koło Białegostoku odbyła się XIII Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Droga ku wzajemności", poświęcona polsko-białoruskim związkom językowym, literackim, historycznym i kulturowym. Organizatorami konferencji był Zarząd Białoruskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego w Polsce, Katedra Filologii Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Grodzieński Obwodowy Komitet Wykonawczy, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały oraz Związek Polaków na Białorusi.

Podczas uroczystego otwarcia konferencji Przewodniczący Zarządu Głównego BTSK Jan Syczewski zwrócił uwagę na konieczność rozwijania dobrosąsiedzkich stosunków między Polakami a Białorusinami. Następnie powitał gości przybyłych na konferencję: Konsula Generalnego Białorusi Leonida Karawajkę, Konsula Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Krętowskiego, Doradcę Ambasadora Białorusi w Warszawie Mikołaja Piotrowicza, Wiceprzewodniczącego Sejmiku Samorządowego Jana Zieniuka, Przewodniczącego Związku Pisarzy Białoruskich Alesia Paszkiewicza, przedstawicielkę Urzędu Marszałkowskiego w Białymstoku Halinę Wyszkowską, Leszka Koleśnika, reprezentanta Prezydenta Białegostoku, Rektora Wyższej Szkoły Menadżerskiej w Białymstoku Michała Lisowskiego, Włodzimierza Borsukowa, Prorektora Uniwersytetu im. Janki Kupały w Grodnie, reprezentantkę Podlaskiego Urzędu Wojewódzkiego Elżbietę Ufnal oraz przedstawicieli regionalnej prasy i telewizji. Jan Syczewski odczytał na zakończenie swego wystąpienia list od Włodzimierza Cimoszewicza, w którym Marszałek Sejmu RP przekazywał uczestnikom konferencji pozdrowienia i życzenia owocnych obrad.

Obrady toczyły się na posiedzeniu plenarnym i w trzech sekcjach: językoznawczej, literackiej i historyczno-kulturowej.

Sesję plenarną, podczas której wygłoszono pięć referatów, zainaugurowało wystąpienie profesora Juozuasa Jurkenasa z Wileńskiego Uniwersytetu Pedagogicznego pt.: *Реликты древней онимии в системах собственных имен родственных языков*. Na przykładzie analizy antroponimów zawierających rdzenie *tri-* i *bul-* (*Tribulas*, *Trybula*) oraz *sur-* (*Survila*, *Szurwillowicz*, *Сурвило*) autor określił czynniki wpływające na funkcjonalno-semantyczne podobieństwo omawianych morfemów w językach pokrewnych. Następnie Galina Tyczko, prof. Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu w Mińsku, przedstawiła życie i twórczość jednego z najznakomitszych historyków kultur i literatur słowiańskich M. Zdziechowskiego (*Мар'ян Здзяхоўскі і Беларусь*). Dr Mikołaj Kruk z Uniwersytetu w Białymstoku w referacie *Kulturowy kontekst prozy białoruskich pisarzy w Polsce* scharakteryzował

prozę M. Androsiuka, M. Łukszy i S. Janowicza, tworzących na Białostocczyźnie w II poł. XX wieku. Wystąpienie Gienadija Wasiuka, doc. Państwowego Uniwersytetu Grodzieńskiego im. Janki Kupały, pt.: *Конфессиональные отношения в Речи Посполитой в белорусской историографии 90-х годов XX – начала XXI века* poruszało kwestię podejścia białoruskiej historiografii do stosunków wyznaniowych w Rzeczypospolitej: tolerancji religijnej, relacji między katolikami a prawosławnymi oraz kontrreformacji. Jako ostatni w części plenarnej wystąpił dr Jarosław Matwiejuk (UwB) z referatem *Regulacja problematyki wyznaniowej w aktach konstytucyjnych Federacji Rosyjskiej, Republiki Białoruś oraz Ukrainy.* Autor scharakteryzował konstytucje trzech państw postradzieckich pod kątem zapisów dotyczących polityki wyznaniowej.

Po zakończeniu części plenarnej rozpoczęły się obrady w sekcjach. W ramach grupy językoznawczej wygłoszono 11 referatów poświęconych głównie tematyce onomastycznej oraz szeroko pojętym procesom językowym na pograniczu języków i kultur. Prof. Raisa Kazłowa z Państwowego Uniwersytetu Homelskiego w referacie pt.: *Усходнеславянска-заходнеславянскія айканімічныя паралелі* przedstawiła strukturę oraz areał występowania w ogólnosłowiańskiej toponimii ojkonimów *Лавы*, *Лавіцы* i *Лаўкі.* Prof. Leszek Bednarczuk (Akademia Pedagogiczna w Krakowie) w wystąpieniu *Procesy nazewnicze na pograniczu litewsko-białorusko-polskim* mówił między innymi o procesie slawizacji nazw bałtyckich w języku białoruskim i polskim. Zagadnieniom antroponimii poświęcony był referat prof. Michała Kondratiuka (UwB) pt.: *Nazwiska białoruskie (wschodniosłowiańskie) mieszkańców regionu białostockiego i kryteria ich wydzielania*, w którym autor przedstawił wpływ historii osadnictwa omawianego regionu na istniejące do dziś zróżnicowanie etniczne, językowe i religijne, które pozostawiło swój ślad w postaci różnych nazw osobowych oraz prof. Bazylego Tichoniuka (Uniwersytet Zielonogórski) pt.: *O antroponimach Biłocki, Wołyński.* Dr Monika Famielec (Akademia Bydgoska) skupiła uwagę na obiektach liniowych Brześcia (*Analiza semantyczna urbanonimów Brześcia w ujęciu historycznym*), a mgr Alina Filinowicz (UwB) omówiła nazwy terenowe utworzone na Białostocczyźnie od dawnych jednostek metrycznych (*Mikrotoponimy utworzone od jednostek miar powierzchni ziemi: włóka i morga na Białostocczyźnie*). Dr Ewa Golachowska z Instytutu Slawistyki PAN w Warszawie przedstawiła leksykę gwarową związaną z gospodarstwem domowym na Podlasiu (*Leksyka związana z gospodarstwem domowym w okolicach Drohiczyna i Siemiatycz na Podlasiu na przykładzie gwar polskich i wschodniosłowiańskich*), natomiast dr Vilija Sakalauskienė z Instytutu Języka Litewskiego w Wilnie omówiła slawizmy w południowo-zachodnim obszarze gwarowym Auksztoty (*Славизмы в юго-западном аукштайтском поднаречии*). Władimir Borysiuk, st. wykł. Państwowego Uniwersytetu Brzeskiego im. A. Puszkina, wygłosił referat o polonizmach w gwarach białoruskich (*Паланізмы ў вядскай гаворцы беларускай мовы*). Dr Irena Łukaszuk z Uniwersytetu w Białymstoku poświęciła swe wystąpienie semantyce przymiotnika *słodki* w języku rosyjskim, białoruskim i polskim (*Semantyka przymiotnika 'słodki' w języku rosyjskim, białoruskim i polskim*), a dr Lilia Citko, również z białostockiej uczelni, omówiła wybrane zagadnienia z historii ruskiego piśmiennictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego (*Z historii ruskiego piśmiennictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego*).

W drugim dniu obrad w sekcji językoznawczej wygłoszono 8 referatów zróżnicowanych tematycznie. Prof. Mikołaj Timoszuk (Uniwersytet Warszawski) zanalizował wybrane fragmenty przekładów na język białoruski Ewangelii wg Św. Mateusza pióra J. Stankiewicza i W. Siomuchy (*Uwagi o przekładach „Pisma świętego" na współczesny język białoruski*). Dr Marek Marszałek z Akademii Bydgoskiej omówił wpływ białoruszczyzny na zmiany leksykalne w powojennym północnokresowym dialekcie kulturalnym (*Zmiany słownikowe w powojennym północnokresowym dialekcie kulturalnym a język białoruski*). Dr Bronisława Janiak z Uniwersytetu Łódzkiego wygłosiła referat o gwarach przejściowych i mieszanych na Białostocczyźnie (*Gwary przejściowe i mieszane na Białostocczyźnie – próba podsumowania*). Z kolei dr Maria Czurak z Instytutu Slawistyki PAN w Warszawie poświęciła swe wystąpienie semantyce rzeczownika *zoła* (*Znaczenie rzeczownika zoła i wyrazów pochodnych na Białostocczyźnie i w gwarach sąsiednich*), a dr Kazimiera Pastusiak, także z Instytutu Slawistyki, omówiła czarodziejskie właściwości roślin, zwracając uwagę na związek owych właściwości z nazwą konkretnej rośliny (*Czarodziejskie właściwości roślin w świetle ich nazw*). Dr Aleksiej Ławszuk (Państwowy Uniwersytet Mohylewski im. A. Kulaszowa) przedstawił motywy nominacji fauny w językach słowiańskich (*Матывы намінацыі фаўністычных найменняў у славянскіх мовах*), doc. Mikołaj Garbaczyk (Uniwersytet Brzeski) porównał niektóre osobliwości zachodniopoleskich gwar ze wschodniosłowiańskimi gwarami na terenie Polski (*Моўныя асаблівасці тараканскага тыпу заходнепалескіх гаворак у параўнанні з усходнеславянскімі гаворкамі на тэрыторыі Польшчы*), a Iryna Łapicka (Uniwersytet Mohylewski) zwróciła uwagę słuchaczy na zagadnienie bezekwiwalentności jako złożone zjawisko leksykalno-semantycze (*Безэквівалентнасць як лексіка-семантычны феномен*).

W sekcji literackiej wygłoszono 8 referatów, które dotyczyły różnorodnych kwestii. Prof. Władzimir Kajała z Uniwersytetu Grodzieńskiego omówił moralitet G. Kaniskiego, arcybiskupa białoruskiego, pt. *„Уваскрасенне мёртвых" (Архіепіскап беларускі Георгій Каніскі і яго драма-маралітэ „Уваскрасенне мёртвых")*. Mgr Joanna Golec z Uniwersytetu w Białymstoku wygłosiła referat o patriotyzmie W. Ciapińskiego i F. Bahuszewicza (*Патрыятызм у прадмовах Васіля Цяпінскага і Францішка Багушэвіча*), a Dymitr Lebiadziewicz (Uniwersytet Grodzieński) – o elementach kultury antycznej w poezji wagantów (*Антычныя матывы ў паэзіі вагантаў*). Prof. Bazyli Białokozowicz z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego omówił wybrane problemy twórczości Dymitra Szatyłowicza (*Dymitr Szatyłowicz – piewca uroków Podlasia Północnego – w poszukiwaniu własnej tożsamości*), natomiast prof. Jan Czykwin z Uniwersytetu w Białymstoku – utwory prozatorskie Janki Juchnauca (*Проза Янкі Юхнаўца*). Prof. Halina Twaranowicz, również z tej uczelni, przedmiotem swych rozważań uczyniła motyw ojczyzny w twórczości Juryja Bajeny (*Тэма радзімы ў творчасці Юрыя Баены*), Irina Samatoj z Państwowego Uniwersytetu Witebskiego – pamiętnikarstwo Sokrata Janowicza (*Дзённікавая проза Сакрата Яновіча*), a mgr Anna Sakowicz z Uniwersytetu w Białymstoku – miniatury liryczne w prozie „białowieżan" (*Лірычная мініяцюра ў творчасці „белавежцаў"*).

W sekcji historyczno-kulturowej wygłoszono 9 referatów. Profesor Swiatłana Marozawa z Uniwersytetu Grodzieńskiego swoje wystąpienia poświęciła struktu-

rze wyznaniowej WKL w latach 1569–1667 (*Трансфармацыя канфесійнай структуры ВКЛ у паслялюблінскае стагоддзе 1569–1667*) oraz profesorowi Ignatowi Onacewiczowi (*Профессор Игнат Онацевич как основатель белорусской историографии*). Doc. Siargiej Amelka, również z grodzieńskiej uczelni, omówił historię i działalność kościoła rzymskokatolickiego dziekanatu lidzkiego (*Гісторыя і дзейнасць Ішчолнскага парафіяльнага рымскакаталіцкага касцёла Лідскага дэканата*). Doc. Edmund Jarmusik, również z tej uczelni przedstawił sytuację Kościoła i Polaków na Białorusi w latach 1980–1990 (*Костёл и поляки в белорусском пограничье. 1980–1990 годы: сравнительно-исторический анализ их положения и развития*). Igor Popow (Uniwersytet Grodzieński) omówił stosunki między organami administracji państwowej a białoruskimi stowarzyszeniami religijnymi (*Взаимоотношения государственных институтов и религиозных организаций в современном белорусском обществе*). Referat mgr Ludmiły Siegień (UwB) miał charakter etnograficzny i dotyczył obchodów białoruskich świąt (*Каляндарныя абрады беларусаў: свята Юрыя на тэрыторыях Міншыны і Беласточчыны*). Prof. Wiaczesław Szwed (Uniwersytet Grodzieński) poświęcił swoje rozważania samoświadomości mieszkańców Grodna (*Самаідэнтыфікацыя этнасаў і нацыянальная самадзейнасць у Гродна (1991–2005)*). Dr Inna Kulewicz, również z grodzieńskiego uniwersytetu, swój referat zatytułowała *Роля ППС у арганізацыйным афармленні беларускага нацыянальнага руху: гістарыяграфія праблемы*, natomiast Tatiana i Władzimir Barysiukowie z Uniwersytetu Brzeskiego – *Вядскі край і Баляслаў Пачопка*. Wystąpienie mgr. Aleksandra Paszkiewicza z Instytutu Historii NAN Białorusi poświęcone zostało wyborom do wileńskiego Sejmu w latach 1920–1922 (*Праблема выбараў у Віленскі сейм у 1920–1922 гг. і стаўленне да яе беларускай грамадскасці*).

Konferencja spotkała się z dużym zainteresowaniem naukowców reprezentujących liczne ośrodki badawcze z Polski, Białorusi i Litwy. Zgłoszono 65 referatów, z czego odczytano 41. Wszystkie wzbudzały duże zainteresowanie oraz często ożywioną dyskusję. Przewodniczący poszczególnych sekcji wielokrotnie podkreślali ich wartość naukową i wysoki poziom, wyrażając przy tym radość z obecności nowych naukowców – zarówno tych z kraju, jak i z zagranicy – podejmujących nowe tematy i problemy.

Wygłoszone referaty złożą się na kolejny VIII tom pokonferencyjny zatytułowany *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*, którego dorobek tematyczny jest źródłem sprzyjającym rozwijaniu i wzbogacaniu wiedzy językoznawczej, literackiej i historyczno-kulturowej zarówno dla naukowców, referentów, studentów, uczniów oraz innych, zainteresowanych omawianymi zagadnieniami, osób.

Monika Famielec
Bydgoszcz

Zasady publikowania w roczniku
„Studia Wschodniosłowiańskie"

1. Rocznik „Studia Wschodniosłowiańskie" przyjmuje do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane.
2. Rocznik „Studia Wschodniosłowiańskie" zamieszcza materiały w języku rosyjskim, białoruskim, ukraińskim i polskim. Do tekstu prosimy dołączyć **angielską i rosyjską wersję tytułu**.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza także:
   a) recenzje merytoryczne, oceniające i polemiczne o objętości do 5 stronic maszynopisu;
   b) informacje o książkach o objętości do 2 stronic maszynopisu;
   c) sprawozdania z sesji i konferencji naukowych o objętości 3 stron maszynopisu.
4. Wymogi techniczne:
   a) teksty prosimy przesyłać w dwóch egzemplarzach w postaci wydruków komputerowych wraz z dyskietką w programie Word (7.0);
   b) teksty winny zawierać streszczenie w języku angielskim, rosyjskim lub polskim w zależności od języka artykułu (do 0,5 stronicy);
   c) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku rosyjskim, białoruskim i ukraińskim prosimy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
   d) tytuły utworów literackich występujących w tekście w języku polskim po raz pierwszy winny posiadać w nawiasie wersję oryginalną (nie w transliteracji);
   e) maszynopis winien być przygotowany z zachowaniem interlinii i marginesu po lewej stronie;
   f) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
   g) objętość tekstów nie powinna przekraczać 20 stronic maszynopisu;
   h) przypisy prosimy umieszczać na oddzielnej kartce;
   i) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

      Książka:

      J. Kowalski, *Historia literatury*, Kraków 1990, s. 23.
      Ibidem, s. 13.
      J. Kowalski, *Historia...*, s. 56.

      Fragmenty książki:

      A. Nowak, *Z dziejów piśmiennictwa*, [w:] *Historia cywilizacji*, Warszawa 1987, s. 98.
      Ibidem, s. 13.
      A. Nowak, *Z dziejów...*, s. 135.

      Artykuł w czasopiśmie:

      L. Nowacka, *Teoria aktów mowy*, „Przegląd Językoznawczy" 1963, nr 7, s. 45.

Требования, предъявляемые к текстам, публикуемым в ежегоднике „Studia Wschodniosłowiańskie”

1. Ежегодник „Studia Wschodniosłowiańskie” принимает в печать материалы, которые до сих пор нигде не публиковались.
2. Ежегодник „Studia Wschodniosłowiańskie” помещает материалы на русском, белорусском, украинском, польском и английском языках. Редакция обращается к авторам с просьбой сообщать **английскую и русскую версии заглавия текста.**
3. Кроме статей Редакция помещает также:
   а) научно-аналитические рецензии, заключающие в себе оценку и полемику – объемом до 5 машинописных страниц;
   б) информацию о новых книгах – объемом до 2 машинописных страниц;
   в) обзоры, посвященные научным симпозиумам и конференциям – объемом до 3 машинописных страниц.
4. Технические требования:
   а) просьба присылать тексты в двух экземплярах в напечатанном виде, а также на дискете в редакторе Word (7.0);
   б) тексты должны сопровождаться резюме на английском, русском или польском языке в зависимости от языка статьи (ок. 0,5 страницы);
   в) в текстах на польском языке цитаты и примечания на русском, белорусском и украинском языках следует приводить в оригинальной версии (не транслитерации);
   г) заглавия литературных произведений, приводимые в текстах на польском языке впервые, должны сопровождаться в скобках оригинальной версией (не транслитерации);
   д) подготовленная к печати машинопись должна содержать регулярный интервал и поля с левой стороны;
   е) согласно принятым нормам машинописная страница содержит 30 строк текста по ок. 60 печатных знаков в каждой строке (т.е. 1800 печатных знаков на странице);
   ж) объем присылаемых текстов не может превышать 20 машинописных страниц;
   з) примечания просим размещать на отдельной странице;
   и) при ссылках на источники следует соблюдать форму записи, соответствующую приводимому ниже образцу:

   Книга:

   А. И. Иванов, *История литературы*, Москва 1990, с. 23.
   Там же, с. 13.
   А. И. Иванов, *История...*, с. 56.

   Фрагмент книги:

   Е. Сидоров, *Из истории письменности*, в: *История цивилизации*, Москва 1987, с 98.
   Там же, с. 13.
   Е. Сидоров, *Из истории...*, с. 135.

   Статья в журнале:

   О. Ахманова, *Теория речевых актов*, „Вопросы языкознания” 1963, № 7, с. 45.