

UNIwersytet WarMińsko-Mazurski w Olsztynie  
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta  
Polono-  
Ruthenica  
XV



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu WarMińsko-Mazurskiego  
OLSZTYN 2010

Komitet Redakcyjny

Wiktor Choriew (Moskwa), Jan Czykwin (Białystok), Andrzej Ksenicz (Zielona Góra),  
Czesław Lachur (Opole), Natalia Lichina (Kaliningrad), Joanna Mianowska (Bydgoszcz),  
Leontij Mironiuk (Olsztyn), Igor Brewka (Olsztyn, sekretarz), Walenty Piłat (Olsztyn,  
przewodniczący), Irena Rudziewicz (Olsztyn), Tatiana Rybalchenko (Tomsk),  
Michał Sarnowski (Wrocław), Andrzej Sitarski (Poznań), Swietłana Waulina (Kaliningrad),  
Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa)

Recenzenci

Andrzej Ksenicz  
Andrzej Sitarski

Redaktor tomu

Walenty Piłat

Redaktor wydawniczy

Elżbieta Pietraszkiewicz

Projekt okładki

Barbara Lis-Romańczukowa

Adres redakcji

Instytut Neofilologii  
ul. Kurta Obitza 1, 10-725 Olsztyn  
tel./fax. (89) 527-58-47, e-mail: rus.human@uwm.edu.pl

**ISSN 1427–549 X**

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2010

Wydawnictwo UWM

ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn  
tel. (89) 523 36 61, fax (89) 523 34 38  
[www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/](http://www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/)  
e-mail: [wydawca@uwm.edu.pl](mailto:wydawca@uwm.edu.pl)

---

Ark. wyd. 22,3; ark. druk. 19

Nakład: egz. 140. Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 290

## **Od Redaktora**

Prezentujemy kolejny tom „Act Polono-Ruthenica”. Zawiera on artykuły autorów z polskich i zagranicznych ośrodków naukowych. Zamieszczone teksty stanowią szeroki obraz polsko-wschodniosłowiańskich powiązań kulturowych, językowych i literaturoznawczych. Mamy nadzieję, że i ten tom wniesie do polskiej slawistyki wiele odkrywczych i interesujących ustaleń naukowych.

*Walenty Piłat*



# **Literaturoznawstwo**



Barbara Kozak  
Olsztyn

## Inspiracje biblijne we wczesnej poezji Symeona z Połocka

Okres baroku sprzyjał refleksjom dotyczącym życia człowieka i jego relacji z Bogiem. Stąd też mnożyły się utwory poświęcone nieznajomości losu ludzkiego, śmierci, Sądu Ostatecznego. Miały one za zadanie przestrzegać przed grzechem i nawoływać do spełniania powinności chrześcijańskich. Z tego też powodu Biblia była w owym czasie najważniejszym źródłem inspiracji, wzorem myślenia.

W traktacie *O poezji doskonałej* Maciej Sarbiewski, jeden z głównych teoretyków i praktyków baroku, wyklada program dla poetów chrześcijańskich, nakazujący studiowanie żywotów Ojców Kościoła i świętych męczenników oraz czerpanie nauki z dwóch źródeł: historii biblijnej i teologii<sup>1</sup>. Teksty biblijne uznawano bowiem za cenne źródło poetyckie. Nadano też szczególne znaczenie słowu – *logosowi*, głównemu składnikowi poezji, za pomocą którego powinna być tłumaczona ludzom tajemnica świata.

Warto podkreślić, że twórcy barokowi częściej sięgali do Starego Testamentu. Wynikało to z większej uwagi, z jaką traktowano *Ewangelię* – nie odważali się porównywać bohaterów swoich wierszy z Jezusem czy Matką Boską. Jeżeli pojawiała się tematyka nowotestamentowa, to służyła głównie propagowaniu i przypominaniu zasad etyki chrześcijańskiej i dotyczyła narodzin, męki i śmierci Chrystusa.

Również we wczesnej twórczości Symeona z Połocka<sup>2</sup> można odnaleźć teksty nasycone motywami i wątkami zaczerpniętymi z Pisma Świętego.

---

<sup>1</sup> M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, ks. 2, s. 36.

<sup>2</sup> Niniejsza publikacja została przygotowana w oparciu o najwcześniejszy rękopis Symeona z Połocka, zatytułowany *Collectanea zebzan[ie] scriptow rozmaitych i notatje*. Zbiór ten znajduje się obecnie w kolekcji rękopisów Moskiewskiej Drukarni Synodalnej w Rosyjskim Państwowym Archiwum Akt Dawnych w Moskwie – RPADD, f. 381, op. 1, Rękopisy Biblioteki Drukarni Synodalnej, nr 1800. Wiersze i notatki Symeona Połockiego. Autograf. 2<sup>o</sup> (≈ 18,25 x 30,75 cm). Jest to zbiór rękopiśmienny o bardzo różnorodnej treści. Można przypuszczać, że złożyły się na niego części zapisywane w różnym czasie, dopiero później połączone w jedną całość, nie zawsze zgodnie z chronologią powstawania. Świadczyć może o tym np. to, że na samym początku znajdują się *Metry* [...] *na przybycie Cara Aleksego* [...] z roku 1656, a *Akafist*, który zgodnie z adnotacją

Już tytuł wiersza *Usty mię chwałą, a serce ich daleko ode mnie* wskazuje bezpośrednie źródło inspiracji – to fraza zaczerpnięta z *Ewangelii św. Mateusza*<sup>3</sup>. Rozwijając tytułową myśl, Symeon przywołuje rozmaite przykłady dysonansów i pisze, że muzyka brzmi przyjemnie do momentu, kiedy nie zostaje zakłócona przez „swar z hałasem”, śpiewanie słowika jest słodkie, „gdy z nim nie kracze głos kruka sprosłego”. Wyraża też pogląd, że modlitwa zachowuje moc, „jeśli zgodne miewa dzieła, obyczaj”, a gdy zachowanie kłóci się z wyrażanymi zasadami moralnymi, wtedy „mierze się Bogu te discerty dziwne”. Na potwierdzenie swego zdania w zakończeniu utworu wylicza kolejne przykłady „zgrzytów”: źle nastrojona lutnia, wilcze wycie, żółć zmieszana z miodem oraz „z cnym mężem niecnotliwa żona”.

Z kolei wiersz *Illum oportet crescere me autem minui* jest poetycką interpretacją opowieści o narodzinach Jana Chrzciciela z *Ewangelii św. Jana* i *św. Łukasza*. Symeon nie przypomina tej historii, lecz od razu ją interpretuje, licząc zapewne na odczytanego odbiorcę. Za podstawę rozważań posłużył poecie fakt, iż Jan urodził się „w samym lecie // gdy dzień poczyną ubywać na świecie”, natomiast Chrystus – „gdy dzień bierze swój interment”, czyli kiedy dzień staje się coraz dłuższy. Symeon jednak nie poprzestaje na prostym stwierdzeniu tego zjawiska przyrodniczego, ale nadaje mu znaczenie symboliczne. Jak wiadomo, w baroku właściwie każde wydarzenie można było zinterpretować w duchu biblijnym, odnajdywać jego dodatkowe, ukryte znaczenia. Tak dzieje się również w omawianym utworze. Symeon podkreśla, że fakt urodzin w okresie, kiedy dzień ulega skróceniu, tłumaczy „malenie” Jana. Wyjaśnia też, dlaczego „trzeba Chrystusowi urość aż do nieba”. Poeta dodatkowo rozwija i motywuje swój pogląd w ostatnim fragmencie tego krótkiego, bo jedynie szesnastowersowego tekstu, rzeczywistym „umaleniem” Jana Chrzciciela po ścięciu jego głowy oraz „urośnięciem” Chrystusa, jakie miało miejsce w momencie ukrzyżowania:

Mogę rzec jeszcze, że w ten czas Jan święty  
Umalon, gdy był od Heroda święty.

---

Symeona powstał w roku 1648, zajmuje karty od 53 do 75. Rękopis posiada cechy brudnopisu – notatnika, o czym świadczą m.in. zamazane i przekreślone wiersze, liczne karty wydarte i notatki „przeprawiono”. Zbiór zawiera notatki z lektury, ćwiczenia językowe oraz różnego rodzaju informacje praktyczne. Można przypuszczać, że omawiany zbiór obejmuje lata 1648–1663, ale był uzupełniany również później, w czasie pobytu pisarza w Moskwie, o czym świadczy wykaz królów polskich uzupełniony notatką „1675 – Jan Trzeci Sobieski”.

<sup>3</sup> „Ten lud czci mnie wargami; ale serce ich daleko jest ode mnie” (Mt 15,8). Słowa te wypowiedział Jezus, cytując prorocstwo Izajasza: „ponieważ ten lud przybliży się ku mnie usty swymi i czci mię wargami swymi, ale serce jego daleko jest ode mnie” (Iz 29, 13).



A Chrystus<sup>4</sup> urósł, gdy na drzewie krzyża  
Wyniesion wzgórze, ku niebu się zbliżał.

Zresztą „wyniesienie wzgórze”, jakie dokonało się na krzyżu, również ma podwójne znaczenie – realne i symboliczne. Ukrzyżowanie wynosiło ofiarę ponad głowy ludzi, ale jednocześnie w odniesieniu do Chrystusa oznaczało śmierć. Należy przypomnieć, że Zbawiciel obiecywał złoczyńcy, który wyznał swoje grzechy, że jeszcze tego dnia będzie z Nim w raju.

W wierszu *Adam i Chrystus* poeta również nawiązuje do symboliki postaci biblijnych, rozwijając słowa z *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*: „Tak też jest napisane: Stał się pierwszy człowiek, Adam, duszą żyjącą, a ostatni Adam duchem ożywiającym. [...] Pierwszy człowiek z ziemi – ziemski, drugi Człowiek – z nieba. Jaki ów ziemski, tacy i ziemscy; jaki Ten niebieski, tacy i niebiescy. A jak nosiliśmy obraz [człowieka] ziemskiego, tak też nosić będziemy [człowieka] niebieskiego”.

Już w pierwszych słowach poeta wskazuje na to właśnie źródło jako podstawę swoich rozważań:

Ziemiem jest pierwszy człowiek narzeczony  
Od Pawła w Liściech, iż z ziemi stworzony.  
Wtóry jest Chrystus, Syn Maryey Panny,  
Niebieskim człkiem od tegoż nazwany.

Symeon natychmiast objaśnia, że stwierdzenia „człowiek niebieski” nie należy rozumieć literalnie, ponieważ oznacza ono, „iż Boska Persona // w Chrystusie z ludzką naturą spojona”. W dalszej części utworu wymienia inne różnice między „człowiekiem ziemskim” a „człowiekiem niebieskim”: Chrystusa „sprawy // // Święte, niebieskie”, natomiast Adam – to człowiek pełen „ziemskich namiętności”. Adam sprowadził na ludzkość śmierć, natomiast Chrystus przez swoją śmierć i zmartwychwstanie ofiarował ludziom nieśmiertelność w niebie. Ostatni argument jest natury „praktycznej” – Chrystus został zrodzony „bez spółku męskiego // [...] za sprawą Parakleta swego”, „przeziwną mocą ręki wszechmogącej”; Adam natomiast, choć również „bez spółku stworzony // lecz z prostej ziemi”, jest „ziemski rzeczony”. Podobnie jak święty Paweł Symeon kończy swój utwór wezwaniem, aby wszyscy ludzie odrzucili obraz ziemski i „niebieski włożyli”. Jednak poeta nie chce negować zasług Adama i chociaż postuluje,

<sup>4</sup> W rękopisie skrót cyrylicą: XC.

abyśmy byli „wtóremu podobni człowiekowi”, uważa jednak, że może się to stać dopiero wtedy, kiedy odda się hołd „z ziemie Adamowi”.

W innym wierszu pt. *Raj* poeta zauważa istnienie pewnego niedopowiedzenia w biblijnej opowieści i usiłuje ten właśnie fragment uściślić. Zwraca się więc do czytelnika z takim oto pytaniem retorycznym:

Gdy świat Bóg tworzył, raj jest nasadzony,  
Jednak w dniu trzecim nie jest pomieszczony,  
Aż po Adamie Mojżesz przypomina  
O nim w Genesim: cóż to za przyczyna?

W tekście znajduje się także odpowiedź: „Człowiek jest Rajem Bogu ulubionym”. Symeon rozwija powyższą myśl i dodaje, że dla Boga nie ma większej radości niż bycie z ludźmi; raj utworzony z drzew nie może dać Chrystusowi pełni szczęścia. Przecież każdy człowiek zawiera w sobie zalążek raju, nawet łotr i dlatego nawet on „wziął obietnicę o raju”.

Utwór *Raj* jest ciekawy jeszcze z jednego względu. Przywołuje w nim poeta apokryficzną opowieść, z której zaczerpnął imiona łotrów ukrzyżowanych razem z Chrystusem. Brzmiały one Dyzma i Gestas. Pojawiający się w wierszu Dyzma był dobrym łotrem, tym, który kajał się i polecał z ufnością Zbawicielowi<sup>5</sup>. Poeta dopuszcza możliwość, że nawet najgorszy człowiek może się poprawić i w ten sposób uzyskać Zbawienie.

Wiersz *Enigma* to krótka, bo składająca się zaledwie z czterech wersów, zagadka:

Jest stadło, w którym Boskie przypomnienie  
Z przysięgą Bożą gdy miało złączenie,  
Wydało owoc Bożą Łaską z siebie.  
Zgadni, i módl ich, jeśli chcesz być w niebie.

W rękopisie znajduje się również jej rozwiązanie w języku łacińskim: *Zacharias memoria Dei, Elisabet Jusuries um Dei, Joannes gra[ti]a Dei*<sup>6</sup>. Tekst zagadki wyraźnie nawiązuje do historii poczęcia i narodzin Jana Chrzciciela w rodzinie Zachariasza i Elżbiety, opowiedzianej w *Ewangelii św. Łukasza*. Oni

<sup>5</sup> Ks. J. Stepień, hasło *Łotrzy*, [w:] *Podręczna encyklopedia biblijna*, red. ks. E. Dąbrowski, t. 1, Poznań – Warszawa – Lublin 1959, s. 761.

<sup>6</sup> С. Полоцкий, *Вирши*, составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии В.К. Былинин, Л.У. Звонарева, Минск 1990, s. 93. Wydawcy nie podają rozwiązania zagadki, znajdującego się na tej samej stronie rękopisu.

bowiem „nie mieli syna, bo Elżbieta była niepłodna, a byli już oboje podeszli w latach swoich” (1,7). Poeta odnosi się do słów anioła zapowiadających, że młodzieniec „będzie napełniony Duchem Świętym jeszcze w żywocie matki” (*Ewangelia św. Łukasza* 1,15).

Realizując postulat dokładnego studiowania Pisma Świętego, w wierszu *Pla-ga Symeon z Połocka* rozmyśla, czy wszystkie nieszczęścia, jakie dotyczą człowieka, są karą wynikającą z gniewu Bożego. Wymienia dla przykładu postacie znane z Biblii: Paweł, Job, Maria, siostra Mojżesza oraz „śleporodzony”. Z *Dziejów Apostolskich* pochodzi historia Szawła, którego Jezus „powabiał”. Najpierw pozbawił go wzroku, a następnie za pośrednictwem Ananiasza uzdrowił, mówiąc: „albowiem on mi jest naczyniem wybranym, aby niósł imię moje przed pogan i królów i synów izraelskich. Gdyż ja mu ukazę, jak wiele trzeba mu wycierpieć dla imienia mego” (Dz 9,15–16). Maria została „wściągnięta” za to, że „grzeszyła szemrząc próżną mową” przeciwko Mojżeszowi. Pan zaś spowodował, iż „Maria ukazała się od trądu zbielała”, jednak na prośbę Aarona i Mojżesza została uleczone (Lb 12,10). W *Ewangelii św. Jana* znajduje się przypowieść o uzdrowieniu człowieka niewidomego od urodzenia. Kiedy uczniowie, sądząc, iż wada fizyczna zawsze jest bezpośrednim następstwem grzechu, zapytali Jezusa: „Rabbi, kto zgrzeszył, on czy rodzice jego, że się ślepym narodził?”, usłyszeli, że „ani on nie zgrzeszył, ani rodzice jego; ale żeby się okazały w nim sprawy Boże” (J 9,2–4). Cała *Księga Joba* jest przecież świadectwem, że sprawiedliwi również muszą wiele znosić. Dla wypróbowania wiary Bóg pozwolił szatanowi doświadczyć niewinnego, pozbawiając go całego mienia, dzieci i dotykając trądem. Job „cierpiał z ochotą” i utrzymywał, że wyroków Opatrzności Bożej nie można zgłębić, lecz należy się im poddać. Analizując przykłady biblijne, poeta dochodzi do wniosku, że Bóg tylko „Antyocha skarał i Heroda za złe uczynki”, natomiast w pozostałych przypadkach „doświadcza i wściąga”. Świadczy to więc o tym, że Bóg zsyłając nieszczęścia:

Czasem doświadcza, wściąga, karze bywa,  
Iżby się wsławił, w plagach zachowywa.  
[...]  
Czasem zabiega przyszej nieprawości,  
Jako zwykł ojciec mieć syny w karności.

Człowiek nie powinien więc narzekać ani bluźnić, ale raczej zastanowić się, w jaki sposób doznawane cierpienie może odmienić jego życie. Rozważając kwestię cierpienia, św. Paisjusz Wielickowski naucza, że „winniśmy wiedzieć, że w żadnej potrzebie ani ucisku Bóg nie porzuca nas i nigdy nie dopuszcza próby

ponad nasze siły. Dlatego też trzeba, abyśmy z dziękczynieniem dźwigali swój krzyż, to jest znosili wszystkie przykrości cierpliwie, w czasie i miejscu nam danym”<sup>7</sup>.

Bardzo bogaty w motywy biblijne jest *Triumph cierpliwości pięknymi obrazami* wyrażony, będący rozważaniem na temat cnót, dzięki którym człowiek przezwycięża wszystkie słabości duszy i ciała i stopniowo osiąga stan łaski. Jest to zbiór wątków zaczerpniętych z Biblii, które „pięknymi obrazami” ilustrują tezę, że „cnotę w ofiarę nad wołu pięknego // Bóg lubi”. Pod pojęciem tytułowej cierpliwości rozumie poeta nie tylko dosłownie cierpliwość, ale również posłuszeństwo i wiarę oraz podporządkowanie się wyrokom boskim<sup>8</sup>. Taka postawa człowieka sprawia, że mu nawet „Fortuna niewolą hołduje”, co zostało udokumentowane w wierszu.

Kolejne fragmenty podają przykłady różnie rozumianej cierpliwości. Poeta przedstawia wielbłąda, który „przed swego pana // gdy wkłada ciężar nachyla kolana”; Józefa, który nie ulega żądzy, choć jest kuszony przez Zefirę; Izaaka, który „słuchał Abrama, by ten miał być ścięty”; Hioba, który z pokorą znosi wszelkie spotykające go nieszczęścia i Tobiasza, który nawet doświadczony ślepotą wierzy w Boga. Jednak największym wyrazem „cierpliwości” jest poświęcenie Chrystusa, który ze słowami „Wykonało się”<sup>9</sup> oddał życie na krzyżu i w ten sposób „piekło [zostało] przezeń zwyciężone”.

Wiersz *Wścieklemi biegasz końmi Kupidynie* to interesująca mieszanina motywów zaczerpniętych z różnych źródeł: z Pisma Świętego oraz antyku. Na przykład strzały Kupidyna („sprosnej Wenery niewstydlwego syna”) sięgają z równą siłą nie tylko Hektora i Jowisza, ale także Salomona. Dzieje się tak dlatego, że antykizacja czy biblizacja są wyłącznie powierzchowne, a postacie i atrybuty świata Pisma Świętego i mitologii są po prostu umownymi symbolami i świadczą o odczycie i erudycji autora, natomiast celem wiersza jest wykładnia myśli moralizatorskich i wychowawczych, nie zaś prezentacja nowych wiadomości.

Podobnie wykorzystał poeta materiał biblijny i antyczny w wierszu *Szczęście bogaczy oplakane*. Postacie, mające swoje korzenie bądź w Biblii, bądź w antyku, służą tylko ilustracji podstawowej tezy. Wiersz rozpoczyna się od przypomnienia znanej myśli o tym, że łatwiej jest wielbładowi przejść przez ucho igielne, niż bogaczowi dostać się do królestwa niebieskiego. Poeta nie podaje źródła tej

<sup>7</sup> Św. Paisjusz Wielickowski, *O modlitwie umysłu albo modlitwie wewnętrznej*, przeł. i wstępem opatrzył J. Kuffel, Białystok 1995, s. 113.

<sup>8</sup> W tym momencie przychodzi mi na myśl staropolskie słowo „powolność”, czyli czynienie po woli Boskiej. Być może właśnie to określenie najdokładniej oddaje „cierpliwość” w rozumieniu Symeona z Połocka.

<sup>9</sup> Słowa te znajdują się tylko w *Ewangelii św. Jana* (19,20).

biblijnej sekwencji ani jej dokładnego brzmienia. Podobnie postacie pojawiające się w dalszych częściach świadczą tylko o tym, że bogactwo nie daje szczęścia. Aby udowodnić tę tezę, poeta przywołuje takie symbole bogactwa, jak Lukullus<sup>10</sup>, Krezus<sup>11</sup> czy też Midas<sup>12</sup>.

Nieuczciwie zdobyte bogactwa Symeon przeciwstawia tym, które osiągnięto ciężką pracą, gdyż:

Kto złota, skarbów łakomie namnoży  
I w nich nadzieję, ach głupiec, położy,  
Znagła śmierć tego ze wszystkiego złupi,  
Cześć nie obroni, złoto nie okupi.  
Nad to przewoźnik zły ognistej rzeki  
Charon, zawiezie do piekła na wieki.

Natomiast:

Gdy kto pilności do prace przyłoży  
Pewnie otrzyma dar w żywności Boży.  
A gdy się często do potu wyrobi,  
Pewnie Bóg z nieba i szatą przyzdobi.

Najdoskonalszą formą pracy jest, zdaniem Symeona, praca Zbawiciela, który swoim trudem zwyciężył czarta.

Po raz kolejny motywy biblijne i antyczne przeplatają się w wierszu *Czemu świat hołduje sławie niestatecznej*. Symeon ocenia tu ludzi, których sława minęła: Salomona, Samsona, Absaloma, Jenatasa<sup>13</sup>, ale także Tulliga<sup>14</sup> i Arystotelesa.

---

<sup>10</sup> Lucius Licinius Lucullus (ok. 117–56 p.n.e.) – wódz, kwestor i konsul rzymski, który po wycofaniu się z działalności politycznej prowadził wystawne życie. Zob. hasło *Uczta lukullusowa*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1226.

<sup>11</sup> Krezus (ok. 560–546 p.n.e.) – słynący z olbrzymich bogactw ostatni król Lidii. Już w starożytności jego imię stało się synonimem bogacza. Zob. hasło *Krezus*, [w:] ibidem, s. 540.

<sup>12</sup> Midas – legendarny król Frygii, słynny z bogactwa. W sporze Apollina z Panem jako jedyny opowiedział się za Panem, za co Apollo sprawił, że wyrosły mu ośle uszy. Zażądał od Dionizosa, aby wszystko, czego się tknie, zamieniało się w złoto. Kiedy jednak również pożywienie zmieniło się w złoto (w niektórych wersjach legendy Midas zamienił w złoty posązek swoją córkę), poprosił o cofnięcie tego daru. Zob. hasło *Midas*, [w:] ibidem, s. 685–686.

<sup>13</sup> Najprawdopodobniej chodzi o syna Saula, Jonata, wyróżniającego się siłą i odwagą. Ryzykował życiem, żeby pomóc Dawidowi, którego Saul chciał zgładzić. Zob. I Księga Samuela, inaczej Księga I Królewska, (14,48 passim).

<sup>14</sup> Marcus Tullius Cicero (106–43 p.n.e.) – najwybitniejszy mówca rzymski, teoretyk wymowy, filozof i pisarz. Jego dzieła już od roku 1579 drukowane były w Krakowie w języku łacińskim, zaś od 1603 r. w Wilnie w tłumaczeniu Bieniasza Budnego. Niektóre z tych wydań zachowały się w księgozbiorze Symeona z Połocka. Ponadto prozę ciceroniańską naśladowali m.in.: Stanisław Orzechowski, Łukasz Górnicki, Piotr Skarga.

Kiedyś postacie te znaczyły wiele, ale „we mgnieniu zrzenice wszystko się zmieniło”. Przywołuje też znany barokowy topos świata, rozumianego jako targowisko życia i próżności. Topos ten wywodzi się od Pitagorasa, porównującego życie z targowiskiem, na które przybywają ludzie kierowani rozmaitymi zamiarami. Metaforę tę wykorzystał potem św. Jan Złotousty w swoich homiliach oraz kardynał Cezar Baroniusz w słynnych *Rocznich dziejach kościelnych*. Także John Bunyan w opowieści *Wędrowka pielgrzyma* opisuje „targowisko założone przez diabłów: Belzebuba, Apollyona i Legion, w Mieście Próżności, przez które pielgrzymi przechodzili w drodze do Wiecznego Miasta; targ obleżony przez wrzaskliwy tłum, z mnóstwem bud, w których kotłują się żonglerzy, małpy i marionetki; każdy naród (Włosi, Francuzi, Hiszpanie, Anglicy) ma tam swoją ulicę”<sup>15</sup>.

Symeon z Połocka podkreśla, że zajmując się sprawami doczesnymi, takimi jak władza, bogactwo, sława, uroda, zapominamy o tym, że „dobro nam wieczyste umyka”. Do człowieka poeta zwraca się alegorycznie: „o karmio robactwa, o ziemny popiele, o roso”. Wszystkie te przenośnie podkreślają ulotność ludzkiej egzystencji, „bo coć świat darował, prętko to odejmie”. Jediną nieprzemijającą wartością jest Zbawienie, staranie się o „wieczne”. Tylko ten człowiek może być naprawdę szczęśliwy, „który świat zarzuci za siebie”.

Tytuł *Caesarem defers et fortunam eius* zaczerpnięty został z historii o tym, jak Cezar uspokoił strwożonego burzą żeglarza stwierdzeniem, że nic złego nie może się zdarzyć statkowi, któremu on, władca, zawierzył swoją osobę<sup>16</sup>.

Tekst dzieli się na dwie wyraźne części. Pierwsza z nich jest rozwinięciem używanego w praktyce kaznodziejskiej aforyzmu łacińskiego. „Świata monarcha niezwyciężony” w czasie jednej z podróży morskich „sztarmów doznawał z wiatru przeciwnego”. Kiedy przerażony kapitan statku chciał uciekać, Cezar wypowiedział słowa, które „otuchę sprawiły naucie”:

Cesarza wiesz i fortunę jego,  
Nie trwoż się najmniej morza burzliwego.

Symeon sprowadził następnie swą opowieść na płaszczyznę religijną i zinterpretował w sposób alegoryczny. Jak wiadomo, już dla starożytnych ludzi żegluga była symbolem życia, o czym świadczy choćby historia Odyseusza, wspomniana w poprzednim wierszu. Poeta uważa, że każdy człowiek jest okrętem, który na swoim pokładzie, czyli w sercu, ma Boga. Z tego powodu chrześcijanie nie powinni się obawiać żadnych przeciwności, gdyż:

<sup>15</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 937.

<sup>16</sup> Zob. E. Małek, *Русская нарративная литература XVII-XVIII веков. Опыт указателя сюжетов*, Łódź 1996, s. 173.

Słowem On skróci morskie nadętości,  
Ustaną wały na Jego fukanie,  
Ucichnie srogich wiatrów szturmowanie.

Symeon podkreśla, że skoro słowa cesarskie uspokoiły żeglarza, to o ileż bardziej spokojny powinien być człowiek, który „Chrystusa Boga wiezie przytomnego”. Powołuje się na autorytet króla Dawida, który:

[...] miał dufność niekiedy,  
Nie obawiam się – mówiąc – żadnej biedy,  
Bym chodził szrodkiem cienia śmierci mglistej,  
Boś ty, Bóg, ze mną, mój Zbawiciel isty.

Warto więc w tym miejscu zacytować fragment Psalmu 26, z którym znakomicie koresponduje wiersz Symeona. W przekładzie ojca Jakuba Wujka brzmi on następująco: „Pan oświecenie moje i zbawienie moje, kogóż się bać będę? Pan obrońca żywota mego, kogóż się będę lękał. [...] Choćby stanęły przeciwko mnie wojska, nie będzie się bało serce moje; choćby powstała przeciwko mnie bitwa, w tym ja nadzieję pokładać będę”<sup>17</sup>. Wiersz kończy się morałem, raz jeszcze podkreślającym, że [...] gdzie obecny łaską Chrystus będzie, // Bessieczno koždy pożegluje wszędzie”.

Na zakończenie warto przywołać wiersz *Słowo Bożycie*, który Symeon poświęcił konieczności uważnego studiowania Pisma Świętego. Zdaniem poety, jest ono najlepszym pożywieniem dla umysłu. Symeon sięga w tym wierszu po zaskakujące porównanie – zestawia myślenie z trawieniem i pisze, że zaburzenie tych procesów świadczy o zbliżającej się śmierci:

Jakoże wnehda ne swariajet  
Piszczy syryszcze<sup>18</sup>, ili izmietajet,  
Znamia jest prestno smerti blizu byti.

Podobnie, jeżeli umysł nie przyjmuje Słowa Bożego, jest to oznaką „śmerti duszy czelowieka”. Co ciekawe, w wierszu tym po raz kolejny wyraża poeta paradoksalny pogląd, że dusza, z natury swojej nieśmiertelna, może umrzeć i zo-

<sup>17</sup> Ps 26,1–4. Dla przykładu przytaczam również inne fragmenty psalmów, podkreślające ufność ich autorów w opiekę i moc Bożą: „Ale ty, Panie, jesteś obrońcą moim” (3); „Pan twierdza moja i ucieczka moja i wybawiciel mój” (17); „Albowiem mocą moją i ucieczką ty jesteś” (30); „Bóg naszą ucieczką i mocą, pomocnikiem w uciskach, które nawiedziły nas bardzo. Przeto się bać nie będziemy, gdy poruszy się ziemia i niebo” (45); „Bo oto Bóg mi pomaga, a Pan jest obrońcą duszy mojej” (53); „W Bogu nadzieję miałem, nie będę się bał tego, co może uczynić mi ciało” (55).

<sup>18</sup> Syryszcze – tutaj: żołądek.



stać pożarta przez „czerwey chotiaszczych sniedat wo wiek wieka”. Jedynym ratunkiem dla chrześcijanina jest „Słowu Bożyju wnimati i prysno w umie boddrie soderżati”.

Wyraźnie widać zatem, że motywy biblijne pojawiają się w wielu wczesnych wierszach Symeona z Połocka, a całość ma wyraźnie utylitarne, dydaktyczne zabarwienie. Dlatego też mają one charakter moralizatorski, pozbawiony elementu obrazowego czy narracji. Jeśli nawet autor posłużył się jakimś konkretem, obrazem czy opisem, to jest to motyw obiegowy, pozbawiony wszelkiej realności szczegółów życiowych, od którego Symeon szybko przechodzi ku spostrzeżeniom ogólnym.

### Резюме

#### *Библейские источники ранней поэзии Симеона Полоцкого*

Барокко это период, когда люди задумывались над жизнью человека и его отношениями с Богом. Возникали произведения, в которых обсуждались вопросы человеческой судьбы, смерти, греха.

По этой причине Библия была в то время наиболее важным источником вдохновения, создавала модель мышления. Библейские сюжеты считались самым ценным источником. Прежде всего поэты обращались к Ветхому Завету. Это было обусловлено тем, что они не решались сравнивать своих героев с Иисусом или Богородицей. Если эти новозаветные персонажи или сюжеты появлялись в их произведениях, то служил главным образом напоминанию о христианском учении и касались главным образом рождения, смерти и страдания Христа.

Также в ранних работах Симеона Полоцкого можно найти произведения, насыщенные библейскими сюжетами и мотивами, что свидетельствует о глубоко религиозном характере его поэзии.

### Summary

#### *Biblical inspirations in the early works of Symeon of Polock*

The culture of Baroque nurtured reflection upon the human predicament and human relations with God. Many literary texts of the period delved into the obscurity of human destiny, death and the Last Judgement, calling for prudence and christian obedience. For those reasons the Bible was the primary inspiration and constituted the canon of intellectual discourse. Biblical texts, particularly the Old Testament writings, were also potent sources of poetical stimuli for Baroque authors. The Gospels in turn were considered sacred, Jesus and Holy Mary untouchable by the vulgarity of poetic creations. Gospel themes appeared in the poetic writings of the Baroque only to spread and emphasise the importance of christian ethics as illustrated by the birth, martyrdom and death of Jesus.

Motifs and threads of the Gospels are also evident in the early works of Symeon of Polock which exemplifies a deeply religious character of his poetry.



Tatjana Sidorova  
Archangielsk

**Реконструкция авторских смыслов  
в процессе интерпретации когнитивного  
пространства текста (на примере анализа концепта  
„душа” в романе Владимира Набокова  
*Приглашение на казнь*)**

Под когнитивным пространством художественного текста нами понимается совокупность структур знаний, стоящих за текстовыми единицами и репрезентирующих авторские смыслы.

Структуру когнитивного пространства художественного текста можно представить в виде трёх уровней:

**1 уровень** – структуры знаний и представлений, стоящие за языковыми значениями единиц текста, в том числе и прецедентными феноменами.

**2 уровень** – новые структуры знаний и представлений, формирующиеся на базе известных в результате рефлексивной деятельности: концепты, концептуальные признаки, образы, символы, пресуппозиции и т.п.

**3 уровень** – мотивы, идеи, сентенции автора, его концепции, установки, точки зрения и т.п.

На каждом из этих уровней могут быть понятийные, образные, ассоциативные, ценностные, эстетические компоненты.

Осмысление концепта „душа” в работе осуществляется на базе прецедентных феноменов, функционирующих в романе Владимира Набокова *Приглашение на казнь*<sup>1</sup>.

Среди концептов, репрезентируемых в художественных текстах, выделяются этнокультурные (например, „родина”, „совесть”, „судьба”, „жалость”, „тоска”, „свобода”, „воля” и др.) и индивидуально-авторские (например, в текстах В. Набокова это концепты „тайна”, „детство”, „тишина”, „узор”, „одиночество”, „талант”, „любопытство”, „познание”,

---

<sup>1</sup> В.В. Набоков, *Приглашение на казнь*, Азбука, Санкт-Петербург 2010.

„слово”, „игра” и др.). Именно индивидуально-авторские концептуальные признаки и собственно концепты, объективируемые в тексте, составляют ценностный и эстетический компоненты уровней когнитивного пространства.

Интерпретация текстов Набокова предполагает знание авторской установки на осознанное, поддающееся дешифровке, использование языковых приемов, а также на вовлечение читателя в процесс сотворчества.

Наряду с другими языковыми средствами в роли репрезентантов когнитивного пространства в текстах автора функционируют прецедентные феномены, которые являются единицами с двойной референтностью. Отражая общую этнокультурную специфику мышления автора и читателя как представителей одного и того же национального лингвокультурного сообщества, прецедентные феномены становятся маркерами наличия индивидуально-авторских смыслов.

В художественно-эстетической системе произведения Набоков создает „ситуации интерпретации” для читательского восприятия. С помощью языковых средств он оставляет в тексте „сигналы”, по которым должен ориентироваться читатель. В структуре русских национальных концептов, функционирующих в текстах Набокова, наряду с этнокультурными концептуальными признаками появляются индивидуально-авторские. Причём, последние могут доминировать и перемещаться с периферии в ядерную зону концепта. По нашим наблюдениям, такой способностью обладают образные, эмоциональные, ассоциативные и символические признаки концепта. Однако ценностный компонент национальных концептов в произведениях Набокова остаётся неизменным.

Вопрос о „художественном концепте” является спорным в современной лингвистике. Основополагающие концепты, входящие в когнитивную базу, связанные, как правило, с глубинными корнями национальной культуры – с мифологией, с народным творчеством, с религией, являются, на наш взгляд, инвариантными единицами индивидуальной картины мира любого представителя определенного национального лингвокультурного сообщества. Художественная картина мира опосредована социально-психологическим опытом автора, она формируется под воздействием его философских, эстетических, нравственных воззрений. Когнитивное пространство художественного текста представляет собой общее для автора и читателя пространство, где читатель находится в „ситуации интерпретации”. Смыслы, передающиеся автором читателю, могут быть восприняты при

условии наличия некой системы их декодирования, которая предполагает существование общих инвариантов мышления автора и читателя. Единицы с этнокультурной семантикой, репрезентирующие когнитивное пространство, в этом отношении являются „ключами” к пониманию текста: в них в сжатой, емкой форме сосредоточены культурно значимые смыслы. Формируя индивидуально-авторскую картину мира, художник слова осуществляет этноментальную деятельность, результатом которой становятся порождаемые концептами ассоциации и коннотативные смыслы. Реконструкция этих смыслов предполагает интегративный подход к единицам языка как репрезентантам культурных концептов<sup>2</sup>. В связи с этим в процессе реконструкции авторских концептуальных признаков мы учитываем когнитивный, семиотический, семантико-структурный и коммуникативный аспекты описания структур знаний, актуализированных в тексте.

Художественный концепт „рождается” в точке пересечения авторского и читательского мышления. Сигналом к „узнаванию” концепта в тексте служат его этнокультурные, известные и автору, и читателю, признаки. Безусловно, концепт в художественном тексте имеет особые свойства, обусловленные индивидуально-авторским мышлением. Проследим это на примере функционирования русского национального концепта „душа”, а также некоторых других концептов в романе Набокова *Приглашение на казнь*. Актуализация концепта осуществляется прежде всего лексемой, служащей именем концепта: „И вместо нужной, ясной и точной работы, вместо мерного **подготовления души к минуте утреннего вставания**, когда... ведро палача, когда **подадут тебе, душа, умыться...**”; „Ах, знай я, что так долго еще останусь тут, то бы начал с азов... дошел бы, довершил бы, **душа бы обстроилась словами...**”; „как страшно! **душа зарылась в подушку**”; „Но как они тянут [о „затягивании” казни]... Изо дня в день **держишь душу наготове**, – а ведь возьмут врасплох. Так прошло десять дней, и я не свихнулся”. Для главного героя душа – нечто живое, почти воплощенное телесно (*держат наготове* можно только реальный предмет). Цинциннат является „хозяином” души, способен „готовить” ее к чему-либо. Душа предстает как нечто деятельное, активное (*душа обстроилась словами, зарылась в подушку*). Цинциннат жалеет свою душу, как невинного человека, оберегает ее, поэтому считает нужным

---

<sup>2</sup> О. А. Корнилов, *Языковые картины мира как производные национальных менталитетов*, Москва 2003, с. 133.

„готовить к смерти”. В контексте концептуализируются общекультурные признаки концепта.

Реалия „душа” в русской языковой картине мира выступает в основном как вместилище проявлений психической жизни человека. Как правило, внутреннее пространство души идентично личности. Кроме того, душа может выступать критерием оценки внешнего пространства. В основе характеристики души лежит оппозиция СВОЁ – ЧУЖОЕ. Характерная особенность национального мышления – восприятие души как некоего закрытого темного пространства („Чужая душа – потемки”). Появление света в душе зависит от того, чем она наполняется<sup>3</sup>. В текстах. Набокова концепт „душа, сохраняя базовые национальные признаки, обогащается новыми, эстетически значимыми авторскими смыслами.

Конфликт главного героя с его окружением в романе *Приглашение на казнь* в лингвокультурном осмыслении можно рассматривать как реализацию (развертывание) поговорки „чужая душа – потемки”. Автор в манере парадоксальной языковой игры выстраивает ассоциативный ряд: „душа”, „непрозрачность”, „непроницаемость”, „препона”, тем самым создавая эффект остранный. В мире кукол, „пародий”, в котором „заключен” Цинциннат Ц., отсутствие души – норма и идеал существования. Наличие души как некоего вместилища, могущего наполниться каким-либо содержанием („гносеологическая гнусность”, „непрозрачность”, „непроницаемость”, „недоступность человека для понимания других”) карается смертной казнью: „С ранних лет [...] Цинциннат бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою **особость**. **Чужих** лучей **не пропуская**, а потому, в состоянии **покоя**, производя впечатление одинокого **темного препятствия** в этом мире прозрачных друг для дружки **душ**, он научился все-таки притворяться сквозистым..., но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога”. Признак „непрозрачность” становится атрибутом „души” (настоящей сущности), а свойство „прозрачность” актуализирует в тексте пустоту, бессмысленность существования. Так автор противопоставляет Цинциннату персонажей-марионеток. Они прозрачны, поскольку им некуда вместишь, спрятать то, что можно ценить, как „сокровище” (важный индивидуально-авторский концепт в эстетической системе Набокова).

---

<sup>3</sup> Е. В. Урысон, *Фундаментальные способности человека и наивная „анатомия”*, „Вопросы языкознания” 1995, № 3, с. 3–15.

Цинциннат говорит: „Я тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений, скрывая, что **жив и действителен**, - но теперь, когда я попался, мне с вами стесняться нечего. По крайней мере, проверю на опыте всю **несостоятельность данного мира**”. Реализуется идея несостоятельности мира „безддушных”, а также идея приоритетности духовного. Понятия „дух”, „душа” характеризуются автором с помощью слов, образующих семантическое поле с общей семой „непрозрачность” (*мрак, темный, чернота, непроницаемый, тьма* и т.д.): „В сущности темный для них [...] **непроницаемый** Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, [...] стараясь так встать, чтобы казаться светопроводным”; „Я исхожу из такого жгучего **мрака**, таким выюсь волчком, с такой толкающей силой, пылом, - что до сих пор ощущаю ... тот исконный мой трепет, [...] пружину моего я”. Реализуется мотив света, сопряжённый с концептом „душа”. Автором декларируется идея о том, что только в борьбе с мраком рождается личность. Этот смысл актуализируется образами „волчка”, „пружины” и эмоциональным состоянием персонажа („пыл”, „трепет”).

Прецедентное высказывание „чужая душа – потемки” важно для понимания эстетического конфликта романа, так как в нем представлена модель русского национального сознания, включающая оппозицию СВОЁ – ЧУЖОЕ и концепт ДУША. „Свое”, „родное” воспринимается носителем русской лингвокультуры как исключительно позитивное, в отличие от „чужого”. Для Цинцинната Ц. важны оба компонента. Лексемы „чужой”, „свой”, „другой” наряду с концептом „душа” постоянно встречаются в его речи. У В. Набокова понятие „чужая душа” переосмысливается, слово „чужой” получает положительные коннотации, поскольку единственным „чужим” в мире марионеток является главный герой Цинциннат, носитель эстетических идей автора. „Темнота” Цинцинната противопоставляется „пустоте” марионеток. На базе оппозиции ТЕМНОТА – ПРОЗРАЧНОСТЬ формируется оппозиция ДУХОВНОСТЬ – ПУСТОТА. В русской культуре „безддушность”, „пустота” („пустой человек”) порицается, так как наличие души – признак человечности, душа – сосуд для некоего содержания, которое оценивается на основе главной национальной оппозиции ДОБРО – ЗЛО.

Цинциннат, поверив лжи м-сье Пьера о том, что тот хотел его спасти, за что и был заточен в тюрьму, пытается поделиться своими чувствами: „Как тут ужасно, – осторожно сказал Цинциннат. – [М-сье Пьер]: Ничего не ужасно. Кстати, я давно хотел вас пожуричь за ваше отношение

к здешней жизни. [...] Вы не справедливы ни к доброму нашему Родиону, ни тем более к господину директору. Пускай он человек не очень умный, несколько напыщенный [...] все так, мне самому бывает не до него, и я, разумеется, не могу с ним делиться **сокровенными думами**, как с вами делюсь, – особенно когда **на душе кошки, простите за выражение, скребутся...**". Прецедентное высказывание, трансформированное в речи м-сье Пьера, актуализирует в сознании читателя концепт ДУША. Причём, этот персонаж души не имеет. Приём „ложной эвфемизации” (*простите за выражение*), на наш взгляд, делает это выражение „неприличным” в устах Пьера. Трансформация высказывания сигнализирует читателю о том, что извиняться Пьеру не за что, поскольку никакой души у него нет. Прецедентное высказывание сигнализирует об отсутствии этой структуры знаний в картине мира персонажа (как и об отсутствии „сокровенных дум”). В речи м-сье Пьера наличествует „словесная оболочка” имени концепта „душа”, за которой скрывается пустота.

Отметим, что слова с общей семой „темнота” (*непрозрачность, темный, непроницаемый, мрак*) оцениваются автором только положительно и являются актуализаторами постоянного свойства Цинцинната *быть непрозрачным*. В русской же лингвокультуре выражения „темная душонка”, „темный человек”, лексемы „темнота” (о невежестве, неграмотности), „темнить” (скрывать, утаивать, замышлять недоброе) имеют негативную коннотацию. Понятие «темнота» в романе реализует дополнительный смысл – „тайна” и, как следствие, „ценность чего-либо”. Авторские характеристики связаны с особым отношением к тайне, загадке, сокровищу (имена индивидуально-авторских концептов). *Темнота* для автора становится знаком волшебства, необъяснимости, скрытости от посторонних глаз, *сакральности*. На основе этого он наделяет подобными признаками человеческую душу (душу Цинцинната). В русской языковой картине мира положительную коннотацию имеют выражения „душа нараспашку”, „чистая душа”, „светлый человек”, „весь как на ладони”, „(человек) весь светится (от счастья)”. В когнитивном пространстве художественного текста наблюдается интересное явление: периферийный образный признак национального концепта ДУША – *темнота* (выражен в прецедентном высказывании „чужая душа – потемки”) становится доминантным признаком в художественно-эстетической системе автора. Индивидуально-авторские признаки концепта „темнота” пересекаются с характеристиками концепта „душа”, поэтому возможным оказывается построение некоего ценностного пространства, где на одном уровне

функционируют понятия „душа“, „темнота“, „тайна“, „мрак“, „сокровище“, „загадка“. Это концептосфера, которая в когнитивном пространстве текста занимает ядерный уровень и объективируется языковыми средствами, сигнализирующими об эстетически значимых смыслах.

Способы репрезентации концепта „душа“ в романе представлены языковыми единицами в „каноническом“ виде: „не падайте духом“ (ПВ), „душегубка“ (артефакт), а также подвергнутыми деформации: „на душе кошки“, „простите за выражение“, „скребутся“.

Таким образом, в структуре индивидуально-авторского концепта „душа“ может быть выделено некое национально-культурное ядро, а также окружающая его периферия (дополнительные смыслы концепта, определяющиеся социальными, психологическими, индивидуально-личностными и др. признаками). Анализ текста показал, что национально значимые смыслы, так или иначе сохраняющиеся в индивидуальном концепте, а потому отнесенные нами к понятию „ядро“ – по признаку общности у отдельных представителей национального лингвокультурного сообщества, могут утратить первостепенную важность для индивидуальной картины мира и сдвинуться на периферию концепта. В романе Набокова подобной трансформации подвергается структура концепта „душа“, поэтому он не может быть интерпретирован, исходя лишь из национальных признаков. С другой стороны, ценностная часть национального концепта всегда остается неизменной. К примеру, душа как абсолютная ценность русского национального самосознания, получив отличительные образные и эмоциональные признаки, сохраняет ту же (высшую) позицию на ценностной шкале Набокова. То же происходит с концептами „жалость“, „любовь“, „родина“, „добро“ (в других произведениях автора). Можно сказать, что русские концепты, содержащие ярко выраженный оценочный компонент (хорошо/плохо; приемлемо/неприемлемо) в когнитивном пространстве текстов Набокова сохраняют общенациональную позитивную или негативную коннотацию. Основные изменения касаются образного и эстетически значимого уровней концепта, которые репрезентируются в тексте различными способами, в том числе – с помощью прецедентных феноменов. При этом автор активизирует рефлексивную деятельность читателей, формируя дополнительные смыслы. Способами актуализации специфических авторских смыслов в текстах Набокова являются деформация и трансформация прецедентных высказываний, контекст, языковая игра, парафраз, использование единиц с этнокультурной семантикой и т.п.



Приведём лишь один из образов с этнокультурной семантикой, функционирующих в романе и связанных с концептом Душа. Это образ ласточки, используемый автором для характеристики Эммочки: „Вот, **ластушка**, сонно сказал Цинциннат, – ну будет, будет...”. Ласточки становятся для Цинцинната атрибутом свободы – он наблюдает за их полетом из тюремного окна. В русской культуре ласточка относится к числу типичных русских мифологических образов, может употребляться для характеристики человека, предмета, животного. Относится к почитаемым, чистым, „святым” птицам. Ласточка – любимая Богом птица, чье щебетание воспринимается как молитва, славословие. Согласно легенде, ласточки вынимают колючки из тернового венца распятого Христа. В народных представлениях этой птице свойственна также брачная символика. Образ носит ярко выраженный позитивный характер. Все эти смыслы В. Набоков использует при характеристике Эммочки как персонажа, сочувствующего Цинциннату. Ласточки становятся „утешительницами” Цинцинната, обреченного на мученическую смерть. Играя с Эммочкой, он на время забывает о своих страданиях. Эммочка наивно полагает, что „спасет” Цинцинната, после чего он на ней женится. Подобно ласточке, она отличается стремительными, порывистыми движениями. Характеризуя ее, автор употребляет глагол „летает”. Этнокультурные смыслы (*весна, воскрешение, благодать, святость*), сочетаясь в образе ласточки, выводят его на уровень символа. Свойственным народным ласкательным формам суффиксом *-ушк-* (*девушка, лебедушка, лобушка*) выражается нежность Цинцинната по отношению к Эммочке. Образ воспринимается читателем позитивно, Эммочка оценивается как „чистое” существо.

В целом, зооморфные образы, используемые В. Набоковым, формируют семиотические, эмоциональные, оценочные смыслы в произведении. Из ряда этнокультурных смыслов автор выбирает наиболее значимые для его эстетической системы. Благодаря контексту, читатель имеет возможность верно интерпретировать образные характеристики персонажей. Любопытно то, что этнокультурные смыслы, актуализирующиеся в читательском восприятии, нередко не воспринимаются самими героями произведений, поскольку они не являются носителями определенной лингвокультуры. В этом отношении читатель стоит на одном уровне с автором – он имеет право „знать больше”, чем герои романа. Автор не выносит прямых оценок, не дает положительных или отрицательных характеристик своим персонажам. Именно читатель,



благодаря авторским сигналам, может увидеть, что Цинциннат обладает „детским” взглядом на мир, он „беспомощен”, „невинен” (позитивная оценка). Эти признаки персонажа также коррелируют с концептом „душа”, структурируя его „по-набоковски” своеобразно.

### Streszczenie

*Rekonstrukcja znaczeń autorskich w procesie interpretacji przestrzeni kognitywnej tekstu  
(na przykładzie analizy konceptu „dusza” w powieści Władimira Nabokowa  
„Zaproszenie na egzekucję”)*

Autorka podejmuje się interpretacji przestrzeni kognitywnej tekstu powieści W. Nabokowa *Zaproszenie na egzekucję*. Uwagę skupia na koncepcie „duszy”, określa miejsce komponentu wartościującego koncept. W procesie rekonstrukcji autorskich cech konceptualnych uwzględnia aspekt kognitywny, semiotyczny, semantyczno-strukturalny i komunikatywny opisu struktur wiedzy aktualizowanych w tekście.

### Summary

*Reconstruction of the author's implications in the process of text cognitive space interpretation  
(by the example of the concept “soul” in the Vladimir Nabokov's novel  
“Invitation to an Execution”)*

The article deals with the problem of the text cognitive space interpretation. In the centre of attention is the concept SOUL realized in V. Nabokov's novel *Invitation to an Execution*. The role of the concept's value component is defined. In the process of the author's conceptual reconstruction we consider cognitive, semantic structural, and communicative aspects of description of knowledge structures which are actualized in the text.



Aleksandr Loshakov  
Sewerodwinsk (Rosja)

## Архитекстуальные отношения в повести Михаила Попова *Славянская тризна*

После известных работ Ж. Женетта (1979) по теории транстекстуальности<sup>1</sup> под архитектсуальностью принято понимать связь текста с жанровой системой, к которой он принадлежит. Эта связь может обнаруживаться на разных уровнях структуры текста и часто обозначаться при этом через паратекстуальный компонент (заглавие, подзаголовок). Думается, архитектсуальность можно определить как способность текста в силу воспроизводимого характера тех или иных его структурно-семантических единиц актуализировать „память жанра” (М.М. Бахтин), его признаки, как и опосредованно (по принципу метонимии, синекдохи) признаки тех текстов, которые его воплощают, в которых он проявляется. Разумеется, эти актуализируемые признаки обладают определенными смыслами и коннотациями и, следовательно, будучи внешними знаками сокрытого, могут влиять на осмысление текста, определять тот или иной код его интерпретации, ракурс видения, аспект поиска оснований сходства и подобий, конституировать межтекстовое взаимодействие (интертекстуальность). Поэтому, надо думать, наиболее важным свойством архитектсуальных компонентов (актуализаторов жанровой связи) является их способность вводить в интерпретационное поле текста (иначе говоря, предъявлять осмысляющему текст сознанию) прецедентные, аксиологически значимые тексты-образцы определенного жанра, дискурса – *архитексты*.

Таким образом, архитектсуальные структуры, с одной стороны, обуславливают приращения и усложнения смысла, создают условия для (вос)создания целостности, постижения сущности; с другой – служат опорой для выбора стратегии интерпретации данного текста, его фрагментов и образов. Иначе говоря, архитектсуальность представляет собой средство установления в отдельном тексте ряда парадигматических (ассоциативных) характеристик, определяемых посредством референции

---

<sup>1</sup> Ж. Женетт, *Введение в архитекстуальность*, [в:] Ж. Женетт, *Фигуры*, т. 2, Москва 1998, с. 282–340.

к модально-смысловому содержанию тех или иных жанров и тех прецедентных текстов, которые их представляют. Как пишет Е.В. Козлов,

архитекстуальные межтекстовые отношения включают разнообразный спектр жанровых связей, объединяющих тексты на структурном уровне. Именно структурные элементы могут транслироваться из гетерогенных культурных пластов, выступая плодотворной основой для порождения новых семиотических форм<sup>2</sup>.

Такое понимание архитектстуальности исходит из признания того, что текстовая деятельность, общение коммуникантов через текст реализуется на основе их общего духовно-культурного опыта, общих (фоновых) знаний об определенном типе дискурсивной коммуникации, зависит от их глубины и предполагает актуализацию соответствующих ему когнитивных структур, способных вызывать направленные ожидания относительно жанровых особенностей построения и смыслового содержания текста, провоцировать читателя на диалог, вводить его в „некое интересубъективное пространство общения (со-общения, при-общения, раз-общения, которое не может быть чисто внешним (объективным), ни чисто внутренним (субъективным)“<sup>3</sup>.

В данной статье излагаются некоторые наблюдения над реализацией архитектстуальных отношений в словесно-концептуальной структуре повести видного архангельского писателя М.К. Попова *Славянская тризна* (1994). В этой повести, на наш взгляд, впервые в новейшей русской литературе в полной мере отразилась живая, взятая в моменте своего болезненного становления, проявления своей сущности, исполненная глубочайшего трагизма действительность постперестроечной эпохи в стране; более того, в ней в художественной форме был предложен путь к нравственному оздоровлению общественного сознания, освобождению его от стереотипов восприятия истории страны, восстановлению рушащегося единства братских славянских народов. Поэтому *Славянская тризна*, не замеченная критикой, может по праву считаться своеобразной вехой в современном литературном процессе: позади нее полный крах советской идеологической системы ценностей, впереди – набирающий силу разгул низкопробной рыночной литературы и вместе с ним повсеместная

---

<sup>2</sup> Е.В. Козлов, *К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации*, [в:] *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*, [online] <[www.ruthenia.ru/folklore/koslov1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/koslov1.htm)>.

<sup>3</sup> В.И. Тюпа, *Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001, с. 23.

„гоблинизация” (В. Казаков) общественного сознания – „глобальное смещение ценностных ориентиров, переползание мира и мироощущения в область теневых принципов и перевернутых смыслов”<sup>4</sup>.

Попов использует репортажную форму показа событий в развивающемся пространстве текста, прецедентные феномены, образы, метафоры и символы советской и постсоветской эпох, как и в равной мере образы и символы мифопоэтические. Нарочитая авторизация дискурса достигается не только благодаря перволичностному нарративу (повествование идет от лица профессионального журналиста Александра Платоновича), но и тому, что повествователь-протагонист предстает как личность со всеми особенностями своего менталитета, своим видением мира, интеллектуальным и этическим багажом, своим неповторимым характером, как личность, открыто проявляющая свою интенциональность, свою сопричастность изображаемой действительности. Все это и создает в повести органичный сплав публицистичности и поэтичности, придает ей черты документальности, исповедальности, поучительности.

Найденная форма письма позволяет автору открыто выражать не только позицию поэта-гражданина, обличителя, философа, болеющего за судьбу России, большой и малой Родины, размышляющего об историческом пути своей страны, ее настоящем и будущем, но и передавать чувства растерянности, отчаяния, то состояние травмированного сознания русского интеллигента, в которое его ввергли трагические события, связанные с распадом СССР, но более – с распадом единства восточнославянских народов (отсюда и определение *славянская* в названии повести)<sup>5</sup>:

Господи! Что за земля наша славянская такая! Раздоры, распри, кровь! Копни историю – никакого покою, одна злоба! Мы как проклятые на этой земле! (с. 265)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> А.Ю. Большакова, *Современный литературный процесс и задачи критики: доклад на конференции в СП России „Итоги литературного года”*, [online] <[www.rospisatel.ru/bolshakova.htm](http://www.rospisatel.ru/bolshakova.htm)>.

<sup>5</sup> Отсюда, надо думать, и идеологически значимое для концепции повести, для авторской мировоззренческой позиции „не-введение” в жизнь текста представителей иных этносов советского государства в качестве действующих лиц, что, безусловно, должно насторожить читателя, чуждого идеологии как национализма, так и неославянофильства, вызвать у него вопросы, ответы на которые тем не менее находятся за рамками текста произведения. Впрочем, пока еще легкий крен в сторону неославянофильства в этой повести вполне ощутим, однако о том, как далеко пойдет (зайдет?) писатель, если последует этим проторенным „современниковцами” путем, тогда, в середине 90-х гг., можно было только гадать.

<sup>6</sup> Текст повести *Славянская тризна* цит. по: М.К. Попов, *Мужские сны на берегу океана: книга прозы*, Архангельск 1997, с. 221–293. Здесь и далее страница указывается в тексте в скобках.

При этом подчеркнем: взгляд протагониста повести на судьбу СССР, как и его нравственная позиция в этом тексте вполне открыты:

Или впрямь люди делятся на два типа: одни – государственники, радетели Отечества, другие – космополиты, граждане мира? Нет. Никто не докажет, что я меньше его [капитана Швецова, бывшего „афганца” – А.Л.] дорожу Отечеством. Мне тоже жаль распада Союза, хотя понимаю, что это было неизбежно, во всяком случае в том виде. А Родина, Отечество для меня не пустой звук. И ностальгию я испытывал. Знаю, каково жить вдали от дома (с. 267).

Очевидно, что повествователь в данном случае эмпатизирует не тем, кого он иронично называет „государственниками и радетелями Отечества”, а тем „гражданам мира”, кто способен понять, воспринять слова и боль Олексы Коломийца, чей отец погиб, сражаясь в отрядах УПА, и могила его неведомо где, а мать, разделившая участь „ста пятидесяти тысяч украинцев”, которых „согнали с родных лан, сгинула в Сибири”:

„А в сорок седьмом все село в вагоны и туда... это как? Не геноцид?” (с. 267, 265).

Писатель убежден, что возрождение утраченного славянского единства возможно только при условии **вос-приятия** трагической правды другой стороны, правоты другого человека, его боли, при условии отказа от идеологических, коллективных и исторических мифов, которые разъединяли и продолжают разъединять славян, да и не только их. Чтобы встать на этот путь воссоединения, необходимо собрать камни, необходима тризна по всем погибшим и непогребенным:

Тамерлан поднимал... Наши маршалы не подняли и уже не поднимут. Сами на Новодевичьем да в Кремлевской стене. А солдаты? Сколько солдатских косточек лежат незахороненными... (с. 226).

Четкость художественной логики повести во многом достигается как раз благодаря такому открытому способу выражения авторской модальности, использованию в качестве векторов смыслопорождения традиционных мифопоэтических символов и образов, оппозиций „свои – чужие”, „восток – запад” и др., риторических фигур публицистического дискурса.

Насколько труден этот путь к пониманию, насколько глубоко укоренена в массовом сознании антитеза „мы – они”, красноречиво говорит

вызывающее поведение капитана Швецова, воплощающего доблестные черты русского офицера, его острая эмоционально-оценочная реакция на слова „западэнцев”, „бандеровцев”, их правду в эпизоде встречи героев повести с украинским отрядом самообороны Коломийца. В основе этой негативной реакции лежит нетерпимость, воспитанная на идеологических мифах советско-социалистической системы. „Нетерпимость, по определению, есть психологическая и моральная предпосылка к насилию”<sup>7</sup>, которая произрастает из архетипа „свои – чужие”, обладающего широким спектром фольклорных, литературных, религиозных, идеологических и пр. ассоциаций. Антитеза „мы – они” могла приобретать „самые возвышенные и патриотические истолкования, могла помогать выживанию человеческих коллективов в момент особо тяжких испытаний», в то же время она «восходит к самым ранним, инфантильным, почти что звериным пластам коллективного и индивидуального опыта людей, к тем эпохам, когда человек воспринимался как безусловная и нерассуждающая принадлежность своего изначального кровно-родственного коллектива”<sup>8</sup>.

Надо полагать, уместными в данных контекстах будут слова А.Ф. Лосева о том, что у русского писателя философская направленность, как правило, проявляется „в виде публицистики, которая берет начало в общем духе времени, со всеми его положительными и отрицательными сторонами, со всеми его радостями и страданиями, со всем его порядком и хаосом”<sup>9</sup>.

Смысловая глубина произведений Попова, их эстетическая целостность, многомерность созданных им художественных образов во многом мотивированы мифопоэтическим субстратом, иначе говоря – мифопоэтическим **архитекстом**, который обнаруживает себя в каждом из его текстов по-разному и в неодинаковой мере. По словам Ю. Борева, „мифологическая подпочва сохраняется и в классических формах эпоса, и в современных литературных произведениях”<sup>10</sup>. В *Славянской тризне* мифопоэтичность как особенность индивидуального стиля проявляется уже в концептуальном содержании заглавия, в предпосланным тексту посвящении: *Памяти павших и непогребенных* и эпиграфе – фрагменте поминального причитания:

---

<sup>7</sup> Е.Б. Рашковский, *Пласты нетерпимости: философские заметки*, „Вопросы философии” 2003, № 4, с. 61.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 63.

<sup>9</sup> А.Ф. Лосев, *Философия. Мифология. Культура*, Москва 1991, с. 213.

<sup>10</sup> Ю. Боров, *Эстетика*, т. 2. Смоленск 1997, с. 50.

У меня, у многобедушки, // Есть три полюшка кручинушки, Есть три полюшка печалушки, // Есть три полюшка обидушки (с. 221).

к которым восходят едва ли не все тематические, сюжетные и мотивно-образные нити произведения<sup>11</sup>.

Основу сюжета *Славянской тризны* составляет история возвращения из Германии на родину, в архангельскую деревню Николин Бор, праха русского солдата Ивана Колосова, считавшегося долгие послевоенные годы без вести пропавшим, его захоронения и поминаения. Выполняют эту миссию журналист Александр Платонович, капитан Сергей Швецов и Иван Колесов-младший, сын погибшего воина. Сюжетом же, в структуре которого узнаются архетипы дома и пути-дороги, открытого и закрытого, внешнего и внутреннего пространства, определяются и жанровые особенности этой повести-путешествия и, соответственно, ее потенциальные и актуальные архитектуральные связи с многочисленными фольклорными и классическими литературными произведениями, а это былины, „хождения” и „итинарии”, и *Одиссея* Гомера, и *Слово о полку Игореве*, и *Путешествие из Петербурга в Москву* А. Радищева, и *Кому на Руси жить хорошо* Н. Некрасова, и *За далью – даль* А. Твардовского и т. д., и т. д.

Смысловой, ассоциативно-образный, аксиологический, модально-стилистический потенциал паратекстуальных компонентов повести оказывается актуализированным не только в архетипических образах дома, семьи, пути-дороги, разлуки, но и в сквозных мотивах „страдальства”, подвига, гибели, смерти, поминаения, сиротства, памяти; в самой жанровой форме путешествия, в генетически связанных с ними архетипах – ценностно значимых сопоставлениях, оппозициях „свои – чужие”, „дольнее – горнее”, „даль – близь” и др., которые определяют пространственные и культурно-духовные границы мира текста и выступают, согласно терминологии Тюпы, „пространственно-временными кругозорами мировидения”<sup>12</sup>.

Как сообразные словесно-концептуальному содержанию заглавия и эпиграфа выступают в тексте словесные ряды речи (а) **фольклорно-поэтической**, (б) **народно-разговорной**, (в) **военного жаргона**:

<sup>11</sup> См. об этом: А.Г. Лошаков, *О концептуальном содержании заглавия повести М. Попова Славянская тризна*, [в:] *Семантика и прагматика слова и текста. Поморский текст*, отв. ред., сост. А.Г. Лошаков, Л.А. Савёлова, Архангельск 2010, с. 35–40.

<sup>12</sup> В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 77.



(а) Паренек в белой косоворотке, серых штанах, сидит на складном стульчике и перебирает струны гуслей. [...] А он поводит руками и словно водицу чистую переливает из хрустальных стаканов. Что-то давнее, славянское, то ли киевское, то ли новгородское, что-то забытое, но такое сладкое – аж глаза щиплет (с. 285); (б) „У нас деревенские, кто не из пришлых, с этим осторожно. В тридцать третьем годе, бывало, беглые ссыльные хоронились, так никто не сказал про них”. Легкий стон срывается с бледных губ. „Что сделали с народом – страх божий. И за что?!” (с. 245–246); (в) Стали крутить „козьи ножки” – умение фронтовое не пропало (с. 223); Красная Звезда была дана ему, когда он был замполитом лагеря НКВД. „Звездочку”, как правило, давали и дают за пролитую кровь. А ему за чью дали? (с. 224) и др.

Архетипическая основа обнаруживается и в характерных чертах главных персонажей, воплощающих типы авантюрно-героического (капитан Швецов) и житийно-идиллического (Иван Колосов-младший) героев.

Через словесные ряды, систему мотивов, концептуально сопряженных с этими сильными точками текста, устанавливаются его архитекстуальные отношения с теми жанрами, которые имеют установку на прославление героического прошлого отцов и дедов, поминовение их и приобщение адресата к славному прошлому, к общенародной „хуле”, „хвале”, „плачу”, – сказанием, героической эпопеей, сагой, притчей. По словам Тюпы,

мотивы литературного произведения суть единицы художественной семантики, глубоко укорененные в национальной и общечеловеческой культуре и быте. В тексте они возникают благодаря семантическим повторам, параллелям, антитезам, а также актуализируются повторами интертекстуального характера (реминисценции, аллюзии)<sup>13</sup>.

Так, например, выявляются архитекстуальные связи повести со *Словом о полку Игореве*. С одной стороны, они имплицитуются при помощи цитатных отсылок к нему:

Где-то здесь хаживал **князь Игорь со своей дружиной**. [...] Чей там **плач раздаётся над дальним лугом? Журавль? Аист?** А может, **голос Ярославны курлычет**, не умолкая в небесах, окликая милого друга? (с. 279),

с другой – через словесные ряды, которые тем или иным образом – через повторы, параллели, антитезы, ассоциативную смежность, импликацию – проявляют ассоциативно-смысловую связанность с актуализаторами *Слова*:

<sup>13</sup> Ibidem, с. 65.

Он, понурясь, читает, руки прижимает к груди, кивает, из горла вырывается что-то тягучее, словно **курлыканье** (с. 238). **Журавль** над осыпавшимся окопом и старик – в сорок первом старлей. Как он взмахнул вслед этому **журавлю** своей черной негнувшейся перчаткой – словно крыло подбитое простирал (с. 223).

Отметим также присутствующее в этих примерах ассоциативное сближение образов *Слова о полку Игореве* с прецедентными советскими текстами военной тематики – песнями Я. Френкеля на слова Р. Гамзатова *Журавли*, А. Пахмутовой и Н. Добронравова *Белый аист летит*, В. Высоцкого *Аисты* и др. В повести выделенные нами словесные ряды оказываются в смысловом взаимодействии (преимущественно через сопоставление и противопоставление) со словесными рядами, реализующими мотив беспамятства, с фактографической точностью передающими картины духовного обнищания общества, дегероизированной действительности, в которой цинично попираются нравственные принципы и святыни:

Сегодня особенно все бросается в глаза: и эти несчастные старики, и эта кладбищенская разруха, и это мародерство (с. 226); Опамятовали, забыв про поминовение, фронтовики, которые были в поисковой группе. Вовлеченные этим фанатиком от геологии в какой-то нелепый поиск „полезных ископаемых”, они тоже топтались по праху (с. 224).

В результате такого взаимодействия происходит выдвижение той модально-смысловой составляющей архитекста, на которую указывал М. Бахтин. По его словам,

*Слово о полку Игореве* – это не песнь о победе, а песнь о поражении [...] предметом здесь служит „выпадение из дедовской славы”. Отсюда фольклорные элементы плача с одной стороны, и посрамления с другой<sup>14</sup>.

Актуальными для повести являются и жанровые установки притчи, которая, вводя читателя в учительский дискурс, требует от него „активного приятия” народного опыта, проецирования его на свое разумение жизни, извлечения некоего урока для себя<sup>15</sup>. Их актуализация обусловлена

---

<sup>14</sup> М.М. Бахтин, „*Слово о полку Игореве*” в истории эпопеи, [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*, т. 5: *Работы 1940-х начала 1960-х годов*, Москва 1997, с. 39.

<sup>15</sup> В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 130.

публицистическим пафосом повести, который в свою очередь мотивирован тем, что роль протагониста, движущего сюжет, препоручена в ней повествователю – Александру Платоновичу.

Как уже говорилось, в создании мифопоэтического уровня повести важнейшая роль принадлежит мифологеме *пути-дороги*, которая, являясь базовой метафорой в мировой культуре, определяет понимание жизни как „странствия, восхождения, перехода, возвращения к утраченному высшему состоянию души”<sup>16</sup>, что в русской картине мира находит отражение в многочисленных паремиях и фразеологизмах, составляющих содержание соответствующего концепта: *Жизнь прожить – не поле перейти; На тот свет отовсюду одна дорога; На небо крыл нет, а в землю путь близок; Бог дал путь, а дьявол крюк*. В концепте „пути-дороги” отчетливо проявляют себя смыслы, связанные с оппозицией „жизнь – смерть”: дорога воспринимается как связующее звено между жизнью и смертью.

Тюпа отметил, что в тех случаях, когда *дорога* выступает в произведении в качестве или предметной детали, или мотива, или приема сюжетосложения, говорить о „хронотопе дороги” не приходится. И то, и другое, и третье есть в повести Попова. Так, к архетипу дороги восходят взаимосвязанные сюжетные мотивы кривого пути и встречи. Если первый из них драматизирует повествование, поскольку кривой путь чреват для героев опасными, неприятными приключениями, испытаниями, то второй мотивирует появление в повести множества эпизодических персонажей, позволяет через их портреты, рассказы о их судьбах дать обобщенное представление о жизни народа, создать обобщенный его портрет:

Руки у тёщи чёрные. Суставы распухшие, не гнутся. Сомневаюсь, что такие были у её прапрабабки в пору крепостного права (с. 278); Доярки – изношенные до времени бабы, сзади – худосочные угрюмые мужики, по переду – редкие детишки в цыпках да волдырях. Вот она, русская нация, вот она, нынешняя порода, – усохшая, выморочная, истрёпанная. Неужто так и сгинет племя славянское, обернувшись в пыль да прах, и рассеется, не аукнувшись, по просторам беспамятного Отечества?! (с. 292).

С мотивом возвращения на родную землю, составляющей мифологемы „пути-дороги”, связан эпизод, повествующий о прохождении по Красной площади Ивана с прахом отца. Этот же мотив явно звучит и в письме погибшего солдата Ивана Колосова:

---

<sup>16</sup> И. Сандомирская, *Книга о Родине*, Wien 2001, с. 57 [online:] <[http://read.newlibrary.ru/read/sandomirskaja\\_irina/page8/kniga\\_o\\_rodine.html](http://read.newlibrary.ru/read/sandomirskaja_irina/page8/kniga_o_rodine.html)>.

„Вернёмся мы по домам – по-новому надо как-то жисть ладить. Нельзя как теперь” (с. 244).

Однако есть в повести и тот образ дороги, странствия, который назван Тюпой „пространственно-временной формой проживания жизни”, „художественной генерализацией некоторого способа существования личности” – хронотопом<sup>17</sup>. Возникает этот образ в результате интеграции сквозных мотивов, генетически восходящих к мифологеме пути и архетипу сюжета путешествия, – мотивов ухода и возвращения, дома и чужбины. За этим сюжетом отчетливо проступает символическая форма кольца как сакрального знака женского начала, плодородия, рода и, в конечном итоге, родины. Мифический герой, покидая дом, должен вернуться в него, пройдя путь искупления, обретя мудрость, исполнив свой долг. Путь-дорога в этом архетипическом контексте символизирует не только жизнь, она, будучи связана с символическим значением линии, утверждает мужское начало. Поэтому такой сильный семантический резонанс вызывает в повести история отца и сына Колосовых, покинувших дом, малую Родину и вернувшихся в него. Колосов-младший появился на свет, когда его мать получила похоронку, после первого своего крика он на долгие годы стал немым. Иван, благословленный на путь матерью, имя которой Мария, исполнив сыновний долг, возвращает останки отца в родную землю и... обретает речь. За этим, казалось бы, мелодраматическим сюжетным ходом, тем не менее, обнаруживается ряд архетипов, обеспечивающих тексту философскую глубину и смысловую полифонию. В их числе и мифологема пути как обретения себя и Слова через испытания, страдания, и миф об отце и сыне: герой проходит полный опасности и испытаний путь к отцу, обретая в конце пути мудрость и силу, дабы затем следовать по пути отца, и миф о Родине, о Божьей матери.

Важно отметить: в чужом пространстве герой Попова находит в себе то, что объединяет людей, – мир высших чувств сопереживания; в чужое пространство он входит как носитель высших, общечеловеческих ценностей, и поэтому аргументом отношения к настоящему для него является не только недоброе воспоминание о прошлом, но прежде всего выплеск энергии живого сердца, энергии любви, дара сочувствия, направленности души на со-чувствие. Показательна в этом отношении сцена, изображающая общение без слов одинокой, бесприютной старухи

---

<sup>17</sup> В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 78.

немки, чей жених погиб в России, и немного Ивана, уже прорыдавшего над обретенным прахом отца:

[Марта] сидит на скамейке, едва доставая носками земли. Пичуга пичугой. Плечи ее виснут, встрепанные пряди свисают на лицо. Она что-то лопочет, задушливо, как ребенок, уставший от долгого плача, всхлипывает. А Иван стоит перед ней на коленях и гладит, и гладит ее поникшую голову. Горло мое перехватывает. Господи! У ней – жених, у него – отец. И оба сироты. За что?! (с. 259).

Это даже не столько общение родственных душ, сколько соприобщение к сокровенному, это выявление любви к ближнему своему, сострадание ему. И как органична в этом отрывке детская лексика, ее семантика, в которой резонируют мифы о ребенке и стариках, евангельские заповеди. Именно такие сцены вводят повесть в контекст современной философской полемики о ценности как социокультурной реальности, о ценностном сознании „как глобальной этике новой исторической эпохи” (Н.С. Розов), именно такие сцены утверждают правоту тех философов, для которых принцип приоритета общечеловеческих ценностей представляет собой тот „аксиологический императив, [...] без осуществления которого человечество прекратит свое существование”<sup>18</sup>.

Показательны, впрочем, оценочные рассуждения Александра Платоновича о своей способности проявлять эмпатию, которые в контексте связываются с восприятием „заграницы” им и его антагонистами, в частности, представителем „отечественного чиновничества” Петром Колосовым, „блудным отцом” (с. 228). Эти рассуждения в иной тональности, с ироническими уколами, с инвективами в адрес власть придержащих, крепивших стальную мощь страны, они отражают и мнение обывателя, и глас общественной молвы, они же порождены приземленной потребностью душевного комфорта и обидой на несправедливость истории, и они же представляют собой семантическое эхо архетипа „мы – они”. Ср.:

от горизонта до горизонта одни только танки... И это при нашей бедности, при нашей нарастающей нищете! Безумие! (с. 254).

С некоторых пор у меня появилась привычка „входить в чужое положение”,

---

<sup>18</sup> Л.Н. Столович, *Об общечеловеческих ценностях*, „Вопросы философии” 2004, № 7, с. 88, 96.

„ставить себя на чужое место”. Раньше „рубил с плеча”. Теперь стал „понимать”, „оправдывать”. А может, зря. [...] Почему я не рвусь за границу? [...] Да потому только, что боюсь возвращения. Боюсь, что не хватит сил перенести контраст. Горько будет – желчью отравлюсь. А эти? А эти могут. У них хватает... Летают хоть бы что. Крепкие нервы у отечественного чиновничества (с. 229).

Для концепции повести представляется важным то, что миф об отце и сыне лежит в основе учения Н.Ф. Федорова о супраморализме, понимаемом им как „долг к отцам-предкам, воскрешение, как самая высшая и безусловно всеобщая нравственность, нравственность естественная для разумных и чувствующих существ, от исполнения которой, т.е. долга воскрешения, зависит судьба человеческого рода”<sup>19</sup>. В контексте финала повести, ключевого для нее эпизода похорон и поминовения Ивана Колосова-старшего, реализуется одна из основных идей мифа о пути – земная жизнь человека есть путь к вечной жизни человека. Федоров писал:

Пасха начинается с создания человека Богом чрез него же, т.е. чрез человека самого; она выражается в востании сынов (вертикальное положение) и в восстановлении (в виде памятников) умерших отцов; она выражается и в весеннем хороводе, в этом мнимом солнцеводе, на красной горке, т.е. на кладбище совершаемом, в солнцеводе, возвращающем солнце от зимы на лето для возвращения жизни... И эта Пасха – возвращение сынами жизни отцам – есть необходимая функция, необходимое отправление сынов, утративших отцов; она не прекращается и при вынужденном удалении сынов от могил отцов, когда они уносят горсть земли с могилы отцов<sup>20</sup>.

В финале повести во всей полноте раскрывается символическое значение как имен ее героев – отца, матери и сына, так и их фамилии. П.А. Флоренский утверждал, что, с одной стороны, „народное мышление сгустило соборным опытом ряд именных типов и... твердое убеждение о жизненной значимости имен”, с другой – „в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что имеют силу личностных форм”<sup>21</sup>. Имя Иван – „самое русское”, по определению

<sup>19</sup> Н.Ф. Федоров, *Супраморализм, или всеобщий синтез (т.е. всеобщее объединение)*, [в:] *Созвездие близнецов. Литература & жизнь*, [online] <[http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov\\_supramoralizm.html](http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_supramoralizm.html)>.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> П.А. Флоренский, *Имена*, Санкт-Петербург 2007, с. 49, 43.

Флоренского, в нем „кротость, простоватость (или простота)”<sup>22</sup>, в нем „любовь и мудрость Божья”, оно „древесина высшей духовности”<sup>23</sup>. Имя Иван определяет судьбу своего носителя, отца и сына: „Познайте себя в отцах, и отцов в себе, и будете братством сынов” – поучал Федоров. Имя Иван обобщает, типизирует, выражает в повести идею славянского родства, говорит о судьбе славян. Используя выражение Бахтина, можно сказать, что имя Иван „существенно хронотопично”, за ним широкий и в то же время направленный спектр культурных, фольклорных, литературных ассоциаций, оно вводит в текст исконно русский сказочный хронотоп. Ср., например, в повести и в сказках:

У Колосова было три сына. Один здесь, в центре, большой чин (с. 228); И так, было у отца три сына: один – бюрократ другой – алкаш, а третий – немой (с. 237, 241).

Старший умный был детина, // средний был и так, и сяк, младший вовсе был дурак (П. Ершов, *Конек-горбунук*).

Имя героя повести превращает ее в Слово о славянском Иване. А. Лосев утверждал:

Миф есть имя, развернутое в направлении смысла и идеи, имя, данное как созерцаемая, изваянная смысловая картина сущности и ее судеб в инобытии<sup>24</sup>.

С идеей воскрешения, возрождения связывается и внутренняя форма фамилии Колосовых. Образ колоса символизирует жизнь, рождение. Эти архетипические смыслы сопрягаются не только с образами отца и сына Ивана Колосовых, но и с образом сына племянника Ивана, мальчика, у которого „хорошее детское личико, светлые, как у Ивана, волосы. В руках щепная птица” (с. 292). Таким образом, текст повести Попова обнаруживает „устойчивость и сущность имен” (Флоренский) ее героев – сына и отца, „формулу их личности”, а вместе с нею проявляется и формула самого текста, его смысловая сущность, его славянская идея.

Глубоко символичным, уводящим в пласты архетипических смыслов является также то, что в могилу солдата Колосова была брошена горсть

<sup>22</sup> Цит. по: К. Васильев, *Житие по имени*, [в:] П.А. Флоренский, *Имена...*, с. 10.

<sup>23</sup> П.А. Флоренский, *Имена...*, с. 121.

<sup>24</sup> А.Ф. Лосев, *Миф – развернутое магическое имя*, „Символ”, Париж 1992, № 28, с. 230, [online] <[www.philosophy.ru/library/lofef/mif.html](http://www.philosophy.ru/library/lofef/mif.html)>.

украинского чернозема, переданная Олексой: „Это от Киевской Руси” (с. 293), и то, что рядом с Колосовыми в этот скорбный момент были „белорусы Катюша и Григорий, всю жизнь прожившие в страхе быть арестованными”, нашедшие приют в архангельской деревне, где „и вынуждены доживать свой век вдали от родины, поскольку их деревня под атом попала, Чернобыль-то” (с. 245). Так в одном локусе – возле могилы Ивана – соединяются горизонтальная и вертикальная линии пространства мира повести, символизирующие настоящее и прошлое, уходящее в века, основание братской славянской семьи – семьи Иванов. Как актуализаторы мифопоэтической основы воспринимаются в этом контексте и образ березы, и цветовая гамма (черный, белый, синий, голубой, желтый), в которой выполнены скупые акварельные пейзажные зарисовки:

ветерок колышет ветви **желтеющих берез**, ерошит Ивановы волосы. Как он **поседел** за эти дни, Иван, просто **белый** стал; горсть украинского **чернозема** мешается с глиноземом, **черное с желтым**,

и гравюрные четкие детали, актуализирующие зооморфический и соматический коды прочтения архетипов (вороны, голубь; горсти земли, брошенные в могилу; коленопреклонение, щепная птица и др.):

На кладбищенскую ограду прядает **сизый** лесной **голубь**. Иван вскидывается, внимательно глядит в его **черные** бусинки, словно спрашивает о чем-то. **Голубь** не воркует. Иван не сдерживается, **падает на колени**, руки его простираются по могильному холмику, **левый** висок упирается в свежую глину. И тут я слышу, я явственно слышу, как с губ Ивана срываются слова. Это первые в его жизни слова. И как самые первые слова, что не смог он вымолвить во младенчестве, они обращены к самым близким. „Ма-ма, – шепчет по слогам Иван, па-па...” (с. 293).

Как видим, писатель использует традиционную цветовую, соматическую, зооморфную символику, способную актуализировать мифопоэтические смыслы. Так, например, голубиная символика связана с христианскими архетипами, голубой цвет – это „богородичный” цвет, голубь символизирует снизойденный Святой Дух, служит знаком осенения кротостью. По свидетельству историка и этнографа Н. Костомарова, в славянском фольклоре голубь является

символом любви в различных ее видах. Голубь, летающий без пары и ищущий своей голубки, служит образом одинокого или покинутого молодца как



в малорусских, так и великорусских песнях: Горами-долами туман налягає, // А між тими туманами сив голуб літає; // Як полетів сивий голубонько поміж туманами // Та зустрівся сивий голубонько з буйними вітрами: // „Ви, вітроньки, ви буйнесенькі, далече бували // Чи видали ви, чи не видали ви та моєї пари?”<sup>25</sup>.

Как кодовое слово, открывающее архетипические смысловые пласты, воспринимается в процитированном отрывке из повести и лексема *левый*. Иван упирается в могильную землю именно *левым виском*. В мифологическом сознании *левое* противопоставляется *правому* как инфернальное сакральному, *левое* символизирует загробный мир.

Итак, концептуальное содержание ключевой в повести мифологемы „пути-дороги” теснейшим образом сопряжено с мифами о родине и чужбине, странствии, блудном сыне, о времени, о стариках и детях; с мотивами ухода и возвращения, разлуки, верности, духовного путешествия, сыновнего долга, памяти, испытания любви и дружбы, верности, смерти и гибели; с символикой кольца, прямой и кривой линий, лестницы, корней и почвы, крови, сиротства, с такими фундаментальными для мифологической картины мира хронотопами, как „свой – чужой”, „дольнее – горнее”, „открытость – закрытость” и др. Проявляясь тем или иным способом, архетипы как актуализаторы архитектуральных связей текста уводят живую мысль и воображение в его глубинный слой, который подчас нельзя вы-сказать, рас-сказать, пере-сказать, но который, тем не менее, в силу своей теснейшей сопряженности с эмоционально-чувственной сферой, участвует в смыслопорождении, выступает коннотативно-ценностным фоном восприятия, модализирует его, конституирует целостность художественного мира, имманентно открытого миру культуры, душевно-духовному опыту, системе ценностей.

В *Славянской тризне* Попов заостряет значимый для всех славянских народов вопрос о том, почему рвутся узы братства между народами, между людьми, кровные узы в семье. И одновременно с этим повесть утверждает, что, вопреки всем историческим и политическим невзгодам, славянские народы могут и должны сохранить чувство единой семьи, восстановить единый некогда для них Дом.

<sup>25</sup> Н.И. Костомаров, *Об историческом значении русской народной поэзии*, Харьков 1843, с. 63, 64, [в:] *Магюра* [online] <[www.kirsoft.com.ru/mir/KSNews\\_192.htm](http://www.kirsoft.com.ru/mir/KSNews_192.htm)> (от 17.01.06).

### Streszczenie

#### *Architekstualne relacje w powieści Michaiła Popowa „Sławianskaja trizna”*

Artykuł poświęcony jest analizie poetyki architekstu w powieści *Sławianskaja trizna* (1994) współczesnego pisarza rosyjskiego Michaiła Popowa. Architekstualność jest rozpatrywana jako relacja pomiędzy danym tekstem i zespołem paradygmatycznych (asocjacyjnych) reguł, określanych za pomocą referencji do modalnych treści danego gatunku literackiego, jak również tekstów precedensowych, charakterystycznych dla tego gatunku. Gatunek literacki „podróż”, jakim jest opowieść M. Popowa, aktualizuje architekstualność poprzez archetypy, mityczne obrazy poetyckie, fenomeny precedensowe, ujawniające się w fabule, opisach bohaterów i konstrukcjach słowno-obrazowych.

### Summary

#### *The architextuality in the story “Slavonic funeral feast” by Mikhail Popov*

The article is devoted to the analysis of architex poetic in the story *Slavonic funeral feast* (1994) by modern Russian writer M. Popov. Architextuality is a means of establishing in a certain text a row of paradigmatic (association-based) features that are outlined through reference to modal and meaningful contents of some genres as well as those precedent texts these genres represent. For instance, in M. Popov's narration entitled *Slavonic funeral feast* archetypes, mythical & poetic character sketches, precedent phenomena revealed in trip-oriented narrative genre, the narration plot, and character images, and text structure of wording and sketching all these act as actualizers. The narration text signific essence increment and sorts of complexity are governed by the architextuality.

Iwona Anna Ndiaye  
Olsztyn  
Ivan Chudasov  
Sankt Petersburg

## Od akrostychu do akrokonstrukcji\* (z historii rosyjskiej poezji wizualnej)

*...Любить буквы? Разве это возможно?  
О, да, есть люди, для которых только это  
и возможно, для которых любовь к буквам  
есть единственная возможность жизни<sup>1</sup>.*

J. Mnacakanowa

### Historia akrostychu

Od czasu, gdy wiersze zaczęto zapisywać, dźwięk mimowolnie zaczął być kojarzony z literą, a jeśli przypomnieć piśmiennictwo hieroglificzne – to także z obrazem. Nie dziwi zatem fakt, że z upływem czasu pojawiły się wiersze nastawione wyłącznie na odbiór wzrokowy. Wśród nich szczególnie popularne stały się akrostychy (gr. *akróstichís* od *ákros* – zewnętrzny, szczytowy, końcowy + *stíchos* – wiersz) – utwory wierszowane, w których niektóre z kolumn liter, sylab lub wyrazów tworzyły dodatkowo całe wyrazy, frazy lub zdania. Najczęściej takie kolumny, odczytywane w dół, w górę, lub naprzemiennie, były tworzone przez pierwsze lub ostatnie litery kolejnych wersów lub też mogły być określone

---

\* Zbieżne zainteresowania badawcze obu autorów zaowocowały podjęciem decyzji o realizacji wspólnego projektu badawczego, koncentrującego się na zjawiskach współczesnej poezji wizualnej. W przygotowaniu są publikacje nt. palindromów, wierszy figuratywnych (figuralnych), poezji kombinowanej i in. Niniejszy artykuł stanowi wstępny etap tego projektu. Za punkt wyjścia do opracowania tematu poświęconego rosyjskim akrostychom posłużyła publikacja zaprezentowana na portalu informacyjno-poetyckim. Zob. И. Чудасов, *От акростихов к акроконструкции*, [online] <<http://rifma.com.ru/Chudasov.htm>>.

<sup>1</sup> Wypowiedź Jewgienii Mnacakanowej o współczesnym poecie Dymitrze Awaliani (1938–2003).

poprzez tzw. średniówkę, czyli inne elementy podziału wewnątrzwierszowego. Akrostychy można również tworzyć innymi metodami, np. wykorzystując te same elementy kolejnych strof<sup>2</sup>.

W światowej poezji taka forma była znana od dawna. Uważa się, że akrostych to wynalazek Epicharma z Syrakuz, greckiego filologa i dramatopisarza, żyjącego w V wieku p.n.e. W istocie akrostych stanowił dla niego metodę umieszczania w pracach znaku autorskiego, a zatem odpowiednika współczesnego znaku ©. W ślad za Epicharmem akrostychy pisane w czasach greckich i rzymskich były najczęściej wykorzystywane do wpisania imienia autora lub adresata danego utworu. Podobnie postępował np. starorzymski poeta Quintus Ennius, którego akrostychy układały się w frazę „Q. Ennius fecit” (napisał Q. Ennius). Cyceon twierdził, że pod postacią akrostychów szyfrowała swoje przepowiednie Sybilla.

W wiekach średnich akrostychy rozpowszechniły się w środowisku mnichów jako wyrafinowane ćwiczenie wersyfikacyjne. Złożoność układania akrostychu prowadziła do większej wyrazistości wiersza, a tylny porządek pierwszych liter sprzyjał jego zapamiętywaniu. Akrostychy były wykorzystywane w Biblii hebrajskiej, m.in. w Księdze Jeremiasza i Księdze Psalmów.

Często akrostychy stanowiły szyfr: zapewne najbardziej rozpowszechnionym imieniem, zaszyfrowanym w tych wierszach, było imię Jezusa:

I n rebus tantis trina conjunctio mund I  
E rigit humanun sensum, laudare venust E  
S ola salus nobis, et mundi summa, potesta S  
V enit peccati nodum dissolvere fruct V  
S umma salus cunctas nituit per secula terra S.

Jednym z historycznych przykładów akrostychu jest także grecka nazwa znaku rozpoznawczego chrześcijan (czyli ryby): *ichthys*. Zawiera ona pierwsze litery słów oznaczających: Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel – w transkrypcji z greki: Iesus Christus Theou Yios Soter.

Późniejsze interesujące przykłady akrostychów odnajdujemy w poezji Boccaccia, Lewisa Carrolla i wielu innych. Obecnie akrostychy wykorzystywane są np. w łamigłówkach oraz publikacjach reklamowych.

---

<sup>2</sup> Zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. H. Sułka, Kraków 2006, s. 11.

### Акrostychy w poezji rosyjskiej<sup>3</sup>

Nieprzypadkowo w XVII wieku, gdy poezja rosyjska rozpoczyna dopiero swoją historię i jeszcze nie zostały wypracowane tak sylabotoniczne, jak i sylabiczne rozmiary wiersza, a jedyną jego cechą był rym, w uzupełnieniu do oznaczenia końca wersu twórcy wierszy oznaczali także jego początek – stosując akrostychy, czasem rozciągające się na dłuższe frazy<sup>4</sup>. Frazy te zazwyczaj zawierały w sobie nazwiska tych, którym poświęcony był utwór, na przykład: „Милостивии приятелю”, „Князю Алексею Никитичю”, „Герман монах моляся писах” itd. Symeon Połocki w księdze *Ryfmologion* (*Рифмологион*, 1667) poświęca akrostych carowi Aleksiejowi Michajłowiczowi („ЦАРЮ АЛЕКСЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ ПОДАЙ ГОСПОДИ МНОГИЕ ЛЕТА”), a jego uczeń, Kakion Istomin, pisze wiersz<sup>5</sup>:

Аминь буди слава  
 Любовь чиста права  
 Единому богу  
 К себе в слогах многу.  
 Израиль нелестный,  
 Избранный и честный  
 Царев сын царевич,  
 Алексей Петрович  
 Радуйся блаженно,  
 Емли жизнь спасенно,  
 В госпoде изрядствуй,  
 Известно изрудствуй  
 Человеком в пользе.  
 В златых летах долзе  
 Езди умне в книгах,  
 Чти мудрость в веригах.  
 Носит она златы,

<sup>3</sup> O historii akrostychu oraz liczne przykłady zob. m.in.: С.Е. Бирюков, *РОКУ УКОР: Поэтические начала*, Москва 2003, s. 29–86; *Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии*, сост. и коммент. Г.Г. Лукомникова, С.Н. Федина, Москва 2002 s. 243–254; И.В. Чудасов, *От акростиха к акроконструкции*, [online] <[www.rifma.com.ru/Publications/Chudasov.htm](http://www.rifma.com.ru/Publications/Chudasov.htm)>; С.Н. Федин, *Лучшие игры со словами*, Москва 2001, s. 157; С.Н. Федин, *Акростихия слова*, „Наука и жизнь” 1999, nr 9, s. 81.

<sup>4</sup> Zob. М.Л. Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях*, 2-е изд, доп. Москва 2001, s. 24; В.К. Былинин, А.А. Илюшин, *Начало русского виршеписания*, Москва 1989.

<sup>5</sup> W 1690 r. ojciec zakonny Karion Istomin opublikował w swoim *Elementarzu* (*Букварь*) akrostych dedykowany carewiczowi Aleksiejowi.

Общит в любовь браты.  
 Жити с нею благо,  
 Имство всем предраго.  
 Взрасти ты бог в славе  
 Имети ю здраве.<sup>6</sup>

Poeci osiemnastowieczni w formie akrostychów układali zagadki, których rozwiązanie ukryte było w pierwszych literach kolejnych wersów<sup>7</sup>:

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;  
 Оттуда на землю водою возвращаюсь!  
 С земли меня влечет планет всех князь к звездам;  
 А без меня тоска смертельная цветам.

(Г. Державин)

Z punktu widzenia czytelnika przyznać jednak należy, że trudno odnaleźć głębszy sens w takim zapisie zagadki. Zapewne należy je traktować wyłącznie jako rodzaj rozrywki dla samego poety, podobnie jak popularne w poezji salonowej układanie akrostychów opartych na ostatnim słowie.

Jednakże dla Gawriiły Dzierżawina, podobnie jak dla średniowiecznych mniichów, akrostychy nie były czystą zabawą. Nawet w wierszu napisanym krótko przed śmiercią odnajdujemy gorzkie przesłanie – „ruina godności” („руина чти”, tj. „руина чести”):

Река времен в своем стремленьи  
 Уносит все дела людей  
 И топит в пропасти забвенья  
 Народы, царства и царей.  
 А если что и остается  
 Через звуки лиры и трубы,  
 То вечности жерлом пожрется  
 И общей не уйдет судьбы.

6 июля 1816 г.

<sup>6</sup> Przykłady konkretnych wierszy z zastosowaniem akrostychów w poezji rosyjskiej przytaczane są na podstawie archiwum autorów oraz publikacji Ivana Chudasova – zob. И. Чудасов, *От акrostихов к акроконтрукции...*; idem, *Заметки об акrostихе*, „Введенская сторона” 2005, nr 3, s. 24.

<sup>7</sup> И.П. Смирнов, *Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в.*, [w:] *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Москва 1979.

Pod koniec XIX wieku akrostychy stały się zasadniczo formą poezji albumowej (zresztą zwyczaj ten zachował się do dziś)<sup>8</sup>. Jednak nie traktowano tych form zbyt poważnie, uważano, że ułożyć akrostych może każdy człowiek, który opanował wersyfikację. Zresztą nie przeszkadzało to pisać akrostychów takim poetom, jak Władimir Sołowiow, Michaił Kuźmin.

Zainteresowanie akrostychami powróciło na początku XX wieku, czego przykłady odnajdziemy w poezji Walerija Briusowa, Siergieja Gorodieckiego, Borysa Pasternaka (poświęcony Marinie Cwietajewej), Igora Siewierianina, Siergieja Jesienina i wielu innych<sup>9</sup>. Poniżej prezentujemy wiersz-akrostych Nikołaja Gumilowa, dedykowany Annie Achmatowej:

Ангел лёг у края небосклона,  
Наклоняясь, удивлялся безднам.  
Новый мир был тёмным и беззвёздным.  
Ад молчал. Не слышалось ни стоны.

Алой крови робкое биенье,  
Хрупких рук испуг и содроганье,  
Миру снов досталось в обладанье  
Ангела святое отраженье.

Тесно в мире! Пусть живёт, мечтая  
О любви, о грусти и о тени,  
В сумраке предвечном открывая  
Азбуку своих же откровений.

24 марта 1917 года

Jednak poeci XX wieku w porównaniu ze swoimi poprzednikami stosowali bardziej złożone odmiany akrostychu, wpisując go na przykład w sztywne ramy sonetu<sup>10</sup>. Tym samym dochodziło do nałożenia dwóch „wymagających” form, a więc autorzy musieli mistrzowsko rymować po obu stronach wersów. Wiele przykładów dostarcza w tym zakresie poezja Waleria Briusowa. Oto jeden z jego wierszy-sonetów-akrostychów:

Игорю Северянину. Сонет-акrostих с кодою  
И ты стремишься ввысь, где солнце – вечно,

<sup>8</sup> Por. С.Е. Бирюков, *ПОКУ УКОР...*, s. 29.

<sup>9</sup> Zob. С. Бирюков, *Урок первый, акrostишный*, „Торос” 6 XI 2003.

<sup>10</sup> Przykłady zob. *Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века*, сост., вступ. ст. и коммент. О.И. Федотова, Москва 1990, s. 112, 193, 195–196, 350–351, 364, 380–381, 415–416, 433–435, 489.

Где неизменен гордый сон снегов,  
 Откуда в дол спадают бесконечно  
 Ручьи алмазов, струи жемчугов.  
 Юдоль земная пройдена. Беспечно  
 Свершай свой путь меж молний и громов!  
 Ездок отважный! слушай вихрей рев,  
 Внимай с улыбкой гневам бури встречной!  
 Еще грозят зазубрины высот,  
 Расщелины, где тучи спят, но вот  
 Яснеет глубь в уступах синих бора.  
 Назад не обращай тревожно взора  
 И с жадной жаждой новой высоты  
 Неутомимо правь коней,— и скоро  
 У ног своих весь мир увидишь ты!

(1912)

W czasach rosyjskich rewolucjonistów akrostychy wykorzystywano w agitkach antycarskich. A w styczniu 1917 r., jak pisze w *Notatkach starego petersburżanina* (*Зануках старого петербуржца*) L. Uspienski, w pierwszych literach słów gazetowego felietonu pisarz Aleksandr Amfiteatrow ukrył frazę: „РЕШИТЕЛНОНИОЧЕМПИСАТЕЛНЪЯПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯЦЕНЗУРАБЕЗОБРАЗНИЧАЕТЧУДОВИЩНО” (Решительно ни о чем писать нельзя предварительная цензура безобразничает чудовищно).

Użytkowa korzyść z akrostychu może być wykorzystana wszędzie tam, gdzie tekst ma pełnić dodatkową rolę w odbiorze wizualnym. Jeszcze w 1922 r. w grudniowym numerze gazety „Prawda” („Правда”) został opublikowany wiersz, początkowe litery którego tworzyły hasło: „Подпишитесь на „Правду”!” („Zaprenumerujcie „Prawdę”). Podobną funkcję spełniał akrostych w czasopiśmie „Gorod i dieriewnia” („Город и деревня”) z 1924 r. (nr 11–13), w którym pierwsze litery wiersza tworzyły frazę: „Принимается подписка на »Город и деревню«” (Przyjmowana jest prenumerata na „Gorod i dieriewnia”).

Zabawa akrostychami mogła jednak okazać się bardzo niebezpieczną. Pod koniec lat siedemdziesiątych mieli okazję przekonać się o tym redaktorzy jednej z radzieckich młodzieżowych gazet. Jak utrzymuje Siergiej Biriukow, poeta Aleksandr Jeremienko w odpowiedzi na wiersz opiewający Stalina opublikował następujący akrostych poświęconym Feliksowi Czujewowi:

Столетие любимого вождя  
 Ты отмечал с размахом стихотворца,  
 Акrostихом итоги подводя



Лизания сапог любимых горца!  
**И** вот теперь ты можешь не скрывать,  
**Не** шифровать любви своей убогой.  
**В** открытую игра, вас тоже много.  
**Жи**руйте дальше, если Бог простит.  
**О**днако все должно быть обоюдным:  
**Пр**очтя, лизни мой скромный акrostих,  
**Е**сли нетрудно. Думаю, нетрудно.

Zatem w literaturze rosyjskiej XIX–XX wieku pod pojęciem akrostychu najczęściej rozumiane jest następstwo pierwszych liter każdego wersu. Jednakże wcześniej równie rozpowszechnionym były akrostychy sylabowe, w których wydzielone były pierwsze sylaby każdego wersu. Następnie forma akrostychu sylabowego staje się mniej popularna w porównaniu z akrostychem zwykłym i w poezji możemy odnaleźć zaledwie pojedyncze przykłady. Taki wiersz był napisany np. przez Innokientija Annienskogo:

*Из участковых монологов  
 Сонет*

**П**Еро нашло мозоль... К покою нет возврата:  
**Т**РУдись, как А-малю, ломая А-кростих,  
**ПО** ТЕМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...  
**К**Идаю мутный взор, как припертый жених...  
**Н**У что же, что в окно? Свобода краше злата.  
**Н**ачало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк – и пых!  
**„П**Арнас. Шато””? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных  
**М**Ясистей, и флакон!.. Вальдшлесхен? В честь собрата!  
**Т**Ьфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – ввысь  
**К**НИзинам невзначай отсюда разлетись  
**Г**Азелью легкою... И где ты, прах поэта?!  
**Э**ге... Уж в ялике... Крестовский? О-це бис...  
**Т**Абань, табань, не спи! О „Поплавке” сонета  
 .....  
 Петру Потемкину на память книга эта

1909

W kolejnych latach rozwój akrostychu następuje poprzez wzbogacenie i zwiększenie możliwości jego form. Uwaga skupia się nie tylko na pierwszych, ale także środkowych i ostatnich literach wersu<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Zob. С.Е. Бирюков, *РОКУ УКОР...*, s. 71, 74–76; М.Л. Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва 2001, s. 23–27.

## Mezostych i telestych

Powstają nowe konstrukcje: mezostych i telestych (etym. tele- z gr. *télos* ‘koniec, granica; termin, ce’) – wiersze, w których słowa tworzone są odpowiednio ze środkowych i ostatnich liter<sup>12</sup>. Poniżej przykład telestychu:

Произнося чудесный чистый зву**К**,  
 Вишу на колокольне. Высок**О**!  
 Неоднократно сам звенеть хотел**Л**,  
 Разлиться песней сердца дале**О**,  
 Но мой язык во власти чьих-то ру**К**.  
 Вздохнул бы я свободно и легк**О**,  
 Когда бы сам, не по заказу, пе**Л**.  
 (И. Чудасов)

Często mezostychem nazywane są wiersze, w środku których słowa dobrze są tak, że można przeczytać ukryte słowo lub wyrażenie (zazwyczaj wydzielone graficznie). Na przykład korzysta z takich możliwości wspomniany już wcześniej Karion (Istomin), który w ten sposób tradycyjnie ukrywa swoje imię i tytuł:

Иисус господь Ему Рабов Он**ых**,  
 возмет ей МО**л**бы НА**у**к всех свободны**х**  
 Иже, Сия где ТО**ш**ие навькают.  
 МИ**л**ости любви всех благ На**у**чают.

## Abecedariusz

Jeszcze inną odmianą akrostychu jest abecedariusz, wiersz abecadłowy (z łac. alfabetyczny), w którym kolejne wyrazy, wersy lub strofy zaczynają się kolejnymi literami alfabetu. Abecedariusze pełniły głównie funkcje mnemotechniczne, ułatwiające zapamiętywanie tekstu lub ozdobne. Funkcja mnemotechniczna tych utworów przestała mieć znaczenie po wynalezieniu druku – od tego

<sup>12</sup> Na temat mezostychów, telestychów i in. złożonych odmian akrostychu zob. m.in. Т. Бонч-Осмоловская, *Курс лекций „комбинаторная литература” или определение, изучение и создание литературных текстов, основанных на формальных ограничениях*, МФТИ 2005, [online] <[www.ashtray.ru/main/texts/bonch\\_course/lecture1.htm](http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/lecture1.htm)>. Por. publikację Andrzeja Sosnowskiego na temat stosowania akrostychu w literaturze polskiej: A. Sosnowski, *Akrostych i okolice*, [online] <[www.nieszufłada.pl/\\_artykuly/akrostych\\_i\\_okolice.htm](http://www.nieszufłada.pl/_artykuly/akrostych_i_okolice.htm)>.

momentu abecedariusze stosowane były jedynie w celu pokazania wysokiego kunsztu pisarskiego autora<sup>13</sup>. W zależności od tego, które składniki utworu rozpoczynają się od kolejnych liter alfabetu, wyróżnia się różne odmiany abecedariuszy, np. stroficzny prosty (kolejne litery alfabetu rozpoczynają pierwszy wers każdej strofy) albo ciągły (każdy wyraz utworu rozpoczyna się od kolejnej litery alfabetu).

Najbardziej znanym utworem w literaturze rosyjskiej, napisanym z zastosowaniem takiej odmiany akrostychu, jest staroruska *Alfabetyczna modlitwa* (*Алфавитная молитва*) z X wieku, autorstwo której przypisuje się Konstantinowi Pieriejaśławskiemu:

Азь словом симь молюся Богу  
 Боже всея твари и зиждителю  
 Видимымъ и невидимымъ!  
 Господа духа посьли живущаго  
 Да въдыхнетъ въ сѣрдце ми слово  
 Еже будетъ на успѣхъ всемь... и т.д.

Jurij Annienkow przytacza w *Dziennikach moich spotkań* (*Дневники моих встреч*) żartobliwą sztukę piętnastoletniego Aleksandra Puszkina, w której bohaterowie prowadzą dialog w języku francuskim. Istota humoru polega na tym, że rozmowa zapisana jest literami łacińskimi, rozmieszczonymi w porządku alfabetycznym. Przy czym efekt mowy wiązanej otrzymujemy wtedy, gdy litery wymawiane są tak, jak to pokazano w nawiasach kwadratowych:

**Eno (a Pecu):** AB, CD! [Abbe, cedez!]  
**Pecu (meditatif):** E... F... [E... ef...]  
**Eno (coupant net):** GH! [Jai hache!]  
**Ijekaelle (se jetant au cou d'Eno):** IJKLMNOP! [Ijekaelle aime Eno]  
**Eno (trionphant):** PQRST! [Pecu est reste!]  
 Tłumaczenie:  
**Эно (Пекю):** Аббат, уступите!  
**Пекю (задумчиво):** Э... эф...  
**Эно (резко):** У меня секира!  
**Икаэль (бросаясь на шею Эно):** Икаэль любит Эно!  
**Эно (торжествующе):** Пекю остался с носом!  
 Вот уж действительно, Пушкин – наше всё.

<sup>13</sup> Por. M. Grzędzielska, *Abecedariusz*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006; *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000.

Ta forma okazała się bardzo przydatna jako środek edukacyjny. Zresztą Włodzimierz Majakowski nie mniej udanie wykorzystał abecedariusz w celach satyry politycznej<sup>14</sup>. Poniżej fragmenty z jego *Radzieckiego abecadła* (*Советская азбука*):

[...]

**З**емля собой шарообразная.  
**З**а Милюкова сволочь разная

**И**нтеллигент не любит риска  
**И** красен в меру, как редиска.

**К**орове трудно бегать быстро.  
**К**еренский был премьер-министром...

Na początku XX wieku abecedariusz ułożył Walerij Briusow, oczywiście wykorzystując wariant alfabetu jeszcze sprzed reformy. Wiersz jest rymowany, pojawiły się więc trudności z użyciem słów rozpoczynających się na litery: „y”, „twardy znak”, „miękki znak” („ы”, „ь”, „Ъ”) itp., które poeta rozwiązuje wykorzystując słowa, kończące się na te litery:

**И**юльская ночь  
(Азбука от А до Я?)

**А**лый бархат вечереет,  
**Г**орделиво дремлют ели,  
**Ж**аждет зелень, и **и**юль

**К**олыбельной лаской млеет...  
**Н**ежно отзвуки пропели...  
**Р**азостлался синий тюль.  
**У**летели **ф**еи – холить  
**Ц**арство чары шаловливой,  
**Щ**ебет **ь**дких эпиграмм.

**Н**ачинает **с**ны неволить,  
**М**уро льет нетерпеливый,  
**Ю**га **я**сный цимиам.

(1918)

<sup>14</sup> Рог. Д. Поляков, *Схема смеха. О финале „Зангези” Хлебникова*, [w:] *Парадигмы: Сб. работ молодых ученых*, под ред. И. В. Фоменко, Тверь 2000, s. 94–104.

A po upływie stulecia abecedariusz pisze Dymitr Awaliani:

Я ящерка  
ютящейся  
эпохи,  
щемящий  
шелест  
чувственных  
цикад,  
хлопушка  
фокусов  
убогих,  
тревожный  
свист,  
рывок  
поверх  
оград.  
Наитие,  
минута  
ликованья,  
келейника  
исповедальня.  
Земная  
жизнь  
еще  
дарит,  
горя,  
высокое  
блаженство  
алтаря

### Labirynty poetyckie

W przypadku wydzielenia wybranych, a nie pierwszych czy ostatnich liter w wierszu, mówi się o poetyckich labiryntach. W labiryntach litery z różnych wersów, wybrane z pewną graficzną prawidłowością, tworzą imię lub frazę przesłania. Takie wiersze, zwane w tradycji antycznej „czytaniem zygzakiem”, pisane były w IV wieku przez Porfirija Opticiana. W XVI wieku istniała tradycja zapisu tekstu w kwadracie bez znaków przestankowych i przerw, z wydzieleniem określonych linii geometrycznych – stron, przekątnych. Te tradycje kontynuował ukraiński poeta XVII wieku Iwan Wieliczkowski. W późniejszym okresie labirynty,

w gatunku tajnego miłosnego przesłania, praktykował Edgar Allan Poe, którego wiersz (z zachowaniem struktury labiryntu) na język rosyjski przetłumaczył Walerij Briusow. Sam Briusow zresztą także jest autorem tej odmiany akrostychu<sup>15</sup>:

*Запоздалый ответ*

Вадиму Шершеневичу

В лекисуровую мечт У,  
д А й у томленной ре Ч и,  
ва Д им ъ и э тудаль И ту,  
дар И на старомъ Вече  
себе М гновени Е огня,  
дай см У т ест е Н ы воли.  
ты и ску Ш ени Е кремня:  
затмени Е о Ш и б ку дня –  
трон ь и ск Р о ю до боли!  
(1913)

W korespondencji poetów Konstantina Lipskierowa i Michaiła Łozińskiego odnaleziono wiersze, w których pierwsze, trzecie lub pierwsze, trzecie i piąte litery każdego wersu tworzyły dedykacje: „М. Лозинскому дар от Липскерова К.А.”, „Магу Липскерову от М.Л. Лозинского ответное письмо” i „Лозинскому М. шлю покаянные стихи, себя посрамляя, я, Конст. Липскеров”.

Pod koniec XX wieku Gleb Siedielnikow pisał wiersze-labirynty, w których jedno i to samo imię oraz nazwisko mogą być odczytane do dziesięciu razy w różnych kierunkach:

*БУЛАТ ОКУДЖАВА*

Акrostих пятикратный

Боярыня-молвА,боязнью гуБ  
УкУтай,благоВерная,стрУнУ!  
ЛишаЛи дна,зАчатый,уЛетаЛ.  
АртистА подоЖдите,Ах,векА!  
Такое пеТЬ уДел Тебе,поэт.  
Оставишь бОгУ,Обойдут егО,  
Когда душа уКачивает стоК,  
Уйдя за глУхОтУ,за немотУ.  
Дорогу оДолеТЬ иДёт черёд

<sup>15</sup> Wiersz powstał w odpowiedzi na labirynt Wadima Szerszeniewicza z książki *Автомобильный поход. Лирька. 1913–1915 (Автомобильная постань. Лурика. 1913–1915)*.

Живее Жажды, А заре Жет но Ж-  
 АстрАльные гЛубины, пАрусА,  
 ВыВеивая ношУ лейтмотиВоВ,  
 Авторитетом Будут полчасА.

## Акроконструкции

Pod koniec XX wieku zaczynają pojawiać się akrokonstrukcje – występowanie w utworze wierszowanym zarówno pojedynczego użycia akrostychu, telestychu, akrostychu przekątnego (labiryntu), jak i złożonych łączonych form (m.in. poezja Nikołaja Głazkova).

Wiele przykładów takich skomplikowanych form dostarcza nam twórczość moskiewskiego kompozytora Gleba Siedelnikowa (pseud. Walentyn Zagorianski), w której jednocześnie przeplatają się akro-, mezo- i telestychy, wzmocnione wersami przekątnymi<sup>16</sup>. W bogatym dorobku złożonych eksperymentów Siedelnikowa znalazły się: tautogramatyczny akrostych (w autorskim określeniu „акрооферторий-сонет троекратный”); akrostych-palindrom, w którym każdy wers stanowi dosłowny palindrom, a także najbardziej złożony z formalnego punktu widzenia „акровианек” („акровенок”) sonetów, splatający się nie tylko w standardową magistralę z pierwszych i ostatnich wersów każdego sonetu, ale i w akrosonet, określający pierwsze litery każdego wersu każdego z sonetów.

### Марина

Минуты ли Мерцаньем Многолетним  
 АЗарт знаВАЛА... НАКАЗать гЛАЗА!  
 РадаР, РапиР паРиРуй, РупОР Ребер, —  
 И жди И жги, смиРИсь И чти, И бди!  
 НаНят каНОН, На троН НаНят каНун!  
 Ах, Афродита, Ах, звезда, Ах, фрескА!

Powyższa akrokonstrukcja była poświęcona Marynie Cwietajewej z dziesięciokrotnym napisaniem jej imienia w kluczowym słowie (1 akrostych, 2 mezostychy, 1 telestych i 6 akrostychów przekątnych). Jak pokazuje zeprezentowany tekst, niezależnie od filigranowego przeplatania różnych rodzajów akrostychu, treść wiersza pozostaje dość mglista.

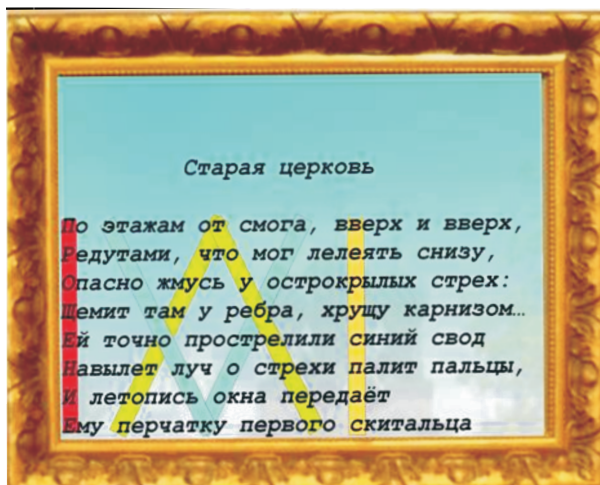
Kolejny przykład z poezji Zagorianskiego – wiersz poświęcony Pałatonowi Karpowskiemu z siedmiokrotnym napisaniem jego imienia i nazwiska, w którym

<sup>16</sup> Zob. С.Н. Федин, *Лучшие игры со словами*, Москва 2001, s. 157; С.Н. Федин, *Акростихия слова*, „Наука и жизнь” 1999, nr 9, s. 81.

na uwagę zasługują mezostychy z zakodowanym przez autora ukrytym sensem, jako że odczytywane są nietypowo: z dołu do góry<sup>17</sup>.

Природой вышитый цветной эстамп  
 лиловый ко всхлипывал ли, мыслил...  
 астматик-мотылек, весна кабальна!  
 то мчитсЯ к эпосу припасть поэт!  
 отечество певцов, творцов гнездо.  
 но проторен строк в Небо унисон.  
 как крапины, корпускулы поджигок—  
 апрель разит парадом пароксизма!  
 растаскан гонорАР за сказок дар...  
 пусть скупо прикрепили кинескоп,  
 откуда новоявлен вздор невольнО,  
 восторгОВ иго, волшебство стихОВ!  
 стой, осторожность, подается шанс!  
 как кожа холодна, как сладок шок!  
 иди, пролейся солнцем, жалО кНИИ!  
 йод крепче яда, плавься, Прометей.

Wśród licznych przykładów akrokonstrukcji we współczesnej poezji rosyjskiej oddzielne zjawisko stanowią utwory Konstantina Swiridienki<sup>18</sup>, które on sam nazywa „kolorowymi wierszami”. Rzeczywiście jego utwory wyglądają jak obrazy, na których przedstawiono wiersz z dodatkowo zaznaczonymi różnymi kolorami akrostychów odczytywanych po przekątnej. Twórczość autora w jego własnej ocenie stanowi: „сложные акро, часто не имеющие аналогов в русской литературе по схеме построения и степени сложности”. Oto jeden z takich przykładów:



<sup>17</sup> Inne przykłady akrokonstrukcji W. Zagorianskiego zob.: *Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии*, Москва 2002, s. 251–252.

<sup>18</sup> Zob. autorską stronę: <[www.sviridenko.sitcity.ru](http://www.sviridenko.sitcity.ru)> i dział „Цветные стихи”.



Analiza dostępnych w Internecie linków, na których prezentowane są tego typu utwory, pozwala twierdzić, że taki sposób zapisu utworu wierszowego nic nie utracił ze swojego znaczenia, a nawet osiągnął status prawomocnej formy sztuki poetyckiej. Na licznych forach przeprowadzane są konkursy akrostychów, spośród których najciekawszy wydaje się turniej poetycki towarzystwa literackiego, powstałego przy almanachu „Stern” („Стерн”) <sup>19</sup>. Spośród ogromnej liczby prac zaprezentujemy jedynie te, które stanowią rzadki przykład rozwiązania problemu wprowadzenia nietypowych dla akrostychu liter. Dżуди Бiełкин napisał następujący akrostych:

Да я не Байрон! Я же и не Блок.  
Мне все равно – фонарь или аптека,  
И все же я слегка усвоить смог  
Татарской речи звук в раю Артека.  
Решил: пора выдавливать раба,  
И вот давлю по капле эти гены:  
Йок – значит нет: привычки неизменны,  
Бар – значит есть: ну, стало быть, судьба.  
Ылдыз – звезда. Я – Принц, но где ж мой Лис?  
Крым, райский мой пейзаж, исчез в тумане:  
О, йок и бар, мечта об инь и яне!  
Вставай, луна. Свети, моя ылдыз.

22 сентября 2000

Warto przy tym wskazać na liczne przykłady występującej w tym utworze intertekstualności: z Michaiła Lermontowa („Да, я не Байрон!”), Aleksandra Błoka („фонарь или аптека”), Antona Czechowa („пора выдавливать раба”), Antoine’a Saint-Exupéry („звезда. Я – Принц, но где ж мой Лис?”).

Z kolei фЕМ (Jewgienija Czupryna) proponuje takie rozwiązanie po raz pierwszy wykorzystujące w akrostychu literę „Y” („Ы”):

Будь ты хохлом, конечно бы не спутал  
Ы с И по-украински на письме,  
Как я, порой, прикрывшись псевдонимом.  
О Боже, задавай диктанты мне,  
Ведь грамотность хохлам необхоДИМА!

27 сентября 2000

Na wspomnianym turnieju wiele zaprezentowanych akrostychów poświęcono różnym członkom towarzystwa literackiego. Dlatego mimo woli pojawił się

<sup>19</sup> Zob. [online] <[www.lito.spb.su/turnir/acrostih.html](http://www.lito.spb.su/turnir/acrostih.html)>.

problem wprowadzenia także litery „twardy znak” („Ь”) <sup>20</sup> dla pseudonimu фЕМЪ. Spośród dziewięciu przedstawionych przez różnych autorów najbardziej interesujący wydaje się utwór Piotra Głyba-Bazaltowa:

Флегматичности на лике  
 Ей немножко не хватает.  
 Может быть, сама не знает,  
 Ъ зачем при нике.  
 21 сентября 2000

oraz poety ukrywającego się pod pseudonimem „Gusar” („Гусар”):

Флиртуя, к зеркалу малютка подошла,  
 Еще не видя, но улыбкой потеплев,  
 Меж тем, взирал из-за стекла  
 ЪМЕФ, хищный, аки лев.  
 25 сентября 2000

Próbę odnowienia tego rodzaju stanowi zaprezentowany poniżej akrostych przekątny, w którym każda litera to część dwóch strof jednocześnie. Interesujące, że przy takiej budowie zachodzi paradoksalna niezgodność liczby wersów wiersza i liter słowa kluczowego (tutaj odpowiednio 8 i 7). Taki typ tekstu traci założoną w akrostychu zasadę tworzenia wersów i przechodzi do rodzaju figuratywnych<sup>21</sup>:

#### ОТГАДКА С ЗАГАДКОЙ

Влюбой пустыне я пройду  
 Везде легко и просто.  
 Терплю жару, не ем еду.  
 Говорят, высок я ростом.  
 Пророем со мною никаких.  
 Я сплю совсем немного.  
 Иду с вами сквозь акrostих  
 К вам долгою дорогой.

(И. Чудасов)

<sup>20</sup> O stosowaniu w akrostychach litery „miękki znak” („Ь”) zob.: [online] <<http://www.rif-ma.com.ru/Publications/Chudasov.htm>>.

<sup>21</sup> Zob. И.В. Чудасов, *Заметки об акrostихе*, „Введенская сторона” 2005, nr 3, s. 24.

Warto odnotować, że akrostychy przekątne były znane jeszcze na początku XX wieku dzięki przekładom z Edgara Allana Poe, a dokładniej sonetu *Enigma*<sup>22</sup>. Jednakże podwójnego zapisu jak dotąd nie odnotowano. Tym samym rozwój akrostychu pod koniec XX wieku odbywa się dwoma drogami: poprzez wprowadzenie rzadkich liter do słowa kluczowego oraz syntezę różnego rodzaju akrostychu z tworzeniem złożonych akrokonstrukcji.

### Podsumowanie

Akrostychy mogą rozwijać się w dwóch kierunkach – rozszyfrowywania informacji w tekstach już istniejących, najczęściej świętych, jak Tora, Biblia lub księgi magiczne, czym zajmowali się kabaliści oraz myśliciele antyku i wieków średnich. Drugi kierunek – tworzenie własnych tekstów, w których pierwsze, ostatnie lub środkowe litery, sylaby, słowa mogą tworzyć pewien tekst – abecadariusz, modlitwę, imię lub przesłanie (dedykację). Najczęściej stosowana była w poezji najprostsza odmiana akrostychu. Zdecydowanie rzadziej występują mezostychy, tj. takie wiersze, w których słowa odczytywane są pionowo pośrodku wersu, oraz telestychy, w których pionowy tekst tworzą ostatnie litery wersów, i jeszcze rzadziej – zygzaki i labirynty. Te swoiste „wewnętrzne teksty” mogły być specjalnie wydzielane w celu podkreślenia znaczenia przesłania akrostychu (kursywa, pogrubienie, kolor) albo ukryte – w takich przypadkach o obecności takiego przesłania czytelnik mógł dowiedzieć się wiele lat po napisaniu utworu literackiego, a czasem nigdy.

W dotychczasowej historii akrostychy nie zapisały się jako gatunek literatury wysokiej. W konsekwencji te formy zostały zaliczone do poezji salonowej i sztuk poetyckich, i tak jest do dziś. W zasadzie akrostych w tej postaci, w jakiej dotychczas istniał, wyczerpał się. Jednak w nowej poetyce może odrodzić się w nowej jakości: pionowy logiczny wers może stanowić kontrast i bodziec dla wiersza alogicznego. Może być jedynym pojęciowym wersem w tekście pozarozumowym (jak np. u Siergieja Sigieja). Poza tym duże perspektywy ma praktyczne zastosowanie akrostychów. Należy przypuszczać, że ta forma zapisu poetyckiego ma przed sobą przyszłość w sferze dedykacji, pozdrowień i reklamy.

---

<sup>22</sup> См.: Э.А. По, *Лирика*, Мн.: Харвест 2002, s. 312–313. W tym utworze zaszyfrowano imię osoby, której został on poświęcony, zgodnie z zasadą: pierwsza litera pierwszego wersu, druga litera drugiego, trzecia – trzeciego itd.

## Резюме

### *От акростиха к акроконструкции (из истории русской визуальной поэзии)*

С тех времен, когда стихи начались записываться, звук стали связывать с буквой, а если напомнить иероглифическую письменность, также с образом. Неудивительно, что с течением времени появились стихотворения, рассчитанные исключительно на зрительное восприятие. Особую популярность приобрели акростихи. Так называли стихотворения, первые буквы строк которых складывались в слово или фразу.

В русской литературе акростихи использовались с XVII века. Хотя примеры акростихов можем найти в поэзии С. Полоцкого, В. Брюсова, И. Северянина, Н. Гумилева, Б. Пастернака и многих других русских поэтов, они воспринимались лишь как вид салонной поэзии и в таком состоянии сохранились до наших дней. Однако, в новой поэтике акростих может возродиться как новое качество в рамках напр. алогического стиха. Кроме того перед ним большие перспективы в сфере практического применения. Можно предполагать, что перед данной формой поэтической записи светлое будущее, а особенно в таких жанрах как послания, поздравления и реклама.

## Summary

### *From acroverse (acrostic) to acroconstruction (from the history of Russian visual poetry)*

From time, when verses begun to be written down, sound involuntarily began to be united with the letter, but if to remind hieroglyphic literature, also with the picture. Does not surprise therefore fact, that with the flow of time appeared verses, exclusively adjusted on optic reception. Among them particularly popular fixed itself acrostic – versified compositions, in which certain from the columns of letters, syllables or words created additionally the all words, sentence or opinion. Most often such columns are read from the bottom, from the top, or alternatively, were created by the first or last succeeding letters of the verse, or also could be described through so-called middle, that is to say other elements of the verses inside division.

In Russian literature acrostic were applied from 17th century. In the former history of literature acrostic did not enroll as the kind of high literature, at least examples we can find in poetry of S. Połocki, W. Brusow, I. Siewierianin, N. Gumilow, B. Pasternak and many other Russian poets. As a consequence of these past methods to the sphere of refined poetry and poetic tricks, and in such state are found up to now. In principle acrostic in this form, in what it still existed, was used up. However in new poetry acrostic can renew itself in the new quality within the framework, for example, of non logical verse. Besides that, the practical use of acrostic has large perspectives. We can suppose, that this form of poetic recording has before itself future in the sphere of dedication, greetings and advertisings.

Wiera Bielousowa  
Olsztyn

## Гоголь сквозь розановскую призму „сказать сердце”

Тема *Н. Гоголь глазами В. Розанова* в последние десятилетия встречается во многих, не всегда специально посвященных ей, литературоведческих работах. Однако часто розановская истина, которая, по его собственным словам, существует „в полноте всех мыслей. Разом [...] в колебании”<sup>1</sup>, которая „и то – не ложь – и это истина (В. Хлебников), выпрямляется, предстает в некоем упрощенном виде”. Так, в книге, выпущенной в 2008 г. к 200-летию со дня рождения писателя, читаем: „У Василия Розанова – сплошное обвинение во всех грехах!”<sup>2</sup>. Действительно, наряду с восхищением и восторгом у Розанова содержится много нелицеприятных мнений в адрес Гоголя: „За всю деятельность и во всем лице ни одной благородной черты [...]. Точно гад *ползет*”<sup>3</sup> или заявление в письме к Страхову, что он всю жизнь боролся и ненавидел Гоголя и пр. Однако многообразная, амбивалентная розановская истина приобретает дополнительные смысловые и эмоциональные оттенки сквозь призму метафизического взгляда на личность гения, снимающую, на мой взгляд, уничижительную интонацию розановской критики, что вполне соответствует логике парадоксальности его мыслей. Она вытекает из специфики розановского ума, который „ищет и привязывается до безумия именно к «неразрешимому», именно к квадратуре круга, к жизненному эликсиру”<sup>4</sup>, влечется к потустороннему – „в мир неясного и нерешенного”. Розанова мучают неразгаданные, необъяснимые тревоги гоголевской души, её подспудные течения. В работе, которая принесла широкую известность автору, – *Легенде о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского* творчество Гоголя впервые оценивается не с точки зрения

<sup>1</sup> В.В. Розанов, *Уединённое*, соч. в 2-х т., Москва 1990, т. 2, с. 670.

<sup>2</sup> *Проповедь и исповедь Николая Гоголя*, Москва 2008, с. 6.

<sup>3</sup> В.В. Розанов, *Уединённое...*, с. 506.

<sup>4</sup> В.В. Розанов, *Легенда о Великом инквизиторе*, Москва 1996, с. 150.

прагматически-социологической, а сквозь призму философско-экзистенциального подхода. В статье *Как произошёл тип Акакий Акакиевича* Розанов замечает, что писатель изобразил в своем творчестве „причудливый и одинокий мир своей души”<sup>5</sup>, а в статье *Отчего не удался памятник Гоголю?* указывает на метафизико-психиатрический факт его литературного творчества, понимая его как смятение чувств, необыкновенное волнение, некую „революцию” в душе, что и заставляет читателя почувствовать через „словечки”, поставленные особо: „Темно... Боже, как темно в этом мире”<sup>6</sup>. Эта же мысль высказывается и в статье *Загадки Гоголя...*: „Гоголь, очевидно, был болен или очень страдал..., правдоподобнее всего предположить, что боль и страдание, возможный хаос и дезорганизация прошли не через ум его, а через совесть и волю... Здесь была какая-то запутанность, и в этом скрывается главный «икс», которого рассмотреть мы никак не можем”<sup>7</sup>. Вышеприведённые высказывания Розанова, повторяющиеся и в других работах, явно указывают, что главным в гоголевском творчестве будет для писателя-философа обнаружение того внутреннего виденья писателя, через которое можно раскрыть секрет трагического гения, его демоническое начало. Однако, на мой взгляд, личность Гоголя, его творчество предстает для Розанова не только как мучительная загадка, но и как мучительная тяга „рассудку вопреки” к этой загадке, как притяжение, окрашенное сочувствием и болью. Скорбно-лирическая тональность в отношении к личности писателя обнаруживается уже в статье *Как произошёл тип Акакий Акакиевича* (1894): „рисую отрицательное – лишь там, где живопись достигает самой яркой выпуклости, самой высокой напряженности... – скорбь охватывает душу творца и изливается в лирическом отступлении, [...] обращаемом и к изображаемому человеку, но в истине своей – о самом *изображении* и о *себе*, изобразившем”<sup>8</sup> (курсив автора).

Навязчивая очарованность гоголевским творчеством, некая внутренняя близость проявляется уже в том, как Розанов использует гоголевские образы: они буквально пронизывают все его произведения. Гоголевский НОС превращается у писателя-философа в символ

---

<sup>5</sup> В.В. Розанов, *Мысли о литературе*, Москва 1989, с. 173.

<sup>6</sup> Ibidem, с. 294.

<sup>7</sup> В.В. Розанов, *О писательстве и писателях*, Москва 1995, с. 345.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 150.

собственной потребности докопаться до основ бытия, „фантастическое и вместе с тем гармоническое по составу творчество Леонтьева”<sup>9</sup> сравнивается с безудержным танцем казака из *Тараса Бульбы*, безграничность охвата тем, их причудливое сочетание находит свою аналогию в полете Хомы Брута, а образ гоголевской тройки – один из самых любимых образов Розанова.

Образные сравнения, взятые из русской литературы, – одна из характерных черт розановского стиля: тут и Пушкин, и Тютчев, и Фет, и Лермонтов, поэтому кажется неуместным говорить об особом пристрастии к творчеству Гоголя. Но образам Гоголя всё же принадлежит особое место. Они превосходят все остальные как в количественном отношении, так и по манере употребления: во-первых, они чаще других присутствуют в теоретических текстах. Так, в *Предисловии* ко второму изданию *В мире неясного и нерешенного* приводится пример из *Утопленницы* Гоголя как символ новых идеалов „демонизма”, образ Вия – как пример слияния с язычеством безнравственного, жестокого и развратного. Во-вторых, эти образы-символы в розановских текстах окутаны наибольшей „темнотой”, их трудно прочитывать, осмысливать, они как бы связаны с самыми нижними пластами иррационального „Я” писателя. Возникает ощущение некоего интуитивно-иррационального притяжения этих душ. Поэтому бесконечная „борьба” Розанова с Гоголем предстает как постоянная попытка схватить внешне неуловимые точки соприкосновения в глубинных психологических пластах их бытия, разобраться в тайнах запутанной своей души, которая „сплетена из грязи, нежности и грусти”<sup>10</sup>. Внутренняя противоречивость розановской натуры, которую писатель ощущает в себе и которая отмечается многими, знавшими его близко, – Гиппиус, Мережковским, Бердяевым, Алексеем Ремизовым, – обвинения в неискренности, двуличии сопрягаются с гоголевской натурой и его писательской судьбой. Думается, неслучайно в работе *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского* Розанов во вступлении говорит о неисчерпаемости души писателя, сравнивая его с колодезцем без дна, а саму работу начинает с описания повести Гоголя *Портрет*, которое служит ему поводом для размышлений о психологии творчества и сущности творческих натур: „Не выразил ли в нем Гоголь некоторой тайны художественной души, быть может, осознав её в себе самом?”<sup>11</sup> – пишет Розанов.

<sup>9</sup> А. Корольков, *Пророчества Константина Леонтьева*, Санкт-Петербург 1991, с. 126.

<sup>10</sup> В.В. Розанов, *Уединённое...*, т. 2, с. 246.

<sup>11</sup> В.В. Розанов, *Легенда о Великом...*, с. 11.

Именно гоголевское творчество служит писателю толчком для философского рассуждения: сам „образ творчества”, переданный Гоголем в *Портрете*, превращается в некую притчу, которая служит как бы ключом для истолкования чего-то более всеобщего – таланта вообще.

Указывая, что у каждого писателя есть один или несколько центров, вокруг которых „группируются все его создания”, которые пытаются высказать какую-то „мучительную мысль”, он всю жизнь и ищет эту „мучительную мысль” Гоголя. Неслучайно в *Предисловии* ко второму изданию *Легенды...* он пишет: „Нет в литературе нашей более неисповедимого лица и, сколько бы в глубь этого колодца вы ни заглядывали, никогда вы не проникнете его до дна...”<sup>12</sup>.

В этом свете его „болезнь” Гоголем предстает как неопределимое творчески-психологическое влечение одной тайной души к другой, что, естественно, не могло не найти отражения в его творчестве. Связи розановского творчества с гоголевским можно определить как отрицание – притяжение. По принципу отрицания свяжет себя Розанов с творчеством Гоголя, во взгляде на жизнь противопоставив „мертвечине” его жизни, его отвращение ко всему действительному живую, спонтанную жизнь *Уединенного* и *Опавших листьев*; гоголевское отсутствие естественности в движении чувства, простоты в отношении к действительности, почти физиологическую естественность и подвижность чувства – мысли его последних произведений. Но роднить их будет то внутреннее одиночество, та дума Гоголя, которую Розанов будет всю жизнь разгадывать, и та одержимость творчеством, вне которого они оба немислимы, ибо творчество как бытие явится жизненной основой этих талантов.

Роднит его с Гоголем и „вечная гостья” – грусть, тема смерти, страх перед нею, сплав смеха и слёз, которые в розановском мышлении получают определение „ангелов”: „Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слёз. И их вечное пререкание – моя жизнь”<sup>13</sup>, – пишет Розанов.

В творчестве Розанова найдет свое отражение и то, что так яростно отрицается им в Гоголе – развенчивание величия Отечества. Разве не разрушение идеалов, не „срывание масок” и розановский упрёк всей русской литературе, и готовность винить всю русскую историю и весь народ в гибели России, которые звучат в *Апокалипсисе*? „Русь слиняла в два дня. Самое большее в три... Не осталось царства, не осталось церкви, не

<sup>12</sup> Ibidem, с. 8.

<sup>13</sup> В.В. Розанов, *Уединенное...*, т. 2, с. 217.



осталось войска. Что же осталось-то? Станным образом – буквально ничего”<sup>14</sup>.

Поэтому не удивительно, что Розанова многие современники определяют тем же, что и Гоголя понятием – „демонизм”, окольцовывают этих двух таких разных писателей некой общей метафизической аурой: „между тем все статьи обо мне начинаются определением: „демонизм в (Розанове)”. И ищут, ищут. Я читаю: просто – ничего не понимаю”. „Это не я”<sup>15</sup>.

Притягивает Розанова Гоголь и внутренней религиозной борьбой, тем раздвоением, которым мучается и Розанов.

И ещё две точки соприкосновения видятся мне в творчестве этих талантов: оба самовыворачиваются, самообнаруживаются. Гоголь через иронически-сатирическую скрытую форму в *Ревизоре* и в *Мёртвых душах* и через отчаянный, проповеднический крик души в *Выбранных местах* и в *Авторской исповеди*, Розанов – через осознанный литературный приём выступает перед читателем „нагишом”, „без кальсон”, высказывая все, что лежит на душе „сейчас”, „в данную секунду”.

Оба – лирики. Розанов высоко оценивает лирическое начало творчества Гоголя, видя в нем „плач художника над своей душой..., жалость, скорбь, незримые слезы сквозь видимый смех”<sup>16</sup>.

Лиризм же Розанова коренится в его понимании самой сути литературы: „сказать сердце”, посмотреть „на мелочи жизни” через точку души – откуда и лирика тона, душевность, отбрасываемая на весь внешний мир.

### Streszczenie

*Twórczość i osobowość Mikołaja Gogola oczyma Wasilija Rozanowa*

W artykule rozpatruje się ambiwalentny stosunek W. Rozanowa do twórczości i osobowości M. Gogola. Określa się związek ich twórczości jako „przyciąganie przeciwieństw”.

### Summary

*The creation and personality of Nikolai Gogol in opinion of Vasily Rozanow*

The article presents ambivalent relation of W. Rozanow to the creation and personality of N. Gogol. Is defining the bond between creation of Rozanow and Gogol as “repulsion – attraction”.

<sup>14</sup> В.В. Розанов, *Сочинения*, Ленинград 1990, с. 469.

<sup>15</sup> В.В. Розанов, *Уединенное...*, т. 2, с. 463.

<sup>16</sup> В.В. Розанов, *Легенда о Великом...*, с. 149.



Aleksiej Dmitrowskij  
Kaliningrad

## **Сербско-русские мотивы в общеславянском контексте (Н. Иваштанин *Влюблённое солнце*)**

Цивилизационный кризис, в который человечество ввергло себя, тем более обостряет внимание к историко-культурологическому феномену славянства в его сущности, истоках и перспективах, и показательно, что в позитивных решениях интересующей нас проблематики поэзия, как это было, кстати, и в нашем „золотом” XIX веке (Пушкин, Мицкевич, Ян Коллар, Петр Негош) намного опережает господствующие политические доктрины, а то и противостоит им. И вот стихи современного сербского поэта Небойши Иваштанина, сборник *Влюблённое солнце*, вышедший одновременно на сербском и русском языке в 2006 г. тиражом 700 экземпляров в издательствах „Васо Пелагич” (Баня Лука) и „Вахазар” (Москва). А.Б.Базилевский справедливо пишет о сербском художественном мире в целом: „Сербское поэтическое сознание сосредоточено на сакральной сербской, и шире – славянской миссии”<sup>1</sup>. При том проблемы общеславянского самосознания и общеславянской исторической миссии были и остаются глубинно-насушной в задачах нашего повседневного и перспективного существования. Так в чём же состоит славянская миссия и как она поэтически решается в книге стихов Небойши Иваштанина?

Итак, перед нами сербский мир России в лирико-философическом образе Влюблённого солнца, в котором предметная номинация солнца совмещает в себе столь же широкую прямую и иносказательную ассоциативность, сколь и однозначно жизнесозидательную конкретность, а эпитет влюблённости обеспечивает смысловое единство человека и мироздания в ключевых факторах внешней гармонии и внутреннего абсолюта.

---

<sup>1</sup> А. Базилевский, *Верить – ни на что не надеясь*, [в:] *Антология сербской поэзии*, Москва 2004, с. 8.

В целом это книга стихов сербско-русского постижения: нравственно-психологического, культурологического, исторического, пространственно-географического. Вместе с тем, это лирика сербско-русского существования, свершающаяся в общеславянском мировоззренческом и мирозерцательном поле, которое даже при своём нынешнем внутреннем разладе в первую очередь определяется особенностями своего гносеологического проявления. Русский философ прошлого века И.А. Ильин утверждал: „Русская идея есть идея сердца. Идея созерцающего сердца. Сердца, созерцающего свободно и предметно; и передающего своё видение мира воле для действия и мысли для осознания и слова”<sup>2</sup>. И современный польский философ Б. Кригер в исследовании общеславянского холиастически целостного мировоззрения на первое место выдвигает категории „чувства, сердца (философии сердца)”<sup>3</sup>. Так общеславянская гносеология, в том числе лирическая, это в первую очередь сфера умного сердца, и сербский поэт, в первую очередь, решает для себя творческую задачу соотношения умственного, рационалистического познания России и её сердечного, т.е. эмоционально-рефлексивного постижения. Особо акцентируя свой эмоционально-рефлексивный путь, автор предумышленно обращается к знаменитому поэтическому тезису Тютчева „Умом Россию не понять”, четырежды повторяя его в сборнике, делая его, таким образом, своеобразным лирико-гносеологическим лейтмотивом и создавая свой лирический мир России в высшем проявлении её эмоционально-рефлексивного постижения; и показательно это прямое совпадение концепта сердца в его научно-терминологическом значении у славянских философов, русского и польского, и в поэтически рефлексивном значении в рассматриваемых стихах, при том что этот концепт оказывается одним из самых частотных в сборнике, и „Птица Сердца” (именно так, с заглавной буквы в обоих случаях) становится знаком лирического мира поэта в целом и как бы вторым названием книги. Не менее того показателен примыкающий и также достаточно частотный в стихах концепт сна. К примеру: „Плачу/пою/ и вижу во сне/ души и сердца веленья!”. Так, будучи по своей поэтической методе лириком обострённо максималистского переживания и мастером экспрессионистом в предельно ярких словесно-художественных

---

<sup>2</sup> И Ильин, *О грядущей России*, Москва 1993, с. 318.

<sup>3</sup> Б. Кригер, *Мировоззренческие горизонты и славянское сообщество*, „Словенски гласник”, Подгорица 2004, нр 5–6, с. 15.

красках, широчайшем спектре предметных ассоциаций и лексике предельных оценочно-утверждающих значений, автор сознательно противопоставляет свой поэтический мир односторонне рационалистическому характеру творчества и вскрывает исторические истоки сербско-русского взаиморасположения, корнящегося одновременно в глубинах взаимного подсознания. И это авторское кредо вынесено в эпиграф книги: „Это не я пою о России -/ Россия моих снов/ поёт во мне”.

В первом же программном стихотворении *На крыльях рассвета* с подзаголовком „Поющая открытка с неба России” страна выступает в триединой ассоциации космического, собственно творческого и сугубо личностного порядка. Ведь в самом деле: „Песне к звёздам – рукой подать!/ я не раз добывал такие./ А любимой успел сказать,/ что люблю её... как Россию!”. Теперь проблема онтологической стороны общеславянского мировоззрения! Профессор Барбара Кригер, ссылаясь как раз на опыт русской философии, в том числе на философов с польскими родовыми корнями (Фёдоров, Умов, Циолковский, Вернадский), характеризует мировоззрение космизма как вершину славянской цивилизации<sup>4</sup>. В другом контексте она отмечает, что „если мы рассматриваем внутренний мир человека, если проникаем вглубь нашего естества, то как раз попадаем в космос, поскольку через наши глубинные ощущения и многомерное восприятие мы находим личную связь с космосом, нашу принадлежность, наше участие, нашу целостность”<sup>5</sup>. И именно этот процесс в его лирическом претворении наглядно прослеживается в рассматриваемом сборнике, где не случайно знаковые концепты духовности и космизма, *икона* и *звёзды*, вынесены в заголовки его двух составляющих частей: *Непостижимая икона души* и *Недопетая перекличка уснувших звёзд*.

И вот, наиболее частотные космологические концепты, в которых сербский поэт осуществляет лирико-философское постижение России: солнце, небо, звёзды, а также сам возникающий лишь единожды, но с заглавной буквы основной концепт сербско-русского и общеславянского поэтического мира – Космос. При том, солнце в общей поэтической концептосфере сборника выступает в своей изначальной жизнесущностной семантике и, одновременно, в высшем символическом инобытии России, в результате чего, по словам поэта, „Россия и Солнце/ друг для друга

<sup>4</sup> Б. Кригер, *Время славянской цивилизации*, [в:] *Слово.ру: Балтийский акцент*, Калининград 2010, с. 26.

<sup>5</sup> IX Всеславянский съезд. *Стенографический отчёт*, Мозырь 2007, с. 227.

всегда/ в своих душах/ место найдут”. И одновременно поэтический образ России строится в единстве космологической, библейской и современной научной ассоциативности, наиболее наглядно сказывающейся в лирической картине возникновения России, как страны и как духовного мира, в своей жизненной универсальности: „Тогда-то землю Русскую,/ по райскому декрету Богомудрого, / сотворили в миг Большого Взрыва/ из щедрости Божьего Дара/ и завещали Ей/ пылкий престол Солнца,/ чтобы огнём Сердца/ чары красоты небывалой/ Она на земле зажигала/ от своего жара”. Россия поэтически запечатлевается „оттиском Божьей великой Длани”, а о её красоте говорится, что „Россия такая одна,/ что такой красоты/ / в мире нет,/ или её немного”. И сам русский народ в сложнейшей и предельно масштабной форме поэтического иносказания уподобляется под пером поэта „тайной молитве небесной, что спустилась на землю”, уподобляется „звёздной фреске”, бытующей „во славу Космоса”. Причём первое же стихотворение, являющееся прологом к обеим частям, составляющим сборник, и дополнительно акцентированное средством типографского курсива, типизирует процесс создания поэтического образа России в ассоциациях космоса, земной атмосферы и собственно земного пространства, – в совмещении самой высокой экспрессии и спокойно-гармонического созерцания, где „хлещут молнии из облаков” и в то же самое время столь умиротворённым представляется взгляд, который „ласкает Карпаты и степь”.

Другое важнейшее место в философической концептосфере сборника принадлежит феномену Слова, и это не случайно. Мыслитель-славист Марош Пуховски (Словакия) с афористической точностью выразил мысль насчёт Слова в его общеславянской феноменологической значимости: „Мы Славяне и несём Слово. Это наша миссия и наше единственное богатство. Мы связаны невидимыми духовными узами”<sup>6</sup>. И в полном согласии с ним профессор Предраг Пипер (Сербия) пишет: „Служение Слову и служение родному слову, русскому и славянскому, – нерасторжимые аспекты русской и славянской филологии, среди которых духовный аспект – один из наиболее важных, особенно в начале XXI в.”<sup>7</sup>. И у сербского поэта лирико-философический мотив Слова интертекстуально восходит к первому стиху Евангелия от Иоанна, который первым же был переведен Кириллом

<sup>6</sup> М. Пуховский, *Поляки, словаки, чехи и лужицкие сербы – пора совершить внутренний выбор*, „Словенски гласник”, Подгорица 2004, пр 5–6, с. 34.

<sup>7</sup> П. Пипер, *Русская и славянская филология как фактор культурного обновления и объединения*, [в:] *Эпоха. Текст. Контекст*, Калининград 2007, с. 108.

и Мефодием на ими же созданный церковно-славянский язык и который стал, таким образом, главным словесным знаком славянского мира в целом: „Искони бе Слово, и Слово бе от Бога, и Бог бе Слово”. Так, в стихотворении *Чтоб песня была у того, кто поймёт* Слово выступает как эманации Бога, как источник мироздания, равновеликий ему в своей универсальности и лирически декларируемый также в концептах космоса, земного и околоземного пространства и, одновременно, духовно-нравственного бытия. Именно: „Когда Бог/ в конце Отзвучавшего Дня/ / сказал: «Да будет Слово»,/ в горле Огненной Птицы/ заклокотал гнев/ / грома, / молний,/ бурь,/ ветра,/ воли,/ вулканического огня,/ хвостатых комет суровых, / и зловещей полной луны,/ и неуловимых самоубийц – / / метеоров,/ и лавин разъярённых со скальной стены, / и дикого эха гор...”.

Означенный выше метафорический концепт птицы фиксируется в трёх смысловых функциях. В культурологической, охватывающей глубокую традицию русских ямщицких романсов и являющейся в то же время заметной реминисценции из Гоголя, где в *Мёртвых душах*: „Эх тройка! птица тройка, [...] и мчится вся вдохновенная Богом!”, а у поэта в стихотворении *Белая невеста Троеручица*, где концепт птицы-тройки становится лейтмотивом в четырёхкратном повторе, читаем: „И тройка мчится,/ мчится,/ без оглядки летит, как птица,/ туда, куда взор не может/ долететь и продлиться”. А в стихотворении *Чтоб песня была у того, кто поймёт* встречаем уже упомянутый космогонический концепт „Огненная Птица” и духовно-нравственный – „Птица Сердца” (всё с заглавной буквы). Или вот, общеславянский лирический концепт слёз, выступающий Пушкина высшим психофизиологическим знаком творческого акта: „Над вымыслом слезами обольюсь”, у Мицкевича – знаком глубинной личностной рефлексии: „Полились мои слёзы, лучистые, чистые,/ На далёкое детство, безгрешное, вешнее”, у Тютчева – в плане общечеловеческого трагизма: „Слёзы людские, о слёзы людские”. И вот у нашего сербского поэта „слеза байкальская”, которая пролилась на землю „Божьим Оком”, и потому „нет меры кроме стихов и жизни,/ которой можно измерить глубины русской слезы”. И тут же поэтические концепты русской народной культуры: книга небесная (из русских духовных песен), игра в жмурки, жар-птица и западнославянские вилы, и возникающие образы славянских языческих богов: Дажь-бога и Перуна.

Книга, будучи о двух частях, отличается органической цельностью архитектоники от упомянутого пролога в первом стихотворении до синтеза всей проблематики в итоговой *Молитве за недопетую любовь*. Показательно

движение поэтической мысли автора, образующее смысловую структуру сборника. В его первой части четыре первых стихотворения образуют общее лирическое представление России, открывающееся первыми же строками первого стихотворения: „В молитвенной светлой тиши/ стою перед храмом России”. Следующие 12 стихотворений составляют лирическое постижение России в её исторических и географических составляющих. Здесь в поэтическом обобщении представляется Россия в трёх исторических эпохах: боярской, царской, советской. Здесь же Сибирь и упомянутая столь лирически красноречивая „слеза байкальская”, пролившаяся на землю Божьим Оком; также горы и алмазные недра России и великая Волга, выступающая в прямой цитате из песни великой русской певицы Людмилы Зыкиной: „Издалека долго/ течёт река Волга”. И, наконец, последние пять стихотворений составляют лирическую рефлексию происхождения и характера русского народа в ряду других древних народов в географическом пространстве реки Дуная, Карпатских гор и острова Рюген, и в целом это воистину Русский мир в его эмоционально максималистской и поэтически экспрессивной сербской рефлексии, в поэтике дальних и неожиданных ассоциаций. Так, в стихотворении *Великая тайна крещения* русская душа в молитве князя Владимира оказывается соотнесённой с праведным Богом и его Заветом. И куда как актуальна сейчас в постоянной угрозе распада времён поэтическая мысль автора об исторически наследственном семейно-родовом единстве России. Ведь вправду, „всюду, куда ни свернёшь -/всюду Россия/ предков и внуков твоих!” И автор создаёт поэтически обобщённый образ русских людей в православном статусе жертвенности во имя Родины: „ты сможешь жить вечно/ и погибнуть легко и смело/ за Родину столько раз,/ сколько любовь потребует”. Здесь же обращает на себя внимание поэтника стихотворных заглавий. Лишь три стихотворения обозначены одним концептуально указующим словом. Это *Родина*, *Матушка*, *Сибирь*. Названия всех других стихотворений развёртываются в целые ассоциативные картины. Например, *Ангельские слёзы на лице уснувшего ветра*, *Корень, который во сне видит крылья*, *Песня, которую видит во сне тишина*.

На первый взгляд могут удивить разные текстовые объёмы составных частей сборника: в первой части 25 стихотворений, во второй всего 5. Но в этом случае соотношение частей не арифметического, а музыкального порядка. Здесь вторая часть это как гимн *К радости* в 9-й симфонии Бетховена или хор *Славься* в опере Глинки *Иван Сусанин*. И все пять



стихотворений второй части сборника – с жанровыми определениями в заглавиях. Это три песни, исповедь и молитва, а по содержанию это второй виток, проблематики, составляющей первую часть, причём в песнях и молитве автор восходит к высшим формам поэтического обобщения, а в *Исповеди неизвестного героя*, напротив того, обращается к доказательной и обосновывающей конкретике. В этом как раз наибольшем текстовом объёме и по жанру приближающемся к лирической поэме автор в поэтике заметно перекликается со знаменитым лирическим монологом Твардовского *Я убит подо Ржевом*, а в своих структурных архетипах восходит к знаменитой мениппее, как жанру предельных вопросов бытия, осуществляющихся на рубеже жизни и смерти. К тому же у сербского поэта этот литературно-философический жанр выступает в ярко выраженной публицистической характерности, как произведение гражданской лирики, а сюжетику предсмертной исповеди героя на поле битвы, когда уже „сознание гаснет в фокусе мгновенья,/ и время замирает в чёрном сне”, выступает в жанровом родстве со стихотворением Лермонтова *Сон* и его же поэмой *Мцыри*. В сознании героя-юнака проходит русская история в масштабах 900 лет от трагической битвы на Калке XIII века до Великой Отечественной войны с ключевыми вехами Куликовской битвы, Чесменского морского сражения, Бородинской битвы и драматического современного международного противостояния. Здесь философско-историческая концепция русской истории в единстве героики и трагизма, в декларативно-говорных интонациях и чеканных синтаксических конструкциях, возвышающихся до афористики. Например: „Победа – оправданье всякой жертвы,/ а поражение уцелевшим срам”; или „Бояться смерти – не познать спасенья! На то и бой, чтоб ранам не зажить”.

Здесь же становится ясно, что при всей сердечной расположенности к России автор чужд её идеализации, вступая во внешне не проявляемую полемику с Тютчевым, он обращается как раз к средствам лирико-аналитической типизации и рационалистически доказательному познанию России. Это прослеживается в двух как раз наибольших по объёму стихотворениях *Альбом любви* и *Исповедь неизвестного героя*, сближающихся по жанровым свойствам с лирическими поэмами. В своём мыслительном составе это постижение включает в себя громадный набор событий и имён. Только в одном стихотворении *Альбом любви* 36 великих имён. Это русские учёные, начиная от Ломоносова, первого в общем ряду русских имён, писатели от Пушкина до Солженицына, перифрастически обозначенного именем своего главного персонажа Ивана Денисовича,

композиторы от Глинки до Рахманинов, художники от Шишкина до Нестерова, шахматисты Алехин и Таль, артисты Шаляпин и Уланова, герой неба лётчик Чкалов и заключительное особенно показательное с точки зрения авторского поэтического космизма имя в этом параде великих русских имён – первый в мире космонавт Гагарин.

Здесь же проходит борьба славян за независимость против агрессии со стороны Запада и Востока, и наша российская постоянная внутренняя неустроенность, „шальные крестьянские мятежи”, и жестокая плата за наши исторические достижения от „кровавой славы” Петра I до колхозов и ГУЛАГа. И вот весь драматизм нашего нынешнего славянского существования: „О, сколько палачей нас обезглавить/ хотят – своих, чужих бряцая злом./ Мечтают нас навеки обесславить/ и выбросить – в отвал, в металлолом”. Но показательно, что русских и сербов автор объединяет в одном личном местоимении множественного числа *мы*. И вот вывод в жанровой форме завещания, как и в упомянутом завещании-мениппее Твардовского: „Отчизна нас зовёт на оборону!/ Здесь выбора вовек не может быть/ Себя или Отчизну похороним?/ Само собой: должна Отчизна жить!”. И заключительная общая идея свободы и личной ответственности каждого перед Богом „за всё, что мог я в мире и не смог”.

В своих содержательных жанровых свойствах стихи Небойши Иваштина восходят к древним дифирамбам, гимнам, одам, панегирикам, похвальным речам. Правда, в собственном авторском жанровом обиходе ключевой оказывается песня, которая непосредственно или в однокоренных словах входит в заглавия девяти стихотворений сборника. Однако собственно песенной интонировке автор чужд. Интонировка его стихов, в соответствии с классификацией В. Холшевникова, целиком говорная и разговорная, а мотивы отвлечённой медитации выступают в душевно рефлексивной форме. Это тот же случай жанровой метафорики, который сказался в знаменитой поэме Данте, названной комедией, и в поэме Гоголя *Мёртвые души*, по существу – повести. Следует отметить вольный вариант сонета в упомянутом вступлении *На крыльях рассвета*, а стихотворение с двойным заглавием *Есть лишь одна любовь, или Песня, которую поют все песни* выступает в жанре народно-национального гимна. Она открывается идеей патриотического чувства, возводимого в жизненный абсолют: „Есть лишь одна любовь, что существует вечно,/ [...] в которой клятву/ мы приносим Отчизне”, – и заключается хоралом троекратно распева: „Живи, Россия!/ Живи, Россия!/ Живи, Россия-мать!”.

В части версификации размах авторского идейно-эмоционального пафоса выходит за пределы классической метрики (ему как бы тесно в её нормативах!), обращаясь к древнейшей традиции славянского тонического стихосложения в его современных вариантах тактового стиха и акцентного стиха, а также к неограниченным версификационным возможностям свободного стиха, верлибра. Так, широко практикуется восходящее в русской поэзии к Маяковскому дробление поэтической строки на словосочетания и даже отдельные слова, определяемое исключительно авторской смысловой и эмфатической акцентировкой, а отказ от традиционной строфической структуры стихов диктуется их монологически-говорной жанровой характерностью. Отказываясь от рифмы, автор пишет в белых стихах, лишь в двух стихотворениях возвращаясь к классической перекрёстной рифме, это уже упомянутые стихотворный пролог и *Исповедь неизвестного героя*. К тому же *Исповедь неизвестного героя* – единственный случай обращения поэта к классической силлабо-тонике, к пятистопному ямбу и к столь же традиционным катренам с перекрёстной рифмой. И просматриваются лексические неологизмы, глаголы *заволжится* (река Волга), *забайкалится* – озеро Байкал

Структурную часть общего корпуса книги составляют два отзыва о стихах поэта, – сербский и русский. И нельзя не заметить, что объединяет их акцентировка эмоционально рефлексивного начала как мирозерцательного (по Г.Н. Поспелову) свойства рассматриваемых стихов. Так, критик Миленко Стойичич пишет, что „*Влюблённое Солнце* – не просто песнь о России, но гимн ей и плач по ней, не просто напев, а «песнь во славу» и «песнь скорби»<sup>8</sup>. И профессор В.А. Хорев отмечает, что „Перед нами редкий по искренности и чистоте акт поэтического творчества, драгоценный сплав восхищения и тревоги, понимания и печали, сокрушения и надежды”<sup>9</sup>. Тут, как сказал Твардовский по другому поводу, „ни убавить, ни прибавить”. Так согласимся с ними...

---

<sup>8</sup> М. Стойичич, *Из рецензии*, [в:] Н. Иваштанин, *Влюблённое солнце*, Москва 2006, с. 115.

<sup>9</sup> В.А. Хорев, *Из рецензии*, [в:] Н. Иваштанин, *Влюблённое солнце...*, с. 111.

**Streszczenie**

*Serbsko-rosyjskie motywy w ogólnosłowiańskim kontekście*  
(N. Iwasztanin „Zakochane słońce”)

Autor analizuje strukturę obrazu lirycznego Rosji w serbskiej refleksji poetyckiej. Zwraca uwagę na ekspresyjny patos w punktach wyjścia do ogólnosłowiańskiej samoświadomości „kosmos – dusza – słowo”.

**Summary**

*Serbo-Russian motif in Slavonic context.*  
(N. Ivanshtanin “The Sun in Love”)

The article deals with a lyrical image of Russia and its structure in the Serbian historical consideration, expressive emotions and in the common origins of Slavonic self-consciousness namely: “cosmos – soul – word”.

Olga Letka-Spychała  
Olsztyn

## Antynomia życia i śmierci w poezji Inny Lisnianskiej

*Загадка – жизнь, смерть её разгадка<sup>1</sup>.*

Głównym celem artykułu jest wnikliwa analiza obrazów życia i śmierci, które pomimo tego, iż same w sobie są antytezami, w utworach Inny Lisnianskiej wchodzi w szczególne korelacje. Antynomia życia i śmierci ukazana tu zostanie z perspektywy kognitywnej. Materiał badań stanowi cykl wierszy pochodzących z tomu *Архивы* (2006), w którym zwrócimy uwagę na szereg tropów poetyckich, takich jak: metafory, uosobienia, personifikacje oraz schematy wyobrazeniowe, stanowiące dominantę kompozycyjną wierszy rosyjskiej poetki.

Inna Lisnianska urodziła się w 1928 r. w Baku. W roku 1953 opublikowała swój pierwszy tomik wierszy *Это было со мною*. Autorka utworów *Одинокий дар*, *При свете снега*, *Иерусалимская тетрадь* była żoną znanego rosyjskiego poety i tłumacza Siemiona Lipkina. W życiu Lisnianskiej nie obyło się bez skandalu wywołanego dobrowolnym odejściem ze Związku Pisarzy. Był to jej protest przeciwko usunięciu z jego składu dwóch członków: Wiktora Jerofiejewa i Andrieja Popowa. Poetka przeżyła również osobistą tragedię w związku ze śmiercią Siemiona Lipkina, z którym łączyły ją szczególne więzi:

Семен Израилевич мне очень много дал. Я многое переняла у него в смысле стихотворческого мастерства. И научилась быть более строгой к себе. Вообще он пришел в мою жизнь и озарил ее. Очень трудно найти человека по своему уму. По своему и даже выше. Я встретила такого человека. С его уходом я никак не могу смириться. Хотя Господь послал ему легкую смерть, мгновенную, и в сентябре Семену Израилевичу должно было исполниться 92 года. Но для меня это очень тяжелая утрата<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> И. Лиснянская, *Одинокий дар*, Вавилон: тексты и авторы, [online] <[www.vavilon.ru/texts/prim/lisn0.html](http://www.vavilon.ru/texts/prim/lisn0.html)>, dostęp: 30.06.2010.

<sup>2</sup> М. Кучерская, *Инна Лиснянская Я всегда была несовременной*, „Российская газета” 2007, nr 6.

Niemожność pogodzenia się z utratą bliskiej osoby spowodowała, iż poezja Inny Lisnianskiej uległa transformacji. Z większym natężeniem uwypuklają się wątki związane z przemijaniem, ulotnością ludzkiego życia, a także gorycz, smutek, poczucie osamotnienia i pragnienie własnej śmierci, będące wyrazem osobistego cierpienia. Zaskakujący stosunek do śmierci wyrażają słowa poetki wypowiedziane w jednym z wywiadów:

Смерти я не боюсь — хоть сейчас, но вот боюсь быть обузой для близких. Смерть я считаю частью нашей жизни. Умирают не только наши близкие, но и наши чувства и мысли, дни, цветы, мечты, дружба, любовь и еще многое. Счастье в том, что жизнь приносит восполнения — правда, не всех утрат<sup>3</sup>.

Śmierć nie napawa poetki lękiem, wydaje się, iż jest ona przyzwyczajona do myśli o jej nieuchronności. Obrazy końca życia projektowane przez Lisnianską opierają się przede wszystkim na zestawieniach, których antypodem jest obraz życia. Nie istnienia jako takiego, a istnienia przybierającego określone postaci i pozy. W odwzorowaniu wizji życia – śmierci poeta posługuje się bardzo charakterystycznym dla siebie warsztatem poetyckim. Kontemplacje, rozważania na tematy ontologiczne, egzystencjalne brzmią w utworach poetki niczym maksymy, złote myśli. Przykładem tego jest wers pochodzący z utworu pt. *Сосны да лещина...*, gdzie poetka konstatuje: „Жизнь одну мы тянем в обществе смертей”<sup>4</sup>. Koresponduje to ze stwierdzeniem niemieckiego pisarza Ericha Marii Remarque’a: „Życie jest chorobą, a śmierć zaczyna się już w chwili urodzenia. Każde odetchnięcie, każde uderzenie serca jest odrobiną śmierci. Krokiem ku unicestwieniu”<sup>5</sup>.

W krótkich konstatacjach znajduje się nie tylko określony ładunek uczuć, ale także pewna mądrość życiowa wynikająca z niezwykle bogatego doświadczenia. Należy podkreślić, iż Lisnianska nie mówi o śmierci w oderwaniu od życia, nie dokonuje wartościowania, stawia je na równi. Wspaniała charakterystykę świata własnej poezji, zabarwionej cierpieniem, dała w jednym ze swoich utworów z tomu *Ветер покоя*:

Пишу стихи простецкие  
Под маской дневника, –

<sup>3</sup> И. Солганик, *Один день и вся жизнь. Интервью с Инной Льговной Лиснянской*, [online] <[www.belousenko.com/books/poetry/lisnyanskaya\\_interview.htm](http://www.belousenko.com/books/poetry/lisnyanskaya_interview.htm)>, dostęp: 30.06.2010.

<sup>4</sup> И. Лиснянская, *Горит душа*, „Дружба Народов” 2004, nr 12, [online] <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/12/li1.html>>, dostęp: 30.06.2010.

<sup>5</sup> Zob. [online] <[www.cytaty.info/temat/chwila/8](http://www.cytaty.info/temat/chwila/8)>, dostęp: 30.06.2010.

В них мира мысли детские  
И старости тоска.  
Так жизнь и смерть в таинственном  
Присутствии Творца  
Рекут в числе единственном  
От первого лица<sup>6</sup>.

W twórczości Lisnianskiej, która zasadza się na antynomii życie – śmierć, można wyróżnić cztery grupy będące jednocześnie metaforami pojęciowymi. Pierwszą z nich jest metafora-paradoks: ŚMIERĆ TO POCZĄTEK ŻYCIA obejmująca wiersze, które poruszają zagadnienia związane z reinkarnacją, wiarą, że dusza ludzka po śmierci opuszcza ciało (*Подъём в горах, Что толку с рукою нпротёртой*), ŚMIERĆ TO RATUNEK PRZED ŻYCIEM, ŻYCIE TO PUŁAPKA I ŹRÓDŁO CIERPIEŃ – do tej kategorii należy wiersz *Яблоко*, w którym czytamy:

Ах, яблоко, вся жизнь - ловушка,  
И только в смерти нет соблазна...<sup>7</sup>.

Antynomia między życiem a śmiercią zostaje w pełni zobrazowana w cyklu pt. *Архивы*, który składa się z jedenastu oddzielnych utworów o zróżnicowanej tematyce. Już w samej nazwie cyklu możemy doszukiwać się pewnych prawidłowości budujących określone schematy wyobrazeniowe „archiwum” – gromadzenie, przechowywanie, przeszłość, do tyłu. To archiwum jest miejscem spotkania z przeszłością, z jej wspomnieniami, to w archiwum zapisane są wszelkie informacje, fakty. W utworze mamy do czynienia ze szczególną metaforą pojęciową ŻYCIE TO ARCHIWUM – ŚMIERĆ TO ARCHIWISTA, w której następuje mapowanie struktury i niektórych atrybutów modelu źródłowego na cel.

Pierwsza część cyklu *Архивариус* jest rozbudowaną refleksją na temat śmierci. Cykl rozpoczyna się zestawieniem obrazu błękitnego nieba oraz żółtych liści świadczących o przyjściu jesieni:

Небо блещет безоблачно-царственной синевой,  
И под синими флагами

<sup>6</sup> И. Лиснянская, *Ветер покоя*, „Знамя” 1999, nr 3, [online] <<http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/>>, dostęp: 30.06.2010.

<sup>7</sup> И. Лиснянская, *Яблоко*, „Знамя” 1999, nr 3, [online] <<http://magazines.russ.ru/znamia/1999/3/>>, dostęp: 30.06.2010.

Неумытая осень шуршит пожелтевшей листвою,  
А архивы – бумагами<sup>8</sup>.

Z każdym z tych kolorów związana jest określona symbolika. Symbolikę błękitu można rozpatrywać dwojako, gdyż z jednej strony błękit nieba jest alegorią tajemniczości, boskości, świętości, mistyki, a z drugiej strony jest on poprzez swój odcień zbliżony do koloru czarnego, a więc koloru śmierci. W opozycji do błękitu stoi kolor żółty jako symbol życia, ale również symbol pożółkłych liści, przemijania i starości.

Na podkreślenie zasługuje również walor akustyczny wiersza – onomatopeja „шуршит” oddaje drzenie liści pod wpływem jesiennego wiatru. Dzięki zastosowaniu personifikacji będącej jednocześnie metaforą gramatyczną – „осень шуршит пожелтевшей листвою” – jesień wydaje się być w wierszu organizmem żywym, uczestnikiem, a nawet sprawcą przebiegających wokół zdarzeń. Jest ona również wyznacznikiem upływu czasu, przemian dokonujących się w naturze, które zmieniają jej oblicze, wreszcie stanowi alegorię umierania. Lisnianska buduje jej obraz za pomocą konstrukcji z przydawką w prepozycji – „неумытая осень”, co stoi w opozycji do opisu nieba, które „блещет”. Zestawienie dwóch obrazów (brudnej jesieni i błyszczącego, błękitnego nieba), które stają się wygenerowaną przestrzenią, sprzyja rzutowaniu na nie kolejnych nawarstwiających się obrazów. Przestrzeń ta, z jednej strony nieodgadniona, tajemnicza, nosząca znamiona sacrum, staje się z perspektywy kognitywistyki przestrzenią projektowaną, gdyż zawierają się w niej wątki i osoby historyczne.

Postacią symboliczną i owianą aurą tajemniczości jest archiwista, obrazowany za pomocą zaskakującej metafory pojęciowej: АРХИВИСТА ТО ŚMIERĆ. O ile archiwum jest alegorią życia, tego, co człowiek przeżył i uczynił, o tyle archiwista-śmierć zawiaduje całym procesem „przechowywania”. Życie, które przeminęło, znajduje się pod opieką śmierci. Lisnianska wypowiada słowa, które świadczą o jej podporządkowaniu się śmierci, dobrowolnej zgodzie na nią:

Я отдам все эпистолы ей,  
Прошуршав многоточьями,  
Будто мантией царской, чей шлейф не без звёздных огней  
Над земными урочьями<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> И. Лиснянская, *Архивы*, „Знамя” 2007, nr 6, [online] <<http://magazines.russ.ru/znamia/2007/6/li3.html>>, dostęp: 30.06.2010.

<sup>9</sup> Ibidem.



Poprzez stworzoną możliwość kontaktu ze śmiercią („Я отдам все эпистолы ей...”), przekazania (jako archiwiste) wszelkich dokumentów, listów będących świadectwem życia, zarysowany zostaje zupełnie inny obraz śmierci. Po raz kolejny przedstawiono ją w sposób metaforyczny, bo pod inną postacią, co pozwala również na wygenerowanie kolejnych schematów wyobrażeń: archiwista – uporządkowanie, systematyczność, dokładność.

W utworze wspomniane „эпистолы” należy rozumieć dwojako. Otóż jest to określenie pisemnego zwrotu kierowanego przez urzędnika państwowego do innego przedstawiciela władz dotyczącego istotnych państwowych czy też politycznych spraw. Epistolą nazywa się również czytania z Listów Apostolskich podczas mszy liturgicznej.

„Zdanie dokumentów” z własnego życia nabiera szczególnego wyrazu, ma określoną rangę, ponieważ odbywa się w podniosłej atmosferze. Lisnianska ucieka się do charakterystycznych dla niej metafor i paradoksów, dlatego po raz kolejny pojawia się motyw szumu, szelestu („Прошуршав многоточьями”). Chociaż w utworze *Архивариус* nie ma miejsca na strach przed śmiercią, to wydaje się, iż bohater liryczny ma świadomość pozostawienia wielu niedokończonych spraw. „Niezakończenie” wyrażone jest za pomocą schematu wyobrażeniowego, który posiada swój znak graficzny – wielokropek (многоточье), który zawsze wprowadza pewien element niedopowiedzenia, przerwania wół słowa, pominięcia pewnych fragmentów. Wydaje się, że podmiot liryczny zdaje sobie sprawę z faktu, iż ludzkie życie zawsze zostaje nieoczekiwanie przzerwane, zakończone. Lisnianska w utworze *Весенняя нота* stwierdziła:

Эта жизнь, к которой привязана  
Я терновым узлом певца,  
Мною, в сущности, не досказана,  
Не додумана до конца.  
Меж пустынею и надменностью  
Снежных гор и морских пучин,  
Между прошлым и современностью  
Только шаг, только шаг один...<sup>10</sup>.

W utworze zostaje wprowadzony charakterystyczny rekwizyt jakim jest mantia – rodzaj szaty liturgicznej używanej przez mnichów. Szata zastosowana została w kontekście porównania będącego jedną ze stylistycznych możliwości realizacji metaforycznej. Ma ona szczególną wymowę, gdyż staje się centrum

<sup>10</sup> И. Лиснянская, *Весенняя нота*, „Континент” 2003, nr 117, [online] <<http://magazines.russ.ru/continent/2003/117/li5.html>>, dostęp: 30.06.2010.

łączącym zarówno niebo, jak i ziemię („Будто мантией царской, чей шлейф не без звёздных огней/ Над земными урочьями”).

Jak już wspomniano, przez cały cykl przewija się motyw przemijania, który został zobrazowany za pomocą odwołań do papirusu – jednego z najstarszych materiałów piśmienniczych. Lisnianska stwierdziła:

Может кто-то, прельстится склониться над утлым письмом,  
Как сейчас над папирусом  
Я склонилась. История движется вечным пером  
И компьютерным вирусом<sup>11</sup>.

W powyższym fragmencie możemy zauważyć antynomię, tym razem między kruchością, nietrwałością papieru a wiecznym piórem. Lisnianska zastanawia się nad tym, czy ktoś wykaże zainteresowanie kruchym papierem, który możemy związać z ludzkim, nietrwałym życiem. Odnosi się także do historii, która według niej „движется вечным пером/ И компьютерным вирусом”<sup>12</sup>. Dla poetki historia nie jest czymś jednostajnym, warunkuje ona tempo zachodzących zmian. Metafora gramatyczna „история движется” świadczy o procesach zachodzących w jej obrębie, jak również podkreśla przemijanie nie tylko ludzkiego życia, ale i całego świata.

W utworze *Архивариус* poprzez kolejną metaforę pojęciową JA TO JE-SIEŃ autorka dokonuje samoidentyfikacji, sama z punktu widzenia kognitywistyki staje się docelowym modelem poznawczym. Stwierdza: „Это я, неумытая осень, пытаюсь шуршать/ Шлейфом тем приснопамятным...”<sup>13</sup>. Kolejny raz za pomocą odwołań do przyrody, pór roku (jesień) będących głównymi źródłem tropów poetyckich w poezji Lisnianskiej autorka demonstrowe swoją starość.

W cyklu *Архивы* pojawia się utwór *Раскопки*, w którym problem życia i śmierci został rozpatrzony nie w kontekście jednostki, ale całej cywilizacji. Tytuł nawiązuje do jednej z metod badawczych w archeologii, czyli wykopalisk. Jak wiadomo, z każdym wykopaliskiem łączy się proces poszukiwania i badania. W podobny sposób zobrazowane zostaje to w utworze Lisnianskiej: „[...] сия земля – архив заложённых в неё цивилизаций”<sup>14</sup>. Sam tytuł oraz wspomniana przez poetkę ziemia sprzyjają konstruowaniu kolejnych schematów wyobrażeniowych, tym razem obrazujących śmierć. Oczywiście nie zostaje tu pominięta alegoria

<sup>11</sup> И. Лиснянская, *Архивы...*

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

archiwum, który jest leitmotivem całego cyklu. Nabiera ono nowego znaczenia, gdyż staje się swego rodzaju grobowcem wszystkich cywilizacji.

Poetka zabiera czytelnika w niezwykłą podróż. Przywołuje Babilon, Rzym, co doprowadza do odwzorowania transprzestrzennego, polegającego na częściowym mapowaniu odpowiedników w dwóch przestrzeniach<sup>15</sup>. Lisnianska stawia odwieczne pytanie, jakie nurtuje każdego człowieka i całą ludzkość: „Так что же здесь останется от нас?”, wyrażając jednocześnie pragnienie, aby czyny, dokonania były świadectwem życia, gdyż w tym m.in. upatruje jego sens. Jak sama powiedziała:

Так что же здесь останется от нас?  
Взрыв – за пластами, за веками – час,  
За миром – крест, за человеком – робот  
И тучки в космосе пасущий Волопас,  
И ропот звёзд иных, и моря рокот<sup>16</sup>.

W całym cyklu *Архивы* bardzo ważne miejsce odgrywa topografia miejsc, która ma symboliczne znaczenie. Owe miejsca (np. w utworze *В хранилище, В бывшем храме, Дом престарелых*) stają się przestrzenią, w której porusza się bohater liryczny relacjonujący zachodzące wydarzenia. Lisnianska bardzo często przywołuje historyczne postaci, takie chociażby jak starożytny poeta Wergiliusz:

На лбу у хранителя пот,  
Меня он как шустрый Вергилий  
По аду архива ведет<sup>17</sup>.

Umieszczenie kustosa w roli przewodnika i porównanie go do Wergiliusza nasuwa pewne skojarzenie z *Boską komedią* Dantego Alighieri. Bohater utworu Lisnianskiej identycznie jak Dante „zwiedza” ciemne zakątki i labirynty piekła, którym w tym wypadku jest archiwum. Metaforę ARCHIWUM TO PIEKŁO możemy rozumieć na dwa sposoby – jako miejsce przebywania utrapionych dusz bądź jako karę za grzechy. Jednak piekło wygenerowane przez Lisnianską różni się od tego, które jest przestrzenią bazową u Dantego. W *Boskiej komedii* przed bramami piekieł widniał napis, będący charakterystyką danego miejsca:

<sup>15</sup> P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2002, s. 50.

<sup>16</sup> И. Лиснянская, *Архивы*....

<sup>17</sup> Ibidem.

Przeze mnie droga w utrapienia,  
 Przeze mnie droga w wiekuiste męki,  
 Przeze mnie droga w naród zatracenia.  
 Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki.  
 Wzniosła mię z gruntu Potęga wszechwłodna,  
 Mądrość najwyższa, Miłość pierworodna;  
 Starsze ode mnie twory nie istnieją,  
 Chyba wieczyste - a jam niepożyta!  
 Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją<sup>18</sup>.

U Lisnianskiej wygląda to nieco inaczej. Archiwum w niczym nie przypomina biblijnej wizji miejsca przebywania potępionych, gdyż jak sama mówi: „пыточной серы здесь нету,/но слышен мне слёзный поток...”<sup>19</sup>. Niemniej jednak poetka czuje strach i jest to strach czysto ludzki, strach człowieka przygotowującego się na śmierć i bojącego się sądu za własne grzechy. Jak stwierdziła Lisnianska: „Я мыслей боюсь inferнальных,/ Боюсь ксерокопий с судьбы”<sup>20</sup>. Poetka odczuwa lęk przed osądzeniem jej życia, wspomniane kserokopie zdają się być dowodem jej błędów i występków, jakie popełniła.

Inny wariant metafory ARCHIWUM – ŻYCIA, ARCHIWUM – ŚMIERCI Lisnianska zaprezentowała w utworze *Дистанция*. Jest to swego rodzaju skarga na samotność, brak zrozumienia, wyalienowanie:

И пришла я со стороны,  
 И останусь я в стороне  
 От извечного плача Стены  
 И луны ущербной в окне.  
 Что ни сделаю – всё не так,  
 Всё не так – чего ни скажу.  
 Что в чужбине поймёт чужак?...<sup>21</sup>.

W wierszu pojawia się motyw Ściany Płaczu – symbolu kultury żydowskiej, jedyne zachowane fragmentu Świątyni Jerozolimskiej. Według legendy po jej zniszczeniu przez Rzymian świątynia była opłakiwana przez wszystkich Żydów. Przywołanie tak charakterystycznego symbolu ma swoje głębsze znaczenie. Lisnianska w 1989 r. po raz pierwszy przyjechała do Jerozolimy na zaproszenie mera miasta, aby wygłosić cykl wykładów. Później poetka trzy lata spędziła

<sup>18</sup> D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, postł. i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 1996, s. 47.

<sup>19</sup> И. Лиснянская, *Архивы...*

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

u swojej córki Eleny Makarowej. Owocem pobytu w Jerozolimie był cykl wierszy *Иерусалимская тетрадь* (2007), będący refleksją nasuwająca się podczas obcowania ze świętymi miejscami. Być może przywołanie Jerozolimy w utworze *Дистанция* jest związane z poglądem, jakoby zniszczenie Świątyni Jerozolimskiej zapoczątkowało tułaczkę Żydów po całym świecie. Jak zauważamy, Lisnianska używa słów „чужбина”, „чужак”, które świadczą o jej wyobcowaniu, braku akceptacji, niemożności odnalezienia swego miejsca na ziemi.

Poetka dokonuje rozrachunku z dotychczasowym życiem. Utrzymywany przez nią dystans pomiędzy dniem dzisiejszym, teraźniejszością a dniem przeszłym staje się sposobem na przetrwanie, na dalszą egzystencję. Stwierdza ona:

И дистанцию я держу  
Между этим и прошлым днём,  
Где и рай похож на архив,  
Между явью и забытём,  
Где всегда торжествует миф...<sup>22</sup>.

W przeciwieństwie do utworu *В хранилище*, w wierszu *Дистанция* pojawia się motyw raju – krainy wiecznego szczęścia, do którego trafiają dusze ludzkie. Raj ten został umiejscowiony pomiędzy jawą a półsnem. Przyimek „pomiędzy” („между”) odgrywa zasadniczą rolę, gdyż wprowadza pierwiastek nie-dookreśloności, a mamy przecież do czynienia z subiektywnym odczuciem i wyobrażeniem Lisnianskiej. Powtarzający się motyw archiwum tym razem został zestawiony z elementem, modelem kulturowym określonym na podstawie zależności kontekstowej („рай похож на архив”). Raj jest zakorzenioną w świadomości ludzi projekcją szczęścia, które mogą osiągnąć tylko po śmierci.

Punktem kulminacyjnym cyklu jest utwór *Один маришум*, w którym po raz pierwszy poetka zwraca się do swego męża:

А ты у меня на солёном дне  
Сердца – живой надрез.  
Что тебе говорит обо мне  
Твой ангел – тяжеловес?...<sup>23</sup>

Śmierć Lipkina „okaleczyła” Lisnianską, która swoje cierpienie porównuje do żywej rany, która nie daje o sobie zapomnieć. Ból – i ten fizyczny, i psychiczny – zostaje zobrazowany za pomocą słów „А ты у меня на солёном дне/

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

Сердца...”, gdzie wyrażenie „słone dno serca”, z pewnością odnosi się do wylanych łez. W ten sposób możemy wyłonić kolejną metaforę – SERCE PŁACZE. Lisnianska nie znajduje nigdzie ukojenia, o swoim bólu, „krzyżu”, który musi się nieść za życia, mówi otwarcie i bez nadziei na jakiegokolwiek współczucie. Wydaje się, że życie w odbiorze Lisnianskiej jest tylko pasmem nieszczęść, nie czuje się ona w nim spełniona: „Ты скажи мне, жизнь моя, овечка,/ Жизнь моя, раба страдальца Иова...”<sup>24</sup>.

Tytuł utworu – *Один маршрут* wskazuje na istnienie jednej trasy, drogi, po której kroczy każdy człowiek. Owa droga zawsze wiedzie od początku życia do jego końca. O ile metafora archiwum jest elementem zespalającym cały cykl *Архивы*, to w utworze łączy ona i życie i śmierć. Lisnianska mówi:

У жизни и смерти один архив –  
Меж прошлым и будущим перерыв.  
У жизни и смерти один маршрут:  
Под пение разных планид  
Одновременно по жилам текут,  
Жизнь горячит, а смерть холодит<sup>25</sup>.

W danym fragmencie poetka odnajduje podobieństwa i różnice między życiem a śmiercią. Dokonuje selekcji i dochodzi do wniosku, iż posiadają one wspólne archiwum oraz wspólną trasę, jednocześnie płyną w żyłach niczym krew. Szczególnego znaczenia nabiera tutaj słowo „планида”, które oznacza ludzki los i wchodzi w skład metafory personifikacyjnej „пение планид”. Antyteza „Жизнь горячит, а смерть холодит” – związana z takimi doznaniem fizycznymi, jak ciepło i zimno – staje się w efekcie myślą przewodnią całego cyklu.

Zarysowanie antynomii pomiędzy życiem a śmiercią w przypadku Inny Lisnianskiej jest zadaniem niezwykle trudnym. Poetka, bazując na własnych doświadczeniach, ukazuje życie w niezwykle ciemnych barwach. Jej wiersze są subiektywnymi odczuciami kobiety nieszczęśliwej. Wyrazem tego jest cykl *Архивы*, w którym na pierwszy plan wysuwa się nie antynomia życia i śmierci, tylko metafora archiwum. To archiwum jest z punktu widzenia kognitywistyki figurą danego zbioru. Niemniej jednak tylko poprzez odniesienia do poszczególnych motywów (ogień, pustynia) możemy wskazać antynomie, które bardzo często pełnią w wierszach Lisnianskiej rolę poboczną – rolę tła.

<sup>24</sup> И. Лиснянская, *Ветер покоя...*

<sup>25</sup> Ibidem.

### Резюме

*Изображение антиномии жизни и смерти в поэзии Инны Лиснянской  
(на основе цикла стихотворений Архивы)*

Данная статья посвящена изображению антиномии между жизнью и смертью в поэзии Инны Лиснянской. Материалом анализа является цикл стихотворений под заглавием *Архивы*, опубликованных в 2007 г. в журнале „Дружба Народов”. Автор обратил внимание на ряд поэтических средств, которые являются главной чертой лирики русской поэтессы. Характерным элементом всех стихотворений является архив, который можно считать лейтмотивом данного цикла. В статье указываются такие метафоры как: СМЕРТЬ ЭТО АРХИВАРИУС, АРХИВ ПОХОЖ НА РАЙ, АРХИВ ЭТО АД, ЖИЗНЬ ЭТО АРХИВ. Статья – это попытка когнитивного анализа образов жизни и смерти в стихотворениях Инны Лиснянской.

### Summary

*Life and death antinomy in the Inna Lisnyanskaya's poetry  
(On the basis of the series of poems Archivy)*

The article explores life and death antinomy in the Inna Lisnyanskaya's poetry. The subject of this analysis is the series of poems *Archivy* published in 2006 in the magazine “Druzhiba Narodov”. Characteristic element of the Lisnyanskaya's poems is an archive which can be regarded as a main leitmotif. In the article particular attention has been paid to conceptual metaphors: DEATH IS AN ARCHIVIST, ARCHIVE IS HELL, LIFE IS AN ARCHIVE. The study is an attempt at cognitive analysis of the life and death antinomy.





Ewa Nikadem-Malinowska  
Olsztyn

**Duchowość w poezji Elły Kryłowej  
jako efekt amalgamowania  
przestrzeni mentalnych podmiotu lirycznego  
(na podstawie tomiku wierszy *Мерцающий осмос*)**

*O wielka radości odczuwania smutku i cierpienia  
O doświadczenie które krążysz w naszych żyłach  
Co z tobą począć? Co począć?  
Julia Hartwig Serce dnia*

Elła Kryłowa, rocznik 1967, jest rosyjską poetką, która od prawie dwudziestu lat regularnie tworzy i wydaje kolejne tomiki wierszy. Jest to liryka filozoficzna, religijna, miłosna, zawsze konkretnie określona tematycznie przez autorkę. Elementem łączącym zróżnicowaną pod względem tematycznym twórczość jest duchowość, będąca jej cechą charakterystyczną i znaczącym elementem wewnętrznej motywacji, nadającej jej ideową spójność.

Duchowość w wierszach Kryłowej oznacza i bliskość z Bogiem i z przyrodą. Nie należy jej utożsamiać z religią, szczególnie jedną, wybraną. Duchowość dla Kryłowej jest nie tyle aktem wiary, co aktem samoświadomości.

Wzajemna zależność twórczości, rozumianej jako duchowa samorealizacja, i duchowości jako twórczej istoty człowieka wydaje się dzisiaj być naturalna i nierozzerwalna. Badania wielu psychologów, począwszy od Abrahama Masłowa, akcentowały zarówno znaczenie subiektywnego charakteru szczególnej wrażliwości człowieka, jego ekspresji, wyjątkowości światopoglądu, jak i umiejętności wyrażania myśli i emocji<sup>1</sup>. Psychologia kognitywna, badająca funkcjonowanie umysłu, skupia się na mechanizmach percepcji i przetwarzania informacji zdobytych w procesie poznania. Szeroko pojęta kognitywistyka pozwala zrozumieć akt twórczy jako wyraz ludzkiej świadomości wyrażony za pomocą języka.

---

<sup>1</sup> Por.: А. Маслоу, *Мотивация и личность*, пер. с англ. А. М. Татлыбаевой, Санкт-Петербург 1999.

Na początku 2010 r. ukazał się kolejny tomik wierszy Ełły Kryłowej pod tytułem *Мерцающий остров*<sup>2</sup>. Zbiorek składa się ze stu dwudziestu dwóch wierszy napisanych w przeciągu dwóch lat – od października 2007 do października 2009. Utwory zostały rozdzielone na trzy części: *Хрустальный скит*, *Зеленая пагода* i *Хата с краю*.

Tytuł zbiorku jest, jak zwykle u Kryłowej, hasłem wyrażającym jego ideę i łączącym utwory na płaszczyźnie estetycznej. Można go traktować dosłownie – jako konkretne miejsce, czyli mieniającą się wyspę, lub przenośnie – jako wyjątkową enklawę. Można też, znając miłość poetki do Wyspy Wasilewskiej w Sankt Petersburgu, połączyć oba warianty, w wyniku czego Wyspa Wasilewska staje się wydzielonym i wyjątkowym, bo naładowanym pozytywnie miejscem na świecie.

Wieloletni kontakt z twórczością Ełły Kryłowej sugeruje przyjrzenie się temu tytułowi z jeszcze innej strony. Poetka, wypowiadając się na temat swego warsztatu twórczego czy wyznawanych lub preferowanych przez siebie wartości, wielokrotnie podkreślała pewien globalizm ideowo-estetyczny, którego jest niezmieniącą zwolenniczką<sup>3</sup>. Dotyczy on zarówno szeroko pojętych kwestii duchowych, jak i estetycznych. W związku z powyższym w tym przypadku należałoby się odnieść do tzw. teorii integracji pojęć. Oferuje ona szersze spojrzenie na wybory Kryłowej niż, na przykład, klasyczna metafora. Integracja pojęć, czyli tzw. amalgamowanie, polega na tworzeniu nowej przestrzeni z przestrzeni generycznej, będącej polem wzajemnych odwzorowań przestrzeni mentalnych<sup>4</sup>.

Ełła Kryłowa jest poetką, która – bez względu na poruszaną tematykę, a należy zaznaczyć, że ta jej nie ogranicza – osiąga w swych utworach wyżyny twórczej inwencji. Jest kreatywna, szczera i odważna. Podmiot liryczny w jej wierszach jest bardzo aktywny pod względem intelektualnym i emocjonalnym, i bezkompromisowy po względem moralnym. Jego punkt widzenia, często zabarwiony ironią, wyznacza kierunek mentalnego skanowania, określony przez osobowość poetki. Tak daleko posunięta subiektywizacja sprawia, że poziom uogólnień zakodowanych przez język poetycki Kryłowej gwarantuje oryginalność koncepcji i indywidualność ich realizacji.

Werner G. Jeanrond twierdzi za Levi-Straussem, że teksty literackie, będąc produktami kultury, z jednej strony są jej twórcami, z drugiej przyczyniają się do jej

<sup>2</sup> Э. Крылова, *Мерцающий остров*, Санкт-Петербург 2010.

<sup>3</sup> Zob.: Э. Крылова, *Жесткие звезды*, Москва 2005; *Акустика грота*, Санкт-Петербург 2010; [online] <[www.proza.ru/avtor/ella67](http://www.proza.ru/avtor/ella67)>.

<sup>4</sup> Por.: P. Stockwell, *Poetyka poznawcza*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 138.

przekształcania<sup>5</sup>. Podmiot liryczny Kryłowej nieustannie i bezwzględnie poszukuje możliwości odpowiadania w sposób prosty na najtrudniejsze pytania, jak w wierszu *Так будем*:

Пойдем мы росными лугами –  
и кошка Юльча снова с нами! –  
пойдем мы к Богу в Отчий дом.  
Он даст нам новое жилище,  
Одежды белые и пищу,  
И весь небесный окоём.

Но для начала мы умрем<sup>6</sup>.

Uważając poezję za reprezentanta wszystkich sztuk artystycznych, Josef Pieper podkreślał, iż akt filozoficzny, artystyczny i religijny w podobny sposób ustosunkowują się do „zagadki świata i życia”<sup>7</sup>. Kryłowa w swoich wierszach umiejętnie te akty łączy:

Мы тащим крест из тьмы во тьму  
теодицей и теологий,  
пиара, нанотехнологий.  
Знать, Царствие – не по уму<sup>8</sup>.  
(Зимние строфы)

Poetyka kognitywna posługuje się pojęciem przestrzeni mentalnych jako mieszczących się w przestrzeni pojęciowej obszarów, które zawierają określone informacje. Ich cechą charakterystyczną jest to, że „powstają one na bieżąco, w trakcie mówienia lub myślenia”<sup>9</sup>. W świadomości podmiotu lirycznego w wierszach Kryłowej pojawiają się bezkolizyjnie przestrzenie wypełnione mitologią grecką, równoprawne elementy największych systemów religijnych świata, motywy zaczerpnięte z literatury, tradycji, myśli filozoficznej, kultury współczesnej i natury. Amalgamowanie, czyli łączenie tych przestrzeni powoduje powstanie nowej wartości w makrostrukturze, jaką stanowi utwór poetycki. Elła Kryłowa pozwala swemu podmiotowi lirycznemu swobodnie poruszać się wśród

<sup>5</sup> Por.: W. G. Jeanrond, *Hermeneutika teologiczna*, tłum. M. Borowska, Kraków 1999, s. 130.

<sup>6</sup> Э. Крылова, *Мерцающий остров...*, s. 11.

<sup>7</sup> J. Pieper, *W obronie filozofii*, tłum. P. Waszczenko, Warszawa 1985, s. 24.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>9</sup> V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta i in., Kraków 2009, s. 116.

nagromadzonych zdobyczy kultury materialnej, intelektualnej i duchowej, i łączyć je tak, by stawały się one użyteczne dla poszukiwań celu i sensu ludzkiego bytu.

Poszukiwanie sensu we wszystkim jest niejako instynktownym działaniem człowieka. Leszek Kołakowski twierdzi, że niemieccy hermeneutycy uważali to za naturalną zdolność człowieka<sup>10</sup>. Kluczem do tego świata u Ełły Kryłowej jest duchowość. Jak zresztą sugeruje Leszek Kołakowski, świat wcale nie musi być zapisany za pomocą trudnych do odczytania znaków: „Nigdy nie pozbedziemy się pokusy postrzegania świata jako tajemnego szyfru, do którego uparcie usiłujemy znaleźć klucz”<sup>11</sup>. Kryłowa odczytuje go w sposób najprostszy – przy pomocy miłości, uczucia dla człowieka najbardziej podstawowego:

И знаю: счастье кроется не в даях  
заморских, а в обыденных деталях  
совместного простого жития.  
Вот желтый клен. Вот голубой цикорий.  
А вот, свободны от духовных хворей,  
в раю Адам и Ева: ты и я<sup>12</sup>.  
(Настоящее)

Z kolei zwolennicy fenomenologii intuicji, umiejscawiający podmiot w centrum konkretnej sytuacji, podkreślają, że „jest [on] przekonany o wyjątkowości [unikatowości] swego myślenia, uzyskiwanego wglądu, sposobu rozumienia sytuacji”<sup>13</sup>. Wyraża się to w specyfice kodowania, związanej z trudnościami z przekładaniem myśli i obrazów na „standardowe znaki komunikacyjne”<sup>14</sup>. Japoński myśliciel, Daisetz Teitaro Suzuki, dochodzi do podobnych wniosków: „I tu właśnie zawodzi nas język, którym posługujemy się na co dzień i który nie potrafi dokładnie przekazać tego, co chce powiedzieć Zen”<sup>15</sup>. Akcentuje to także Carl Gustav Jung podkreślając, że „Świat świadomości jest nieuchronnie światem pełnym ograniczeń, pełnym murów zagrządzających drogę”<sup>16</sup>. Kwestia komunikatywności języka jako takiego jest jednak problemem nie dotyczącym lub dotyczącym w mniejszym stopniu języka poetyckiego, rządzącego się odmiennymi funkcjami

<sup>10</sup> Por.: L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990, s. 137.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>12</sup> Э. Крылова, *Мерцающий остров...*, s. 119.

<sup>13</sup> Cz. S. Nosal, *Intuicja, kodowanie, metapoznawanie*, [w:] *Subiektywność a świadomość*, Poznań 2003, s. 23.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>15</sup> D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, tłum. M. i A. Grabowscy, Warszawa 1979, s. 64.

<sup>16</sup> C. G. Jung, *Przedmowa*, [do:] D. T. Suzuki, op. cit., s. 23.

ниж язык коммуникации. Наставление на эстетику и эссенциальность языка поэтического дают ему иные возможности выражения. Елла Крылова использует эту ситуацию с большой свободой, заставляя язык к точному выражению ее мысли:

Я жду божественного знака,  
но далека моя Итака –  
святая Индия моя.  
И я томлюсь тоской острожной,  
что так живу я, как, возможно,  
в грязюке нежится свинья<sup>17</sup>.  
(*Крик души*)

Stosowanie przez Krylową różnych stylów, łączenie ich, używanie prozaimów i wulgaryzmów, archaizmów i neologizmów – wszystko to z jednej strony służy komunikatywności, zbliża poezję do języka ulicy, będącego dzisiaj wyjątkowym połączeniem tego co w mowie wysokie i najniższe, a z drugiej tworzy nową estetykę, wyrażającą bunt tejże ulicy. Integracja przestrzeni mentalnych sprzyja integracji różnych ekspresji językowych, rozszerza możliwości języka poetyckiego:

\* \* \*

С любовью все рифмуется. И Бог  
рифмуется со всем. Но эти рифмы  
для голого ума страшны, как рифы  
для корабля, колдобины дорог –

для велосипедиста. Лишь поэт  
и мистик не боятся преткновений –  
все из наитий, все из откровений, –  
и видят скрытый за вещами свет.

И видят не объятый тьмою свет<sup>18</sup>.

Nazwisko największego propagatora buddyzmu zen na Zachodzie – Daisetsu Teitaro Suzuki pojawia się tu nieprzypadkowo. Елла Крылова niejednokrotnie dawała do zrozumienia, że nauki Buddy są bliskie jej życiowej filozofii:

Тварь Божия любая не ничтожна.  
Ты, человек важнее всех? Ура!

<sup>17</sup> Э. Крылова, *Мерцающий остров...*, s. 45.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 89.

Ты комара убьешь. Весьма возможно –  
переродишься в комара<sup>19</sup>.

( \* \* \* )

Jednak, tak jak w przypadku innych konfesji, poetka zastrzega sobie prawo do swobodnego, nieformalnego podejścia do kwestii wiary, w której poszukuje harmonii, a nie dogmatów. Duchowość w poezji Kryłowej jest przede wszystkim postawą, która określa punkt widzenia podmiotu lirycznego:

Пионов роскошь из ближайших сел.  
Рай нараспашку – кто устал, входите!  
Котенок дремлет на Бхагавад-гите.  
И мы в обнимку, крепко. Бог во всем<sup>20</sup>.  
(Полнота)

Psycholog Czesław S. Nosal podkreśla, iż „Szybkie, nagłe i niespodziewane olśnienie i wgląd występują bez zamierzonej, świadomie kontrolowanej pracy umysłu”<sup>21</sup>, a sytuacji tej „towarzyszy poczucie globalnego ujmowania stanu sytuacji z wielu stron, perspektyw, punktów widzenia”<sup>22</sup>. Takie właśnie osobliwe postrzeganie o szczególnej wyjątkowości Carl Gustav Jung porównuje do satoru, czyli procesu osiągania oświecenia, zwanego przez zen „satori”<sup>23</sup>. Suzuki stan ten określa jako „nieoczekiwany rozbłysk w świadomości nowej prawdy, o której się nawet nie śniło. Jest to – jego zdaniem – rodzaj duchowego kataklizmu, który występuje nagle po okresie długiego nawarstwiania się tworzywa do rozmyślań i przykładów”<sup>24</sup>, a więc odpowiednik intuicyjnego wejścia:

#### *Озарение*

На дне стакана спит амёба.  
И Бог в амёбе крепко спит.  
Лишь я не сплю. Смотрю я в оба  
в стакан с амёбой – в Божий скит.

И гул полночного эфира  
вдруг вкусом истины во рту:

<sup>19</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>24</sup> D. T. Suzuki, op. cit., s. 125.

друг в друга встроены два мира –  
посю-сторонний и поту – <sup>25</sup>.

Można w tym miejscu niewątpliwie powiedzieć, że sens duchowości poezji Ełły Kryłowej tkwi w amebie. Swoisty panteizm osiągnięty w procesie przypominającym satoru jest szczególnym przypadkiem amalgamowania przestrzeni mentalnych przez podmiot liryczny. Jego rola w poezji Kryłowej jest bardzo ważna przede wszystkim ze względu na możliwość utożsamienia jego postawy wobec świata i wartości z postawą samej poetki.

Proces integracji pojęć w odniesieniu do poezji w ogóle jest niewątpliwie procesem indywidualnym, zależnym od konkretnego myślącego i mówiącego podmiotu lirycznego. Jednak zasada integracji jest zawsze taka sama – połączenie daje w efekcie amalgamat, czyli zintegrowaną strukturę, będącą wynikiem szczególnego myślenia. W poezji Ełły Kryłowej specyficzna, pełna pokory i szacunku, a jednocześnie ciekawości i przekory postawa jej podmiotu lirycznego wobec tradycji i współczesności, kultury i natury, nauki i filozofii, człowieka i zwierzęcia sprawia, że przepełniająca ją duchowość stanowi ideowo-estetyczną jedność.

## Резюме

*Духовность в поэзии Эллы Крыловой как эффект амальгамации  
ментальных пространств лирического субъекта  
(на основе сборника стихов "Мерцающий остров")*

Духовность является элементом, который соединяет тематически разнообразное творчество Крыловой, становится его характерной чертой, придает ему идейную связность. Духовность в ее стихах обозначает и близость с Богом и с природой. В начале 2010 года вышел очередной сборник Крыловой, *Мерцающий остров*. Когнитивная поэтика пользуется понятием ментальных пространств, вмещающих определенную информацию. Амальгамация этих пространств способствует созданию новой ценности в макроструктуре, какой является поэтическое произведение. В сознании лирического субъекта появляются без коллизии пространства, выполненные мифологией, религией, литературой, философией, культурой и натурой. Интеграция + ментальных пространств способствует интеграции разных языковых экспрессий, расширяет возможности поэтического языка.

<sup>25</sup> Э. Крылова, *Мерцающий остров...*, s. 57.

### Summary

*Spirituality in poetry of Ella Krylova as a result of blending  
mental spaces of the lyrical I  
(based on a volume of verse “Мерцающий олимп”)*

The element that connects the thematically diversified works of the Ella Krylova is spirituality – poet’s closeness with God and nature. In 2010 Ella Krylova released her next volume – *Мерцающий олимп*. Cognitive poetics uses the notion of mental spaces, as conceptual areas, that contain specific information. Blending of these spaces adds a new value to its macrostructure that a poem constitutes of. In the consciousness of the lyrical I, spaces filled with mythology, religion, culture and nature appear simultaneously. Their integration is conducive to the integration of various expressions and broadens the poetic language.



Irena Rudziewicz  
Olsztyn

## **Виктор Астафьев и Сергей Залыгин**

Среди русских писателей Сергей Залыгин (1913–2000) и Виктор Астафьев (1924–2001) занимают особое место, как писатели широко, всесторонне, объемно исследующие важнейшие экологические темы, пристально рассматривающие связи человека и природной среды, человека и окружающей среды. В их творчестве постоянно присутствует чувство ответственности за землю, желание понять те духовные ценности, которые вносит в жизнь деревня, сельские жители, крестьянство.

Цель художников основательно проникнуть в душевные, тайные человеческие чувства и переживания, постичь тончайшие изменения характеров, внутренние перемены и мельчайшие мысли личности. Их глубоко философичные произведения органично входят в натурфилософскую прозу конца XX века, где человек полностью вовлечен в реальный ритм жизни, в борьбу добра и зла, в сотрудничество с природой или хищническое и потребительское отношение к ней, где конфликты не внешние, а внутренние.

Взаимосвязь с природой ведёт за собой интерес героев Астафьева и Залыгина к человеку, к каждой отдельной личности, к широкой системе общечеловеческих связей, ко всем закономерностям, моральным нормам и нравственным категориям человечества. Писатели увлечены внутренним, духовным укладом героев, занятых как повседневными делами, крестьянским трудом, сельскими проблемами и заботами, так и философскими поисками ответов на актуальные вопросы, раздумьями о цели и смысле жизни, размышлениями о своем месте в мире, о достоинстве человека и необходимости нравственного подхода к другой личности, обществу и природной среде.

В контакте с природой герои Астафьева и Залыгина „особенно переживают и чувствуют свою причастность к роду человеческому. Вообще на природе – считает Залыгин – человек гораздо больше и глубже размышляет о себе, о человечестве, чем в повседневных заботах

и тревогах”<sup>1</sup>, что особенно ярко видно как в произведениях *Комиссия* и *Тропы Алтая* Залыгина, так и *Царь-рыба* Астафьева.

Для этих писателей очень характерна сильная связь с традицией, с существенными чертами и особенностями русской классической прозы. Важно это, подчёркивает Залыгин, для всей современной русской литературы, которая „с поразительной силой возродила и доказала жизнеспособность традиции, – она ещё и развила эту традицию, дополнила её тем, чего в ней так долго не хватало.

Русская классика, возникшая из высоких нравственных идей и вместе с ними, постоянно сопоставляла эти идеи справедливости, равенства, разумного и гуманного устройства человеческого общества с реальным человеком...”<sup>2</sup>.

Особенно ярко, считает Залыгин, сам сильно связан с русской литературной традицией<sup>3</sup>, черты русской классической прозы выступают у Астафьева, который является „одним из самых традиционных писателей, одним из тех, чьё творчество представляет русскую литературную школу в её «чистом» виде, представляет во всех проявлениях и формы, и содержания”.

И эта традиция – не манера письма, не стиль, не художественные приёмы и средства, а „взгляд писателя на жизнь, на жизнь не вообще и не на всю, а на ту, которая помимо её собственной судьбы приобретает под пером писателя ещё и судьбу литературную, которая, по-прежнему оставаясь вполне реальной, становится жизнью духовной прежде всего для того народа, на языке которого эта духовность выражена”<sup>4</sup>.

Для автора *Комиссии* проблема русского языка является очень существенной. Сохранение языка „несмотря на все потери” в конце XX века, становится для Залыгина необходимым элементом защиты русской нации и культуры, будущего страны и всей России. Писатель выражает надежду,

---

<sup>1</sup> С. Залыгин, *Собеседование*, Москва 1982, с. 20.

<sup>2</sup> С. Залыгин, *Литературные заботы*, Москва 1979, с. 361.

<sup>3</sup> См. м.др. работы: И. Рудзевич, *Залыгин и Чехов. Некоторые проблемы творческого следования классической традиции*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia Rosyjska” Rzeszów 1989, z. 7 (68), с. 155–163; eadem, *Традиции Максима Горького в творчестве Сергея Залыгина*, „Acta Polono-Ruthenica VIII”, Olsztyn 2003, с. 139–146; eadem, *Некоторые аспекты творческого следования Толстовским традициям в прозе Сергея Залыгина*, [w:] *Lew Tolstoj i kultury słowiańskie*, pod red. B. Białokozowicza, Olsztyn 2005, с. 63–72; eadem, *Традиции Фёдора Достоевского в творчестве Сергея Залыгина*, „Проблемы славистики”, Луцьк 2006, число 1-4, с. 103–108; eadem, *Гоголевские традиции в прозе Сергея Залыгина*, „Acta Polono-Ruthenica XII”, Olsztyn 2007, с. 39–48.

<sup>4</sup> С. Залыгин, *Литературные...*, с. 163.

что русский язык „всё равно останется самим собой”, останется „национальной речью”, потому что „если мы потеряем наш язык, тогда потеряем и Россию”<sup>5</sup>.

Поэтому очень важно у Астафьева, что тот с настоящим реализмом, сохраняя существенные приметы времени и национальный колорит русской речи, создавал самые „совестливые произведения”, используя при этом и свой собственный жизненный опыт, осмысливая и переживая, представляя и анализируя тот же опыт „с помощью новых – художественных средств”<sup>6</sup>.

Благодаря наблюдательности, величю художественного дара, Астафьев, по мнению Залыгина, ставит глубокие философские и жизненные вопросы волнующие как личность, так и всё человечество, рассматривает самые насущные и коренные проблемы людей, исследует взаимоотношения и взаимопонимание человека и природы, избегая при этом поучений и оценок. „Астафьев совершенно чужд назидательности и морализации, – замечает Залыгин. Он вообще не любит отвлечённых суждений, а берёт некий отрезок жизни своего героя и действует строго в его пределах, он больше показывает, чем рассказывает и рассуждает”<sup>7</sup>.

Все творчество Астафьева, считает Залыгин, о человеческой беспокойной совести, о нравственной требовательности к людям, об оптимистической вере в победу в людях силы добра над злом, справедливости и истины над ложью и несправедливостью. И пишет об этом писатель „не вообще, не отвлеченно, а конкретно, говорит не о понятии, а о такой жизни, которая всё время, всё время и сурово испытывает совесть”<sup>8</sup>.

Эта черта наиболее характерна и для автора *Экологического романа*. Писатели близки тематически, ставят коренные нравственные и гуманистические вопросы, анализируют существенные мировоззренческие и социальные проблемы. В их творчестве соединяющим, на наш взгляд, звеном является природа, взаимосвязь и взаимовлияние человека и окружающей среды. Природный мир играет важную роль в кризисных, переломных моментах существования их героев, сильно влияет не столько на социальные стороны жизни представленных лиц, сколько на духовное её содержание. Самым ярким этого примером является наиболее

---

<sup>5</sup> С. Залыгин, *Культура, демократия и тоталитаризм. Заметки*, „Новый мир” 1997, № 8, с. 159.

<sup>6</sup> С. Залыгин, *Литературные....*, с. 169.

<sup>7</sup> Ibidem, с. 168.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 166.

„астафьевское произведение” *Царь-рыба*, где „с особой силой оказалось ещё одно свойство астафьевского таланта – тот его художнический взгляд на мир, который представляет природу и человека как нечто неразрывное, а точнее – всё время взаимодействующее и взаимопроникающее”<sup>9</sup>.

Таким примером у Залыгина является *Комиссия*, где герои раскрываются в своих раздумьях, мыслях, обширных высказываниях о природе и законах её жизни, о труде и его необходимости. У них своё мнение, свои взгляды, глубоко продуманные решения, которые они приобретают в контакте с природным миром. Для них природа – источник всего живого, будит мысль о земном человеческом счастье не только для них, но и для грядущих поколений. Герои всесторонне связаны с живым миром природы, его силой и красотой.

В творчестве Астафьева и Залыгина вопросы защиты и охраны природных ресурсов оказались неотделимы от человеческой жизни, от проблем ежедневного существования, закономерного развития природного устройства мира. Ими испытывали писатели своих героев, проверяли стойкость их характеров, нравственную силу и убеждённость, истинную любовь к природе и людям. Отношение к защите природы помогает писателям разобраться в духовных ценностях, нравственных исканиях личности, глубоко исследовать внутренний мир героев, всесторонне посмотреть на жизненные устои народной среды. Особенно важно для писателей общение людей с живой природой, от которой зависит не только их материальная жизнь, но и духовная. Бесчеловеческий, корыстный подход героев к природе, её поругание, уничтожение, изувечивание свидетельствует о драматическом и безнравственном отношении людей друг к другу.

Героев произведений писателей объединяет вдумчивый подход к жизни, умение увидеть необходимость бережного отношения к богатствам родной земли, которое вытекает из их моральных норм, глубокого сознания хозяина, отвечающего за свою почву, из желания совершенствовать отношения людей друг к другу и природе. Основу нравственности своих героев писатели видят в их подходе к земле, природным богатствам, всему живому, в их стремлении к охранным действиям относительно окружающей среды. Выступая в защиту природы, художники слова пытаются сохранить человеческое в человеке, который познаёт природный мир, не подчиняя и не разоряя его.

---

<sup>9</sup> Ibidem, с. 168.

Герои сливаются с природой, составляя с ней единое и неразрывное целое, общую среду обитания и труда, подчиняясь постоянным вечным законам развития природного мира, обогащаясь нравственными понятиями и знаниями в поисках смысла жизни. Взаимосвязь и гармонию человека с природой писатели чаще всего показывают в трудовых процессах, в философских раздумьях героев об её вечности и силе, в моментах любования и восхищения природной красотой. Соприкосновение героев с природой обогащает их, нравственно укрепляет, усиливает чувство единства и внутреннего равновесия.

Согласно такому подходу к сущности героев, писатели рисуют пейзажи и природные зарисовки, которые отличаются точностью и авторским знанием примет природного мира, верностью и наблюдательностью над подробностями и деталями природной среды, её характерными чертами и явлениями. „Пейзаж его никогда не был декоративен, никогда не был он и меланхоличным, робким, едва различимым карандашным наброском – нет, он всегда был у Астафьева жизненно реальным, был самой жизнью”<sup>10</sup>, – не без основания подчёркивает Залыгин, в творчестве которого пейзаж тоже всегда играл значительную роль.

Своеобразие большинства пейзажных картин в произведениях Залыгина вытекает из его нравственных поисков, нравственных характеристик героев, их практической деятельности, связанной с родной землей при соблюдении природных законов, моральных вековых устоев и ценностей крестьянской жизни, при сохранении нравственной чистоты чувств и переживаний. Суровая правда о жизни сибирского крестьянства на фоне прекрасной сибирской природы в переломные моменты истории легла в основу большинства, созданных писателем повестей, романов и рассказов.

Действующие персонажи в произведениях Астафьева и Залыгина отличаются не только трезвым взглядом на окружающую их действительность, но и нравственно-практическим отношением к жизни и природной сфере. Они не только стремятся понять, проникнуть и уяснить сущность и смысл бытия, но и пытаются жить, сохраняя нравственные нормы, установленные предками, веря в их незыблемость и незаменимость, используя их в современной действительности.

Восхищение красотой природы помогало героям художественных текстов Астафьева и Залыгина по-другому переживать происходящие

---

<sup>10</sup> Ibidem, с. 169.

события, заново ощущать величие и силу природного мира, по-иному чувствовать свое приобщение к общественной жизни, по-новому осознавать мир и видеть своё место в нём. Во многих произведениях Залыгина пейзажные зарисовки помогают добиться определённого настроения, усиливают, проясняют и подчёркивают глубокие философские раздумья героев о жизни, охране природы, власти и значении свободы выбора для каждой личности, их душевные переживания и размышления о смысле существования, взаимоотношениях людей, взаимовлиянии и взаимосвязи человека и природы (например, пейзажи лиственнично-кедрового леса алтайского края в романе *Тропы Алтая*; многочисленные картины Белого Бора в *Комиссии*; образы степи в *Соленой Пади*; весенние и осенние зарисовки в *На Иртыше* и другие).

Пейзажи, которые рисуют Залыгин и Астафьев, обычно подчинены желанию усилить мысли и стремления героев, передать их настроение и душевные колебания, полноту чувств и широту понимания действительности, наиболее глубоко, точно и полно раскрыть как настроение и психику людей, так и атмосферу представляемых событий. Пейзажные зарисовки, зрительные и слуховые образы природы, конкретные пейзажные описания помогают писателям выразить эмоциональные переживания героев, их мысли, философские раздумья, их внутренний мир и состояние души.

Серебристым харюзком мелькнул в вершинах леса месяц, задел за острие высокой ели и без всплеска сорвался в уремную гущу. Сеево звёзд на небе сгустилось, потемнела речка, и тени дерев, объявившиеся было при месяце, опять исчезли [...].

Казалось, тише, чем было, и быть уж не могло, но не слухом, не телом, а душою природы, присутствующей и во мне, я почувствовал вершину тишины, младенчески пульсирующее темечко нарождающегося дня [...].

На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением.

И я замер [...].

Капля висела над моим лицом, прозрачная и грузная. Таловый листок держал её в стоке желобка, не одолела, не могла пока одолеть тяжесть капли упругую стойкость листка. „Не падай! Не падай!“ – заклинал я, просил, молил, кожей и сердцем внимая покою, скрытому в себе и в мире<sup>11</sup>.

Разнообразные виды родной природы, изображаемые картины окружающей среды дают писателям возможность углубленно исследовать

---

<sup>11</sup> В. Астафьев, *Царь-рыба. Повествование в рассказах*, Москва 1982, с. 54, 55.

действительность, глубже и всестороннее понять и раскрыть то, что происходит с человеком в данный момент исторического развития, нарисовать человеческие характеры и поставить нравственные проблемы, связанные прежде всего с ответственностью людей за будущее состояние природных ресурсов. Астафьев, как и многие другие современные писатели, считает Залыгин, „от научно поставленной проблемы сохранения окружающей среды ведёт в самую глубь человека, к его душе и нравственности, к его сущности”<sup>12</sup>.

Многое, как нам кажется, объединяет творчество Астафьева и Залыгина. Это и своеобразная стилистика, вытекающая из особой тональности их текстов, из настроения и общего духа защитного и экологического отношения к природному миру. И глубокий психологизм, помогающий раскрыть душевный мир человека, чувства и переживания, связанные с поисками смысла земного существования в контексте и взаимосвязи с живой природной средой. И обостренная нравственная требовательность к людям, вытекающая из необходимости сохранения идеалов человеческого гуманизма, из несогласия на бездушие и эгоизм, самодовольствие и самоуспокоенность, грубость и зло, несправедливость и жестокость. И общий подход к описаниям восприятий героями природы, которая их окружает и конкретные детали которой вызывают у них определённый строй мыслей, философских раздумий, эмоциональных состояний и нравственных требований.

Актуальные вопросы, связанные с экологической угрозой на земле, привели обоих писателей к выражению тревоги за судьбу родной земли, всей природы, будущую жизнь людей. У художников слова постоянно и продуманно присутствует призыв к изменению мировоззрения людей, воспитанию новых жизненных позиций и взглядов о необходимости сохранения единства человеческого и природного мира.

Чувство современности проявилось в их творчестве в постановке и осмыслении наиболее трудных, и важных проблем современной цивилизации – отношений человека и окружающей среды с учётом всех противоречий между состоянием живой природы и потребностями развивающегося человеческого общества. В их творческом наследии нашли отражение существенные черты натурфилософии перелома веков, основные общечеловеческие законы нравственности, существенные нормы этики и красота человеческих чувств.

---

<sup>12</sup> С. Залыгин, *Литературные...*, с. 169.

### **Streszczenie**

*Wiktor Astafiew i Siergiej Zalygin*

Na podstawie wybranych utworów Astafiewa i Zalygina w artykule zwrócono uwagę na zbliżone podejście obu autorów do spraw tradycji narodowej, szczególnie chłopskiej, jak również do tradycji literackiej i norm moralno-etycznych.

Część artykułu poświęcona została problemom ekologii, które zajmują ważne miejsce w twórczości obu pisarzy, a także przyjrzeć się roli i znaczeniu pejzażowych obrazów, które pozwalają głębiej i dokładniej pokazać związek ludzi z przyrodą, a także wnikać w naturę człowieka.

### **Summary**

*Victor Astafiev and Siergiej Zalygin*

On the basis of chosen works written by Astafiev and Zalygin similar approach of both authors towards the problems of national tradition, in particular peasant's, relations between people and nature, literary tradition and moral-ethic norms was presented in the article.

Some parts of the article were devoted to the problems of nature and ecology which are very important in the output of both writers and also to the role and significance of nature and landscape descriptions which help to depict human nature more deeply and precisely.



Monika Borodicz-Chiszko  
Białystok

## **Dyskurs feministyczny i kategoria gender a współczesna literatura rosyjska. Zarys teoretyczny**

Kultura europejska charakteryzuje się m.in. tym, że dominująca rola mężczyzny we wszystkich sferach życia odsunęła kobietę na dalszy plan funkcjonowania w przestrzeni społeczno-kulturowej. Stało się to bezpośrednią przyczyną wyraźnie widocznej aż do schyłku XIX wieku asymetrii dokonań kulturowych obu płci. Dopiero XX stulecie przyniosło ze sobą rozwój ogólnoswiatowego ruchu kobiecego o charakterze intelektualnym. Od początku był on kierunkiem interdyscyplinarnym, obejmującym wiele dziedzin humanistyki, co wynikało z wieloaspektowego pojmowania kategorii płci oraz szeroko rozumianej kobiecości. Pojawienie się tego nurtu uważane jest zarówno za naturalny skutek ruchu zapoczątkowanego przez francuskie emancypantki w XVIII wieku, jak i za źródło współczesnego feminizmu socjopolitycznego. Mowa o feminizmie akademickim, pojmowanym jako podbudowa myślowa dla ruchu socjologicznego oraz jako grunt, na którym rozwinęły się badania kobiece (*Women's Studies*), krytyka feministyczna i literatura genderowa. Obecnie za najszerszą kategorię, obejmującą wszystkie odmiany feminizmu akademickiego, w tym także krytykę genderową, uznawane są badania kobiece, których podstawową kategorią jest płeć kulturowa (*gender*)<sup>1</sup>.

Ogół badań poświęconych kobietom, ich dokonaniom i działaniom w sferze pracy twórczej ma na celu rekonstrukcję podstaw kultury kobiecej, mającej stanowić przeciwwagę dla dokonań kultury męskiej i tym samym umożliwić stworzenie zrównoważonej całości. W ostatnich dekadach zauważa się wzmożone zainteresowanie wszelkimi przejawami dorobku literackiego kobiet, co niewątpliwie związane jest z ich zwiększoną aktywnością w szeroko rozumianym procesie twórczym. Tym samym można przypuszczać, że udział obu płci w kształtowaniu współczesnej kultury równoważy się<sup>2</sup>, a dokonywana nie tylko przez kobiety, ale

<sup>1</sup> A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 391–392.

<sup>2</sup> E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasilkowskiej, Warszawa 2001, s. 235–236.

i przez mężczyzn krytyczna analiza tradycji patriarchalnej oraz dzisiejszego stanu uwarunkowań kulturowych stanowi ważny element postępujących przemian świadomości<sup>3</sup>. Jednak warto podkreślić, że te przemiany nie przebiegają we wszystkich krajach europejskich synchronicznie. Zachodzą one w różnym czasie, z różnym natężeniem i w różnym tempie.

Najwcześniej, bo już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, rozpoczęły swoją oficjalną działalność feministki w krajach wysoko rozwiniętych, takich jak USA, Francja czy Wielka Brytania. Tam też najwcześniej pojawiły się badania poświęcone tematyce genderowej. Prekursorskie studia nad tym zagadnieniem prowadzone były na uniwersytecie w Nowym Orleanie już od lat sześćdziesiątych XX wieku<sup>4</sup>. W Europie Wschodniej, a ściślej ujmując w krajach bloku komunistycznego, proces ten przebiegał znacznie później i wolniej. Zwłaszcza w Rosji o feminizmie na szerszą skalę zaczęto mówić dopiero w latach osiemdziesiątych. Rosyjski feminizm ostatniej dekady minionego wieku był – jak się wydaje – od samego początku inny niż zachodnioeuropejski<sup>5</sup>. Przede wszystkim kobiety w Rosji i na Zachodzie różniła sytuacja społeczno-polityczna, a w związku z tym przyświecały im skrajnie rozbieżne dążenia i cele. W latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to Rosja przechodziła głęboki kryzys, a społeczeństwo stało na krawędzi katastrofy, marzenia większości kobiet skupiały się wokół spokojnego życia, najlepiej w domu, wśród dzieci. W odróżnieniu od Amerykanek czy Francuzek, możliwość bycia gospodynią domową Rosjanki traktowały jako swoisty luksus, gdyż większość z nich musiała pracować na kilku etatach, by móc zapewnić rodzinie minimum socjalne<sup>6</sup>.

Ogólny charakter recepcji ideologii feministycznej, która jako novum stopniowo zaczęła pojawiać się w Rosji wraz z upadkiem „żelaznej kurtyny” doskonale oddają słowa: „feminizm nie uczył kobiet, by piły wódkę i paliły papierosy. Rosyjska kobieta robiła to na długo przed pojawieniem się w naszym kraju słowa «feminizm»”<sup>7</sup>. Należy podkreślić, iż okres postsowiecki przyniósł Rosjankom nie rewolucję w sferze społecznej, ale raczej potencjalne możliwości przemian na płaszczyźnie mentalno-kulturowej. Jednak obserwując intensywność zachodzenia tych zjawisk, możemy stwierdzić, iż „skopiowanie” koncepcji zachodniego

---

<sup>3</sup> J. Brach-Czaina, *Wprowadzenie*, [do:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, pod red. J. Brach-Czajny, Białystok 1997, s. 9.

<sup>4</sup> A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 399.

<sup>5</sup> I. Kuźmina, *Rosyjski feminizm: prześladowany – przeforsowany – przereklamowany? Poradnik dla kobiet, czyli jak zachować się w spółdzielni mieszkaniowej, w sądzie, na przesłuchaniu...*, [online] <<http://mroczna.art.pl/literatura/rosyjskifeminizm/>>.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Cyt. za: ibidem.

feminizmu nie sprawdziło się na gruncie rosyjskim i dlatego uległa ona „zrusyfikowaniu”.

Wielu badaczy uważa rosyjski feminizm za zjawisko o znacznie mniejszym zasięgu i nasileniu w porównaniu z zachodnim. Nie ma on masowego charakteru, a w swoim skrajnym rozumieniu nie wydaje się zbyt atrakcyjny dla rosyjskich kobiet, które od dawna znają smak formalnego równouprawnienia. Życie kilku pokoleń Rosjank w warunkach prowadzonych przez kraj wojen wpłynęło na wyrażnie różne od zachodniego postrzeganie roli mężczyzny. Dlatego też nie przeciwstawiają one obu płci tak wyrażnie jak feministki na Zachodzie. Nie odrzucają radykalnie tego co męskie. Przeciwnie, starają się wykorzystać dokonania płci przeciwnej do realizacji swoich celów i dążeń na różnych płaszczyznach<sup>8</sup>. Oprócz tego, charakterystycznym wydaje się fakt, iż rosyjskie feministki skupiają swoją uwagę nie na seksualności i płci biologicznej (sex), lecz zwracają się raczej ku tzw. płci społeczno-kulturowej, czyli kategorii gender.

W tym miejscu należy uściślić nasze rozważania i podać kilka argumentów, które obok sytuacji społeczno-politycznej w równie znaczącym stopniu wpłynęły na swoisty kształt feminizmu w Rosji. Specyficzne ujmowanie tego dyskursu, dystans i mały entuzjizm w jego postrzeganiu ściśle wiążą się z rosyjską duszą i religią, w której od wieków zanurzona jest kultura tego narodu. Konserwatywne kręgi rosyjskiego społeczeństwa od wieków sceptycznie odnosiły się do tego co „importowane”, doszukując się w tym różnorakich wad i niedoskonałości, jak również podstęp. Feminizm nie zafascynował Rosjank, ponieważ był przejawem globalnej kultury, a w związku z tym nie pozostawiał miejsca na tak istotne dla nich elementy narodowe<sup>9</sup>. Wiązała się z tym kolejna, chyba najistotniejsza przyczyna – brak związku feminizmu z religią chrześcijańską, a w szczególności z prawosławiem. Rosyjska myśl teoretyczna od stuleci zdeterminowana jest przez religię prawosławną, która kładzie nacisk na wartości diametralnie różne od tych propagowanych przez monokulturowe, zachodnie społeczeństwa. Skupiają się one głównie na indywiduum i potrzebach ego, natomiast rosyjska mentalność opiera się na głębokiej wierze i pokorze wobec woli Boga.

Głęboko zakorzeniony w religii prawosławnej patriariat wpływa także na jednoznaczne postrzeganie ściśle określonej roli kobiety i mężczyzny zarówno w sferze religijnej, jak i społeczno-obyczajowej. Stąd też wynikają różnice w kulturowym i artystycznym obrazie kobiety. Należy sądzić, iż w związku z tym do pełnego zaadaptowania na grunt rosyjski idei feministycznych, a przede wszystkim

<sup>8</sup> J. Szymanek-Reiferowa, *Rosyjskie feministki*, „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10, s. 10–11.

<sup>9</sup> И. Савкина, *Факторы раздражения: О восприятии и обсуждении феминистской критики и гендерных исследований в русском контексте*, „НЛО” 2007, nr 86, [online] <<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/sa13.html>>.

krytyki genderowej i badań kobiecych, potrzebne będzie wypracowanie swojego własnego narodowościowego instrumentarium opartego na kulturze, sztuce i filozofii rosyjskiej<sup>10</sup>. Powstała w ten sposób metodologia badań literackich i kulturoznawczych stałaby się najtrafniej dobranym środkiem dla rozpatrywania literatury tworzonej w realiach rosyjskich.

Jednak mimo wysiłków podejmowanych przez rosyjskie feministki, w Rosji jak dotąd nie doszło do rozpowszechnienia na szerszą skalę *stricte* feministycznego światopoglądu. Potwierdza to tezę A. Tiomkinej, iż założenia zachodniego feminizmu nie mogą być bezpośrednio przeniesione na grunt rosyjski, gdyż nie mają pełnego odniesienia do realiów rosyjskich<sup>11</sup>. Wersja zachodnia budowana była na podwalinach idei równości i tolerancji, a rosyjska oparta jest na chrześcijańskiej pokorze wobec Stwórcy, przez co większą uwagę zwraca się na życie wewnętrzne człowieka oraz sferę duchowości. W związku z tym należy podkreślić, że współcześnie istniejący w Rosji dyskurs kobiecy wydaje się bardziej skupiać na kategorii gender, której celem jest uniezależnienie się od podziałów biologicznych, oraz zwracać ku uzusowi społecznemu i wynikającej z niego roli jednostki w danej kulturze. Jak już wspominaliśmy, jest to wynik innego niż na Zachodzie pojmowania założeń ruchu feministycznego.

Rosjanki swoje równouprawnienie traktują jako możliwość poszukiwania samoidentyfikacji i samorealizacji, która dokonuje się poprzez proces twórczy. W postsowieckiej Rosji feminizm nie zdążył czy nie zdołał zaistnieć jako prawnoswiatopoglądowa podstawa funkcjonowania społeczeństwa. Jednakże w pewnym sensie spełnił on swoją rolę, dając niezwykle silny impuls twórczemu rozwojowi kobiet, i to w różnych dziedzinach<sup>12</sup>. Dzięki niemu możemy obserwować obecnie w Rosji rozwijającą się krytykę feministyczną, opierającą się na podstawach nurtu zachodniego. Poprzez dekonstrukcję utworów badaczki „rozprawiają się” z mitami kulturowymi, nadając im nową jakość oraz nowatorskie spojrzenie na tradycyjne motywy literackie<sup>13</sup>. Ich celem wydaje się być przewartościowanie kultywowanego od stuleci i umacnianego przez literaturę patriarchalnego modelu społeczeństwa oraz postaw charakterystycznych dla kobiety i mężczyzny. Szczególną uwagę należy jednak zwrócić na fakt, iż w ostatniej dekadzie minionego stulecia

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> А.А. Темкина, *Феминизм: Запад и Россия*, „Преображение” 1995, nr 3, [online] <<http://www.a-z.ru/women/texts/temkir.htm>>.

<sup>12</sup> T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. II: *Feminizm*, pod red. E. Kraskowskiej, Warszawa 2005, s. 92.

<sup>13</sup> Zob. И. Савкина, *Говори Мария! (Заметки о современной женской прозе)*, „Преображение” 1995, nr 3, s. 62–67, [online] <<http://www.a-z.ru/women/texts/savkina1r.htm>>.

zauważa się większą aktywność kobiet w różnych sferach artystycznych: w muzyce, malarstwie, a przede wszystkim w literaturze. Kobiety zaczęły postrzegać swoje doświadczenia oraz role, które spełniają w sferze społeczno-kulturowej, jako źródło tworzonej przez siebie sztuki. Jej rozwój nie był procesem przypadkowym, nie powstawała ona na zamówienie, lecz wynikała z głębokiej potrzeby wypowiedzenia się, zabrania głosu. Dzięki temu w literaturze ponownie zajęto się problemami jednostki, które przez długie lata były ignorowane w wyniku ograniczeń ideologicznych. Dlatego pojawiająca się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych proza kobieca początkowo traktowana była jako „inna”, „nowa”. Jednak wraz ze słabnięciem reżimu sowieckiego antykomunistyczna literatura alternatywna, a wraz z nią oparta na kobiecych doświadczeniach, opisująca z tej perspektywy kryzys współczesnego świata literatura kobiet rosła w siłę i nabierała coraz większego znaczenia.

Wydaje się, że w literaturze rosyjskiej ostatnich 20 lat prym wiodą kobiety. Na gruncie, który w XIX wieku przygotowały Ewdokia Rastopczina (ur. 1811), Awdotia Panajewa (ur. 1820), Zinaida Gippius (ur. 1869), a później Marina Cwietajewa (ur. 1892) i Anna Achmatowa (ur. 1898), rozwija się kolejna fala literatury tworzonej przez kobiety. Z pewnością nazwiska takich współczesnych autorek, jak: Ludmiła Pietruszewska (ur. 1938), Ludmiła Ulicka (ur. 1943), Nina Sadur (ur. 1943), Tatiana Tołstoj (ur. 1951), Marina Palej (ur. 1955), Swietłana Wasilenko (ur. 1956), Waleria Narbikowa (ur. 1958) i inne, na stałe wpisały się do historii literatury, a duża część z nich już teraz zaliczana jest do klasyków XX wieku. To one, nie ograniczając się do jednego gatunku, tworzą różnorodne utwory i zdobywają najważniejsze nagrody, zarówno rosyjskie, jak i europejskie.

Jednak nie daje to podstaw do mówienia o pełnym sukcesie dyskursu feministycznego w Rosji. Uznaniem zarówno krytyków, jak i czytelników cieszą się bowiem właśnie te pisarki, które publicznie odżegnują się od więzi z literaturą kobiecą<sup>14</sup>. Szukając odpowiedzi na pytanie, jaka jest tego przyczyna, pomocnym okazać się może spojrzenie na ten problem z uwzględnieniem kategorii gender. Można wtedy stwierdzić, iż utwory tych pisarek powstają jako wyraz silnych emocji twórczych nagromadzonych przez lata. Każda z tych kobiet posiada bagaż doświadczeń związanych przede wszystkim z rolami, jakie nakłada określona przestrzeń społeczno-kulturowa, a nie z pozycją wynikającą z przynależności do danej płci biologicznej. Za pośrednictwem swojej twórczości dzielą się one spostrzeżeniami dotyczącymi rzeczywistości widzianej z perspektywy wykształconych, inteligentnych kobiet, którym poprzedni ustrój polityczny nie dawał swobody twórczej.

<sup>14</sup> T. Rowieńska, op. cit., s. 89.

### Резюме

#### *Феминистский дискурс и гендерная проблематика в современной русской литературе*

Статья посвящена вопросу феминизма и гендера в России, а также их воздействию на развитие современной женской прозы. В статье говорится о важнейших чертах русского феминистского движения с учётом отличий по сравнению с Западом. Особое внимание уделено влиянию православной религии на развитие феминизма в России, а также на связанный с русской культурой взгляд на роль мужчины и женщины в обществе. Религиозно-культурное влияние на специфику феминизма в России заключается в том, что внимание больше чем на биологическом (sex) сосредоточено на социальном полу (gender). Следовательно тому, автор считает, что феминизм в России стал толчком для развития творчества женщин в разных областях искусства, особенно в литературе.

### Summary

#### *Feminist discourse and gender in contemporary Russian literature*

The article is devoted to the problem of feminism and gender in Russia and their influence on the development of contemporary women's prose. The article deals with the most important features of Russian feminism taking into account the differences in relation to the movement in Western Europe. The author pays special attention to the influence of orthodox religion on the development of feminism in Russia as well as to the specific view of the role of woman and man in the society resulting from Russian culture. Religious and cultural impact over the specific character of Russian feminism is connected with the fact that in Russia a greater emphasis is placed on gender and not on sex. Therefore, the author believes that feminism in Russia has stimulated creativity of women in different fields of art and especially in literature.

Irena Chowańska  
Olsztyn

## **Walory artystyczne liryzmu w prozie Michasia Stralcowa**

Debiut Michasia Stralcowa (1937–1987) nastąpił pod koniec lat 50. XX wieku, kiedy na łamach czasopisma „Маладосць”<sup>1</sup> ukazało się pierwsze opowiadanie pisarza. W owym czasie literatura białoruska przechodziła przez kolejny etap rozwoju, który odegrał znaczącą rolę w jej kształtowaniu. Warto nadmienić, że pod koniec lat 50. i w latach 60. XX stulecia w literaturze białoruskiej popularne były głównie gatunki liryczne i epickie. Dominowała przede wszystkim tematyka wojenna, historyczna, wiejska i społeczno-obyczajowa, choć występowała także proza urbanistyczna, produkcyjna, fantastyczno-naukowa, sensacyjna i kryminalna. Ukazywały się wówczas opowieści i opowiadania Iwana Mielerza, Michasia Łyńkowa, Janki Bryła, Wasila Bykowa, Iwana Nawumienki, Uładzimira Karatkiewicza, Mikoły Łobana, Arkadzija Czarnyszewicza, Alesia Adamowicza, Borysa Saczanki, Wiaczasława Adamczyka, Antola Kudrawca i innych. Coraz śmielej białoruscy literaci ukazywali w swoich utworach stany emocjonalne, przeżycia i moralno-filozoficzne dylematy jednostki. Coraz częściej można było dostrzec autorski światopogląd, który stawał się bardziej widoczny i niezależny. Pisarze chcieli zapoznać czytelników z wydarzeniami, w których brali udział bądź byli ich świadkami, pragnęli opowiedzieć o swoich przeżyciach i marzeniach oraz o przyrodzie i otaczającym ich świecie.

Zwiększone zainteresowanie światem wewnętrznym bohatera, a także dążenie do filozoficznej interpretacji rzeczywistości wpłynęło na kształtowanie się istniejącej już we wcześniejszych latach prozy poetyckiej. W czasie „odwilży” politycznej, zakorzenione w literaturze „my” ustępowało miejsca mówiącemu „ja”. Poprzez prozę poetycką zrywano z obowiązującym modelem narracji uniwersalnych na rzecz narracji personalnej. Fenomen prozy poetyckiej ujawnił dramatyczny proces poszukiwania wartości uniwersalnych.

---

<sup>1</sup> М. Стральцоў, *Домы*, „Маладосць” 1957, s. 20–24.



Proza poetycka<sup>2</sup> budziła zainteresowanie zarówno młodych, jak i zasłużonych twórców literatury białoruskiej. Szczególną poczytnością na początku lat 60. XX wieku cieszyły się utwory Maksima Bahdanowicza, Jakuba Kołasa, Michasia Zareckiego, Zmitroka Biaduli, Kuźmy Czornego, Michasia Łyńkowa. Rzecz jasna ich dzieła różniły się stylem, fabułą, kompozycją, środkami stylistycznymi, ale we wszystkich można było zaobserwować cechy właściwe dla twórczości Janki Bryla, Uładzimira Karatkiewicza, Iwana Czyhryna, Iwana Ptasznikawa, Miachasia Stralcowa, Janki Sipakowa, a także dla wcześniejszych utworów epickich Iwana Nawumienki. W białoruskim literaturoznawstwie utwory prozy lirycznej zostały zakwalifikowane jako odrębny gatunek, który kontynuował tradycje liryzmu. Mówiąc o prozie lirycznej, nie można nie wspomnieć o samym liryzmie, który wkraczał do tej literatury w różnych okresach czasowych i z różnoraką siłą, większą bądź mniejszą.

Problem liryzmu był niejednokrotnie poruszany w pracach naukowych, artykułach oraz monografiach, w których omawiano twórczość liryków. Znaczący wkład w wyjaśnienie tej kwestii wniósł badacz Aleś Jaskiewicz jako autor monografii *Карані маладога дрэва* (Mińsk 1967), *Грані майстэрства* (Mińsk 1974), *У свеце мастацкага твора* (Mińsk 1977) oraz *Ритмическая организация художественного текста* (Mińsk 1991). Badacz ten zaznacza, że proza poetycka to: „не сінтэз прозы і лірыкі, але штосьці спецыфічна новае, якое развіваецца цалкам па праявічых законах. [...] У пошуках лірычных сродкаў проза наша [беларуская – I. Ch.] звярталася да арсенала народнай паэзіі, народнай песеннай творчасці, дзе „лірызм” быў ужо ў гатовых запевах, паралелізмах, багатым паэтычным сінтаксісе, высокай метафарычнасці, а пераноснае і філасофскае мела форму паэтычных вобразаў-алегорый”<sup>3</sup>. Poddając analizie kwestię liryzmu, Jaskiewicz szczególnie uwagę zwraca na kształtowanie się prozy poetyckiej w literaturze białoruskiej, twierdząc, że: „адной ці не з самых галоўных тэндэнцый сучаснай мастацкай практыкі з’яўляецца жанравае і родавае ўзаемаўзбагачэнне як унутры паасобных мастацтваў, так і паміж імі, урэшце, нараджэнне на стыку ці на сінтазе іх новых жанраў і нават асобных мастацтваў. Мы ведаем, як моцна паўплывала музычная кампазіцыя на архітэктоніку сучаснага рамана.

<sup>2</sup> Warto zaznaczyć, że szczególnie w połowie lat 60. termin „proza poetycka” (liryczna) cieszył się zainteresowaniem w literaturach radzieckich. Prozą poetycką nazywano na początku utwory epickie o tematyce wiejskiej i kojarzono z takimi pisarzami, jak Wiktor Astafiejew, Wasilij Bielow, Fiodor Abramow, Michaił Aleksiejew, Wiktor Lichonosow, Eugeniusz Nosow, Wasilij Szukszyn. Termin ten nie funkcjonował zbyt długo (choć niekiedy można spotkać takie określenie i w dzisiejszych czasach), ustępując miejsca umownemu terminowi „proza wiejska”.

<sup>3</sup> А. Яскевіч, *Самы лёгкі ці цяжкі?*, [w:] А. Яскевіч, *Карані маладога дрэва*, Мінск 1967, s. 62.



Лірычны спосаб ці падыход да жыццёвых з’яў сур’ёзна паўплываў на эпіку, нарадзіўшы ў выніку новы від яе – лірычную прозу”<sup>4</sup>.

Problematyka liryzmu w literaturze białoruskiej została szczegółowo omówiona w monografii Tacjany Dasajewaj *Паэтыка лірызму ў беларускай прозе* (Mińsk 2001). Badaczka przedstawiła w niej problem liryzacji, ujawniała źródła liryzmu, jego kształtowanie się i rozwój. Zdaniem T. Dasajewaj „лірычнае стварае новыя ўмовы для быцця пражыццёвага твора. Паэзія і проза ўступаюць у пэўны дыялог, пры гэтым адбываецца сумяшчэнне лірычнага-суб’ектыўнага і эпічна-аб’ектыўнага ў межах аднаго тэксту. Так узнікае феномен «лірычная проза», які з’яўляецца па сваёй форме разнавіднасцю эпічнага, а па сутнасці ёсць адгалінаванне лірычнага, што змяняе адпаведна рытмічную арганізацыю самога тэксту, набліжаючы яго да паэтычнага, з нейкім музычным адметным стылем. Пранікаючы ў тканіну мастацкага твору, лірызм прыносіць свае законы”<sup>5</sup>.

Jak wiadomo, każde dzieło prozy poetyckiej wyróżnia się swoistym stylem, fabułą, kompozycją oraz środkami stylistycznymi, które niewątpliwie zależą od twórczego talentu pisarza, jego światopoglądu, a także od tematyki i problematyki poruszanej w utworze. Każde z nich ujawnia świat wewnętrzny bohatera, jego stany emocjonalne oraz jest przepełnione subiektywizmem, tropami stylistycznymi, rytmicznością i muzykalnością – właściwymi dla liryki. Nie można nie zgodzić się ze stwierdzeniem Tacjany Szamiakinej<sup>6</sup>, że większość pisarzy białoruskich tworzących w latach 60.–70. XX wieku wzorowało się na liryzmie J. Kołasa, Z. Biaduli, M. Zareckiego, K. Czornego i M. Łyńkowa. Późniejsze zaś pokolenie twórców brało za wzór twórczość J. Bryła, w której można dostrzec tradycje rosyjskiej i światowej literatury klasycznej. Nieżyjący już dziś Bryl na zawsze pozostanie w historii literatury białoruskiej jako jeden z głównych przedstawicieli współczesnej prozy poetyckiej, a jego utwory ciągle będą znajdować się w centrum zainteresowania krytyków i literaturoznawców.

Wspomniana tu proza poetycka stała się ulubionym gatunkiem Stralcowa. Niespełna po trzech latach od debiutu prozatorskiego napisał on opowiadanie *Блакитны вецер*, w którym znajdujemy cechy właściwe dla tej prozy. Jak słusznie zaznacza badacz Piotr Wasiuczenka, w utworze tym „зліліся неадменны лірызм, які забяспечваецца прысутнасцю лірычнага героя, надзеленага адвечнай рэфлексіяй, пачуццёвым максіmalізмам, асінхроннасць узростаў апавядальніка і героя, а значныя драматычныя або эпічныя ж падзеі адсутнічаюць. Гэта адрознівае яго ад экзістэнцыйна насычанай фактуры

<sup>4</sup> А. Яскевіч, *Грані майстэрства*, Мінск 1974, s. 74.

<sup>5</sup> Т. Дасаева, *Паэтыка лірызму ў беларускай прозе*, Мінск 2001, s. 12.

<sup>6</sup> Zob.: Т. Шамякіна, *На лініі перасячэння. Літаратурна-крытычныя нататкі*, Мінск 1981.

твораў аднагодкаў – У. Караткевіча, І. Пташнікава, В. Казько, а таксама старэйшых – В. Быкава, А. Адамовіча, дзе эпічнасць супадае з драматычнасцю і экзістэнцыйнасцю”<sup>7</sup>.

Stralcow wraz z pisarzami starszego, „filologicznego”<sup>8</sup> i młodszego pokolenia starał się rozwijać białoruską prozę. Niejednokrotnie powracał do początków kształtowania się białoruskiej epiki. Podobnie jak Franciszak Bahuszewicz, Jadwin Sza., Karuś Kahaniec, Jakub Kołas, Zmitrok Biadula, Maksim Harecki i Maksim Bahdanowicz, preferował tzw. małe formy, był zwolennikiem opowiadania. Białoruski badacz Sierafim Andrajuk<sup>9</sup> uważa, że właśnie opowiadanie razem z poezją są wyrazem estetycznych standardów narodu białoruskiego i określają miejsce piśmiennictwa białoruskiego wśród bardziej rozwiniętych literatur sąsiedzkich narodów. Poza tym – zdaniem Eugeniusza Adamowicza<sup>10</sup> – opowiadanie na początku XX wieku przyczyniło się do powstawania i kształtowania się „dużych” form epickich. Natomiast w latach 50. i 60. stało się bardzo rozpowszechnionym gatunkiem epickim. Rozróżniano wtedy opowiadania poetyckie, filozoficzne, psychologiczne i społeczno-obyczajowe. „Mała forma” najbardziej odpowiadała talentowi i charakterowi twórczego myślenia Stralcowa, dzięki której przedstawiał on problemy nurtujące bohatera, koncentrując się głównie na jego stanie emocjonalnym i duchowym.

Badacze i krytycy literatury białoruskiej, a wśród nich D. Bugajow<sup>11</sup>, P. Wasiuczenka<sup>12</sup>, T. Szamiakina<sup>13</sup>, A. Siamionawa<sup>14</sup>, I. Gowzicz<sup>15</sup>, N. Dam-

<sup>7</sup> Zob.: П. Васючэнка, *Міхась Стральцоў (1937–1987)*, [w:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*, Мінск 2003, т. 3, кс. 2, s. 405–406.

<sup>8</sup> Michaś Stralcow należał do grona pisarzy pokolenia „filologicznego”, którzy byli znani również jako „шасцідзсятнікі” lub „дзеці вайны”. Należeli doń białoruscy twórcy debiutujący pod koniec lat 50. i na początku 60. XX wieku, którzy mieli wykształcenie humanistyczne oraz wyróżniali się zdolnościami pisarskimi. Przedstawicielami pokolenia „filologicznego” są: I. Ptasznikaw, U. Karatkiewicz, W. Adamczyk, A. Kudrawiec, R. Baradulin, B. Saczanka, G. Burawkin, A. Łojka, J. Cwirka, I. Czygrynaw i in. Nazwa tego pokolenia na stałe weszła do literatury białoruskiej.

<sup>9</sup> С. Андраюк, *Панарама часу – панарама літаратуры*, „Полымя” 1968, nr 4, s. 195.

<sup>10</sup> Я. К. Адамовіч, *Гармонія абстаўін – гармонія душы. Беларускае апавяданне 50–60-х гадоў*, Мінск 1998.

<sup>11</sup> Zob.: Д. Бугаёў, *Таленавітае і аднастайнае*, „Полымя” 1966, nr 12, s. 171–175.

<sup>12</sup> Zob.: П. Васючэнка, *Міхась Стральцоў (1937–1987)*, [w:] *Гісторыя беларускай літаратуры...*, s. 405–406.

<sup>13</sup> Zob.: Т. Шамякіна, *Далучэнне да святла*, „Маладосць” 1975, nr 11, s. 173–179; Т. И. Шамякина, *Основные стилевые направления современной белорусской прозы (На материале творчества И. Пташников, М. Стрельцова, И. Чигринова)*, Минск 1975; Т. Шамякіна, *На лініі перасячэння. Літаратурна-крытычныя нататк*, Мінск 1981.

<sup>14</sup> Zob.: А. Сямёнава, *Шлях да самага сябе*, [w:] А. Сямёнава, *Гарачы след таленту. Літаратурна-крытычныя эцюды*, Мінск 1979.

<sup>15</sup> Zob.: І. Гоўзіч, „Калі маўчыць душа, гібее розум наш...”. *Вывучэнне твораў Міхася Стральцова ў старэйшых класах*, „Роднае слова” 2007, nr 2; І. Гоўзіч, *Мастацкі свет*

browskaja<sup>16</sup>, B. Burjan<sup>17</sup>, J. Cybuk<sup>18</sup>, W. Iwaszczanka<sup>19</sup> i inni, częstokroć wspominali o oryginalnym piśarstwie Stralcowa, zwracając przy tym uwagę na styl oraz liryzm jego utworów.

Poddając analizie dziewiętnaście opowiadań i dwie opowieści Michasia Stralcowa, można wywnioskować, iż w jego opowiadaniach nie ma wyraźnie zarysowanej fabuły i najczęściej występuje mała liczba postaci. Istnieją również opowiadania *Дом*<sup>20</sup>, *Трыніц* (s. 6–13), *Што будзе сніцца* (s. 104–107), *Роздум* (s. 107), *Смаленне венрука* (s. 142–150) prezentujące tylko jednego bohatera. Postacie Stralcowa nie tylko ujawniają swoje życiowe rozterki, przeżycia, emocje, ale także rozmyślają, filozofują, wyciągają wnioski ze swoich czynów oraz poddają siebie samokrytyce. Takie przedstawienie bohatera staje się jedną z cech oryginalnej techniki literackiej autora *Сена на асфальце*.

Warto zwrócić uwagę na to, że często w głosie postaci wyczuwa się autorские „ja”, które pojawia się w narracjach pierwszo-, trzecioosobowych i w wypowiedziach takich bohaterów, jak Siamion Zacharawicz, Junowicz, Żenik, Wiktar i dzieć Michalka. Subiektywne poglądy samego twórcy dotyczą nie tylko spojrzenia na świat, lecz także na naukę, kulturę, literaturę i znane osobowości (M. Bahdanowicz, L. Tołstoj, E. Hemingway, Stalin). Głos autora ujawnia się często poprzez zaimki *я, мне, мы* oraz czasowniki zastosowane w odpowiedniej formie. Oto kilka przykładów:

*Я думаў<sup>21</sup> пра тое, што я вось ведаў і горад, і вёску, спаў у будане на лузе і ў нумары гасцініцы, смаліў кабана і ведаў, як сякуць на зіму капусту, курыў ноччу са стомленым шафёрам у таксі і піў на вясковым вяселлі самагонку, спрачаўся пра Хемінгуэя і Урубеля, падоўгу прастойваў у музеях, вучыўся ў інстытуце, на канікулах касіў у калгасе, радаваўся, расчараўваўся і каяўся, марыў стаць паэтам, а стаў аспірантам па разраду, як кажуць, прыгожага пісьменства. (Сена на асфальце, s. 83)*

Міхася Стральцова, [w:] *Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння. Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя (да 80-годдзя НАН Беларусі)*, Мінск 2008.

<sup>16</sup> Zob.: Н. Дамброўская, *Проза В. Адамчыка і М. Стральцова: родава-жанравая і ідэйна-тэматычнае падабенства*, [w:] *Шостыя рэспубліканскія Калесніцаўскія чытанні: „Слова аб палку Ігаравым” у літаратуры і духоўнай культуры славянскіх народаў*, Брэст 2008; Н. Дамброўская, *Лірычная проза Вячаслава Адамчыка. Рэспубліканскія чытанні. Зборнік навуковых артыкулаў*, Гродна 2009.

<sup>17</sup> Zob.: Б. Бур’ян, *Першы крок – пачатак дарогі*, „Беларусь” 1962, nr 11, s. 28.

<sup>18</sup> Zob.: Я. Цыбук, *З адчуваннем прыгожага*, „Полымя” 1962, nr 12, s. 164–166.

<sup>19</sup> Zob.: В. Івашчанка, *Чаканне радасці*, „Полымя” 1977, nr 5, s. 200–214.

<sup>20</sup> М. Стральцоў, *Ад маладзіка да поўні. Апавяданні, апавесці, эсэ*, Мінск 2005, s. 13–16.

Dalej w tekście, odwołując się do tego źródła, będę podawała w nawiasie stronę wydania.

<sup>21</sup> Podkreślenie autorki artykułu – Ireny Chowańskiej. Dalej w przykładach również jej podkreślenia.

Я ведаў, што гэта дурная, несамавітая злосць, што ніхто не вінаваты і ніхто не паможа мне, але ўсё адно злаваўся і дзёрзка глядзеў сустрэчным у вочы, нібы ведаў за кожным самы найцяжэйшы грэх. (*Свет Іванавіч, былы донжуан*, с. 119)

Мне даўно хацелася напісаць адно апавяданне назваць яго так: „Смаленне вепрука”. Цяпер я ведаю, што, бадай, не напішу: баюся, каб тое, пра што хацеў напісаць, не прыцішылася няўзнак [...]. (*Смаленне вепрука*, с. 143)

Мы пішам не навуковую працу пра А. Я. Багдановіча. Агаворымся зноў [...]. (*Загадка Багдановіча*, с. 232)

Istotne znaczenie w utworze ma język, który – jak słusznie zaznacza badaczka A. Wasiljewa – występuje w roli „материала, из которого он [писатель – I. Ch.] «лепит» содержательную форму своего произведения”<sup>22</sup>. Język postaci Stralcowa nie różni się od języka, którym posługują się mieszkańcy białoruskich miast i wsi. A to dlatego, że „прямая речь героев в реалистическом произведении строится по принципу внешнего жизненного подобия, т. е. подобия соответствующим речевым проявлениям в исходном языке”<sup>23</sup>. Bohaterowie utworów Stralcowa mają swój styl wypowiedzania się, który niekiedy zależy od ich wieku, wychowania, poziomu wykształcenia i miejsca zamieszkania. Na przykład w opowiadaniu *Свет Іванавіч, былы донджуан* mamy do czynienia z dwiema nowocześnie i modnie wyglądającymi nastolatkami, mieszkającymi w mieście i mówiącymi rosyjskim językiem młodzieżowym, który jeszcze bardziej wyróżnia ich z otoczenia. Używanie takich słów jak *маман; поднимать шухер; бусделано; салют; бранные останки; завалимся к тебе; выпивон; хвост пистолетом* (s. 116–117) świadczy o brawurze młodych ludzi, braku odpowiedniego wychowania oraz niechęci pielęgnowania swojego języka ojczystego i tożsamości narodowej. Rzadko w utworach Stralcowa pojawiają się wypowiedzi młodych i wykształconych ludzi posługujących się pięknym, soczystym językiem białoruskim. Pisarz „вельмі стрымана ставіцца да сакавітага, яркага слова, да будовы фразы, да тропай. Яго творчая ўстаноўка – шчырасць і праўдзівасць у выяўленні пачуццяў, а не стыль дзеля стылю”<sup>24</sup>. Dlatego w utworach przeważają wypowiedzi ludzi starszych, w których ujawnia się słownictwo pospolite. Pisarz specjalnie sięga po takiego rodzaju leksykę, gdyż: „найбольш экспрэсіўнай разнавіднасцю размоўнай

<sup>22</sup> А. Васильева, *Художественная речь*, Москва 1983, с. 29.

<sup>23</sup> Ibidem, с. 68.

<sup>24</sup> Т. Шамякіна, *На лінії перасячэння...*, с. 13.

лексікі з’яўляецца прастамоўная. Гэта стылістычна зніжанныя словы [...], часцей маюць адмоўнае значэнне”<sup>25</sup>. Na przykład:

[...] ліха тваёй матары [...]. (*Пасля завірухі*, s. 21)  
 Чорт бы яго спазнаў, гэтага Парукава [...]. (*Блакiтны вецер*, s. 54)  
 Дык гэта і ў вас дождж? А Божа ж ты мой! А я думала – гэта трасца ў нас толькі. [...]. Не дай бог. (*Там, дзе зацiшак, спакой*, s. 66)  
 Не к дабру ўсё гэта, ой, Божачка, не к дабру. [...] Калі ж яны бонбы гэтыя рвуць [...]. (*Там, дзе зацiшак, спакой*, s. 66)  
 Ах, смаркачы, смаркачы! (*Свет Іванавіч, былы донжуан*, s. 117)  
 Я канпель, халера на іх, той год мала сеяў, з імі ж важдца – не дай бог. Старая мяне і за тэя, што пасеяў, заклала, затукала – уга! (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 191)  
 Во брахун, во лёганькі Савачка [...]. (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 194)  
 [...] шыбуе подбегам, аж ногі зыбаюцца ў каленях [...]. (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 194)  
 Ну, добры вечар табе, суччын кот. (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 205)

W niektórych wypowiedziach postaci ujawnia się jej negatywne nastawienie do rozmówcy bądź do osoby, o której mówi. Takiego typu zdania są wypowiadane z podwyższoną intonacją, o czym świadczy występujący na końcu wykrzyknik.

Ах, каб цябе камар убрыкнуў! (*Там, дзе зацiшак, спакой*, s. 70)  
 Брысь, халера на цябе! (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 216)  
 Каб ты ўдовiнай слязой папархнуўся! (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 207)

W swojej prozie Stralcow odwołuje się do folkloru, wspominając o świętach i zabawach odbywających się we wsi oraz przytacza przysłówki, ludowe i współczesne powiedzenia, które na stałe weszły do języka białoruskiego:

Кожны мерае на свой капыл. (*Там, дзе зацiшак, спакой*, s. 66)  
 [...] сышоў сабакам сена касіць. (*Добрае неба*, s. 96)  
 Пажывём – пабачым. (*Добрае неба*, s. 96)  
 [...] столькі ў гэтай калатнечы паляжа мужчын. (*На чацвёрым годзе вайны*, s. 101)  
 [...] дзве „бландзiнкі” ды яшчэ закусон. (*І зноў, зноў горад*, s. 112)  
 Розуму на капейку, а прыкiдваюцца на рубель. (*Свет Іванавіч, былы донжуан*, s. 139)  
 [...] злосці поўныя косці. (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 189)  
 Ох, стары, што малы. Што галава, то й розум. (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 203)  
 От, старасць не радасць... (*Адзiн лапаць, адзiн чунь*, s. 210)

<sup>25</sup> М. Цікоцкі, *Стылістыка беларускай мовы*, Мінск 1995, s. 61.

W opowiadaniach *Перад дарогай*, *Там, дзе зацішак, спакой*, *На чацвёртым годзе вайны* pojawiają się wypowiedzi mieszkanki wsi przypominające pieśni śpiewane przez płaczki:

Ой, не дай Бог, людцы, вайны. (*Перад дарогай*, s. 46)

А Божа ж ты мой! (*Там, дзе зацішак, спакой*, s. 66)

А сыночак мой, а сiраціначка мая [...] ніхто цябе не пашкадуе, ніхто цябе не абароніць. А ці ж ты вінаваты, што бацька недзе злажыў галаву, што ніхто не ведае, дзе яго магілка... І гэты Зміцераў смоўж цябе б'е – чаго ж ты сыночак, яму паддаўся? (*На чацвёртым годзе вайны*, s. 102)

А сыночак мой, а сiраціначка мая [...]. Марусечка мая мілая [...] што ж нам цяпер рабіць без нашага Андрэйкі? За якія ж грахі асіраціў нас Бог? (*На чацвёртым годзе вайны*, s. 103)

Jak już wcześniej zostało wspomniane, białoruski pisarz przede wszystkim koncentruje się na przedstawieniu stanu duchowego i emocjonalnego postaci. Do zaprezentowania ich odczuć, rozważań i życzeń używa nie tylko mowy zależnej, która jest „простейшим вариантом”<sup>26</sup>, lecz także niezależnej. Oto przykłady:

Ён успомніў пра Варку, пра Толіка, падумаў, што, можа, ён сам вінаваты, што так доўга не едзе дадому сын. Навошта так зацята хаваў заўсёды ў сабе крыўду на яго, навошта знарок, злучаючыся, прымушаў яго пеклавацца на рабоце – каб сын не хацеў памагчы бацьку, хіба прыязджаў бы ён дадому? (*Добрае неба*, s. 97)

„Чаму я так шкадую яго? – думаў дзед. – У мяне ўсё нутро аж сыходзіць болям. Ці трэба так, ці памагу я так малому? Што чакае яго? Божа, ці трэба мне так яго шкадаваць?” (*Адзін лапаць, адзін чунь*, s. 202)

Wspomnienia z czasów dzieciństwa i młodości wywołują u postaci różne stany emocjonalne, charakterystyczne dla prozy lirycznej. Bohaterowie utworów Stralcowa przywołują w pamięci zarówno bliskich swemu sercu ludzi, jak i miejsc, w których spędzili młode lata. Mówią również o zapamiętanych zapachach jedzenia, lasu, łąki i skoszonej trawy. Warto przytoczyć kilka przykładów wspomnień, by pokazać, z jaką starannością pisarz dobiera słowa, aby móc jak najdokładniej odzwierciedlić zapisane na zawsze w pamięci wrażenia:

[...] калі ўдыхаў ён саладкава-даўкі паравозны дым, нешта шчымлівае, прыемна-балючае кралася ў сэрца, і тады прыгадвалася рознае, і часцей за ўсё дробязь: вясковы вечар, вогнішчы на вуліцы – вараць бульбу; стук праніка на сажалцы

<sup>26</sup> Zob.: А. Васильева, *Художественная...*, s. 93.



ранний вясной, а за ім – крык пеўня, тамліва-гучнае патуркванне жаб. А ў зялёным ветры, нечакана вострым і хвалюючым, бы ўспамін, мроіўся яму то пах гарэлага бульбоўніку, то маладога інею на яшчэ зялёнай траве. (*Там, дзе зацішаак, спакой*, s. 65)

Той раніцай, памятаю, ішла я паўз кінатэтр. Памятаю, як пад ягоным дахам, недзе там, за шэрымі калонамі, заўзята чырыкалі вераб'і, унізе, ля ўвахода, прыбіральшчыца шчыравала з дзеркачом, а на сцяне, над ёю, ружова білася, то святлеючы, то робячыся гусцей, трапяткая сонечная плямка. І ўедліва-церпка пахла пылам. [...], а у тую вясновую раніцу вуліца пахла яшчэ і свежымі булками, і духмянай кавай, і цвярозлівым халадком маладой зялёйнай лістоты. (*Сена на асфальце*, s. 74)

Ślusznie stwierdza białoruska badaczka N. Dambrowskaja, że Stralcow: „ажыўляе часы дзяцінства, маладосці, дае магчымасць перамяшчацца герою ў прасторы і часе. Умее прыспешыць і спыніць імгненне, надзяліць слова вобразнасцю колеру, гуку, паху. Гэта сваесаблівы ўспамін-вярганне, успамін-узнаўленне, успамін-перажыванне”<sup>27</sup>. Wszystkie pojawiające się w dziełach tego białoruskiego twórcy reminiscencje z czasów młodości są w całości przesiąknięte liryzmem i poczuciem smutku z powodu nieodwracalności minionego czasu. Niemalże w każdym utworze autor przytacza wspomnienia z czasów wojennych. Szczególnie w opowiadaniu *Ha чацвёртым годзе вайны* i opowieści *Адзін лапаць, адзін чунь* potrafił doskonale przedstawić emocje małego chłopca wychowanego bez ojca oraz psychikę osób dorosłych. Stralcow doskonale znał życie białoruskiego narodu, dlatego w swoich utworach nie idealizował wiejskiej i miejskiej rzeczywistości, ale w sposób prawdziwy przedstawiał pracę mieszkańców wsi.

Poddając analizie wszystkie utwory Stralcowa, można wywnioskować, iż w takich opowiadaniach, jak *Ha вакзале чакае аўтобус*, *Там, дзе зацішаак, спакой*, *Добрае неба* pojawia się dokładny opis zachowania postaci. Występujące w zdaniu czasowniki ujawniają stan wewnętrzny bohatera, tempo rozwijającej się akcji oraz wpływają na nastrój całego dzieła. Na przykład:

Юновіч устаў<sup>28</sup>, прайшоўся па пакоі, пастаяў, успомніў [...] думаў Юновіч, але думаў не злосна [...] ён моўчкі прайшоў, [...] шмыгнуў у свой пакой. Закурыў, набраў тэлефонны нумар. (*Ha вакзале чакае аўтобус*, s. 56–57; s. 60)  
Дырэктар усміхаўся. [...] ён жартаваў. Дырэктару было сумна, і ён хадзіў па пакоі. Падыходзіў да вешалкі, прыглядваўся нечага да паліто, пстрыкаў па ім

<sup>27</sup> Zob.: Н. Дамброўская, *Лірычная проза Вячаслава Адамчыка...*, s. 273–277.

<sup>28</sup> Tu i w kolejnych przykładach podkreślenia autorki artykułu – Ireny Chowańskiej.

пальцам, надзяваў на чаравікі галошы і адразу здымаў іх. (*На вакзале чакае аўтобус*, s. 56–57; s. 63)

Сяргей сеў за стол; падышла афіцыянтка – заказаў гуляш [...]. Папрасіў бутэльку вады – сядзеў, піў; [...], а ён усё сядзеў, чакаючы мо пераціхне дождж. (*Там, дзе зацішаак, спакой*, s. 67)

Максім адчыніў у пограб дзверы, прыгнуўшыся ступіў у халаднаваты паўзмрок, пастаяў, прывыкаючы да цемні, потым знайшоў ля сцяны халодную цяжкую конаўку, зробленную са снараднай гільзы, і пачаў боўтаць ёю ў бочцы з бярозавікамі. [...] Ён пастаяў пасярод хаты, убачыў на падлозе хлебныя крошкі – пайшоў у качарэжнік, узяў венік і падмёў падлогу. Наліў куранятам у талерку свежай вады і выйшаў на двор. (*Добрае неба*, s. 89)

W utworach białoruskiego twórcy uwypuklona została więź bohatera z rodzinnym domem i ziemią ojcowską. Należy zaznaczyć, że Stralcow jako pierwszy zaprezentował typ postaci, której bliskie jest zarówno miasto, jak i wieś, dlatego krąży między nimi. Jest równie wrażliwa na świat przyrody co świat ludzi. Badaczka T. Szamiakina stwierdza, że Stralcow: „больш, чым пісьменнікі іншых стылёвых напрамкаў, заклапочаны парывам сувязяў чалавека з зямлёй, з прыродай, з народным бытам. Адсюль і лірычнасць, пяшчота да таго, што непазбежна страчваецца ў наш бурны век, імкненне адлюстравать у сваіх творах паэзію прыроды, паэзію працы на зямлі”<sup>29</sup>. Pisarz w żadnym utworze nie przedstawiał w sposób kontrastowy mieszkańców miasta i wsi oraz ich miejsc zamieszkania, czego nie można powiedzieć o zagadnieniu czasu. W takiej sytuacji stosował chwyt kompozycyjny oparty na zestawieniu różnych płaszczyzn czasowych, który ujawniał się m.in. za pomocą antonimicznych przysłówków (*wtedy* i *teraz*). W opowiadaniach *Сена на асфальце* i *I зноў, зноў горад* twórca sięgnął po taki środek stylistyczny jak porównanie, a konkretnie porównał samolot do żywej istoty:

[...] спеў жаваранка аглушае нас не меней, чым гул рэактыўнага самалёта. (*Сена на асфальце*, s. 84)

Усе падняліся і рушылі з аэравакзала ў поле, да жаўтлява-шэрага, несамавітага, падобнага на страказу самалёціка. (*I зноў, зноў горад*, s. 115)

Паўз аэрадром у поле бегла дарога: жавы конік, запряжаны ў калёсы, трухаў па ёй. [...]. А потым бег, падскокваючы, па мерзлым полі самалёт. (*I зноў, зноў горад*, s. 115–116)

<sup>29</sup> Т. Шамякіна, *На лініі перасячэння...*, s. 11.



W utworach Stralcowa niejednokrotnie pojawiają się opisy przyrody przybierające kształt impresjonistycznego obrazu oraz liryczno-filozoficzne dygresje, które niekiedy zajmują sporą część utworu. Pisarz świadomie stosuje wówczas proste zwroty, powtarza jeden lub kilka wyrazów, a niekiedy całe zdanie po to, aby podkreślić znaczenie powtarzającego się wyrazu i zwiększyć jego ekspresję. Stosuje on takie rodzaje powtórzeń, jak anafora, epifora i paralelizm leksykalny. Na przykład w opowiadaniu *Трыніцх* w części *Падарожжа за гарад* zajmującej półtora strony tekstu zauważamy powtarzający się dwa razy wyraz *у сакавіку* (s. 10) oraz osiem razy *стаяла ноч* (s. 10), zaś w utworze *Дзень у шэсцьдзсят сутак* mamy do czynienia z kilkokrotnie powtarzającym się *я зайздрышчу* (s. 150–151) oraz *адзін, адзінота, адзінокі* (s. 150–151).

Opisy przyrody we wszystkich utworach białoruskiego pisarza są dokładne, głęboko liryczne i realistyczne w swojej kolorystyce. Ujawnia się w nich umiejętnie zastosowana animizacja i personifikacja. Dzięki nadaniu przyrodzie ludzkich cech pisarz zdołał wyrazić swoje uczucia w stosunku do otaczającego go świata. W utworze *Смаленне венпука*, będącym ostatnim opowiadaniem w dorobku pisarskim Stralcowa, widoczny jest paralelizm kompozycyjny. Warto zaznaczyć, że w dziełach prozatorskich Stralcowa łączy się pejzaż, filozoficzne rozważania, dialog i monolog wewnętrzny postaci. Wszystkie te fragmenty w utworze wzajemnie przeplatają się i uzupełniają, tworząc tym samym oryginalny styl białoruskiego pisarza.

Mówiąc o walorach artystycznych liryzmu Stralcowa, nie można nie wspomnieć o paralelizmie intonacyjnym. W niektórych dziełach pojawiają się zdania, które można zapisać w formie wersu i wtedy „динамическая гармония его [предложения – I. Ch.] ритма предстанет еще более явственнее”<sup>30</sup>. Oto przykłady:

О, ляціце, журавы, ляціце сваёй млечнай дарогай, вясёлай і шумнай, бы крыгаход! І вясновую радасць трубіце над цёмнай вясновай зямлёй. (*Трыніцх*, s. 10)

О, салодкая, ляютная бяздумнасць, о, жыццё души, дрымотнае, як звон вады, таемлівае, як сіняя намітка смугі! (*Сена на асфальце*, s. 75)

Адзін лапаць, другі – чунь, хоць ты дома не начуй. (*Адзін лапаць, адзін чунь*, s. 189)

Wczytując się w utwory prozatorskie Stralcowa pod kątem fonetycznych środków stylistycznych, stwierdzamy, że pojawiają się w nich onomatopeje. Pi-

<sup>30</sup> Zob.: А. Васильева, *Художественная...*, s. 204.

sarz starannie je dobiera, by móc najdokładniej odzwierciedlić dźwięk wydawany przez opisywany przedmiot. Przyjrzyjmy się kilku przykładom:

татахканне пезда; перазвон трамваяў. (*Трыціх*, с. 11)

лапатала, шархацела лісце на таполях; скакалі, лопаліся бурбалкі. (*Там, дзе заціішак, спакой*, с. 66)

[музыка касы – І. Ч.] джгінь-джгінь-шах! (*Сена на асфальце*, с. 87)

зарохкае вяпрук; сакочуць куры; лотат крылаў; шоргат мешалкі; бухаюць дзверы. (*Смаленне вепрука*, с. 144)

W opowiadaniach i opowieściach Stralcowa zdania często rozpoczynają się od samogłoski, które – jak pisze T. Szamiakina – „бгюць па радку, ствараючы асаблівы, блізкі да вершаванага, рытм, меладычнасць кожнага асобнага сказа”<sup>31</sup>. W niektórych utworach pojawiają się fragmenty składające się z kilku zdań i wszystkie rozpoczynają się samogłoską. Poświadczą to następujący cytat:

І<sup>32</sup> толькі потым, калі вярталіся з лесу да знаёмых у вёску, дзівіліся дружна з нядаўняга ліўня, бачылі, што стаяла ўсюды ў нізінках мутнаватая вада, што сквозь па дарозе прыбіла шумлівымі раўчукамі то да грудка, то да купіны, то да якой ламачыны парыжэлую траву, дробнае голле, пачарнелыя сцябліны кветак. У лужынах плаваў абабіты дажджом руды цвет падарожніку. А потым з-за хмар выбліснула сонца – і трава, і зямля, і лужыны закурыліся парай; пабеглі з крыкам за машынай, калі ўязджалі ў вёску, басаногія дзеці, а ля нечага двара ляжала навалом абчэсанае бявенне... І, бач, зноў жа сабралася на дождж. (*Перад дарогай*, s. 43)

Kilka słów należy powiedzieć o konstrukcji zdań i składniowych środkach stylistycznych. Otóż w utworach Stralcowa niejednokrotnie zauważamy fragmenty tekstu składające się zarówno z krótkich, jak i długich zdań. Należy zgodzić się ze stwierdzeniem T. Dasajewaj, że: „прыёмы лірызацыі выяўляюцца і ў архітэктоніцы твора. Асабныя часткі апавядання пададзены кароткімі, адрывістымі сказамі, у форме «рубленай фразы», што надае ўспамінам героя фрагментарнасць, стварае ўражанне дынамізму, калейдаскапічнай плыні думак героя”<sup>33</sup>. Właśnie takie krótkie, proste, wyrwane z kontekstu zdania pojawiają się w dziełach Stralcowa:

Стаіць цішыня. [...] Сонца зайшло. [...] Ападае на траву раса. Халаднее. Крычыць у хмызах ля рэчкі драч. Тарахцяць, пераязджаючы мост, калёсы.

<sup>31</sup> Т. Шамякіна, *На лініі перасячэння...*, s. 23.

<sup>32</sup> Tu i w kolejnych przykładach podkreślenia autorki artykułu – Ireny Chowańskiej.

<sup>33</sup> Т. Дасаева, *Паэтыка лірызму...*, s. 123.

Цямнее. Доўгачаканы спачын зямлі, лагода і сон чалавеку! А тут адзінаццаць гадзін вечара. Нічога не мяняецца. Сонца. Дзень. Ідзем на апошні сеанс у кіно. Паказваюць фільм пра Штраўса. [...] Фільм дрэнь, музыка цудоўная. У зале паўзмрок, на экране сонечны каскад фарбаў. Ён не стамляе. Адпачываеш. [...] Фільм канчаецца. Ідзем у гасцініцу. Горад спіць, на вуліцы ні душы, калі не лічыць катой. Іх мноства. (*Дзень у шэсцьдзесят сутак*, s. 162)

Jednakże znacznie częściej występują długie, złożone zdania. Zazwyczaj cechuje je spokój, zaduma, miłość, co korzystnie wpływa na nastrój odbiorcy, mimowolnie zachęcając go do zastanowienia się nad codziennością. W ten oto sposób autor próbuje pobudzić czytelnika do dyskusji, rozmyślenia, zastanowienia się nad rzeczywistością i wartością życia. Ujawnia się to poprzez pojawiające się pytania retoryczne, które najczęściej rozpoczynają się od słowa *навошта*:

Памятаеш, як зачытваліся мы Тургеневым, Чарнышэўскім, памятаеш, якую ўладу мелі над намі Рахметаў, Базараў? (*Сена на асфальце*, s. 81)

Навошта, навошта ён тут адзін, навошта гэта хата, калі няма жонкі, калі раз'ехаліся, павыходзілі ў горадзе замуж дочки [...]. (*Добрае неба*, s. 90)

І так трывожна і боязна бывае на душы – няўжо так пачынаецца сталасць? [...] Дык навошта ж рэчка выходзіць з берагоў і пасля сумуе? Навошта дрэва высока ў гору выносіць свае шаты, навошта сумуе па грыбных зацішках роснай зямлі. (*Роздум*, s. 107)

Хто з нас не вінаваты перад Богам і перад людзьмі? (*Адзін лапаць, адзін чунь*, s. 201)

W opowiadaniach i opowieściach Stralcowa, oprócz zdań pytających i wykrzyknikowych, występuje duża ilość urwanych zdań wypowiedzianych zarówno przez postaci, jak i narratora. Pisarz specjalnie sięga po taki typ zdań, aby uwypatnić ekspresję i emocjonalność mówiącej osoby.

Sumując dotychczasowe wnioski dotyczące walorów artystycznych liryзму Stralcowa, należy zgodzić się ze stwierdzeniem T. Szamiakinej, że Stralcow świadomie łamał konwencje epiki i liryki, tworzył nietypową dla owego czasu prozę poetycką pełną subiektywizmu, środków stylistycznych i rytmiki oraz przedstawiał własne „ja” narratora utożsamianego z autorem dzieła. Rytmiczność i muzyczność języka – uzyskiwane poprzez dokładne dobieranie słów i starannie wyszlifowane zdania w opisach przyrody, otaczającego świata i świata wewnętrznego bohatera – wpływają na nastrój utworów, w których pobrzmiwają poglądy samego autora. Warto przytoczyć słowa Iryny Gowzicz, która uważa, że: „Яго [Стральцова – І. Ч.] пражайныя, паэтычныя і крытычныя творы насычаныя пражыста-светлым і сумна-трывожным лірызмам, гэта сум

звычайнага, простага чалавека, які кіруецца не формулай «жыць – як бяжыць», а па-філасофску глыбока, удумліва і засяроджана ацэньвае сваю ролю ў гістарычным працэсе, суадносіць малое, прыватнае з глабальным і вялікім; пастаянна заглыбляецца ў свет асабістых перажыванняў, аналізуе стан душы лірычнага героя. М. Сральцоў – адначасова і лірык, і філосаф, і псіхолаг, вельмі блізкі ў апавяданнях да Кузьмы Чорнага”<sup>34</sup>.

Michaś Stralcow stworzył ciekawą prozę wyróżniającą się specyficznym liryzmem, nazywanym stralcowskim, co wpłynęło na niepowtarzalność prozy tego pisarza.

### Резюме

#### *Художественные достоинства лиризма в прозе Михася Стральцова*

В настоящей статье рассматриваются художественные достоинства лиризма в прозе белорусского писателя Михася Стральцова. В начале статьи автор говорит о проблематике лиризма в белорусской литературе, которая неоднократно затрагивалась в научных работах. В дальнейшей части статьи, на основании 19 рассказов и 2 повестей М. Стральцова, автор представляет художественные достоинства лиризма появляющиеся в текстах писателя, а свои высказывания подтверждает цитатами из анализируемых произведений.

### Summary

#### *The artistic qualities of lyricism in Mikhas Stralcov's prose*

The aim of the present article is presenting the qualities of the artistic lyricism appearing in the epic pieces of the Belarusian writer Mikhas Stralcov. At the beginning of the article the authoress refers to the issues of lyricism in the Belarusian literature, often discussed in academic writing. In the subsequent part of the article, on the basis of 19 tales and 2 stories by Stralcov she presents the artistic qualities of lyricism manifesting themselves in the texts of the prose writer, and she confirms all her ascertainments with the quotations from the pieces under analysis.

---

<sup>34</sup> І. Гоўзіч, *Мастацкі свет Міхася Стральцова...*, s. 177.

Iryna Betko  
Olsztyn – Kijów

## **Символіка грошей/ багатства в українській постмодерній прозі: вірність класичній традиції**

Домінуюча традиція української класичної літератури, підсилювана відповідними імпульсами зі сфери колективного несвідомого, істотно сприяє тому, що в суспільній свідомості сучасних українців пов'язана з *грошима/багатством* проблематика в багатьох аспектах тяжіє до *тіньового* спектру морально-етичних асоціацій. Письменники-постмодерністи у своїх творах на різні способи відбивають, зокрема, ту характерну модель людської поведінки, що сформувалася в попередні історичні епохи та як певний стереотип передавалася з покоління в покоління, згідно якій у суспільстві загалом не прийнято говорити про *гроші*, спеціально концентруватись на даній темі.

Переважно у людей похилого віку тема *грошей* викликає почуття ніяковості чи навіть сорому майже в тій самій мірі, що й розмови про секс. Наприклад, мати нараторки автобіографічного твору Євгенії Кононенко *Без мужика*, будучи представницею „середньої”, – тобто, малозабезпеченої та непрактичної в матеріально-побутових справах, – „радянської інтелігенції”, а водночас надзвичайно гордою і незалежною жінкою, щиро переконана, що справжньою катастрофою для її дочки було б зв'язати життя з чоловіком із заможніших верств: „генеральським, партійним, артистичним чи завмагазинним” тощо „синочком”<sup>1</sup>.

Речниками традиційної системи вартостей часом виступають і представники молодшого покоління. Серед них – протагоніст повісті Юрія Андруховича *Рекреації* тридцятирічний Ростислав Мартофляк, „надія української поезії”. Розчулений до глибини душі зустріччю з друзями-поетами – *славними, великими хлопцями*, – а почасти й під впливом „розкішного чортопільського пива”, – він над усі скарги підносить такі

---

<sup>1</sup> Є. Кононенко, *Без мужика*. *Prosus nostalgos*, Львів 2005, с. 7.

*ідеальні* вартості, як висока поезія й чоловіча дружба. У зверненому до побратимів внутрішньому монолозі Мартофляк декларує: „[...] я віддам усе золото світу за один-єдиний рядок будь-кого з вас, за це щастя – брести з вами майже наосліп крізь вогке середньовіччя з одної кнайпи до другої”. Пізніше він закликає студентів: „Не забувайте [...] про золото сонця”<sup>2</sup>.

Жінка Мартофляка оцінює його друзів подібним чином і приблизно в тих самих понятійних категоріях абсолютних/ *ідеальних* вартостей: „хлопці вони талановиті, [...] цвіт нації, діти нового часу”, – а крім того – „чесні, непродажні”. Особливо високу думку Марта має про свого чоловіка, якого вважає за „рідкісний діамант”. „Він золотий хлопець”, – додає Хомський<sup>3</sup>.

Традиційна система вартостей домінує також у внутрішньо суперечливій свідомості ще одного *молодого українського поета* – Отто Вільгельмовича фон Ф., протагоніста роману Андруховича *Московіада*. Згадуючи вранці сон, що був примарився „з п’ятниці на суботу”, Отто фон Ф. картає себе за *продажну* готовність до морального компромісу у творчих справах, уявнену, щоправда, в психологічно неконтрольованому стані *обниження ментального рівня* – як характерно *тіньовий/ витіснений* мотив індивідуального несвідомого:

Кривлячись і відпльовуючись, і самого себе люто ненавидячи, згадуєш отой сон, [...] Це ж треба так продаватися! Безпардонно, нахабно, цинічно. „Надайте мені стипендію, Ваша Суверенносте, [...]”. Яке підле й нице лакейство духу, яка внутрішня проститутованість!<sup>4</sup>

Великим прихильником традиційних *ідеальних* вартостей є також „український поет і культуролог молодшої генерації” Стах Перфецький, протагоніст роману Андруховича *Перверзія*. Цей „вічний боржник” по-філософському ставиться як до власних фінансових проблем, так і до побутово-економічних негараздів у своїй країні. Він тішиться з самого факту життя як з феномену *якісного*, а не *кількісного* порядку – з того, „що воно є”, і тому „не буває кращим чи гіршим”. Стах вважає, що життя „прекрасне”: саме по собі, а *коли бракує грошей, щоб купити хліба і сигарет*, – то „тим більше”, бо „тоді все загострюється. Тоді ти легкий і ясний”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Ю. Андрухович, *Рекреації. Повість*, „Сучасність” 1992, № 1, с. 30, 39, 42, 57.

<sup>3</sup> Ibidem, с. 31, 30, 49.

<sup>4</sup> Ю. Андрухович, *Московіада. Роман жахів*, Івано-Франківськ 2000, с. 11.

<sup>5</sup> Ю. Андрухович, *Перверзія. Роман*, Львів 2004, с. 10, 235.

Подібно як Мартофляк чи Хомський, Перфецький любить і цінує „понад усе” своє артистично-богемне середовище. Щоправда, в найскрутніші часи Перфецькому доводилося „виносити на базар” не лише „улюблені книги”, але й „графіку” побратимів-художників, яку вони йому „дарували до днів народження”. І хоча зовні це могло виглядати так, ніби протагоніст „продавав своїх друзів”, насправді все було „інакше” – то „друзі рятували” Стаха „від голодної смерті”. З іншої сторони, заради високої мети – довести коханій жінці свою любов, відчайдушно намагаючись забезпечити їй той високий стандарт життя, який панував в аристократичному домі її батьків, або принаймні виконати якесь її бажання, – Перфецький був здатний заробляти гроші *у поті свого чола*: наприклад, „цілий тиждень” вивантажувати „ночами вагони, аби купити для неї що-небудь у фарців”<sup>6</sup>.

У царині української постмодерної прози любов загалом зберігає свій традиційний статус однієї з найбільших екзистенційних вартостей, що заради неї персонажі здатні пожертвувати будь-якими матеріальними благами: скажімо, продати „маміні подарунки, щоб повернути [...] борги”<sup>7</sup> коханого. Дану ситуацію моделює в розмові з подругами „кандидат наук Гелена”, одна з п’яти героїнь оповідання Кононенка *Три вершини любові*.

Та особливо послідовно і навіть зятято ідеальну сутність кохання обстоює інша героїня даної мініатюри, „безпритульна Іра”. І це при тому, що „саме через любов” вона „і стала безпритульною: продала квартиру в центрі” Києва, „щоб її чоловік вклав виручені гроші в якийсь недолугий бізнес. Тепер у Іри ні квартири, ні грошей. Тільки чоловік. І любов”<sup>8</sup>.

Подібним чином усі ті жінки, що їх ошукав аферист Адріан, другоплановий персонаж роману Кононенка *Зрада*, який сягав по „їхнє майно, обіцяючи невдовзі повернути втричі більше, і втік”, будучи закоханими ідеалістками, „плакали не за своїм майном, а за ним” (с. 88)<sup>9</sup>. У свою чергу *профанній* сучасності з її ненависною йому *жіночою емансипацією*, „наслідком якої стало те, що жінки більше не розкривають

<sup>6</sup> Ibidem, с. 234, 235, 274.

<sup>7</sup> С. Кононенко, *Три вершини любові*, [в:] eadem, *Зустріч у Сан-Франциско. Збірка оповідань*, Київ 2006, с. 74.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 70. Квартиру в центрі столиці продає заради порятунку коханого, який впав у фінансові тарапати, також Олеся, протагоністка іншої новели Кононенка (*Тринадцять третя соната. Частина друга. Любов і гроші*). Зрештою, її жертва по-своєму ще спектакулярніша, адже з французом Жан-Марком вона, на відміну від *безпритульної* Іри, поки що не має ні родини, ані дітей.

<sup>9</sup> С. Кононенко, *Зрада. Роман*, Львів 2002, с. 88.



своїх сердець коханому”<sup>10</sup>, Адріан протиставляє ті *сакральні* в його розумінні „часи, коли шлях жінки до інтимної близькості з чоловіком таки проходив крізь її серце і [...] розум”, а відтак „чоловік ставав для неї богом”, якому вона „віддавалася вся, до дна. Не тільки тілом, але й усією душею. А також із усім своїм майном, з усіма своїми заощадженнями [...], що збиралися протягом років”, але у відповідний момент „без жалю летіли на вівтар кохання”<sup>11</sup>.

Багата палітра художнього осмислення різних змістових аспектів розгляданого феномену в українській постмодерній прозі нерідко набуває іронічного забарвлення. У цьому контексті *гроші/ багатство* часами ідентифікується як характерно *диявольський* атрибут. Вони, безперечно, є „злом”, хоча й особливого гатунку: для багатьох персонажів це *зло* окреслюється як „жадання” (згідно з афоризмом російської письменниці Татяни Толстої)<sup>12</sup>.

Так, уже на перших сторінках повісті *Рекреації* один із *спонсорів* Свята Воскресаючого Духу – „громадянин Швейцарії, доктор медицини Попель”, який згодом виявляється єпископом-сатаністом, дає Грицькові Штундері на знак подяки „десять долярів” за „рукопис” його книжки. Крім того, підвозячи до Чортополя *славних поетів* своїм „«крайслер-імперіалом» передвоєнного зразка”, він щедро обдаровує Грицька і Юрка Немирича тими благами, що за певних конкретно-історичних та економічних умов є більш адекватним еквівалентом *знеціненої готівки*, – тобто, дефіцитними (для *материкових* українців *кризового* періоду початку 90-х рр. XX ст.) споживчими товарами зі своєї „магнатської кишені”: двома пачками „винятково смачних сигарет «Голуаз»”, пивом марки „Баєр”, різними смачними наїдками<sup>13</sup> й, нарешті, презервативами. Швейцарець також хвалиться, що має „при собі камеру” відео та „японські тасьми”.

*Багатство* Попеля в очевидний спосіб субстантивує наївно-інфантильні підлітково-хлоп’ячі мрії та уявлення, характерні для молодого покоління посттоталітарної держави з низьким життєвим рівнем її населення. З іншої

---

<sup>10</sup> Пор.: „Любов – це хвороба, краще без неї, – відрубала кандидат наук Гелена. – А загалом, любов – це аксіоматичне поняття, яке набуває різних значень в різних системах відліку” (*Три вершини любові...*, с. 71).

<sup>11</sup> Є. Кононенко, *Зрада...*, с. 89.

<sup>12</sup> Пор.: В. Сергеева, *Отношение россиян к деньгам*, [в:] eadem, *Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность*, изд. 4, испр., Москва 2006, с. 252–255.

<sup>13</sup> Попель пропонує хлопцям „канапки з шинкою і ементальським сиром, трохи чіпсів, крексів, помідорову пасту, салями, помаранчевий джус...” (Ю. Андрухович, *Рекреації...*, с. 34).



сторони, воно лише по суті у символічній формі засвідчує *відносний ступінь достатку* більш-менш заможних верств інтелігенції – австро-угорської (перед початком першої світової війни) та західноєвропейської (кінця ХХ ст.).

Значно ширшими фінансово-економічними можливостями натомість disponують ті *темні сили*<sup>14</sup>, що стоять за Фундацією „La morte di Venezia”, яка з великим розмахом організувала у Венеції *інтернаціональний семінар*, офіруючи його учасникам вельми щедрі почастунки, розваги та інші спокусливі пропозиції<sup>15</sup>. Особливо ж „сума гонорару”, запропонована режисеру-постановнику опери *Орфей у Венеції*, „була такою...”, що „давала змогу” не лише „робити оперу, якої ще не було», але й здійснити «повне внутрішнє переоблаштування» театру „Ля Феніче”. Зрештою, Стахові Перфецькому „певна установа меценатського гатунку” за згоду на „три місяці” стати її „стипендіятом” обіцяла, серед інших численних добродійств, навіть „все золото світу”<sup>16</sup>.

Міфологічна гіперболізація мотиву *незліченних диявольських багатств* сягає апогею в романі Андруховича *Дванадцять обручів*. В автокоментарі до свого твору письменник, зокрема, переповідає певне гуцульське повір’я, що застерігає „від ходіння на Близницю”, де легендарний ватажок опришків Довбуш „закопав усьо золото [...]». – І тепер там водиться цей самий... [...] Дванадцятий!”<sup>17</sup>.

Даний фольклорно-міфологічний мотив на сторінках *Дванадцяти обручів* набуває цікавого трансформаційного розвитку, обростаючи великою кількістю промовистих конкретно-економічних деталей і подробиць, характерних для реалій української дійсності рубежа ХХ–ХХІ ст. Передусім *легендарно-інфернальний* „Дванадцятий!” перетворюється на „дев’ятого” персонажа роману – загадкового (чи не з *пекла родом*) Варцабича Ілька Ільковича, *власника і спонсора*, при чому *генеза* „блискавичного Ількового сходження до майнових і фінансових вершин” („і валюта, і нафта,

<sup>14</sup> Наприклад, певна агентка цієї Фундації має промовисте ім’я *Ада*, а її партнер – не менш промовисте німецьке прізвище *Різенбокс* (тобто, *Цапище*).

<sup>15</sup> Див.: „Організатори побирають на себе всі Ваші витрати, забезпечують Вам готель і постіль, щоденні дієти, дегустації, гігієни та медичійську санітарію. Що більше – гварантуємо Вам за Ваш реферат винагороду сумою в 1 млн. лір італійських” (Ю. Андрухович, *Перверзія...*, с. 37).

<sup>16</sup> Ibidem, с. 177, 178, 20.

<sup>17</sup> Ю. Андрухович, *Орфей хронічний (спроба автокоментаря)*, [в:] idem, *Дванадцять обручів*. Роман, вид. 2, виправлене та доповнене, Київ 2004, с. 328.

і кров” тощо), за однією з версій, своїм корінням сягає містичного *золота Довбуша*:

[...] він, генеалогічно єдиний безпосередній нащадок впливового опришківського роду, сподобився посвяти у таємницю найбільшого у Східних Карпатах скарбу, що з нього й черпає повними жменями, не відмовляючи собі та своїй країні ані в чому<sup>18</sup>.

Максимально ототожнений зі своїм *багатством*, Варцабич фактично розчиняється в ньому, зникаючи з більшості планів фізичного буття й стаючи „насичено-жовтою субстанцією за операторським пультом”, яка спілкується з протагоністом Артуром Пепою в той критичний момент його існування, коли він перебуває на грані життя і смерті. Присутність Варцабича у романі – *заочно-засвітня*: він жодного разу не виходить до своїх гостей, лиш по розмові з Ромою Воронич за посередництва мобільного телефону віддає телефонні-таки розпорядження майору місцевої міліції Паршивлюкові. Натомість *багатство Варцабича*, на відміну від його *суб’єкта/ власника*, посідає кілька цілком конкретних вимірів: два фізичних (легальний<sup>19</sup> та нелегальний<sup>20</sup>) і один метафізичний<sup>21</sup>.

Тенденція *демонізації* феномену *грошей/ багатства*, що простежується в ряді контекстів, оригінально стилізованих у міфологічному дусі, в загальному обшарі української постмодерної прози як такої вже не має всеохопного характеру. Порушуючи дану тему, письменники успішно позбуваються усіх тих психологічних комплексів і міфів, якими були

<sup>18</sup> Ю. Андрухович, *Дванадцять обручів...*, с. 51.

<sup>19</sup> Варцабич „про людське око” створив *цілу імперію* „з усіма складниками та чинниками”, у т.ч. кілька мереж (бензозаправки, пансіонати й *лісничівки*, обмінні пункти і т.п.), фірм („Гурт” і „Чемергес”), звіроферм, критих базарів, „далі вже дрібниці – якісь колиби, шашличні, вареничні, більйардні, громадські туалети, кіоски [...], а також спонсорування конкурсів краси та нічних клубів за інтересами, роздрібна торгівля у приміських потягах, розбій на дорогах, мережа жебраків [...], колишні цехи [...], три з половиною кілометри глухого залізничного відгалуження, трохи газопроводу, підземні сховища газу, грибні та ягідні ділянки лісу, річкове каміння, звалище автомобільних решток...” (ibidem, с. 49–50).

<sup>20</sup> *Нелегальні* методи збагачення Варцабича передбачали „гру без правил” у *вільній економічній зоні*: „вічний неспокій і транзит в єдиному напрямку – на південний захід, на Трансильванію”. Разом з тим Варцабич „уже давно зумів [...] сягнути фінансово інших, казковіших, територій – і Кексгольму, і Гельголанду, і Страшних Соломонових островів” (ibidem, с. 50–51).

<sup>21</sup> Варцабич провадив також „цілком інакший, дивно-езотеричний бізнес: [...] цвітіння папороті, збирання метеоритних уламків, виловлювання привидів і відмивання крові зі старовинних коштовностей” (ibidem, с. 51).

детерміновані їх попередники – класики різних епох, дисиденти-шістдесятники, а особливо *соцреалісти*. З іншої сторони, трактуючи зацикленість сучасного суспільства на *грошах/ багатстві* як явище *людське, дуже людське*, вони не вагаються уявлювати навіть найінтимніші аспекти фінансово-економічного *буття* своїх персонажів, яке у свою чергу нерідко обумовлює їх екзистенційну ситуацію, систему цінностей і навіть рівень морально-духовної самосвідомості тощо.

### Streszczenie

*Symbolika pieniędzy / bogactwa w ukraińskiej postmodernistycznej prozie:  
wierność klasycznej tradycji*

Na podstawie wybranych utworów Jurija Andruchowycza i Jewhenii Kononenko autorka analizuje szereg kontekstów literackich zawierających symbolikę *pieniędzy/ bogactwa*. Okazuje się, że w wielu przypadkach bohaterowie traktują rozpatrywane symbole w sposób zgodny z klasyczną tradycją literatury ukraińskiej. Są to dla nich względne wartości, które przeciwstawione zostają wartościom prawdziwym – takim jak miłość, przyjaźń, twórczość etc. Jednak tradycyjna demonizacja fenomenologii *pieniędzy/ bogactwa* ma charakter raczej ironiczny niż patetyczny.

### Summary

*Symbols of money / reach in Ukrainian postmodern prose:  
faithfulness to classic tradition*

The article is devoted to analysis of symbols of *money/ reach* on examples of works by Jurij Andruchovych and Eugenija Kononenko. Traditionally, heroes oppose *money/ reach* and love, friendship, poetry creative etc. as two systems of moral values. But demonization of this symbols has ironic – not pathetic character.



Halina Niefagina  
Słupsk

## **„Польские” страницы романа Людмилы Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик***

Вышедший в 2006 году роман Людмилы Улицкой сразу вызвал многочисленные отклики. *Новый мир* очень быстро отреагировал, опубликовав в седьмом номере журнала несколько статей разных авторов, объединенных рубрикой „Вокруг Даниэля Штайна”. В более чем 20 появившихся статьях речь идет главным образом о главном герое произведения, о религиозных, национальных и нравственных проблемах. Поводов для дискуссий и полемики более чем достаточно: роман написан на животрепещущем материале, поднимает проблемы, однозначное решение которых невозможно. Он панорамно охватывает разные времена и страны. Действие происходит в довольно значительном временном периоде от начала Второй мировой войны до конца 1990-х годов. При этом время, благодаря представленным в переписке воспоминаниям, раздвигается в прошлое – в 1920–1940-е годы, а в письмах автора подруге – в современность, в 2006 год. Столь же широка и география: Польша, Литва, Беларусь, Россия, Германия, Израиль, США. Польские страницы занимают довольно большое место в тексте романа. Польша представлена на страницах книги Улицкой топосами Краков, Варшава, Вроцлав, Кельце, местечко в Южной Польше.

Сюжетную канву (именно канву, ибо сюжет как таковой в романе вычленишь не просто) составляют перипетии жизни главного героя – католического священника, польского еврея Даниэля Штайна, данные в круге исторически значимых событий: войны, массового уничтожения евреев, депортации поляков в Россию из восточных областей, образования Израиля, распада СССР. По проявленной проблематике это сложное переплетение национальных, религиозных, этических, философских, исторических вопросов и культурной рефлексии по их поводу.

В критике отмечено, что в жанровом отношении произведение не укладывается в рамки романа. И причина этого кроется в том, какое место

в повествовании и как занимает автор. По словам Ю. Малецкого: „книга почти нарочито антилитературна. Едва все это „огнедышащее разнообразие” начинает превращаться в космос, в целое, в герметичный художественный мир, пусть и выстроенный на документальной основе, раздастся звон разбитого стекла. В разомкнутое пространство быстро входит невысокая женщина с короткой стрижкой. Людмила Улицкая. И начинает говорить, поверх голов своих героев, их судеб, сама: книга прослаивается письмами автора к Елене Костюкович, живущей в Италии знаменитой переводчице Умберто Эко и литературному агенту писательницы. Улицкая рассказывает Ляле об отношениях с собственным текстом, еврейским вопросом, литературным вымыслом, Русской православной церковью, раскрывает, кто из персонажей вымышлен, а кто – лишь частично (праведник Даниэль Штайн, например, списан с реального отца Даниэля Освальда Руфайзена, католического священника, умершего в 1998 г.)”<sup>1</sup>. Создается впечатление, что автор не вполне доверяет читателю, его умению понимать то, что не выражено прямым текстом, и повторением хочет донести идею, „дожать” читателя.

*Даниэль Штайн, переводчик* по форме представляет собой житие, агиографическую книгу, по принципу коллажа составленную из писем, телефонных разговоров, бесед, магнитофонных записей, записок, медицинских заключений, стенограмм допросов и прочего документального материала. Но документальность здесь неоднородна. Наряду с реальной перепиской, официальной биографией папы Павла Иоанна II, писательница вводит псевдодокумент: *non fiction* Улицкой – это имитация реального документа, фикция подлинности, служащая для реализации авторской концепции. При этом, будучи формально не отличимы от настоящих, выдуманные документы более предсказуемы, содержат в себе публицистически выраженную идею. Хотя книга построена на религиозном материале и вполне может относиться к литературе религиозного направления, ее главная идея, прочитываемая поверх религиозного и пресловутого еврейского вопроса, это идея светская: писатель пытается найти ответ для себя и через себя для других „на целый ворох неразрешенных, умалчиваемых и крайне неудобных для всех вопросов. О ценности жизни, которая обращена в слякоть под ногами, о свободе, которая мало кому нужна, о Боге, которого чем дальше, тем больше нет

---

<sup>1</sup> Ю. Малецкий, *Роман Улицкой как зеркало русской интеллигенции*, „Новый мир” 2007, № 5, с. 178.

в нашей жизни, об усилении по выковыриванию Бога из обветшавших слов, из всего этого церковного мусора и самой на себя замкнувшейся жизни”<sup>2</sup>.

Человеку невоцерковленному и не знающему различий в верованиях и обрядности разных религиозных конфессий трудно судить об истинности или неправильности сложных построений и рассуждений о католичестве, православии, иудаизме, о возможности экуменизма и всеобщего религиозного понимания и примирения. Книга уже вызвала обсуждение и осуждение ученых-богословов, чьей обоснованной критике нельзя не внимать. Л. Улицкая обратилась к очень сложным вопросам, требующим не самостоятельной, а специальной теологической подготовки. Но при всей важности этих проблем представляется гораздо более значимым то, что в книге сделана попытка создания „положительно прекрасного человека”, чья подвижническая жизнь, полная, тем не менее, ошибок, направлена на всеобщее примирение и любовь. То, что писатель „подыгрывает” герою, произвольно выводя его из действительно сложных и неоднозначных ситуаций, или намеренно опускает, утаивает истинные последствия его поступков и проступков, очевидно и предопределено задачей создания положительного образа.

Именно с главным героем, стягивающим все смысловые линии романа, связана большая часть польских страниц книги Улицкой. Этнических поляков среди действующих лиц почти нет, в основном это евреи польского происхождения. И вся книга об идеалистической попытке героя соединить иудеев и христиан в единой церкви.

Прототипом Даниэля Штайна послужил скончавшийся в 1998 году монах-кармелит Даниэль Освальд Руфайзен, жизнь которого и составила основу книги Улицкой. Герой романа родился в „захудалой деревне с польско-еврейским населением” в Южной Польше. Одной фразой писательница показывает непростую судьбу этой территории, которая принадлежала то Австро-Венгрии, то Польше, а когда-то и Галицкому княжеству. Естественно, что здесь сплетались самые разные верования и обычаи, проникали друг в друга разные культуры. Так, отец Даниэля исповедовал иудаизм, имел все привычки австрийского военного, а „культура в его глазах ассоциировалась именно с культурой немецкой” (с. 34). Даже дав своим детям традиционные еврейские имена Даниэль и Авигдор, старший Штайн в документах записал их как „благородных

---

<sup>2</sup> Л. Улицкая, *Даниэль Штайн, переводчик*, Москва 2006, с. 123. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

арийцев” – Дитера и Вильфрида. Он послужил в трех армиях: „начал солдатом в австрийской, во время Первой мировой войны воевал в германской, а закончил свою карьеру в низшем офицерском чине уже в польской армии” (с. 34). Отец Даниэля был субъектом пограничной культуры, складывавшейся при взаимовлиянии разных национальных обычаев, а также польского, немецкого языков и идиш. Но он испытывал тяготение к немецкой культуре: „С польского он всегда охотно переходил на немецкий. На идише, основном языке польского еврейства, в доме почти не говорили” (с. 35).

Не удивительно, что в условиях пограничных культур и сам герой сформировался как открытая к коммуникации личность, способная к диалогу и полилогу, к адекватному восприятию „своего” и „чужого”. Он впитал не только культуру польской деревни, но и субкультуру еврейской среды, от отца унаследовал знание немецкого языка. Герой вырос в Польше, польский был основным языком общения. Даже усвоив несколько других языков, он говорил на них с польским акцентом. Если сопоставить влияние разных культур и религий на формирование Даниэля Штайна, то понятно, почему он обращается к католичеству – государственной религии поляков.

Улицкая, показывая Польшу с точки зрения старшего Штайна, создает в некотором роде негативный образ страны, которая предстает как отсталая в сравнении с Австро-Венгрией. Вынужденный работать в корчме, отец, что естественно, видел там пьяных польских крестьян, которые не могли удовлетворить его тягу к образованным собеседникам, но его отношение к этим не знающим иного отдыха от работы людям распространялось на других поляков. После Первой мировой войны деревня отошла к Польше: „Из культурной немецкоязычной Австрии все как будто переехали в бедную и отсталую Польшу” (с. 35). По словам Даниэля, железной дороги от деревни до городка, где он учился и жил у тетки, не было. Но здесь проглядывает некоторая заданность авторского отношения: ведь географически деревня не изменила своего расположения и, если были железные дороги в „более культурной” и развитой Австро-Венгрии, то куда же они исчезли при переходе под польскую юрисдикцию?

В книге немало места уделено описанию системы образования в Польше. В деревенской польской школе: „в одном помещении сидели ребяташки всех возрастов. Уровень образования был более чем скромным, но чтению и письму учили” (с. 37). Продолжить образование можно было в городской школе. Лучшей считалась Государственная школа Йозефа Пилсудского, куда принимали и еврейских детей. Причем, по



словам брата Авигдора, Даниэль учился вместе с детьми из самых культурных польских семей. Толерантность поляков прослеживается во многих эпизодах, в частности, в обучении Даниэля верховой езде, которое организовал польский офицер-кавалерист, отец одного из учеников. Автор не останавливает внимания на демократичности школьного образования в Польше, где существовало обучение не только на польском, но и на немецком языке и идиш, зато подчеркивает, что „немецкое образование ценилось выше польского, не говоря уже о языках идиш или древнееврейском” (с. 38). Улицкая иногда несправедлива и достаточно радикальна в противопоставлении польской и немецкой культур довоенного времени.

В книге Улицкой много сведений о том, что происходило в Польше перед Второй мировой войной и во время ее. Они позволяют реконструировать исторические события 1939 года, когда 1 сентября Германия напала на Польшу. Это время передается через воспоминания и рассказы нескольких героев. К сожалению, в них недостаточно проявлена индивидуальность переживания событий тех месяцев, отчего их изображение приобретает некоторую одномерность. Так, и Даниэль, рассказывающий школьникам о своей жизни, и его брат Авигдор, вспоминая об их семье, говорят как-то отстраненно, просто констатируя факты. Даже комментарии первых трагических дней войны лишены всяких эмоций. С наступлением немецкой армии семья Штайн решила переехать под Краков, но обогнать наступающую армию им не удалось. Отец надеялся, что поскольку он служил в Первую мировую в германской армии, то его не тронут: он, веря в немецкую культуру, предпочитал остаться под немцами. Результат слепой веры в гуманность культурной нации в отношении евреев известен. В отличие от отца Даниэля Штайна, другие польские евреи, например, Эстер и ее муж, восприняли аннексию Германией западных польских территорий как угрозу жизни, как конец всему. Но и присоединение восточных земель (отсчет ведется с точки зрения поляков) к СССР несло с собой трагедию высылки польских жителей из приграничных районов в Казахстан, за Урал. Только через десятки лет они смогли вернуться в Польшу.

Тесно связана с Польшей Рита Ковач. Она родилась в Варшаве, там училась в Высшей школе Муха-Скочевской, в 1926 году вступила в польский комсомол. Из ее автобиографии становятся известны некоторые события социальной борьбы 1920–1930-х годов в Польше: демонстрация рабочих завода „Почиск”, организация просветительских партийных кружков, аресты коммунистов. По биографии Риты Ковач даже возможно

восстановить названия тюрем, где содержались политзаключенные. Это „Сербия” в Варшаве, Бригитки во Львове, тюрьмы Ломжи, Серадза, Фордон. Присоединение восточных земель Польши к Белоруссии и Украине Ковач воспринимает как освобождение и принимает советское гражданство, но когда стало возможным в 1954 году возвращение поляков на родину, она переезжает в Варшаву. Убежденная коммунистка-сталинистка, Ковач фанатично предана идее социального равенства и социалистического мироустройства, которые всеми силами старается внедрить в Польшу. В 1968 году, когда по всей социалистической Европе прокатились волнения, „они захватили и Польшу. Когда подавили все эти беспорядки, в Польше начались аресты, увольнения, а в их партии пошла волна против ревизионистов и сионистов. Гомулка выгонял евреев” (с. 68–69), и Рита Ковач уехала в Израиль. История заявлена Улицкой как религиозная, социальная, национальная, но не как культурно-литературная, что выводит произведение из круга художественной литературы, приближая к идеологической (а большей частью и к богословской) прозе.

Художественное слово, суть поэзии „призвана через тончайшие, свойственные ей одной откровения дать человечеству всеисчерпывающие отображения мировых явлений – от самых темных бездн падений до высочайших красот просветленности. И вся эта непрерывная гамма отображений невольно влечет человечество к желаемому светлому обновлению и взаимному созвучию”<sup>3</sup>. Если принять во внимание эти слова, то книга Улицкой вряд ли может быть отнесена к изящной словесности. Ни о каких тончайших откровениях говорить не приходится. Поэтика реалистического эпистолярия исключает сентиментальность, и письма персонажей почти лишены живых переживаний и эмоциональных оценок. Они информативны, констатируют факты и оставляют впечатление рассудочных. Это может быть объяснено тем, что между событием и временем его изложения проходит большое время, стираются детали, исчезает яркость восприятия.

Но именно такая форма повествования позволяет верить рассказчикам, воспринимать историческую информацию как достоверную.

Книга Улицкой наполнена фактами, сведениями именно исторического характера, бытовая сторона, повседневная жизнь поляков остаются вне поля зрения писательницы. Пожалуй, единственное более подробное описание связано с польским детским домом, переведенным в годы войны

---

<sup>3</sup> Н.Ф. Христофорова-Садова, *Воспоминания о поэте Клюеве Николае Алексеевиче*, „Наш современник” 1992, № 5, с. 155

в подмосковный Загорск – центр православия Троице-Сергиев посад. Этот детский дом был создан польской писательницей-коммунисткой Вандой Василевской для детей поляков, репрессированных сталинским режимом. „Без Ванды ничего бы не было, хотя официально покровительствовал приюту Международный Красный Крест и тайно – польская католическая церковь” (с. 63). (Интересные зигзаги – соединение усилий коммунистки и католической церкви в деле спасения детей – очень похоже не на вымысел писателя, а на реальную историю.) Дочь Риты Ковач Эва, которую Рита оставила в приюте, рассказывает, что долгое время после возвращения детдома из России в Варшаву она разговаривала по-польски только шепотом, привыкнув так общаться с братом в Загорском приюте. Она с горечью вспоминала детскую обиду, когда позже, уже в Варшаве, ее не пустили к первому причастию потому, что у нее не было белого платья.

Казалось бы, если так много героев связано с Польшей, то должны существовать разные точки зрения на польскую историю, события войны и послевоенный период. Но удивительно, что все персонажи повествования словно приподнимаются над своим личным опытом и на современном срезе выражают скорее авторскую мысль в разных вариациях. Относительно Польши эта мысль оказывается связанной с семантикой утрат и подмен. Так, Эва теряет мать, которая заменяет чувство материнства фанатичным служение социалистической идее. Затем она теряет брата, веру в Бога, наконец, теряет и Польшу, выйдя замуж за немца. Всю родину ей теперь заменяет общение с Эстер, с которой можно с наслаждением разговаривать по-польски. Многие персонажи оказываются вне Польши, хотя почти все родились на ее территории.

Драматически складывается судьба польки Гражины, вышедшей замуж за еврея. Она разделила с мужем боль из-за гибели в немецких лагерях смерти его родных. Но еще большее горе принесли события в Кельце, где в результате погромов погибли уцелевшие от лагерей польские евреи. По словам Гражины, погромы, имевшие место и в Кракове, и в Жешуве, были организованы комитетом госбезопасности, польским или советским: „значения не имеет. Какая разница? Убийства были совершены польскими руками” (с. 133). Естественно, что переехавшая в Палестину семья имела сложное отношение к Польше. Муж Гражины „по культуре поляк, польскую поэзию наизусть знает, Шопен бог для него. Но простить не может полякам Келецкого погрома” (с. 132). Уехав вместе с мужем, Гражина пытается сохранить в семье польский язык, приучить детей к костелу, ввести их в католичество. Но дети не знают Польши, она им

чужая. И Гражина понимает, что они – отрезанный ломоть. После смерти мужа она рвется в Польшу, но родина 1965 года ее разочаровала. „Когда я увидела Польшу после стольких лет, поняла, что мне и там будет плохо. [...] Вернувшись из унылого нашего Кельце, поняла, что и там не смогу. [...] Там все так серо, так бесцветно, а люди слишком уж молчаливы” (с. 136).

Необходимо сразу отметить, что польская линия не существует обособленно. Польша в сознании героев оказывается переплетена с Белоруссией и Украиной. Это и понятно, так как до 1939 года нынешние западные территории Беларуси входили в состав Польши. До сих пор в западных деревнях белорусов-католиков называют в обиходе поляками, а белорусов-православных – русскими, то есть во внимание принимается не этнический, а религиозный принцип. В романе Улицкой основные персонажи – это евреи польского происхождения, и в их сознании национальное (еврейское) тесно переплетается с патриотическим (польским).

Ненавязчиво, через штрихи-повторения подчеркивается польский патриотизм. Маленькие дети Риты Ковач, находясь в приюте под Москвой, верят, что вернутся в Польшу, разговаривают между собой по-польски, чтобы не забыть язык, ставший родным. Тоскует по Польше Гражина, не вытерпевшая после смерти мужа одиночества и покончившая с собой. Полька Беата Семенович в письме к сестре Марии Валевиц пишет: „В поляках всегда видели националистов. Так оно и есть, мы националисты. Иван всегда поляков уважал, считал, что мы, в отличие от белорусов, сильный народ” (с. 442). Национализм и патриотизм поляков оказываются теснейшим образом связаны друг с другом.

Гордостью поляков стал Кароль Войтыла – Папа Иоанн Павел II. В *Даниэле Штайне, переводчике* приводится выписка из биографии Папы, в которой подчеркиваются его усилия по экуменизации церквей. Судьбы главы католической церкви и Даниэля Штайна дважды пересекаются. Первый раз Даниэль и молодой актер из краковского театра были претендентами на единственное место послушника Кармелитского монастыря и занял это место Даниэль. Потом скромный священник был принят Святейшим Папой, который угощал его польскими блюдами: сыром, краковской колбасой. „Матка Боска! Я такую колбасу с отъезда из Польши не видел. Еще бутылка воды и графин вина. Еда была польская – суп принесли, потом еще бигос” (с. 363). Все это напомнило Даниэлю родину и, как когда-то Адам Мицкевич восклицал: „О моя Литва!”, так из уст монаха вырывается: „Польша моя, Польша”.

Польша сохраняется в сознании разных персонажей в неодинаковой степени. Кто-то, как Рита Ковач, живет с неутоленной обидой на страну,

ради которой пришлось пройти тюрьмы и лишения: „Мне должна Польша! Я отдала все свои силы Польше, я воевала за Польшу, я жила ради ее будущего, а она меня вышвырнула! Она меня предала” (с. 73). Другой вспоминает жизнь на родине как самое светлое, хотя и тяжелое время. Третий (Павел Кочинский) понимает, что его усилия по созданию истинной истории страны не могут быть реализованы в социалистической Польше, и уезжает в Англию. Только немногие из героев живут в Польше, но практически все связаны с ней нитями судьбы. Польша становится в книге пространственной доминантой. Но она еще и генетическая доминанта: мало того, что все герои родились в Польше, но страна еще и крупнейший центр католичества. Религиозный текст книги так или иначе актуализирует роль Польши в самосознании, культуре и религиозном определении и ее граждан.

Улицкая экстраполирует польский текст на русский и еврейский как вариант корневых трагических событий. И в этом смысле распадение реальных связей героев с Польшей может восприниматься как свидетельство неблагополучия страны, распада целостности.

### Streszczenie

*Polskie strony powieści L. Ulickiej „Daniel Sztajn, tłumacz”*

W artykule poddano analizie „polskie” karty jednej z najbardziej kontrowersyjnych powieści L. Ulickiej *Daniel Sztajn, tłumacz*. Zbadano nieprostą historię nadgranicznych (wschodnich i zachodnich) ziem polskich, ukazaną przez pryzmat życiowych historii bohaterów utworu. Szczególne znaczenie dla zrozumienia ideologii powieści mają subiektywne obrazy Polski powstające w świadomości bohaterów.

Reasumując, obraz Polski w powieści Ulickiej związany jest z semantyką strat i zysków, a zerwanie realnych więzi bohaterów z ojczyzną może być odbierane jako świadectwo niepowodzenia, rozpadu całości.

### Summary

*“Polish” pages of “Daniel Stein, the translator” by Ludmila Ulitskaya*

The author of the article analyses “Polish” pages of *Daniel Stein, the translator*, one of the most disputable novels written by Ulitskaya. Complicated life of frontier (eastern and western) Polish lands shown through life stories of the characters is dealt with. The subjective images of Poland which appear in consciousness of the heroes are of the utmost importance for understanding the ideology of the novel. In general the image of Poland in L. Ulitskaya’s novel is connected with semantics of losses, and the break of characters’ real connections with their homeland can be understood as the evidence of trouble, disintegration of integrity.



Beata Pawletko  
Katowice

## ***Rossica* w kwartalniku kulturalnym „Opcje” (1993–2010)**

Gdyby zacząć chronologicznie, to pierwsza ważna wzmianka na temat literatury rosyjskiej pojawiła się już w pierwszym roku istnienia czasopisma „Opcje”. Tak się bowiem złożyło, że w 1993 r. nie tylko powstał kwartalnik kulturalny „Opcje”, lecz także Uniwersytet Śląski przyznał tytuł doktora *honoris causa* Josifowi Brodskiemu. Wizyta noblisty na Śląsku odbiła się głośnie echem, nie dziwnego zatem, że przy tej okazji również „Opcje” (nr 2/1993) postanowiły poświęcić twórczości rosyjskiego poety trochę miejsca. Autorem szkicu upamiętniającego wybitnego Rosjanina *Josif Brodski – emocjonalność a intelektualizm* był jeden z inicjatorów przyznania Josifowi Brodskiemu honorowego doktoratu Uniwersytetu Śląskiego, badacz jego twórczości oraz tłumacz i nieustrudzony popularyzator jego poezji – profesor Piotr Fast. Oprócz szkicu w numerze zamieszczony został przekład wiersza o incipicie *Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос...*, również autorstwa Piotra Fasta. W wersji śląskiego rusycysty pierwszy wers brzmi: „Nie słyszę, co mi mówisz, a tylko brzmienie głosu”. Piszę to dlatego, że to nie jedyny polski przekład tego wiersza. Autorem drugiego jest Stanisław Barańczak. W jego wersji ten sam wers brzmi nieco inaczej: „Słyszę nie to, co do mnie mówisz, lecz dźwięk głosu”. Warto byłoby przyjrzeć się bliżej tym dwóm przekładom i nie tylko im, gdyż to nie jest przecież jedyny przypadek istnienia co najmniej dwóch wersji przekładowych wierszy Brodskiego. Relację z uroczystości przyznania przez śląską uczelnię doktoratu honorowego kończy w tym numerze „Opcji” tekst dziennikarki Gabrieli Łęckiej pod dość przewrotnym tytułem: *Czy literatura rosyjska jest nam potrzebna?* Na to pytanie usiłowali w Katowicach odpowiedzieć Josif Brodski, Tomas Venclova, Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak oraz Andrzej Drawicz, a tekst Łęckiej oscyluje właśnie wokół tej dyskusji.

Nawiązaniem do wizyty Brodskiego na Śląsku pośrednio jest również recenzja książki Elżbiety Toszy *Stan serca. Trzy dni z Josifem Brodskim* autorstwa Anny Skotnickiej-Maj (nr 1/1994). Skotnicka-Maj pozytywnie odnosi się do po-

mysłu Toszy, aby stworzyć „coś w rodzaju kroniki tamtych czerwcowych dni”. Gani jednak realizację tego pomysłu, która – zdaniem recenzentki – rozmija się znacznie z celami deklarowanymi we wstępie książki *Stan serca*. Tam Tosza zapowiadała bowiem, że nie jest jej zamiarem „interpretowanie czy wartościowanie obserwowanych wydarzeń” przy okazji relacjonowania wizyty noblisty na Śląsku. W rzeczywistości jednak – jak podkreśla Skotnicka-Maj – „postawa autorska i oceny ujawniają się nader wyraźnie w sposobie doboru i opisu materiału faktograficznego, przede wszystkim zaś w komentarzu scalającym”. Najbardziej recenzentkę razi jednak to, że „narracja prowadzona jest głównie w oparciu o sądy wartościujące oraz stereotypy”, które negatywnie wpływają na odbiór przez czytelników tej książki. W pozytywnym świetle przedstawiony jest jedynie Teatr Śląski wraz z jego dyrektorem Bogdanem Toszą. Recenzja Skotnickiej-Maj to głos o tyle ważny, że wiele rosyjskich źródeł, wspominając „śląski” aspekt biografii Brodskiego, powołuje się właśnie na tę publikację jako rzetelne źródło informacji o trzydniowym pobycie Brodskiego na Śląsku w 1993 r., podczas gdy książka Toszy mimo że aspiruje do miana takiego rzetelnego źródła, w rzeczywistości absolutnie nim nie jest.

Uzupełniając „listę obecności” twórczości Josifa Brodskiego na łamach „Opcji” warto dodać, że kwartalnik upamiętnił także śmierć noblisty (nr 1/1996) i opublikował przekład autorstwa Piotra Fasta poematu Brodskiego *Посвящается Ялме* (*Jalcie poświęcam*), który jest tak naprawdę gatunkową hybrydą. Badaczka twórczości Brodskiego – Walentina Połuchina określiła go mianem „kryminału wierszem”. Poza tym wiersze Brodskiego zostały zaprezentowane jeszcze w numerze 1 z 1997 r.

Nie tylko twórczość Brodskiego gościła na łamach „Opcji”, obszernie zaprezentowano także sylwetkę Bułata Okudźawy. W numerze 3 z 1994 r. można przeczytać opowieść Okudźawy *Przygody tajnego baptysty* (*Приключения секретного бантукта*) oraz wiersze (wśród nich *Herbatkę na Arbacie*) w przekładzie Piotra Fasta. Uzupełnieniem utworów Okudźawy jest szkic Jadwigi Szymak-Reiferowej *Bułat Okudźawa wczoraj i dziś*<sup>1</sup>. W numerze 1 z 1997 r. Andrzej Turczyński zamieścił szkic o twórczości Andrieja Płatonowa *Dusza świata jako sierota rewolucji i komsomółka. Kryzys pewnej idei według Andrieja Płatonowa*. W „Opcjach” znajdziemy również próbki przekładów poezji Aleksandra Kusznera<sup>2</sup> oraz Jewgienija Riejna<sup>3</sup>, a także utworów prozatorskich

<sup>1</sup> Szkic ten jest fragmentem artykułu pod tym samym tytułem, pochodzącego z książki *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek. Katowice 1994.

<sup>2</sup> Przekład Elżbiety Zechenter-Splawińskiej i Zofii Dziechciaruk, „Opcje” 2000, nr 6,

<sup>3</sup> Przekład i komentarz Piotra Fasta, „Opcje” 1997, nr 3.



takich pisarzy rosyjskich jak Igor Mieżujew<sup>4</sup>, Jewgienij Riejn<sup>5</sup>, Michaił Zoszczenko<sup>6</sup> czy Władimir Makanin<sup>7</sup>. Ten ostatni – jeden z najwybitniejszych żyjących prozaików rosyjskich – zdecydowanie nie ma szczęścia do polskich przekładów. Wspominał o tym zresztą sam podczas autorskiego spotkania w Krakowie, które zorganizował Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w marcu 2010 r. Poza powieścią *Asan*, która ukazała się w 2009 r. nakładem wydawnictwa „Rebis” w przekładzie Jerzego Redlicha<sup>8</sup>, polscy czytelnicy mogą zapoznać się jeszcze tylko ze zbiorem opowiadań *Antylider* w przekładzie m.in. Z. Gadzinianka, E. Rojewska-Olejarczuk (Warszawa: PIW 1989) oraz opowiadaniem *Człowiek „świty”* w przekładzie M. Dutkowskiej zamieszczonym w zbiorze *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne* (wybór: J. Szymak-Reifer, Warszawa: PIW 1987). Ponadto, jeśli chodzi o przekłady, to w numerze 1 z 1997 r. znajdziemy tekst Władimira Uflanda *Jeden z fragmentów historii kultury Petersburga. O pewnych cechach niezależnej poezji Petersburga lat 1950-1960 w oparciu o własne doświadczenie* w przekładzie Piotra Fasta.

Prezentacja literatury rosyjskiej w „Opcjach” odbywa się jednak głównie poprzez recenzje. Ich autorzy nie tylko zachęcają czytelników do zapoznania się z nowościami prezentującymi dorobek współczesnych pisarzy rosyjskich, ale podnoszą również kwestie jakości przekładanych utworów, ich strony redakcyjnej i odpowiedzialności wydawnictw za poziom publikowanego tekstu.

Takie są na przykład recenzje autorstwa Piotra Fasta, który regularnie komentuje nie tylko utwory publikowanych pisarzy, osadzając je zresztą w szerokim kontekście zjawisk zachodzących w literaturze rosyjskiej ostatnich dziesięcioleci, ale i jakość przekładów. Dostaje się w tych recenzjach zresztą nie tylko pisarzom i tłumaczom, ale również nierzetelnym wydawcom i redaktorom. A trzeba przyznać, że Fast wytyka błędy wszystkim, niezależnie od rangi i pozycji na rynku wydawniczym.

W regularnie od 2002 r. publikowanych recenzjach (uzbierało się ich już kilkadziesiąt) Fast omawia bardzo różne książki rosyjskich autorów ukazujące się na polskim rynku wydawniczym. Wśród nazwisk znajdziemy Annę Achmatową

<sup>4</sup> Opowiadanie *Pora wracać do domu* w przekładzie Janusza Klimka, „Opcje” 1997, nr 4.

<sup>5</sup> Fragmenty utworu *Nowe sceny z życia moskiewskiej bohemy* pochodzącego ze zbioru *Smutno mi bez Dowlatowa* w przekładzie Piotra Fasta, „Opcje” 2002, nr 1.

<sup>6</sup> Fragmenty powieści *Przed wschodem słońca* w przekładzie Fasta oraz komentarz do tej powieści Wacława Muchy: *O (auto)terapeutycznej powieści Michaila Zoszczenki „Przed wschodem słońca”*, „Opcje” 2009, nr 4.

<sup>7</sup> *Wygnanie* – fragment powieści *Underground, czyli Bohater naszych czasów* w przekładzie Piotra Fasta, „Opcje” 2004, nr 4.

<sup>8</sup> Recenzję tej książki Piotr Fast zamieścił w: „Opcje” 2010, nr 1.

(*Milczenie było moim domem*, 3/2008), Josifa Brodskiego (*Dyptyk petersburski*, nr 3/2003), Zygmunta Krzyżanowskiego (*Powrót Münchhausena*, nr 1/2006), Siergieja Dowłatowa (*Krótkie życie*, nr 4/2004), Gajdo Gazdanowa (*Wieczór u Claire*, *Widmo Aleksandra Wolfa*, nr 3/2009), Władimira Wojnowicza (*Spżo-wa miłość Aglai*, nr 1/2007), Wasilija Aksionowa (*Moskwa kwa kwa*, nr 4/2009), Borisa Akunina (*Azazel*, *Gambit turecki*, *Lewiatan*, *Śmierć Achillesa*, nr 4–5/2003), Michaiła Szyszkina (*Włos Wenery*, nr 1/2009), Witalija Ruczinskiego (*Powrót Wolanda albo nowa diaboliada*, nr 2/2006), Zachara Prilepina (*Sańkja*, nr 2/2009), Michaiła Kononowa (*Gola pionierka, czyli tajny rozkaz generała Zukowa*, nr 4/2005), Ludmiłę Ulicką (*Przypadek doktora Kukockiego*, nr 3/2006), Dinę Rubinę (*Po słonecznej stronie ulicy*, nr 1/2008 oraz *Syndykat*, nr 4/2008), Swietlanę Wasilenko (*Głuptaska*, nr 2/2008), Irinę Dienieżkinę (*Daj mi!*, nr 1–2/2004), Rubéna Gallego (*Białe na czarnym*, nr 2/2005 oraz *Na brzegu*, nr 3/2007), Władimira Sorokina (*Lód, Kolejka*, nr 3/2005), Wiktora Pielewina (*Hełm grozy*, nr 4/2006). Wśród recenzowanych nie zabrakło także książki Borisa Sokołowa *Michaił Bulhakow. Leksykon życia i twórczości* (nr 6/2003), Krystyny Kurczab-Redlich *Głową o mur Kremla* (nr 4/2007), Borisa Uspienskiego *Religii i semiotyki* (nr 6/2002) czy *Sztuki w świecie znaków* (nr 2/2003).

Kiedy czytamy recenzje Piotra Fasta, to mamy wrażenie, że autor ten jest stworzony do pisanie tego typu tekstów. Jego recenzje czyta się po prostu jednym tchem. Są lekkie, ale jednocześnie nie sposób nie zauważyć olbrzymiej wiedzy autora na temat literatury rosyjskiej i jej rozmaitych kontekstów. To pozwala recenzentowi z niezwykłą swobodą poruszać się chociażby w gąszczu najnowszych tendencji, diagnozować pewne zjawiska, „obnażać” słabe punkty prześmiewczych utworów i autorów, porównywać, ujawniać wreszcie przeróżne wpływy i inspiracje, a czasami po prostu wtórność wydawanych w Polsce tłumaczeń. Wielką zaletą tych tekstów jest otwartość i szczerość, wrażenie na czytelniku robi bezpośredniość Fasta w wyrażaniu pewnych opinii i sądów. Jak choćby: „W tej powieści zresztą [*Przypadek doktora Kukockiego* L. Ulickiej, nr 3/2006] nie tylko Rosja rozmyśla się i rozsypała. Rozpadła się też polszczyzna. Gdy o tym piszę, przypomina mi się dawna maniera Hamiltona, który w swoich felietonach często przyjmował ironiczną rolę starego zrzedzającego zgreda, narzekającego na dzisiejsze obyczaje. O ile sobie przypominam, mnie też niemal w każdej recenzji przytrafia się marudzenie na niestaranną redakcję przekładów, co dużo rzadziej zdarzało się wydawcom przed kilkanaście lat – doszło już do tego, że nawet niektórzy z kolegów, którym wytknąłem potknięcia w polszczyźnie, poczuli się urażeni i pomawiają mnie o umiławanie czasów peerelu”. I jeszcze jeden fragment na potwierdzenie szczerości i bezkompromisowości autora: „Mój ro-

mans z Rosją trwa niemal czterdzieści lat i im dłużej żyję, im więcej czytam, im częściej tam bywam, tym mniej tę Rosję lubię i tym mniej ją akceptuję. Nie dlatego jednak, żeby wszystko zmieniało się tam na gorsze. Po prostu rosną moje potrzeby – komfortu, luzu, przyjemności, a w Rosji nadal w wielu sferach życia obowiązuje totalna sowietyzacja [i przekonanie – B.P.] o wielkości i unikalności rosyjskiego fenomenu. [...] Ufundowane jest ono na imperialności, na poczuciu niepowtarzalnej roli Rosji i narodu rosyjskiego w kształtowaniu całej cywilizacji. Pycha miesza się tu z nędzą, buta z małością, potęgą intelektualną i artystyczną z bałaganiarstwem i pogardą dla indywidualnej osobności, zachwalane cechy słynnej duszy rosyjskiej z opisywanym swego czasu przez Miłosza bezinteresownym okrucieństwem<sup>9</sup>. Myślę, że ta niezmiennie przenikliwa diagnoza współczesnej Rosji jest wystarczającą rekomendacją dla lektury recenzji Piotra Fasta zamieszczonych w „Opcjach”. A dodać tu trzeba, że takich erudycyjnych analiz jest w recenzjach tego autora znacznie więcej.

Osobiste zainteresowania Fasta mają również wpływ na to, że z jego omówień literatury rosyjskiej czerpiemy wiedzę nie tylko o recenzowanej książce czy jej autorze, ale o problemach techniki translatorskiej. I tu dla przykładu warto, myślę, odnieść się do dwóch przypadków. Pierwszy dotyczy książki Michaiła Kononowa *Goła pionierka, czyli tajny rozkaz generała Zukowa*. Autorem polskiego przekładu jest Jan Gondowicz, który wykazał się podczas tłumaczenia nie lada pomysłowością. Analizując niektóre decyzje translatorskie Gondowicza, recenzent porusza przy okazji dość istotny problem granic swobody tłumacza. Chodzi o nadmierną językową kraczyjność wobec oryginału. Jest to, zdaniem Fasta, „materiał kuszący i stanowiący świetny pretekst do badania translatorskich strategii”.

Drugi przypadek to tłumaczenie eseju Brodskiego *Przewodnik po przemianowanym mieście* na język polski autorstwa Pawła Hertza, w którym znajdujemy sporo „ewidentnych błędów i niezręczności stylistycznych”. Takich Fast wynotował kilkadziesiąt, a przytacza parę, zaznaczając jednocześnie, że „większość to zwyczajne lapsusy łatwe do usunięcia przy elementarnie uważnej lekturze”, do której zobowiązany jest, zdaniem recenzenta, przede wszystkim wydawca, a zwłaszcza tak renomowany wydawca jak „Zeszyty Literackie”: „Większe [niż do tłumacza – B.P.] pretensje mam do renomowanego przecież wydawcy, który nie zadał sobie trudu zweryfikowania przekładu (a nie zaszkodziłaby też po latach kolaudacja tłumaczenia z oryginałem), traktując go jako tekst kanoniczny. Powtarzam: kanoniczny jest Brodski, nie któraś z jego wielu możliwych polskich

<sup>9</sup> Z recenzji *Głowa o mur Kremla* K. Kurczab-Redlich, „Opcje” 2007, nr 4.

wykładni”. No cóż, na marginesie można dodać, że żaden z polskich wariantów *Przewodnika po przemianowanym mieście* (oprócz Pawła Hertza, *Przewodnik... tłumaczyli jeszcze Andrzej Mietkowski oraz Michał Kłobukowski*) nie spełnia warunków dobrego przekładu.

Zagadnień przekładu dotyczy również ciekawy tekst Katarzyny Żemły *O dwóch przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaila Bułhakowa* (nr 1/1997). Poświęcony on jest „trójplaszczynowej analizie powieści” i dwóm polskim tłumaczeniom *Mistrza i Małgorzaty*. Autorami pierwszego są Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, drugi to dzieło znawcy literatury rosyjskiej i twórczości Bułhakowa w szczególności – Andrzeja Drawicza. Tekst Żemły stanowi próbę częściowej analizy odnoszącej się jedynie do „historycznej” – jak pisze sama autorka – czasoprzestrzeni powieści Bułhakowa. Już to jednak pozwala sformułować ciekawe wnioski dotyczące różnic w strategiach translatorskich tłumaczy.

Jeśli chodzi o omówienia literatury rosyjskiej w „Opcjach” to warto tu jeszcze wymienić recenzję polemiczną Szczepana Twardocha o książce Wasilija Grossmana *Życie i los* (nr 3/2009), tekst Pawła Ćwikły dotyczący utworu *Stalin* Edwarda Radzińskiego (nr 2/1997), uwagi Agnieszki Błazyńskiej o powieści Wiktora Pielewina *Generation P* (nr 1/2003), recenzję pierwszego numeru studenckiego almanachu Koła Naukowego Rusycystów Uniwersytetu Śląskiego *Rosyjska ruletka* autorstwa Janusza Świeżego (nr 1–2/1995).

Częstym gościem na łamach „Opcji” w dziale recenzji „Książki. Lektor poleca” w latach 90. był Vladimir Nabokov. Autor recenzji, podpisujący się jako Hannibal Lektor, polecał czytelnikom takie utwory tego rosyjskiego emigranta jak *Rozpacz* (nr 2/1993)<sup>10</sup>, *Błady ogień* (nr 4/1994), *Dar* (nr 4/1995)<sup>11</sup>. W „Opcjach” znajdziemy recenzję książki *Wybór* Wiktora Suworowa (nr 3/1998) i *Dzieł prawie wszystkich* Wieniedikta Jerofiejewa (nr 6/2000)<sup>12</sup>.

Oprócz szeroko komentowanej na łamach katowickiego kwartalnika literatury rosyjskiej, w piśmie tym możemy również znaleźć artykuły i recenzje dotyczące rosyjskiego kina. Mamy tu chociażby analizy Jacka Korusiewicza takich filmów, jak *Brat Aleksieja Bałabanowa*, *Jeniec Kaukazu* Siergieja Bodrowa, *Spaleni słońcem* Nikity Michalkowa i *Stalker* Andrieja Tarkowskiego (nr 2/1998). W recenzji omawiającej festiwal Nowe Horyzonty (nr 4–5/2002) może-

<sup>10</sup> Inną recenzję *Rozpaczy* autorstwa Claudii Rydel znajdziemy też w „Opcje” 1994, nr 4.

<sup>11</sup> W tym numerze również recenzja *Grzybowstąpienia* Zinowija Zinika autorstwa Claudii Rydel, a także książki *Mentalność rosyjska. Słownik* – autorem tego omówienia jest z kolei Seweryn A. Wisłocki.

<sup>12</sup> Ocenę *Dzieł... Jerofiejewa* zamieszcza także Paweł Prządo w „Opcje” 2001, nr 2.

my przeczytać o filmie Aleksandra Sokurowa *Cielec*. Warto przeczytać również recenzję Magdaleny Kempnej poświęconą *Wyspie* Pawła Łungina (nr 1/2009) oraz jej tekst *Zwierciadła Zwiagincewa* (nr 4/2009), będący omówieniem twórczości reżysera słynnego *Powrotu*. Ciekawy artykuł na temat rosyjskiego kina napisał Nikolas Hulbusch. W tekście *Główne nurty kinematografii postradzieckiej* (nr 2/1994) przybliżył on pokrótce dzieje rozwoju sztuki filmowej w byłym ZSRR, zwracając szczególną uwagę na towarzyszącą twórcom rosyjskim i radzieckim cenzurę, by w dalszej części artykułu zaprezentować tendencje kina postradzieckiego w latach 90. XX wieku. Wywołana przez Hulbuscha cenzura pojawia się jako tło bardzo interesującej rozmowy Bogusława Zmudzińskiego z Andriejem Chrzanowskim, której zapis znajdziemy w numerze 1 z 1998 r. Andriej Chrzanowski (ur. 1939) to jeden z mistrzów rosyjskiej animacji, adaptator dzieł literackich. Wspominając swoją drogę twórczą w ZSRR, Chrzanowski mówi nie tylko o cenzurze: „Każdy mój film zrealizowany po *Kryształowych organkach* miał kłopoty z cenzurą. Niektórych nawet nie oglądano, a i tak wracały do wytwórni z żądaniem przeróbek i skrótów”. Sugeruje również, że oprócz cenzury istniało jeszcze zjawisko autocenzury. To ciekawe i często nieuchwytnie zagadnienie. Łatwiej bowiem wymienić dzieła, którym na drodze do publikacji stanęła oficjalna cenzura, niż znaleźć odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu autocenzura wpływała na formę czy treść (u)znanych dzieł.

Wnioski płynące z recenzji filmów rosyjskich zamieszczonych w „Opcjach” są jednak takie, że współczesne kino naszych wschodnich sąsiadów jest w Polsce mało znane i wciąż (niestety) obarczone dziedzictwem propagandowych filmów radzieckich, pokazywanych – jak pisze Korusiewicz – „w PRL-u do granic wytrzymałości”. „Chwalony, wynoszony pod niebiosa, jako genialny, nowatorski, odpowiadający zapotrzebowaniom społecznym” film radziecki „rodził oczywistą reakcję” i wpłynął na to, że współczesne filmy rosyjskie w polskich kinach goszczą jedynie na specjalnych przeglądach, a w telewizji są pokazywane późno w nocy.

Trochę lepiej pod tym względem prezentuje się teatr. W „Opcjach” znajdziemy sporo omówień spektakli teatralnych „z Rosją w tle”. Najczęściej są to recenzje polskich adaptacji scenicznych takich dzieł literatury rosyjskiej, jak *Zbrodnia i kara* (nr 4/2000) oraz *Bracia Karamazow* (nr 1–2/1995), a także *Biesy* (nr 4–5/2003) Fiodora Dostojewskiego; *Ożenek* Mikołaja Gogola (nr 1/2010); *Oświadczyń* (nr 2/1998), *Mewa* (nr 2/2003), *Wujaszek Wania* (nr 5/2001) i *Platonow* (nr 1/1997) Antoniego Czechowa; *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa (nr 4/1999); *Moskwa–Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa (nr 2/1993); *Plastelina* Wasilija Sigariewa (nr 2/2006).

Oprócz tego możemy odnaleźć omówienia gościnnych występów artystów rosyjskich w naszym kraju. Dwie recenzje (nr 4/2005 i nr 6/2003) poświęcone są występom Sanktpetersburskiego Teatru Baletu w poznańskim Teatrze Wielkim im. Moniuszki. Autorka recenzji, Teresa Dorożala-Brodniewicz, szczególną uwagę poświęca twórcy inscenizacji i choreografii do obu spektakli – Borisowi Ejfmanowi. Zarówno w baletowej wizji Tołstojowskiej *Anny Kareniny* (nr 4/2005), jak i w musicalu baletowym *Who's Who* (nr 6/2003) Ejfman – jak podkreśla recenzentka – „pozostaje wierny wypracowanemu przez siebie stylowi choreograficznemu, którego celem nadrzędnym jest siła ekspresji i głębia przeżyć”. W „Opcjach” znajdziemy również relację z przedstawienia *Nord-Ost. Istorija Lubwi* Aleksieja Iwaszczenki i Georgija Wasiljewa, zaprezentowanego w Sali Kongresowej 27 czerwca 2003 r. (nr 3/2003). Autor recenzji, Jacek Mikołajczyk, przybliży kulisy powstania tego pierwszego rosyjskiego musicalu oraz gwałtownego załamania jego popularności po ataku terrorystów na Teatr na Dubrowce w październiku 2002 r. Warto również przeczytać omówienie rumuńskiej inscenizacji *Trzech siostr*, zaprezentowanej w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (nr 4/1996).

W „Opcjach” publikowane były ponadto recenzje adaptacji scenicznych tańskich arcydzieł, jak *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego (nr 2/1997), *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego (nr 3/2004), *Gracze* Dymitra Szostakowicza i Krzysztofa Meyera (nr 1/2005) czy *Święto wiosny* Igora Strawińskiego (nr 2/2006). Rosyjskie akcenty znajdziemy w recenzji dotyczącej 63. Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego (nr 3/2008), a także w tekście Jerzego Nowosielskiego *Od współczesności do ikony* (nr 4/1998).

Przedstawione czy raczej tylko zasygnalizowane tu przeze mnie teksty świadczą o sporej różnorodności, jeśli chodzi o prezentację kultury i literatury rosyjskiej w Polsce. Jest ona obecna nie tylko w teatrach, na festiwalach, ale również na półkach księgarń. Cieszy, że obok uniwersalnych i wiecznie popularnych twórców, nieśmiało (ale jednak!) na scenę dzięki polskim reżyserom, tłumaczom wkraczają również młodzi i utalentowani autorzy. To znaczy, że polskie teatry, agencje, wydawnictwa podejmują czasami wyzwanie promowania nowych zjawisk w kulturze i literaturze rosyjskiej. Chciałoby się rzec: dziękujemy za już i prosimy o więcej. Bo więcej obecności tematów rosyjskich w Polsce, to też, miejmy nadzieję, więcej artykułów i recenzji im poświęconych w „Opcjach”.



### Резюме

#### *Rossica в культурном журнале „Опције” (1993–2010)*

„Опције” – это журнал, посвященный культуре. В нем найдем статьи о важных событиях и явлениях в литературе, музыке, искусстве, философии, театре и кино. Настоящая статья становится обзором содержания журнала с учетом текстов, касающихся русской литературы и культуры. Оказывается, что „русские темы” очень часто появляются в журнале „Опције”. Здесь мы найдем не только статьи о русской литературе, но и рецензии ее переводов на польский язык, а также тексты, обсуждающие вопросы русского кино, театра и русской музыки.

### Summary

#### *Rossica in the culture magazine “Opcje” (1993–2010)*

The cultural magazine “Opcje” is a periodical devoted to the culture. “Opcje” brings up important phenomena of literature, music, art, philosophy, theater and movie. The present paper presents a review of magazine’s content from the perspective of works concerning Russian culture and literature. It turned out that subjects connected with Russia are quite often discussed in the magazine “Opcje”. Readers can find here not only descriptions of Russian literature and reviews of its translations into Polish language, but also papers dedicated to the Russian filmmaking, music and theater.





Wiera Andriejczuk  
Kaliningrad

## **Польская тема в „Балтийском филологическом курьере”**

В июне 2010 года ровно десять лет исполнилось „Балтийскому филологическому курьеру” – научному журналу по проблемам современной филологии, издаваемому факультетом филологии и журналистики РГУ им. Иммануила Канта. Инициатором создания и бессменным главным редактором этого журнала является Владимир Иванович Грешных – известный филолог, научные интересы которого связаны с изучением проблем немецкого и европейского романтизма, вопросов художественного мышления в русской и зарубежной литературе XIX-XX вв. В адресованном, как можно прочесть на последней стороне обложки каждого номера, „студентам, аспирантам, преподавателям филологических специальностей университетов” „Балтийском филологическом курьере” (далее – БФК) затрагивается широкий круг литературоведческих и лингвистических вопросов. В семи номерах, увидевших свет с июня 2010 года, содержится огромное количество интереснейшего материала, как исследовательского, так и рецензионного характера.

Учитывая географическое положение Калининградской области, тесные научные связи и взаимную заинтересованность, существующую между учеными области и их заграничными коллегами, особенно из сопредельных государств, нет ничего удивительного, что ни один номер БФК не обошелся без статей, посвященных польской литературе. Немаловажной причиной этого является уже упомянутая географическая близость и возможность ведения активного научного обмена. Крайне значимым фактором, актуальным для всех славянских литератур, является и тот фактор, который Адам Мицкевич – фигура для польской литературы символическая – назвал в парижском курсе лекций восприимчивостью славянских народов к Слову. Что же касается непосредственно польской и русской литератур – обе развивались в таком тесном контакте и так часто становились друг для друга взаимным источником вдохновения, что

это не могло не отразиться на частом обращении русских исследователей к литературе нашего славянского собрата.

Несомненно, не вся польская литература в одинаковой мере обращает на себя внимание наших филологов. При попытке ответить на вопрос о приоритетной для калининградских литературоведов тематике обзор опубликованных в *БФК* статей, посвященных польской литературе, представляется крайне информативным.

Первый же номер *БФК* (изданный, как мы уже отмечали, в 2000 году) содержит статью – анонс кандидата филологических наук, доцента кафедры зарубежной литературы РГУ им. И.Канта Леонида Алексеевича Мальцева под названием *Мицкевич вновь заговорил по-русски*. В ней Л.А. Мальцев – знаток и горячий поклонник творчества поэта – знакомит нас с выпущенной в том же году книгой стихотворений „польского пророка” *Слышу жизни зов*, в переводах профессора кафедры истории русского языка РГУ им. И. Канта Розы Васильевны Алимпиевой. Характеризуя последнюю как талантливую и тонкого переводчика, а также самобытного поэта, и очерчивая круг исследовательских интересов профессора Р.В. Алимпиевой, автор статьи особое внимание уделяет её переложениям Мицкевича. Говоря о них, Л.А. Мальцев обращает наше внимание на такие неоспоримые добродетели переводчика, как семантическая ёмкость переводов и умение речевыми средствами не просто передать суть поэтического произведения, но и его атмосферу, состояние души поэта.

Несколько позднее очень важный, не всегда, к сожалению, осознаваемый начинающими переводчиками фактор, отмечает в качестве еще одного залога успеха профессор кафедры зарубежной литературы РГУ им. И. Канта Владимир Иванович Грешных во вступительном слове к подборке стихов польских авторов (*БФК* № 6) в переводе Р.В. Алимпиевой. Этот фактор – неотделимость интереса к творчеству писателя от интереса к его жизни, эпохе, той культуре, на почве которой возшел его талант. „Адам Мицкевич писал в духе своего времени, и перевести его так, чтобы читатель поверил, что перед ним именно Мицкевич, а не поэт XX века – это настоящее искусство”, пишет В.И. Грешных, отдавая, помимо всего прочего, дань и великолепному владению Р.В. Алимпиевой родным языком. Сорок пять стихотворений – панорама долгого пути польской поэзии от Адама Мицкевича до К. Галчинского и М. Павликовской-Ясножевской – являет собой превосходный образец отмеченного как В.И. Грешных, так и Л.А. Мальцевым мастерства переводчицы, ее умения чувствовать

и доносить до читателя особый эмоциональный фон стихотворения, *genius loci*, сохранять индивидуальный стиль поэта.

Появившись один раз в статье Л.А. Мальцева, фигура Адама Мицкевича не сходит со страниц БФК. Самому известному его творению посвящена опубликованная в пятом номере журнала (2005 год) статья кандидата филологических наук, профессора РГУ им. И. Канта Л. Дарьяловой и старшего преподавателя Калининградского пограничного института ФСБ РФ Е. Плугатырь под названием *Интертекстуальные мотивы в дискурсе свой/чужой в поэме А. Мицкевича „Пан Тадеуш”*. Авторы анализируют способы введения в текст „энциклопедии польской жизни” интертекстуальных форм и знаков, выделяя два основных пути. Первый – интертекст как „чужое слово”, имеющее четко обозначенные поэтом границы и маркировку „инаковости”, отделяющие его от „своего” пространства поэмы, вследствие чего интертекст легко распознается читателем; и второй – интертекст как „чужое” трансформированное языково или стилистически, вырастающее в текст поэмы; при этом читатель „реагирует на претекст [...] и на новый текст, обогащенный претекстом”<sup>1</sup>. В результате процесса синтеза „своего” и „чужого”, в точке их соприкосновения, возникает своеобразный метауровень текста. Этот метатекст, в котором сливаются „идеальность классики, субъективно-творческие устремления романтизма и объективно-аналитические тенденции реалистического изображения”<sup>2</sup>, придает поэме, как характеризуют это авторы статьи, метафизическую и даже христианскую значимость через реализацию нового, не разделяющего, а объединяющего принципа.

Авторы представляют вниманию читателей внушительный список источников интертекстовости в *Пане Тадеуше*. Это национальная история (преимущественно те её эпизоды, которые связаны либо со временами великой Речи Посполитой „от моря до моря”, либо с патриотической борьбой за независимость страны), польский народный фольклор, общеславянский фольклор, общеевропейское культурное наследие, религиозные мотивы, греко-римская мифология, художественные тексты как польских, так и русских писателей. Каждая из перечисленных категорий источников служит в *Пане Тадеуше* для реализации одной, реже двух конкретных целей. Так, вместе с историческими интертекстами

<sup>1</sup> Л. Дарьялова, Е. Плугатырь, *Интертекстуальные мотивы в дискурсе свой/чужой в поэме А. Мицкевича „Пан Тадеуш”*, „Балтийский филологический курьер” 2005, № 5, с. 209.

<sup>2</sup> Ibidem, с. 230.

в поэму входит героико-патриотический аспект; библейские интертексты выражены в лирическом дискурсе поэмы и являют собой, по словам авторов статьи, „опорные истины и принципы существования страны и ее поэта”<sup>3</sup> и т.д.

Одним из ключевых моментов статьи является проблема степени влияния на Адама Мицкевича творчества А.С. Пушкина. Точка зрения авторов статьи по этому вопросу является весьма корректной. Ими признается интерес „польского пророка” к творчеству нашего великого поэта, тот факт, что А. Мицкевич высоко оценивал поэму *Евгений Онегин*, а также определенное влияние, которое творческий метод А.С. Пушкина оказал на Мицкевича. Не зря в отдельную группу интертекстов авторы выделяют так называемые „пушкинские”, реализующиеся как через прямые цитаты, так и через реминисценции из *Евгения Онегина*. Однако, при этом, Л. Дарьялова и Е. Плугатырь придерживаются мнения о самостоятельности двух поэтов, притом, что, „контактируя в художественной сфере”, оба воплощали „общую тенденцию времен и поворот к реализму”<sup>4</sup>.

В том же номере БФК эстафетную палочку интертекстовости принимает доктор филологии Подляской академии (Польша) Р. Бобрык в статье под названием *Много лет тому назад, то есть сейчас... Об истории и мифе в творчестве Збигнева Херберта*. Не желая утомлять читателя пересказом известных фактов, касающихся увлеченности З. Херберта античностью и европейской культурой, мы перейдем к ответу на основной вопрос, который ставит перед читателями Р. Бобрык: каковы были причины ввода многочисленных исторических и античных мотивов в произведения „поэта культуры”?

Эпиграф к статье, в качестве которого Р.Бобрык использует слова самого З. Херберта, дает нам крайне прозрачный намек на то, каким будет ответ. „В истории ничто не завершается окончательно”. Итак, первая и основная роль, которую играют исторические и мифологические интертексты в поэзии Збигнева Херберта – стремление автора показать связь между прошлым и настоящим, повторяемость истории в новых реалиях и с новыми нюансами, не-линейность времени. История, по словам Р. Бобрыка, „не является для Херберта чем-то закрытым, окончанным и далеким [...]”. Современность находит свое объяснение в истории,

---

<sup>3</sup> Ibidem, с. 212.

<sup>4</sup> Л. Дарьялова, Е. Плугатырь, *op. cit.*, с. 223.

а история имеет свое продолжение в современном мире”<sup>5</sup>. Это не только констатация факта, но и своеобразное *memento mori*, предостережение живущим в настоящем.

Реализации обозначенной выше доминантной цели способствует использование таких приемов, как помещение мифологических героев в современных реалиях (поэтическая проза *Отсутствие узла*), смена временных перспектив, когда о событиях прошлого говорится с использованием настоящего времени, и наоборот; повествование о событиях прошлого от третьего лица (свидетеля давно минувших событий, существующего, однако, в реальном времени) и т.д. К таким приемам относится также параллелизм в описании событий прошлого и настоящего. Р. Бобрык обращает наше внимание на то, что если в некоторых произведениях аналогия между прошлым и настоящим, мифом и действительностью четко видна за счет представления обоих временных планов (*О Трое*), то в других – „событие прошлого [...] единственная тема”, а связь между прошлым и настоящим „в некоторых случаях определяется внешним контекстом”<sup>6</sup> (*Дело Самоса*). Подобные своеобразные аллюзии, по нашему мнению, интересны еще и тем, что являются отражением литературного протеста против существующей на тот момент политической обстановки. (*Дело Самоса, Защита тамплиеров*).

В центре внимания двух следующих „польских” статей, опубликованных в БФК № 5 (2005) и № 7 (2009), под названиями *В. Гомбрович и В.В. Розанов: борьба с формой* и *От экзистенциализма Шестова к постэкзистенциализму Гомбровича* соответственно, и принадлежащих перу Леонида Алексеевича Мальцева, находится уже не только сам польский писатель и его творчество, но писатель в соотношении с русской литературной традицией.

В первой статье Л.А. Мальцев раскрывает перед нами приемы и суть борьбы с формой В. Гомбровича и В. Розанова, стараясь определить место их произведений в так называемом „автобиографическом треугольнике”<sup>7</sup>, и в рамках этого анализа приходя к выводу об „исповедальном” характере сочинений Розанова и относя *Дневники* Гомбровича

<sup>5</sup> Р. Бобрык, *Много лет тому назад, то есть сейчас... Об истории и мифе в творчестве Збигнева Херберта*, „Балтийский филологический курьер” 2005, № 5, с. 320.

<sup>6</sup> Ibidem, с. 313.

<sup>7</sup> Теория, сформулированная Малгожатой Черминьской, согласно которой „человеческий документ” (или, в польской традиции, „личный документ”) состоит из „литературы свидетельства”, „литературы исповеди” и „литературы вызова”.

к литературе „вызова”. Анализируя жанровую и стилистическую общность писателей, Л.А. Мальцев приходит к выводу об её источнике как потребности обоих авторов создать форму, „которая по возможности стала бы отрицанием самой формы при максимальной свободе высказывания”<sup>8</sup>. Этой цели служит, прежде всего, образ автора и авторское самовыражение в оценках и самооценках.

Л.А. Мальцев выделяет три позиции, занимаемые авторами. В соответствии с приведенной классификацией, это, во-первых, „аутсайдер” (находящий свое отражение в эпатировании читателя, создании себе дурной славы – нередко, мнимой, и признании своих комплексов, в том числе, комплекса ненужности). Следующий образ – ампула „пророка”, выражающееся двумя путями. Это может быть „пророчество” ироническое, либо вполне серьезное, „ниспровержение кумиров общественного мнения”<sup>9</sup>.

Данная функция, по нашему мнению, приобретает особое значение в свете исторического и литературного польского „миссионерства” (путь, оказавшийся тупиковым для Польши и ее народа), о чем, впрочем, упоминает сам В. Гомбрович, и на что Л.А. Мальцев не может не обратить внимания: „Сто лет тому назад литовский поэт выковал форму польского духа, сегодня я, Моисей, вывожу поляков из несвободы этой формы”<sup>10</sup>.

О последнем авторском образе – „юродивом” – Л.А. Мальцев повествует в контексте „юродства” как феномена культуры. Образы „юродивого” или „шута” рассматриваются им как традиционно неприкосновенные носители и трансляторы правды, с тем, что автор обращает наше внимание на различный – „целиком светский” у Гомбровича и „полностью церковный” у Розанова – характер „лицедейства” писателей.

С юродством неразрывно связан мотив „наготы” („не фактической, а словесно выраженной”), которая „выступает демонстративным отрицанием, игнорированием ненавистой «формы»”<sup>11</sup>. Нагота означает общение с читателем накоротке, отказ от более высокой позиции писателя в „табели о рангах” (впоследствии В. Шаламов скажет: „Писатель, автор, рассказчик должен быть ниже вех, меньше всех”). Это и бунт против

---

<sup>8</sup> А. Мальцев, *В. Гомбрович и В.В. Розанов: борьба с формой*, „Балтийский филологический курьер” 2005, № 5, с. 303.

<sup>9</sup> Ibidem, с. 307.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 309.

печатной формы (Розанов), ограничивающей свободу творца (автор статьи упоминает розановское противопоставление печатного станка Гуттенберга, „убившего индивидуальность” предельной искренности рукописных текстов).

Искренность и наивность, „нагота”, присущи как „юродивому”, так и ребенку. Утверждение автора статьи о том, что „над юродским или шутовским поведением тяготеет комплекс неполноценности, какой-то детскости ума”, подкрепленное цитатами из В. Гомбровича и В. Розанова, представляет собой один из краеугольных камней следующей статьи (БФК 2009, № 7) *От экзистенциализма Шестова к постэкзистенциализму Гомбровича*.

Здесь вновь появляется мотив „детскости”, „незрелости”, которая приравнивается к наивности дикаря. В качестве иллюстрации и разъяснения определения „дикарства” в данном контексте, Л.А. Мальцев приводит цитаты из книги философских фрагментов *Апофеоз беспочвенности* Шестова, в которой философ пишет о „дальних улицах жизни”, обитатели которых ближе всего стоят к философии. Философия понимается здесь не как логика, а как „искусство”, и своим беспокойным бродяжническим поиском при почти полном отсутствии комфорта обитатели „окраин” вполне могут потеснить удобную философию „центров”. Размышляя над этим утверждением, мы не можем с ним не согласиться. Как нам кажется, та философия, которая не „снимает” вопросы бытия, а пытается найти на них ответ, важность которой направлена не внутрь, на саму себя, а во внешний мир, возможна лишь в процессе постоянного поиска, развития и при наличии умения выйти в своем взгляде на мир за рамки традиционности (вспомним диалог Гомбрович-Розанов). А на это, по мнению Шестова и Гомбровича, на которое указывает нам Л.А. Мальцев, в достаточной степени способны „дикари” и „дети”. В этом, кстати, можно усмотреть и причину зарождения самобытных и бунтарских взглядов на философию и литературоведение именно у славянских народов – „дикарей”, „младших братьев” европейской цивилизации, блоковских „скифов”.

Анализируя экзистенциализм Гомбровича, Л.А. Мальцев наблюдает такое существенное его отличие от „сартровского” экзистенциализма Шестова, как отсутствие концепции „философии одиночества”, признание Гомбровичем возможности освоится среди людей. Осознание форм-стереотипов, сложившихся между людьми, дает, по Гомбровичу, редкую и ценную возможность по желанию сливаться с „другими”, не теряя себя,



или же обособляться, не теряя связи с „другими”. Точки зрения обоих писателей Л.А. Мальцев разъясняет и иллюстрирует, показывая их отношение к проблеме совести в *Преступлении и наказании* Ф.М. Достоевского. Гомбрович выстраивает концепцию „зеркальной совести”. Соглашаясь с Шестовым в том, что Раскольников не обладал изначально осознанием собственной преступности, польский писатель видит в вопросе не конфликт совести традиционной и „сверхчеловеческой”, а проблему „моральной инстанции”, которой являются другие люди, то есть совесть в данном случае рассматривается не как явление внутричеловеческое, а „межчеловеческое”.

Для исследователей, занимающихся польской литературой, безусловно, притягательной является перспектива выявить не только то общее, что связывает объект их исследования с литературой родной, русской, но и попытка определить место, занимаемое „русскими” мотивами в творчестве польских писателей. Одну из сторон данной проблемы раскрывает И. Лаппо в статье *Россия в зеркале современной польской драматургии* (БФК 2003, № 2). В качестве объектов исследования он выбирает пьесы двух польских драматургов XX века: *Любовь в Крыму* Славомира Мрожека и *Четвертую сестру* Януша Гловацкого.

Отмечая тот факт, что обе пьесы были инспирированы творчеством Чехова (прямые реминисценции, позаимствованные персонажи, аллюзии, прямые и скрытые цитаты), И. Лаппо, опираясь на исследования польских филологов и высказывания самих авторов, отвергает мысль о подражании Чехову, и говорит лишь о созвучии с его творчеством, которое преследует определенную цель.

Хотя местом действия пьес является Россия, авторы используют польские реалии, помещая в них русские образы. Таким образом, как замечает автор статьи, изучаемые пьесы не отображают русскую действительность, а уж тем более не осмеивают её, а представляют собой взгляд со стороны на действительность польскую. Это еще явственней заметно в связи со значительными трудностями при отображении русских чеховских реалий на польской сцене („на польской сцене Чехов зависает в социологическом вакууме”<sup>12</sup>, пишет И. Лаппо, приводя большое количество таких элементов, непереводаемых на язык польских реалий и образов).

---

<sup>12</sup> И. Лаппо, *Россия в зеркале современной польской драматургии*, „Балтийский филологический курьер” 2003, № 2, с. 240.



Важный вопрос, которым задается И. Лаппо в своей статье, заключается в следующем: чем объясняется настолько тенденциозный, стереотипный набор мотивов, образов, символов в обеих пьесах? При прочтении пьес легко заметить, что они действительно представляют собой компиляцию Чехова и классических стереотипов, касающихся русских. Задаваясь данным вопросом, и начиная с, казалось бы, наиболее естественных объяснений (как то, например, что Мрожек и Гловацкий не отличались обширными знаниями на тему русской жизни и культуры, а имели лишь приблизительное, стереотипное представление о них), автор постепенно опровергает их и приходит к окончательному выводу.

В качестве ответа им приводится, прежде всего, цитата взятая у польского русиста Анджея Дравича: „*Любовь...* растянутая во времени перифраза, а восприятие перифразы требует, чтобы она перекликалась с образами, закрепленными в сознании”<sup>13</sup>. То, что происходило на сцене, не должно было, как мы это понимаем, отвлекать своей излишней „экзотичностью” зрителя от самого важного. Пьесы, следовательно, не являются отражением русской жизни, а играют роль „зеркала”, смотрясь в которое зритель должен увидеть свое собственное на фоне чужого. Кроме того, мы находим, что символика пьес, строящаяся на ассоциативном ряде „Россия – алкоголь – драка – тоска – неосознанное стремление в никуда” (а в *Четвертой сестре* еще и проституция) приобретает двойное значение. Если наличие данных черт в народе – проблема самого народа, то восприятие этого народа соседями, построенное исключительно на простых, не требующих анализа и размышления образах – беда самих соседей.

Огромный интерес представляют комментарии И. Лаппо, касающиеся постановок *Любви в Крыму* и *Четвертой сестры* как в Польше, так и в России. Что касается первого, автор отмечает успех, с которым шли себе постановки, сожалея, однако, что „смех преимущественно венчал реплики, содержащие русский мат”<sup>14</sup>, и что „складывалось впечатление, что публика смеялась над русскими”<sup>15</sup>. Все это дает И. Лаппо основание утверждать, что в Польше „никому не пришло в голову увидеть в *Любви в Крыму* собственный портрет”<sup>16</sup>, а, следовательно, замысел драматургов был не вполне осознан соотечественниками.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 241.

<sup>14</sup> Ibidem, с. 244.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

Помимо всего прочего, каждый номер БФК включает в себя раздел „Рецензии. Обзоры. Хроника”. Во втором номере мы можем прочесть обзор очередного номера исследования „Acta Polono-Ruthenica” (Ольштын, Польша), посвященный белорусско-польско-украинским культурным связям. Так же следует отметить статью *Россия и Польша: книги и юбилеи*, так же авторства Л.А. Мальцева, посвященную книгам, изданным Варминско-Мазурским Университетом (Ольштын, Польша) и сотрудниками ИС РАН к юбилею видных ученых-филологов, профессора ВМУ в Ольштыне Базыля Бялокозовича и русского полониста профессора Виктора Александровича Хорева, заместителя директора Института Славяноведения РАН. В пятом номере БФК значимое место занимает статья *Новая книга Базыля Бялокозовича*, рецензия Л.А. Мальцева на „новый том «толстоведческой трилогии» профессора Бялокозовича *С польской страницы Льва Толстого*. Завершает на сегодняшний день ряд крайне интересных, содержательных обзоров еще одна статья Леонида Алексеевича Мальцева *Еще одна книга наших соседей*. Статья является обзором восьмого тома научной серии компаративистских трудов *Польша и восточные соседи*, выпускаемой славистами Университета в Жешуве (Польша), здания, которое имеет очень важное значение для реализации «концепции взаимности между славянскими и в целом европейскими народами»<sup>17</sup>

Подводя итоги, хотелось бы, прежде всего, отметить, что то внимание, с которым калининградские литературоведы следят за новинками в мире польского литературоведения, а также тот факт, что эти новинки встречаются с немедленным отголоском в виде рецензий и обзоров, свидетельствует о неугасающей заинтересованности и неразрывной связи литературных миров двух славянских народов. В современном мире проблема налаживания связей между двумя народами, сглаживания противоречий и разрешения взаимных конфликтов остается актуальной, и литература, по нашему мнению, призвана сыграть в этом процессе одну из ключевых ролей.

Что же касается того пласта польской литературы, который наиболее интересует калининградских исследователей – он широк и узок одновременно. Прежде всего, интерес вызывает фигура Адама Мицкевича, в первую очередь, как поэта, провозглашавшего духовное единство славян,

---

<sup>17</sup> А. Мальцев, *Еще одна книга наших соседей*, „Балтийский филологический курьер” 2009, № 7, с. 401.

и, во вторую очередь, как польского аналога нашего А.С. Пушкина, что дает возможность для обширных сравнительных исследований. Интерес вызывает польская литература XX века, особенно в точках ее пересечения с русской литературой того же периода. Целью исследовательских работ часто является попытка ответа на вопрос о степени преемственности двух литератур, инспирированности одной через другую, поиск общего и различного. Немалое значение, когда мы говорим об интересе к творчеству, например, Збигнева Херберта, имеет общность исторического опыта, и попытка его переосмысления. Что закономерно, много времени уделяется анализу русского мотива в польской литературе.

Однако, в стороне от исследовательских троп остались темы с большим потенциалом, имеющие немалое значение для развития польско-русских отношений, мало освещенные не только в калининградском, но и в российском литературоведении, актуальные и новаторские.

В качестве примера можно привести современную польскую литературу, которая пока остается на страницах БФК *terra incognita*. Мало изучена, а то и вовсе почти не исследована польская литература периода *Колумбов* – польского „потерянного поколения”, военная и оккупационная литературы (например, Кшиштоф Камиль Бачинский), послевоенная польская драматургия (Тадеуш Ружевиц), литература концлагерей и ГУЛАГ-ов, (Т. Боровский, Г. Херлинг-Грудзинский). В связи с событиями последнего десятилетия, интерес для русских литературоведов представлял бы, как нам кажется, образ России в современной польской литературе. Мы надеемся, что статьи, освещающие исследования этих и других, до сих пор незатронутых, тем в скором времени появятся на страницах БФК.

Как мы видим, страницы „Балтийского филологического курьера” служат лучшим доказательством того, как многое сделано нашими филологами, в том числе, в области исследования польской литературы. Многое еще предстоит сделать. И мы надеемся, что БФК и дальше будет служить оплотом филологической мысли Калининградской области и РГУ им. И. Канта, полезным и интереснейшим подспорьем, адресованным „студентам, аспирантам, преподавателям филологических специальностей университетов”.

**Streszczenie***Polska literatura w „Bałtyckim Kurierze Filologicznym”*

Niniejszy artykuł stanowi przegląd artykułów dotyczących literatury polskiej, opublikowanych w latach 2000–2009 w „Bałtyckim Kurierze Filologicznym” – czasopiśmie naukowym poświęconym problemom współczesnej filologii (Kaliningrad, Rosyjski Uniwersytet Państwowy im. I. Kanta, pod red. prof. W.I. Gresznych i innych).

**Summary***Polish literature in the “Baltiyskiy Filologicheskii Kuryer”*

This article provides an overview of articles devoted to Polish literature, published in 2000 to 2009 in the “Baltiyskiy Filologicheskii Kuryer” – a scientific journal dedicated to problems of modern philology (Kaliningrad, Immanuel Kant Russian State University, edited by prof. W.I. Greshnych and associates).

# Językoznawstwo



Swietlana Waulina, Irina Ostrowierchaja  
Kaliningrad

## **Модальные экспликативы „мысли семейной” в романе Л.Н. Толстого *Анна Каренина* (на примере образа Анны Карениной)\***

*Задача искусства должна заключаться в том, чтобы внести в жизнь свет истины, осветить мрак жизни и указать истинный смысл ее.*

Л.Н. Толстой

Творческий замысел автора произведения, характер отображаемой действительности, индивидуально-авторские мировоззренческие установки, особенности художественного мышления автора текста, а также осознанное или неосознанное отношение к языку, его потенциалу, нормам определяют принципы отбора языковых единиц и организации речевой структуры литературно-художественного произведения. „В любом художественном произведении большого писателя, – указывает Рубен Будагов, – важно и что он хочет выразить, и как он хочет выразить”<sup>1</sup>. Употребление языковых средств в тексте: фонетических, грамматических, лексических – полностью зависит от воли автора, его индивидуального стиля<sup>2</sup>. Для современного этапа развития филологической науки, по меткому выражению Николая Шанского, характерен анализ языковых средств „под лингвистическим микроскопом”<sup>3</sup> с целью выявления их роли в идейно-тематическом содержании текста. Важнейшее место в выполнении соответствующей роли занимают лексические средства, ведь именно слово в художественном тексте „обладает наибольшей структурной, конструктивной, смыслонакопительной и кумулятивной

---

\* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 09-06-00172-а.

<sup>1</sup> Р.А. Будагов, *Писатели о языке и язык писателей*, Москва 2001, с. 334.

<sup>2</sup> См., например, об этом: Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. *Лингвистический анализ художественного текста*, Екатеринбург 2000.

<sup>3</sup> Н.М. Шанский. *Художественный текст под лингвистическим микроскопом*, Москва 1986.

силой”<sup>4</sup> и именно „в слове объективируется ценностная мысль писателя о его мире, его чувства, оценки”<sup>5</sup>.

Творчество великого русского национального писателя Л.Н. Толстого особенно показательно в плане изображения личности, ее духовного мира. Своеобразие идиостиля писателя состоит в том, что он дает свою оценку изображаемому с точки зрения соответствия – несоответствия его представлениям об идеале. Роман *Анна Каренина* особо значим в плане раскрытия взглядов Толстого на идеал семейной жизни, показа губительных для семейного счастья сил, в плане выражения ценностных аспектов жизни человека. Выявление указанных аспектов жизни человека, его видения семейного счастья и несчастья в немалой степени реализуется в романе *Анна Каренина* через модальные средства, обладающие способностью выразить такие ценностно значимые представления, как „могу”, „хочу”, „должен”, „могу и хочу”, „могу и должен”, „и могу, и хочу, и должен”.

В романе *Анна Каренина* Толстой, как отмечает Роза Алимпиева, показывает „с одной стороны – семью, любовь, долг, с другой, – не различающую границ между добром и злом страсть, концентрирующую в себе заряд огромной разрушительной силы, сметающей все на своем пути”<sup>6</sup>. И носителем этой разрушительной силы является прежде всего главная героиня романа – Анна Каренина. Цель данной статьи – показать роль экспликаторов значений ситуативной модальности, и в первую очередь ее основного структурно-содержательного компонента – значения возможности – в формировании связанных с „мыслью семейной” взглядов Анны Карениной, трагически действующей как на окружающих ее людей, так и на себя саму. Выявление текстовой значимости соответствующих модальных экспликаторов применительно к образу Анны Карениной рассматривается нами через отношение Анны к мужу, к Вронскому, к детям.

---

<sup>4</sup> Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин, *op. cit.*, с. 325.

<sup>5</sup> Д.М. Поцепня, *Образ мира в слове писателя*, Санкт-Петербург 1995, с. 69.

<sup>6</sup> Р.В. Алимпиева, *Концепты „семья”, „любовь”, „долг” в романе Л.Н. Толстого „Анна Каренина”*, [в:] *Lew Tolstoj i kultury słowiańskie. Polsko-wschodniosłowiańskie dziedzictwo kulturowe*, Olsztyn 2004, с. 193.



## Отношение Анны к мужу

С помощью глагола *сознать* (формы совершенного вида от глагола *сознавать* „понимать”<sup>7</sup>), имплицитно выражающего интрасубъектную возможность, Толстой показывает, что исходными позициями семейного союза Анны и Каренина, являются притворство и отсутствие любви. Причем использование при глаголе *сознать* эмоционально-оценочных наречий *ясно* и *больно*, служащих контекстными детерминаторами обозначенной модальной семантики, позволяет Толстому наиболее адекватно передать полноту ощущения Анной атмосферы лжи, связывающей ее и мужа. Ср.: „Чувство то было давнишнее, знакомое чувство, похожее на состояние притворства, которое она испытывала в отношениях к мужу; но прежде она не замечала этого чувства, теперь она ясно и больно *сознала* его” (с. 117)<sup>8</sup>.

На способность Анны сохранять ложь, что наиболее ярко проявляется в сцене объяснения героини с Карениным после ее фривольного поведения в салоне у Бетси, вызвавшего негативное мнение света, указывает отрицательное местоимение *нечего*, актуализирующее частное значение экстрасубъектной возможности ‘(не) иметь возможность выполнить действие (в связи с наличием объективных обстоятельств)’, а также тройной дистантный повтор глагола *(не) понимать*, реализующего инвариантную интрасубъектную возможность. Ср.: „Решительно ничего *не понимаю* [...]. Ничего *не понимаю*. Ах, боже мой, и как мне на беду спать хочется!” (с. 164); „«Алексей Александрович, право, *я не понимаю*», – сказала она. «Определи, что ты находишь...»” (с. 164); „«Мне *нечего* говорить. Да и... – вдруг быстро сказала она, с трудом удерживая улыбку, – право, пора спать»” (с. 165).

Полисемантический модальный глагол *мочь* и репрезентирующий модальное значение интра-экстрасубъектной комбинаторности глагол *успеть* раскрывают эволюцию чувств Анны к мужу, заключающуюся в переходе от притворства к ненависти, страху, раздражению и физическому отвращению. Ср.: „Я слушаю вас [Каренина – С.В., И.О.] и думаю о нем [о Вронском – С.В., И.О.]. Я люблю его, я его любовница,

<sup>7</sup> *Словарь русского языка*, Москва 1984, т. 4, с. 184.

<sup>8</sup> Здесь и далее примеры приводим по изд.: Л.Н. Толстой, *Анна Каренина: Роман*. Петрозаводск 1960. В скобках указывается страница текста романа, на которой зафиксирован приводимый пример.

я не могу переносить, я боюсь, я ненавижу вас...» (с. 235–236); „[...] Анна боялась его [Каренина. – С.В., И.О.], тяготилась им и не могла смотреть ему прямо в глаза” (с. 462–463); „«Да уж я сказала, так что же повторять?» – вдруг перебила его Анна с раздражением, которое она не успела удержать” (с. 467); „Она тревожно играла кистями халата, взглядывая на него с тем мучительным чувством физического отвращения к нему, за которое она упрекала себя, но которого не могла преодолеть” (с. 468); „«[...] Я ненавижу его за его добродетель. Я не могу жить с ним. Ты пойми, его вид физически действует на меня, я выхожу из себя. Я не могу, не могу жить с ним [...]»” (с. 470).

То, что Анна, чудом выжившая после родильной горячки, прощенная Карениным и получившая от него освобождение, вспоминает о чувстве долга перед мужем, Толстой передает с помощью модификаторов *мочь* и *хотеть*, реализующих совмещенное модальное значение ‘возможность + + желательность + необходимость’, а также посредством глагола *страдать*, имплицитно актуализирующего указанную модальную семантику. Ср.: „Стива говорит, что он [муж Анны. – С.В., И.О.] на все согласен, но я не могу принять его великодушие [...]” (с. 480); „Я неизбежно сделала несчастье этого человека, – думала она, – но я не хочу пользоваться этим несчастьем; я тоже страдаю и буду страдать: я лишаюсь того, чем я более всего дорожила, – я лишаюсь честного имени и сына. Я сделала дурно и потому не хочу счастья, не хочу развода и буду страдать позором и разлукой с сыном” (с. 510). Однако завуалированность представления глаголами *мочь*, *хотеть*, *страдать* семы ‘долг’ свидетельствует, на наш взгляд, о завуалированности осознания Анной своего долга перед мужем, подтверждением чему может служить следующий контекст: „Но, как ни искренно хотела Анна страдать, она не страдала” (с. 510). В приведенном примере глагольная словоформа *не страдать*, выступающая в оппозиции к вышеобозначенным модальным лексемам и имплицитно актуализирующая частное модальное значение ‘не быть в состоянии выполнить действие’, подчеркивает фальшивость ощущения Анной чувства долга перед Карениным.

### Отношение Анны к Вронскому

Употребленные в авторской речи глаголы *мочь* и *забывать*, выражающие частное значение интрасубъектной возможности ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’, а также глагол *успеть*, выражающий

совмещенное значение интра-экстрасубъектной возможности, позволяют показать, что Анна испытывает к Вронскому всепоглощающую, лишаящую разума страсть, а не любовь в созидательном смысле этого слова. Ср.: „Страсть, связывавшая их, была так сильна, что они оба забывали обо всем другом, кроме своей любви” (с. 204); „Анна готовилась к этому свиданию, думала о том, что она скажет ему, но она ничего из этого *не успела сказать*: его страсть охватила ее. [...] Его чувство сообщилося ей. Губы ее дрожали так, что долго *она не могла* ничего *говорить*” (с. 479).

Экпликатеры модального значения возможности „сигнализируют” также о том, что страсть, существующая между Анной и Вронским, не подкреплена взаимопониманием. Так, например, уже в сценах, описывающих время, предшествующее совместной жизни героев, с помощью глаголов *мочь* и *догадываться*, эксплицирующих частное значение интрасубъектной возможности ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’, Толстой обнажает отсутствие понимания между героями, главной причиной которого является сын Анны. Ср.: „Она опять хотела сказать: сына, но *не могла выговорить* этого слова. [...] Он [Вронский. – С.В., И.О.] *не догадывался*, что главная причина этого было то слово сын, которого она *не могла выговорить*” (с. 210).

Глаголы *мочь* и *хотеть*, репрезентирующие совмещенную модальную семантику ‘возможность + желательность’, а также глагольно-именное сочетание *быть в силах* и глагол *скрывать*, актуализирующие частное значение интрасубъектной возможности ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’, используемые Толстым для описания размышлений Анны по поводу свидания с сыном по приезде в Петербург из Италии, раскрывают отсутствие у Анны доверия к Вронскому, ее одиночество в союзе с ним, подчеркивают пропасть непонимания, лежащую между героями. Ср.: „Горе ее было тем сильнее, что оно было одиноко. Она *не могла и не хотела поделиться* им с Вронским. [...] Она знала, что никогда он *не будет в силах понять* всей глубины ее страданья; она знала, что за его холодный тон при упоминании об этом она возненавидит его. И она боялась этого больше всего на свете и потому *скрывала* от него все, что касалось сына” (с. 586).

Способность и желание Анны быть в союзе с Вронским только любовницей подчеркивают употребленный в авторской речи в сцене описания жизни Анны и Вронского в деревне модальный глагол *мочь*, репрезентирующий семантику инвариантной интрасубъектной возможности,

а также эксплицирующие совмещенное значение возможности/ желательности лексические модификаторы *мочь* и *хотеть*, входящие во внутренний предсмертный монолог Анны. Ср.: „Но главная забота ее все-таки была она сама – она сама, насколько она дорога Вронскому, насколько она *может заменить* для него все, что он оставил” (с. 709); „Если б я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я *не могу и не хочу быть ничем другим*. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу, и это не может быть иначе” (с. 839–840).

Употребленный в речи Вронского при разговоре с приехавшей в Воздвиженское Долли Облонской глагол *понимать*, имплицитно актуализирующий частное значение интрасубъектной возможности ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’, передает неосознанность Анной необходимости юридического оформления брака с Вронским, подчеркивает отсутствие у нее чувства долга перед семьей. Ср.: „И завтра родится сын, мой сын, и он по закону – Каренин, он не наследник ни моего имени, ни моего состояния [...]. Я пробовал говорить про это Анне. Это раздражает ее. *Она не понимает*, и я не могу ей высказать все” (с. 691).

Толстой прибегает к помощи полифункционального глагола *мочь*, а также глагола *решиться*, репрезентирующего частное значение интрасубъектной возможности ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’, чтобы подчеркнуть, что согласие Анны на получение развода у Каренина, продиктовано не чувством долга перед семьей, а ее эгоистическим желанием удержать Вронского. Ср.: „Точно так же как прежде, одною любовью и привлекательностью *она могла удержать* его. И так же как прежде, занятиями днем и морфином по ночам *она могла заглушать* страшные мысли о том, что будет, если он разлюбит ее. Правда, было еще одно средство: не удерживать его, – для этого она не хотела ничего другого, кроме его любви, – но сблизиться с ним, быть в таком положении, чтоб он не покидал ее. Это средство было развод и брак. И *она* стала желать этого и *решилась согласиться* в первый же раз, как он или Стива заговорят ей об этом” (с. 734).

На испытываемое Анной чувство ненависти к Вронскому указывает модификатор *мочь*, эксплицирующий значение ‘(не) быть в состоянии выполнить действие’ Ср.: „Вчерашние чувства с новой болью защемили больное сердце. *Она не могла понять* теперь, как *она могла унизиться* до того, чтобы пробыть целый день с ним в его доме” (с. 828). Глагол *хотеть*, реализующий совмещенное значение ‘возможность + желательность’, используемый в авторской оценке поведения Анны во время

ее разговора с Вронским и Яшвиным после одной из очередных ссор с Вронским, передает силу ненависти Анны. Ср.: „*Она хотела сказать Гельсингфорс; но не хотела сказать слово, сказанное Вронским*” (с. 825).

Предикативы *нужно* и *надо*, эксплицирующие трехполюсное совмещенное значение ‘возможность + желательность + необходимость’, и имплицитно актуализирующие указанную семантику глаголы *доказать*, *скрыть*, *сказать* подчеркивают то, что Анна и в состоянии, и способна, и дает себе право, и хочет, и ощущает потребность отомстить за свои страдания Вронскому. Ср.: „*Нужно было одно – наказать его*” (с. 827); „*Как он будет горд и доволен, получив мою записку! Но я докажу ему...*” (с. 833); „*Ужасно то, что нельзя вырвать с корнем прошедшего. Нельзя вырвать, но можно скрыть память о нем. И я скрою*” (с. 833); „*Я сама поеду к нему. Прежде чем навсегда уехать, я скажу ему все*” (с. 837); „*Да, надо ехать на станцию железной дороги, а если нет, то поехать туда и уличить его*” (с. 838).

Посредством введенных Толстым во внутренний предсмертный монолог Анны предикатива *надо*, безмодификаторного риторического вопроса, глаголов *наказать* и *избавиться*, реализующих совмещенное значение возможности, желательности и необходимости, писатель показывает, что самоубийство избирается Анной как способ мести Вронскому. Ср.: „[...] И на то дан разум, чтоб избавиться; стало быть, *надо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это*” (с. 843); „*И я накажу его и избавлюсь от всех и от себя*” (с. 845).

### Отношение Анны к детям

Имплицитно реализующие инвариантную интрасубъектную возможность глагольные лексемы *жить*, *променять*, *жаловаться* и *удовлетворяться*, введенные Толстым в отличающийся беспощадной правдивостью внутренний предсмертный монолог Анны, одновременно показывают и переживаемое Анной горе от потери сына, и ее эгоистическую любовь к нему. Ср.: „*«Я тоже думала, что любила его [сына – С.В., И.О.], и умилялась над своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жаловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью»*” (с. 840).

„Промен” Анной сына на страсть к Вронскому ярко выражается через оппозицию всего лишь одного экспликатора положительной возможности совершить действие (а именно бросить сына ради любовника) и семи экспликаторов отрицательной возможности выполнить указанное действие в сценах, описывающих внутреннее состояние и размышления Анны перед разговором с Вронским в саду у Вреде. Экспликатор положительной возможности представлен реализующей значение интра-экстрасубъектной комбинаторности главной частью сложноподчиненного предложения с придаточным условным. Ср.: „Если он [Вронский. – С.В., И.О.] при этом известии [о сообщении Анной мужу о беременности. – С.В., И.О.] решительно, страстно, без минуты колебания скажет ей: «Брось все и беги со мной!» – *она бросит сына* и уйдет с ним” (с. 348–349). Экспликатеры отрицательной возможности выражены глаголами *мочь*, *бросить* и глагольно-именным сочетанием *быть не в силах*, актуализирующими значение ‘не быть в состоянии выполнить действие’, а также глаголом *мочь*, репрезентирующим совмещенное модальное значение возможности желательности. Ср.: „В какое бы положение она ни стала, *она не может покинуть сына*. [...] *Она не может оставить сына*. У ней есть цель жизни” (с. 320); „Я не знаю законов и потому не знаю, с кем из родителей должен быть сын; но я беру его с собой, потому что без него *я не могу жить*” (с. 322); „*Я не брошу сына, не могу бросить сына* [...] бросив сына и убежав от него, я поступлю, как самая позорная, гадкая женщина [...] *я не в силах буду сделать этого*” (с. 324); „*Она не в силах будет пренебречь своим положением, бросить сына* и соединиться с любовником” (с. 348).

Прибегая к помощи экспликаторов интрасубъектной возможности, автор концентрирует внимание не на чувствах ребенка во время свидания с бросившей его матерью, а на страданиях самой Анны, что чрезвычайно наглядно демонстрирует эгоистическую любовь Анны к сыну. Ср.: „*Она не приготовила* только тех слов, которые она скажет сыну. Сколько она ни думала об этом, *она ничего не могла придумать*” (с. 586); „*Она не слышала* его слов [помощника швейцара. – С.В., И.О.] и ничего *не отвечала*” (с. 587); „*Она [...] не могла ничего говорить*; слезы душили ее” (с. 589); „«Как ты одеваешься без меня? Как...» – хотела *она начать говорить* просто и весело, но *не могла* и опять отвернулась” (с. 589); „*Она не могла сказать прощай*, но выражение ее лица сказало это [...]. «Ты не забудешь меня? Ты...» – но больше *она не могла говорить*. Сколько потом она придумывала слов, которые она могла сказать ему! А теперь *она ничего не умела и не могла сказать*” (с. 591).



Глагольный модификатор *успеть*, эксплицирующий значение интра-экстрасубъектной возможности, также подчеркивает эгоистическую сосредоточенность Анны на собственных чувствах, а не на внимании к чувствам сына. Ср.: „*Она не успела и вынуть* и так и привезла домой те игрушки, которые она с такою любовью и грустью выбирала вчера в лавке” (с. 592).

Полифункциональный модальный глагол *мочь*, используемый в авторской характеристике Анны, указывает на отсутствие у нее любви к дочери, на неспособность Анны быть для своей дочери матерью в полном смысле этого слова. Ср.: „Как она ни старалась, *она не могла любить* эту девочку, а *притворяться* в любви *она не могла*” (с. 734); „*Анна хотела достать девочке ее игрушки и не могла найти ее*” (с. 682).

Глагол *мочь*, риторические вопросы как экспликаторы двуполевого совмещенного значения ‘возможность + желательность’, введенные Толстым в прямую речь Анны, передают осознание ею ответственности и долга лишь перед будущими возможными детьми, тогда как об ответственности за дочь нет и слова. Ср.: „*Как я могу желать детей?* [...] Подумай, кто будут мои дети? Несчастные дети, которые будут носить чужое имя” (с. 703); „*Зачем же мне дан разум, если я не употреблю его на то, чтобы не производить на свет несчастных?*” (с. 704); „Для тебя вопрос: желаешь ли ты [Долли – С.В., И.О.] не иметь более детей, а для меня: желаю ли иметь я их. И это большая разница. Понимаешь, что *я не могу этого желать* в моем положении” (с. 704).

Итак, проведенный анализ показывает, что экспликаторы модального значения возможности, как и других значений ситуативной модальности, являясь одним из системообразующих средств авторской модальности, выполняют в тексте романа *Анна Каренина* важную аксиологическую функцию. Они во многом способствуют раскрытию негативных, разрушающих сил, противоречащих христианским и общечеловеческим представлениям о семье и семейном счастье: ложь, нелюбовь, безграничное подчинение страсти, ненависть, потребность мести, отсутствие чувства долга, бессердечность к детям, эгоизм, месть и наконец смерть. Будучи носителем указанных разрушительных сил, Анна Каренина несется в пропасть к своему трагическому концу, где ее ждет Верховный Суд „всевластной руки Господа”: „Мне отмщение, и аз воздам”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Новый завет. Восстановительный перевод. Служение „Живой поток” и Уитнесс Ли, Анахайм 1998, с. 688.

### Streszczenie

*Eksplikatory modalne „wartości rodzinnych”  
w powieści Lwa Tolstoja „Anna Karenina”  
(na przykładzie obrazu Anny Kareniny)*

W artykule na materiale powieści Lwa Tolstoja *Anna Karenina* przez pryzmat analizy treści świata wartości charakterystycznych dla głównej bohaterki rozpatruje się rolę eksplikatorów znaczeń modalności sytuacyjnej jako kategorii aksjologicznych reprezentujących wartości i przekonania samego pisarza, czyli uczestniczących w realizacji modalności autorskiej.

### Summary

*Modal explicators of “the family thought” in Leo Tolstoy's “Anna Karenina”  
(on the example of the image of Anna Karenina)*

Based on L.N. Tolstoy's novel *Anna Karenina*, through the plane of content of the novel's main heroine Anna Karenina's valuable notions, the article considers the role of the situational modality meanings as the axiological categories, revealing valuable guideline points and beliefs of the writer, i.e. realizing the author's modality.



Jelena Stiepanian-Rumiancewa  
Moskwa

## Изобразительность – „второй язык” словесности

Украшение одного из провинциальных русских музеев – полотно одной из „амазонок авангарда” О. Розановой *Зеленая полоса*: по светлому, почти белому фону идет (не строго вертикально) средней ширины стремительная полоса самого праздничного изумрудного цвета. Казалось бы, ничего, кроме свежего цветового впечатления, зритель отсюда не выносит. Но разве этого мало? Даже не изощренное, не „знаточеское” сознание вооружено опытом восприятия цвета и его – пусть субъективного – истолкования. Дело в том, что чувственное восприятие не совсем уж бессознательно, не бессловесно: оно сообщает своему носителю нечто важное, содержательное, как бы обходясь (в данном конкретном случае) без языка ясных, привычных, легко читаемых форм. Мы воспринимаем *Зеленую полосу* как сообщение, – сообщение, между прочим, не лишенное даже мистического оттенка. Ведь были же основания, например, у Поля Клоделя так говорить об окраске изумруда: „Зеленый цвет – сложный, он возникает из согласия, которому может угрожать разлад, ибо каждый из двух составляющих его тонов страдает от этого смещения. [...] это цвет травы и листьев, того, что смиренно связует небо и землю, той пищи, которая черпает собственную жизненную силу из земли в виде соков. Таким образом, Изумруд – это распятый Бог, укорененный в земле, который становится для нас пищей и питьем, своего рода источником. Между Ним и нами возникает возможность уподобления. Он питается нами, а мы питаемся Им”<sup>1</sup>. Получается, что даже отдельно взятый цвет, причем авангардно примененный, выплеснувшийся за пределы традиционной изобразительной формы, может говорить, более того – проповедовать!

Так обстоит дело с цветом, только одним элементом живописи – правда, необыкновенно действенным и мощным. Что говорить тогда о достоверно переданной форме? Форма – это уже своего рода сюжет, уже

---

<sup>1</sup> П. Клодель, *Мистика драгоценных камней*, Глаз слушает, Москва 2006, с. 351.

рассказ. Яблоко, хлеб, дерево, тем более – человеческое лицо и фигура повествовательны, более того – красноречивы. Изобразительное повествование может быть подробным и детальным (возьмем любой пример — хоть веласкесовские *Менины*), а может быть и более сжатым и односложным (скажем, *Селедка* Д. Штеренберга или *Красная мебель* Р. Фалька), но оно отчетливо и внятно, смысл его ясно прочитывается. Связный рассказ, многозначительная эмблема, беглая, летучая ассоциация – под этими обличьями к нам, зрителям, приходит то, что можно было бы назвать „изобразительным словом”. Современная исследовательница замечает: „Искусство мыслит через взгляд, через процесс рассматривания, раскрывая свой смысл в самом опыте зрения. В основе его восприятия лежит бессловесный опыт – по крайней мере, стремящийся уклониться от слов, или, точнее, опережающий слова. И тем не менее видение, зрение всегда располагается рядом со словом. Понимание, та или иная интенция понимания уже заключена в самом взгляде, изначально присутствует в зрении”<sup>2</sup>. Взгляд, обращенный к живописной или скульптурной поверхности, – не бессознателен, он, я бы сказала, „облечен в слово”, он ищет диалога и в него вступает.

Чтение книг дает понятие о „вещах невидимых”, требует от человека особого напряжения мысли и воображения. Словесности дано выражать внутренние состояния. И, однако же, при этом она способна изображать мир внешний, зримый. К словесному образу мира, возникающему на страницах книги, и обращен ум читателя. Пластические искусства, наоборот, напрямую передают образы зримого мира, казалось бы, скорее заставляют их узнавать в своих произведениях, чем воображать. Но в то же время живопись, скульптура, графика, изображая, еще и выражают, содержат смысловое высказывание, то более прямое, то более зашифрованное. Одним словом, они тоже представляют собой своего рода текст, послание, обращенное к зрителю.

Символические детали, при помощи которых с нами говорит изобразительное искусство, бесчисленны: тут и „покаянная” пятка рембрандтовского блудного сына, и непомерно большие руки и ноги Давида Микеланджело, „утвердившегося на камне правды”, готовящегося стяжать и удержать победу, и идеально прекрасная, полная кроткой тишины фигура в белых одеждах, помещенная Рафаэлем среди мудрецов *Афинской школы*, и, вероятно, символизирующая Самое Премудрость Божию. Одним

---

<sup>2</sup> Е. Бобринская, *Русский авангард: границы искусства*, Москва 2006, с. 229.

словом, литература тоже способна изображать, а пластические искусства тоже способны говорить.

Словесность и изящные искусства, разумеется, имеют разное предназначение, задачи, решаемые ими, даже принято противопоставлять друг другу (например, упрек в „литературности” до недавнего времени был одним из самых пренебрежительно-обидных в адрес живописи или скульптуры). Но верно ли это? Специализация, разделение, уточнение и „утончение” проблем, которые стоят перед современными наукой и техникой, свойственны и современному искусству, современному бытию вообще. Однако абсолютизировать такую специализацию невозможно. Слово выражает, образ наглядно являет, слово обращено к слуху, как физическому, так и внутреннему, образ – к зрению. При всей своей специализации, эти способности не разделены в человеческом естестве до какой-то последней автономности друг по отношению к другу. Тут уместно вспомнить знаменитые слова апостола Павла: „[...] если ухо скажет: я не принадлежу к телу, потому что я не глаз: то неужели оно потому не принадлежит к телу? Если все тело глаз, то где слух? Если все слух, то где обоняние? Но Бог расположил члены, каждый в составе тела, как Ему было угодно. [...] И вы тело Христово, а порознь члены”. (I Кор. 12, 16–20, 27). Комментарием к этому апостольскому рассуждению выглядит высказывание, которое сегодня нередко цитируется: „От глубокой древности две познавательные способности почитались благороднейшими: слух и зрение... Эллада возвеличивала преимущественно зрение, Восток же выдвигал как более ценный – слух... никогда не возникало сомнений об исключительном месте в познавательных актах именно этих двух способностей, а потому не возникало сомнений и в первенствующей ценности искусства изобразительного и искусства словесного: это – деятельности, опирающиеся на самые ценные способности восприятия”<sup>3</sup>. Способности восприятия различны, восприятие в конечном счете – едино и цельно. (Если это не так, если данные наших чувств противоречат друг другу, налицо болезненный разброд и внутреннее неустройство.) Изображение и слово разделены и обращены к разным способностям человека, которые, тем не менее, сохранили тяготение к единству, как сохранила сама человеческая личность стремление к целостности.

---

<sup>3</sup> П.А. Флоренский, *Итоги*, Эстетические ценности в системе культуры, Москва 1986, доступно по адресу: < [www.humanities.edu.ru](http://www.humanities.edu.ru) >.

В самом деле: изобразительность неотъемлема от словесности, во всяком случае, до тех пор, пока картина мира продолжает что-то значить для литературы. Это качество проявляется многообразно, и его присутствие говорит о том, как глубоко пластические способы изображения мира усвоены поэзией и прозой. Вообще возникает впечатление, что словесность неуклонно стремилась присвоить себе пластические характеристики и свойства, „аннексировать” чужую территорию, развить собственную изобразительность за счет средств, как будто бы ей не принадлежащих. Причем заимствованные одним видом искусства у другого способы изображения становятся, оказавшись в иной, словесной среде способами выражения. Они усиливают символичность образа, способствуют тому, что он в своей смысловой емкости дорастает до символа. Кроме того, избираемые автором текста изобразительные средства в конце концов оказываются еще и характеризующими его человеческую личность, соотносимыми с его биографией. Р. Якобсон говорит о „скульптурной теме” у Пушкина: „Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или образом образа”<sup>4</sup>. Вследствие этого элементы одного образа прорастают сквозь элементы другого, пластические характеристики, облекаясь в слово, становятся более духовными, слово же – пластически наглядным. Якобсон продолжает: „[...] пушкинская символика пронизательно отражает проблемы скульптуры [...], глубоко коренится символика статуи в его творчестве, в жизни поэта”<sup>5</sup>.

Попробуем перечислить некоторые из способов изобразительности, используемые литературой. Малая форма, большая форма... уже произнося это, мы, сами того не создавая, характеризуем литературное произведение не только с точки зрения его объема или его жанровых особенностей, но и с точки зрения того, как оно выглядит. Прежде, чем приступить к чтению, мы видим текст как пусть элементарное, но изображение, какую-то примитивную графику, и это исподволь действует на нас и определенным образом нас настраивает (так, сплошные массивы периодов Пруста даже на беглый взгляд рожают иное зрительское ощущение, чем прихотливо-рваная, перемежающаяся односложными репликами диалогов проза Хемингуэя). Есть подтверждения тому, что

---

<sup>4</sup> Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, Москва 1987, с. 166.

<sup>5</sup> Ibidem.

писатель нередко отдает себе полный отчет в такой графической выразительности текста и весьма внимательно к ней относится. Вот пример из недавних: генеральный директор издательства „Время” Б. Пастернак заметил, что Солженицын видел в печатной странице своего рода арт-объект. Были случаи, когда он долго разглядывал страницу и говорил: „Тут надо бы разрядить абзац, чтобы он не выглядел слишком плотным. Тут приподнять немного строчку”. „Он воспринимает книгу еще и на глаз, как графическое произведение”, – заключал Б. Пастернак<sup>6</sup>.

И если так видит свой текст прозаик, то в стихотворении вообще нет детали, которая не была бы графически значима. Орфография, пунктуация (или ее отсутствие), стихотворный размер и длина текста, разбивка на строфы, прописная или строчная буква в начале строки – каждый из этих элементов играет определенную роль. Тому, что поэт воспринимает свое произведение и как графическое, изобразительное единство, существуют весомые свидетельства. Николай Заболоцкий неслучайно назвал свою первую книгу *Столбцы*. „В это слово [*Столбцы* – Е. С.] я вкладываю понятие дисциплины, порядка, всего, что противостоит стихии мещанства”<sup>7</sup>, – писал он. Мемуаристы утверждают, что дисциплина, порядок, собранность – эти понятия Заболоцкий относил не только к духу и к содержанию своей поэзии, но и к ее внешнему, начертательному облику. Пропущенные строфы в *Онегине*, замененные столбцами точек, „лесенка” и ахматовская строфа, фигурные стихи разного рода и разных эпох – все это широко известные примеры, показывающие, как литературное содержание изнутри себя продуцирует „картинку”, как бы диктует тексту то визуальное впечатление, которое от него неотъемлемо.

В поэзии то и дело используются и такие сильные элементы изобразительности, как упоминания о свете, цвете (цветовые предпочтения у Блока, Белого или Цветаевой неразрывны с идейным кодом их поэзии). Сюда же относится восприятие автором формы, пространства, перспективы (и в изобразительном искусстве, и в поэзии перспектива может видаться как прямой, так и – в некоторых случаях – обратной). Имена тех или иных художников, названия шедевров живописи, скульптуры и архитектуры, введенные в текст, также становятся для него кодовыми и сразу создают в нем совершенно определенную внутреннюю атмосферу.

<sup>6</sup> Цит. по: М. Кучерская, *Исправленному поверят. Александр Солженицын представит собрание сочинений*, „Ведомости”, 16.11.2006, № 216(1743).

<sup>7</sup> Н. Заболоцкий, *Собрание сочинений в 3 т.*, Москва 1984, т. 3, с. 307.

Имя Рафаэля у Лермонтова („Когда Рафаэль вдохновенный...”), и у Мандельштама („Улыбнись, ягненок гневный,/ С Рафаэлева холста...”) одинаково мощно способствует созданию в каждом случае своей индивидуальной поэтической и идейной среды. Идеальный лик Пречистой Девы у Лермонтова – символ одухотворенного творчества, противостоящего пошлости мира; упоминание о Рафаэле во втором случае – один из многочисленных у Мандельштама символов величия мира и его культурно-исторических устоев.

Есть и еще один способ существования изобразительной стихии в литературе: произведение может повествовать о судьбе художника – таковы *Портрет* Гоголя, чеховский *Дом с мезонином*. *Портрет* целиком посвящен теме последнего суда над художественным творчеством, а в *Доме с мезонином* „пейзажи”, которые пишет главный герой и о которых несколько раз упоминается, ничего не меняют в происходящем, – они только акцент, усиливающий мотив его странничества, его бродячей, бесприютной судьбы. Но в обоих случаях „жизнь художника” оказывается основой сюжета, почвой для авторской идеи. В качестве симметричных примеров, относящихся к миру изобразительного искусства, вспомним классические писательские портреты работы Кипренского, Репина, Крамского, Петрова-Водкина или Альтмана. Мы не только знаем, что здесь изображены „люди литературы” с печатью их особенного призвания, мы прочитываем это. Бронзовое изображение Эрато или сама муза за плечом портретируемого; пишущий Толстой или Толстой, устремивший свой знаменитый пронзительный, исследующий взгляд на зрителя, – язык портрета настойчиво и ясно говорит о литературном призвании, не стесняясь откровенно-повествовательных подробностей.

Литература, как видим, разными путями проникает на территорию изобразительного искусства и возвращается к себе с богатой добычей. Факт „избирательного сродства” между словесностью и пластическими искусствами налицо.

\* \* \*

Выше уже было упомянуто, что средство изобразительности, к которому наиболее часто прибегает тот или иной мастер слова, нередко хорошо характеризует его самого не только как художника, но и как человека. Так, „пространственный” характер поэзии и прозы Пастернака,

парадоксально острое переживание формы и частые упоминания о свете и светильниках у Заболоцкого, „скульптурность” и „мраморность” образов поэзии Бродского, цветовые характеристики поэзии Цветаевой и Вознесенского не только усиливают образность, но и характеризуют авторов с человеческой точки зрения, соотносятся с их личностями, выявляют нечто, глубоко зашифрованное в их характерах и биографиях. Перспективизм и пространственность Пастернака – выражение его любви к миру и людям; увлечение формой у Заболоцкого – воплощение его ненасытного иронического интереса к жизни и стремления увидеть ее как бы „внове”, „голыми глазами”, светоносность же его позднего творчества – символ скорбного прощания и примирения с судьбой. Скульптурность образов Бродского – знак его стоицизма и самососредоточенности, стремления усилием воли преодолеть страх смерти. Цветовые обозначения у Цветаевой соответствуют различным градациям эмоционального спектра, маркируют то или иное душевное состояние и как бы замещают его в тексте. Автопортретность Ахматовой порождена и самоуглубленностью, творческой потребностью в одиночестве и самопознании, и художническим и женским нарциссизмом. Повторим еще раз: средства изобразительности, как любые другие художественные средства, не только помогают достигнуть художественного результата, но и выявляют в авторе – создателе текста – его человеческие, психологические и нравственные особенности. Изобразительность, таким образом, не есть какая-то неморальная, чисто художественная характеристика того или иного текста: порожденная внутренним складом автора она, в свою очередь, участвует в создании этической атмосферы литературного произведения.

Остановимся чуть подробнее на приведенных выше примерах.

На всем творческом пути Бориса Пастернака его сопровождает родственное и братское отношение к миру, к природе, к другой личности, которое противопоставляется холоду и безжизненности эгоцентризма. Уподобляя в стихах 1913 года „мысль... о себе” гипсовой маске, самой смерти, молодой поэт одновременно говорит о том, как эта же мысль одевает окружающее, природу, „весну капризную” в траур, зачеркивает их существование, отменяет саму прелесть жизни. Следовательно – и эта тема пометит все его творчество – необходимо отбросить мертвенную сосредоточенность на себе, окрашивающую жизнь в цвета смерти и погребения, и открыться миру, его простору, сказать ему „ты”.

Простор жизни, свежее чувство пространства ощущались Пастернаком постоянно. О каких бы дальях он не говорил, для него пространство всегда



– близкое, почти одомашненное, видимое во всех частностях, хоть и не теряющее своей огромности. В известном отрывке из *Спекторского* говорится:

На Земляном Валу из-за угла  
Встает цветник, живой цветник из Фета.  
Что и земля, как клумба, и кругла –  
Поют судки вокзального буфета<sup>8</sup>.

Из-за того, что пространство переживается как насквозь родное, дали и близи в пейзажах Пастернака могут совмещаться, самые неказистые бытовые детали первого плана не теряются в оправе самых величавых природных фонов, а торжественно на этих фонах экспонируются. В грузинских стихах 1936 года читаем:

из чердачных створ  
Виднелся гор апокриф.

На окна и балкон,  
Где жарились олады,  
Смотрел весь южный склон  
В серебряном окладе<sup>9</sup>.

Эта короткость с пространством, это „ты”, с которым поэт к нему обращается, не всегда выглядят у Пастернака одинаково. В более молодые годы взаимоотношения поэта с пространством носят романтически-влюбленный характер (ср. классическое признание из *Охранной грамоты* о счастье свиданий „с куском застроенного пространства, как с живою личностью”). В поздних же стихах „роман с пространством”, как и подобает пожизненной связи, становится мирным, уравновешенным. Стремление любовно приблизить недоступные дали успокоено способностью издалека различать детали, видеть все, что душа пожелает. Во *Все сбылось* есть строки о „пустующем березняке”, говорящие о такой любовной дальнорзости:

Я вижу сквозь его пролеты  
Всю будущую жизнь насквозь.

---

<sup>8</sup> Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, Москва – Ленинград 1965, с. 318.

<sup>9</sup> Ibidem, с. 391.



Все до мельчайшей части сотой  
В ней оправдалось и сбылось<sup>10</sup>.

Сын художника и сам великий пластик, Пастернак откликнулся и на изобразительный дар Николая Заболоцкого. Когда тот побывал у него на даче, Пастернак сказал о нем: „Приходил Заболоцкий и развесил картины. И вот он ушел, а картины остались висеть”. Действительно, Заболоцкий – самый „изобразительный” из русских лириков. Ученик Павла Филонова, он писал стихи, которые являются словесным продолжением полотен главы „аналитической школы”. Формы и полуформы, зооморфные и антропоморфные образы, странно связанные друг с другом, „перетекают” из филоновских композиций на страницы Заболоцкого. Намеренно-косноязычный лепет, ставший языком молодого Заболоцкого в *Столбцах*, в ранних поэмах, есть литературный аналог полуоформленного мира полотен Филонова –

Тут природа вся валялась  
В страшно диком беспорядке<sup>11</sup>,

того „коллоидного раствора форм” (по точному выражению искусствоведа М. Алленова), который характерен для филоновских композиций.

Ироническое изумление поэта перед „фигурной экзотикой”, как выразился один исследователь, окружающего мира делает его творчество родным не только живописи Филонова, но и великих примитивистов – Анри Руссо, Пиромани, Михаила Ларионова его лубочного периода. Репродукциями их работ издатели недаром любят иллюстрировать книги Заболоцкого.

Но эта сторона его ранней поэзии, не исчезая совершенно, отступает перед другой – стремлением к гармонизации сущего, к его упорядочению. Поэтому владеет утопическая идея, что человек должен вдохновенно вникать во внутреннее строение природы, и в конце концов оплодотворить ее своим человеческим качеством, просветить светом ума, донорски поделиться с ней способностью сознать. Не без влияния этой идеи в поэзии Заболоцкого возникают две изобразительные линии: во-первых, необычайная сосредоточенность на форме и стремление понять ее изнутри,

<sup>10</sup> Ibidem, с. 482.

<sup>11</sup> Н.А. Заболоцкий, *Полное собрание стихотворений и поэм*, Санкт-Петербург 2002, с. 136.

осознать ее устройство (отсюда – постоянно встречающиеся в поэзии Заболоцкого образы природы как архитектурного сооружения, здания со стенами и сводами, „вечнозеленого дома”. Своего рода архитектурным объектом сложного устройства предстает у него и человеческое тело, и тело животного, птицы). Во-вторых, у Заболоцкого постоянны и в высшей степени выразительны упоминания о свете, блеске, светилах, вообще источниках света. Свет для него – источник жизни. Его оттенки, градации сияния могут выражать весь спектр жизненных явлений – от светоносности и теплоты цикла *Последняя любовь, Старой сказки*:

Догорает, светясь терпеливо,  
Наша жизнь в заповедном краю...<sup>12</sup>

– до ледяного одиночества героев стихотворения *Где-то в поле, возле Магадана*:

Только звезды, символы свободы,  
Не смотрели больше на людей<sup>13</sup>.

Огромное сооружение природы, просвещенное светом разума, приведенное в состояние гармонического и стройного порядка – утопически-прекрасная мечта Заболоцкого, которой он остался верен до конца несмотря ни на какие испытания.

Стихотворение *Где-то в поле, возле Магадана* высоко ценилось Иосифом Бродским. Но для него трагедия героев этой баллады – один из примеров хаоса жизни, ее неисчерпаемого ужаса. Ни о какой гармонизации бытия, ни о какой утопии в мире Бродского не может быть и речи. Как уже отмечалось многими, единственное, что может предложить поэт в качестве выхода из тупика (вернее, в качестве достойного пребывания в тупике) – это холодно-стоическое ожидание неизбежного. (Поневоле вспоминается формула А.И. Солженицына: „не верь, не надейся, не проси”). С этой точки зрения для Бродского с его философией бытия не может быть лучшего примера существования, чем мраморная статуя или архитектурное сооружение: они не надеются и не просят, а с достоинством ждут неизбежного финала. И при этом они куда лучше, чем страдающий

<sup>12</sup> Ibidem, с. 243.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 264.

человек, вооружены против распада. Даже их ветшание – медленное, полное сдержанного величия.

Тем и пленяла сердце – и душу! – окаменелость  
Амфитриты, тритонов, вывихнутых неловко  
Тел, что у них впереди ничего не имелось,  
Что фронтон и была их последняя остановка<sup>14</sup>.

Впрочем, мир Бродского, где статуи и купола живут полноценной жизнью, а человеку лучше окаменеть, не вполне однороден. Тема света у него, кажется, не очень привилась, но она все-таки существует в его поэзии. Ее редкие появления значимы, они говорят о скрытой стороне личности автора, не вполне развившейся в его творчестве. В приснопамятном *Рождественском романсе* есть строчки „с подсветкой”, полные наивной и грустной праздничности, напоминающей об образах Александра Тышлера:

Плывет в тоске необъяснимой  
среди кирпичного надсада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада...  
и льется мед огней вечерних  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою<sup>15</sup>.

\*\*\*

При всей разнородности приведенных примеров они все-таки свидетельствуют об одном и том же. Всякое искусство – например, словесное – говорит языком образов, и при этом стремится к созданию символов. Образ должен дорасти до символа, разом существующего в двух планах – прямом и переносном, здешнем и нездешнем. Но, стремясь коснуться метафизического, художественный образ должен стать предельно достоверным, насущным, полным жизни. Тут-то в качестве вспомогательных приходят в литературу средства, которые ей изначально

<sup>14</sup> И. Бродский, *Назидание*, Ленинград 1990, с. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 3.

не принадлежат, те, что традиционно используются изобразительным искусством. Литература расширяет свои возможности, преграды между словом и видимым образом делаются условными, граница – проницаемой. Она тем более проницаема, что и изобразительное искусство в своем встречном движении устремляется к слову, обретает возможность речи.

### Streszczenie

#### *Obrazowość – „drugi język” filologii*

W artykule przedstawiono analizę elementów wizualnych obrazów plastycznych, które tworzą przestrzeń słowną utworów poetyckich. Autorka wysuwa tezę, iż nawiązanie w utworach literackich do obrazów świata zewnętrznego: światła, koloru, perspektywy etc. uzupełnia motywacje psychologiczne i estetyczne tych utworów i sprzyja odbiorowi dzieła sztuki jako całościowego symbolu.

### Summary

#### *Imagery – the “second language” of philology*

This article covers methods of ekphrasis in literature. Author exposes the meaning of elements of visual art like light, colour, perspective etc. in verbal arts. Elena Stepanian-Rumyantseva talks about psychological and moral motivation explaining the using of different functions of visuality in literature.

Roza Alimpijewa, Swietlana Taran  
Kaliningrad

## **Метафорика света и цвета как способ выражения авторской модальности в идиостиле Максимилиана Волошина\***

Термин „авторская модальность” вошел в научный обиход в конце 80-х годов XX века<sup>1</sup>, а интерес к ее изучению особенно возрос в последние десятилетия в связи с повышенным исследовательским вниманием к модальности текста. „При этом, – отмечает Светлана Ваулина, – большинство существующих трактовок авторской модальности, различаясь частными деталями, в целом сводятся к пониманию ее как разновидности субъективной модальности, основу которой составляют «отношение», «оценка», «точка зрения субъекта (говорящего)»<sup>2</sup>.

Отмеченным фактом обусловлено пристальное внимание современных исследователей авторской модальности к художественному тексту, который, как известно, „пронизан субъективностью и антропоцентрическими устремлениями, а антропоцентричность выражается в речи и как субъективно-модальное значение”<sup>3</sup>. При этом антропоцентризм языка через модальность определяется прежде всего в слове – его важнейшей единице. „Можно сказать, – считает Михаил Бахтин, – что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора”<sup>4</sup>. Иначе говоря, собственно словесный

---

\* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 09-06-00172-а.

<sup>1</sup> См.: Л.Г. Барлас, *Источники текстовой выразительности*, [в:] *Проблемы экспрессивной стилистики*, Ростов-на-Дону 1987; В.А. Кухаренко, *Интерпретация текста*, Москва 1988.

<sup>2</sup> С.С. Ваулина, А.И. Ткаченко, А. Твардовский через призму авторской модальности (на материале публицистических текстов поэта), [в:] *Наследие А.Т. Твардовского в диалоге с прошлым, настоящим и будущим: Материалы Международной науч. конф.*, Воронеж 2010, с. 89–96.

<sup>3</sup> Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.Б. Казарин, *Лингвистический анализ художественного текста*, Екатеринбург 2000, с. 194.

<sup>4</sup> М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 169.

стиль может быть определен как отношение художника к языку и обусловленные им способы оперирования языком, как „наиболее непосредственное, зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность”<sup>5</sup>.

Для выражения индивидуальных личностных смыслов язык выработал ряд ресурсов, в числе которых наиболее заметную роль играют так называемые речевые аномалии, в первую очередь тропы, позволяющие дискретными средствами языка передавать континуальные по своей природе смыслы, выстраивать новые концепты, обогащая этим когнитивную базу индивидуально-авторского дискурса. А потому конкретно-чувственная основа художественного образа всегда оригинальна, ибо она воспроизводит действительность под субъективным углом зрения писателя, а значит, тропы, составляющие суть творческого мышления, могут рассматриваться как форма присутствия автора в тексте. При этом три основные функции тропов – познавательная, индивидуализирующая и субъективно-оценочная, позволяющие писателю создать индивидуальный и эстетически окрашенный образ<sup>6</sup>, – в полной мере соответствуют сущности авторской модальности, взятой в аспекте оценочного отношения автора к изображаемому.

В плане вышесказанного несомненный интерес представляет метафорическое использование минералогической лексики в поэзии одного из самобытнейших творцов Серебряного века Максимилиана Волошина. При этом необходимо отметить, что для Волошина-художника минералогическая лексика служит прежде всего средством воплощения таких важнейших культурологических категорий, как свет и цвет. Кроме того, четко выраженное единство цвета и света в идиостиле Волошина приводит к мысли о том, что „окрашенный свет” в рассматриваемой поэтической системе становится основой „новой живописи”, на что неоднократно обращал внимание и сам художник<sup>7</sup>. А поскольку для его творчества характерен синтез поэтического и живописного начал, выражающийся и в зрительности художественных деталей, и в значимости цветовых слов, то принцип „окрашенного света” как выражение

<sup>5</sup> М.М. Гиршман, *Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения*, Москва 1982, с. 267.

<sup>6</sup> См.: Л.И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва 1971, с. 220.

<sup>7</sup> См.: М.А. Волошин, *Лики творчества*, Ленинград 1989, с. 213.

философско-эстетической концепции Волошина, индуцирующей в авторскую модальность, становится ее активным модификатором.

Примечательно, что своеобразие волошинского восприятия цвета и света как некоего единства имеет христианскую основу. Так, Павел Флоренский<sup>8</sup> и Евгений Трубецкой<sup>9</sup>, рассматривая краски и их смысловую гамму в основном применительно к православной иконописной традиции, настаивают на онтологической подчиненности категории *цвет* неразрывно связанной с ней в истории культуры категории *свет*: „цветность солнечного света есть [...] то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба”<sup>10</sup>, „при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к *самоцветным камням* [выделено нами. – Р.А., С.Т.], этим сгусткам планетных лучей”<sup>11</sup>. Так, например, красный и розовый цвета, по мнению Павла Флоренского, это та же самая пыль, но „видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму планетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света, заставляющая глазу свет [...] и своею непросвещенностью прибавляющая к свету тьму”<sup>12</sup>.

Огромный семантический потенциал и эстетическая заряженность минералогических лексем являются одной из главных мотиваций их метафорического употребления. Как принято считать, художник, используя соответствующие метафоры в своих текстах, пытается прежде всего усилить выразительность ощущаемого, воспринимаемого, отражаемого, что, в свою очередь, предполагает реализацию „сверхсмыслов”, которые раскрывают весь объем его содержания. Синкретизм, универсальность, традиционная развернутость волошинской метафоры имеют „вполне четкую ориентацию на предельную концентрацию смыслов”<sup>13</sup>. А потому не случайно, что минералогические лексемы, реализуя метафорику света и цвета, выявляют в волошинских контекстах дополнительные эмоционально-

<sup>8</sup> П. Флоренский, *Иконостас: Избранные труды по искусству*, Санкт-Петербург 1993.

<sup>9</sup> Е. Трубецкой, *Два мира в древнерусской иконописи*, [в:] *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*, Москва 1993, с. 225–226.

<sup>10</sup> П. Флоренский, *Иконостас: Избранные труды...*, с. 310.

<sup>11</sup> П. Флоренский, *Иконостас*, Москва 2003, с. 143.

<sup>12</sup> Ibidem, с. 225–226.

<sup>13</sup> В.В. Кашинская, *Метафора в художественной системе М. Волошина (На материале лирики 1900–1910 гг.)*, [в:] *Художественное мышление в литературе XVII–XX веков*, Калининград 1996, с. 114.

-оценочные, экспрессивно-стилевые и образно-ассоциативные коннотации, способствующие более тонкой оценке изображаемого. Кроме того, нередко в силу своих внутренних потенций и в зависимости от контекстуальной позиции они могут создавать глубинный культурологический и символический подтекст, индуцируемый авторской модальностью.

Поэтому вполне естественно, что метафорическое употребление минералогических лексем нацелено не только и не столько на передачу определенного цвета как такового, сколько на характеристику в целом цвето- и светообразов, соотнесенных с природными реалиями и ассоциирующихся с тем или иным минералом, его цветом, сиянием, блеском и формой. Ср.: „Старинным *золотом* и жёлчью напитал / / Вечерний свет холмы...” (II, 571)<sup>14</sup>; „О этот час в затишьи бледных утр, / / Когда в горах *златится перламутр* / И чуткий дым встает со дна долины...” (I, 391); „Всё замерло – холмы, деревья, тучи / В лимонном *олове* осенних вялых вод” (II, 579); „*Серебро* полыни / На шиферных окалинах пустыни...” (II, 78); „Сиянье горных *аметистов*” (II, 594); „Холмы, окованные *медью*, / Сквозь дымно-розовый *янтарь*” (II, 596); „Белые яблони сыплют цветами, / В туче лиловой горит *бирюза*” (II, 393); „Здесь не вьется меж камней / Виноградная лоза, / Не сверкнет меж смольных сеней / Струйкой влаги *бирюза*” (I, 392); „Не замкнут круг. Заклятья не допеты... / Когда для всех *сапфирами* лучей / Сияет день, журчит в горах ручей...” (I, 122); „*Хрусталь* предгорий так прекрасен...” (I, 164); „В волнах шафран, / Колышутся *топазы*, / Разлит закат / Озерами огня” (I, 99). Следует отметить, что в приведенных примерах посредством метафорического употребления соответствующих лексем, индуцирующих семантические признаки *свет* и *цвет*, не только создаются красочные наглядно-чувственные образы, соотнесенные с реалиями и явлениями природы (река, закат, горы, небо, море и пр.), но репрезентируется сугубо авторская оценка изображаемого, направляемая стремлением поэта передать красоту и величественность изображаемых картин.

Так, в первом примере лексема *золото* конструирует один из излюбленных цветообразов волошинских поэтических зарисовок – образ вечернего неба. При этом метафорическое использование минералогической номинации *золото* поддерживается употреблением в качестве

<sup>14</sup> Здесь и далее примеры приводятся по: М.А. Волошин, *Собрание сочинений*, т. 1: *Стихотворения и поэмы 1899–1926*, Москва 2003; т. 2: *Стихотворения и поэмы 1891–1931*, Москва 2004. Римской и арабской цифрами обозначены соответственно том и страница издания.



ее цветового синонима лексемы *жёлчь*. Лексема *золото* этимологически связана с цветообозначением *желтый*, которое, в свою очередь, повлияло на древнерусское название жёлчи – зълчь (Сл. Фасмера). Близкие фонетически и графически, лексемы *золото* и *жёлчь* реализуют в структуре создаваемого цветообраза одинаковые экстенсиональные смыслы<sup>15</sup> – эмотивные смысловые признаки *цвет* (желтый), *свет*, *тепло*, индуцируемые авторской модальностью и наведенные в сознание читателя содержанием контекста. Сходная модально-оценочная информация передается при использовании лексемы *золото*, эксплицирующей цвето- и светообраз, соотносенный с представлением об утренней заре. Ср.: „Там, где фиалки и бледное *золото* / Скованы в зори ударами молота...” (I, 45).

В последнем из приведенных выше примеров метафорическое осмысление минералогической лексемы *топаз* как экспликатора цветообраза, основанного на соответствующих, связанных с явлением захода солнца зрительных и эмоциональных ощущениях, подчеркивается метафорическим употреблением лексемы *шафран*, которая в структуре образа также наделена функцией передачи определенного цветового оттенка (шафран – „луковичное растение с яркими цветками желтого, розового и синего цвета” – МАС, БТС). При этом обе лексемы в русском языке обозначают соответствующие природные реалии (драгоценный камень и цветок), с которыми в ментальном пространстве многих этнокультур связаны вполне конкретные светоцветовые ощущения (известно, что высушенные цветы шафрана издавна использовались разными народами в качестве естественного красителя оранжево-желтого цвета<sup>16</sup>; „топаз совершенно прозрачен и очень слабо окрашен, нередко в желтый цвет различной густоты от бледно-желтых до густых вишнево-коричневых тонов”<sup>17</sup>). А потому не случайно, что указанные лексемы являются, как правило, средством репрезентации концептов *желтый* и *оранжевый*, чему также в немалой степени способствует этимологический фактор: рус. шафран заимствовано через ср.-в.-н. *saffrân*, ср.-нж.-нем. *safferân* из ит. *zafferano* от араб. *za'farân* „желтый” (Сл. Фасмера), др.-рус. *тумпазия* – из. греч. *τοπάζιον*, которое восходит к более древнему *τοπάζος*, по-видимому, вост. происхождения (Сл. Фасмера), предположительно, из санскритского *topazos* „огонь”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> См.: Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.Б. Казарин, *op. cit.*, с. 215.

<sup>16</sup> См.: С.П. Красиков, *Цветы и самоцветы: Мифы, легенды, предания*, Москва 1999, с. 164.

<sup>17</sup> Ibidem, с. 340.

<sup>18</sup> См.: *Магия камня*, сост. Т.П. Гладышева, Санкт-Петербург 2000, с. 322; Н.В. Зимина, *Минералы и самоцветы*, Москва 2001, с. 212; С.П. Красиков, *op. cit.*, с. 339.

Однако при этом нужно учитывать, что окраска этих природных объектов (топаза и шафрана) может быть различной. Интересна характеристика связанного с реальией „шафран” цветового восприятия, принадлежащая Сергею Красикову: „Кто хоть однажды видел цветущие поля шафрана, никогда их не забудет. От горизонта до горизонта колыхнется темно-лиловое море и лиловым цветом поджигает бездонное небо. [...] Даже солнце, ярко-золотое солнце, проплывая над лиловыми полями шафрана, чуть-чуть лиловеет, а поле шафрана в это мгновение принимает оттенок увядающей зари, и потому кажется, что это не поле вовсе, а заря вечерняя упала на землю и осветила ее от горизонта до горизонта”<sup>19</sup>. Цветовая палитра окраски топаза тоже довольно обширна: эти драгоценные камни бывают бесцветными, коричневато-желтыми, оранжевыми, розовых и фиолетовых оттенков, золотисто-желтыми и голубыми. Нередко в одном кристалле топаза чередуются голубые и розовые оттенки<sup>20</sup>. Как можно полагать, использование в одном образном цветовом ряду минералогической лексемы *топаз* и наименования цветка *шафран* не случайно и даже закономерно для Волошина, стихи которого всегда отличались смысловой насыщенностью и многоплановостью: цветовая гамма отраженного в море заката, ее неоднородность и красочность ассоциируются у поэта с соответствующими, знакомыми ему реальиями. Ср., например, передачу связанного с явлением рассвета светоцветового ощущения, которая осуществляется при помощи метафорического употребления соответствующих лексем: „Скрыты горы синью пятен и линий – / / Переливами *перламутра*. / Точно кисть лиловых бледных *глициний*, / / Расцветает утро” (I, 161). Отметим также, что обе лексемы (*топаз* и *шафран*), актуализируя в рамках контекста экстенциональные смысловые признаки (*цвет, свет, блеск, форма*), а также направляемые авторской модальностью оценочные коннотации „прекрасный”, „величественный”, сообщают описанию значительный эстетический заряд, который соответствует высокой стилиевой доминанте стихотворения, образующейся за счет наличия целого ряда книжно-поэтических слов и словосочетаний („священный”, „крылья серафимов”, „крылатые корабли” и др.).

Созданию эстетически насыщенных свето- и цветообразов, соотнесенных с семантической зоной „небесные светила”, способствует метафорическое употребление лексем *алмаз* и *сапфир*. Ср.: „Над

<sup>19</sup> С.П. Красиков, *op. cit.*, с. 164.

<sup>20</sup> См.: *Магия камня...*, с. 322.

зеркальной влагой Океана – / Грозди солнц, созвездий виноград... / Как рыбак из малой Галилеи, / Как в степях халдейские волхвы, / Ночь-Фиал, из уст твоей Лилеи / Пью алмазы влажной синевы” ( I, 144); „Сапфирами увлажненные ночи” (I, 171); „Седая зыбь в алмазы раздробит / Снопы лучей, рассыпанные в море, / Но тех ночей, – разверстых на Фаворе, / / Блеск близких солнц в душе не победит” (I, 121). Как видим, основанием метафоризации выступают семантические признаки *форма*, *блеск*, *сияние*, *прозрачность*. Кроме того, в первом примере в условиях макроконтраста лексема *алмаз* реализует и дополнительную ассоциативно-оценочную коннотацию „царственность”, направляемую авторскими интенциями, что становится возможным благодаря культурологическому фактору: алмаз – ‘первый по блеску, твердости и ценности из дорогих (честных) камней’ (Сл. Даля), который „завоевал себе славу «короля» драгоценных камней из-за необычной красоты прозрачных кристаллов, яркого блеска и исключительной твердости”<sup>21</sup>.

Ассоциации с формой и цветом жемчуга, с его перламутровым блеском, сиянием, переливами находятся в основе создаваемых поэтом метафоричных образов, соотносенных с представлением об облаках (цветообразом „облако”). Ср.: „Небо в перьях – высится и яснится... / / Жемчуг дня... Откуда мне сие? / И стоит собор – первопричастница / / В кружевах и белой кисее” (I, 85); „Жемчугами расшит покров / И венец лучей над горами – / Точно вынос Святых Даров / Совершается в темном храме” (I, 138); „И соткан был ее [Богородицы. – Р.А., С.Т.] покров / Из жемчуга лугов поемных, / Туманных утр и облаков...” (I, 240).

В первом примере красота, белизна и сияние облаков передается цветоцветовой метафорой „жемчуг дня”. При этом лексема *жемчуг* не только реализует дифференциальные признаки „округлая форма”, „белый цвет”, „перламутровый блеск”, но и выступает как символ чистоты. Как отмечает Владимир Купченко, этот образ возник еще в письме Волошина Маргарите Сабашниковой из Руана от 24 июля 1905 года: „А снаружи весь собор, светлый и пышный, был похож на тринадцатилетнюю первопричастницу, которая, осторожно подобрав кисеи, кружева и ленты своего белого облака, ступает кончиками ног по черным плитам запыленного временем города”<sup>22</sup>. Второй пример представляет собой метафору в составе сравнения: сияние нагорий в лучах заката напоминает

<sup>21</sup> Н.В. Зими́на, *op. cit.*, с. 21–22.

<sup>22</sup> Цит. по: В.П. Купченко, *Комментарии*, [в:] М.А. Волошин, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 462.

поэту блеск жемчуга, его красоту и торжественность, которая сродни только выносу Святых Даров. В результате лексема *жемчуг* приобретает дополнительную эмоционально-оценочную коннотацию „святость, сакральность”, что с особой убедительностью выявляется в третьем примере, где цветоцветовая метафора „*жемчуг лугов поемных*” служит для раскрытия образа Богоматери. Ср.: „И шли волхвы, чтоб увидеть / Ее – *жемчужину жемчужин*” (I, 240).

В идиостиле Волошина посредством метафорического употребления минералогической лексики с учетом цветоцветовой и самоцветной символики происходит кодировка душевных переживаний и авторских интенций, в которой четко прослеживается взаимопроникновение поэтического „Я” и мира природы. Так, представление о прозрачности камня, а также его культурологическое осмысление становятся главными основаниями употребления в составе цветоцветовых тропов лексем *лазурь, аметист, опал, янтарь*. Ср.: „Лучше скорбь и муки, / Небо без лазури, / / Чем тоска, томленье, / Скука и порывы...” (II, 310); „Осенней четкостью зеленых *янтарей*, / Морскими далями и окнами развалин / Грустит душа” (II, 590); „И были дни, как муть *опала*, / И был один, как *аметист*” (I, 66).

В первом из приведенных контекстов традиционная соотнесенность представления о радости и счастье с наглядно-чувственным образом светлого, ясного, безоблачного лазурного неба обуславливает возникновение собственно волошинской метафоры „небо без лазури” как синонима денотата „скорбь, мука”. Вместе с тем благодаря символике камня лазурита (камень искренности, дружелюбия, сочетающий в себе счастье любви, удачу, радость, мир<sup>23</sup>) лексема *лазурь* выявляет модально-оценочные коннотации „светлый”, „безоблачный”, „счастливый”, „радостный”, индуцируемые авторским сознанием. Во втором примере получает отраженность цветообраз, построенный на основе взаимопроникновения внутреннего мира субъекта и окружающей природы и раскрывающий сущность душевных переживаний лирического героя. Цветовая палитра пейзажа основана на слиянии цветовых оттенков морской волны с теплыми, осенними тонами, вследствие чего в волошинском осмыслении „камень моря”, „морской ладан” (как называют часто янтарь) приобретает зеленый цвет. При этом контекстуально выявляемые в семантической структуре лексемы *янтарь* модально-оценочные коннотации „прозрачный” и „светлый” позволяют говорить о положительной

<sup>23</sup> См.: Н.В. Зимина, *op. cit.*, с. 137.

эмоциональной окрашенности, способствуя конструированию поэтического образа „светлая грусть”.

В последнем из приведенных примеров лексема *аметист*, приобретая смысловые обертоны „прозрачность”, „ясность”, вступает в антонимические отношения с минералогической номинацией *опал*. Два сравнения представляют тезу и антитезу, основанные на противопоставлении лексем *опал* и *аметист* по наличию / отсутствию семантических признаков „мутный – ясный”. Кроме того, в контексте стихотворения минералогические лексемы становятся средством передачи оценки духовного состояния поэта. Известно, что еще в эпоху Средневековья, культура которой оказала немалое влияние на мировосприятие Волошина, „природа виделась огромным хранилищем символов [...]. Среди минералов это были драгоценные камни, вид которых поражал зрение, воскрешая миф богатства [...]. У камней и цветов символический смысл совмещался с их благотворными или пагубными свойствами”<sup>24</sup>. Символические значения аметиста (внутренняя гармония) и опала (обманчивые надежды, горе и утраты)<sup>25</sup>, подчеркнутые цветовой символикой (лиловый – „цвет молитвы, противопоставляется желтому – цвету царственного самосознания и самоутверждения”<sup>26</sup>), становятся основой для более глубокого осмысления и противопоставления дней душевной смуты и духовного просветления. Как видим, „многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия”<sup>27</sup>. В приведенном примере символическо-метафорическое употребление названий камней в структуре сравнения объединяет два разноплановых явления – человека и природы, тем самым выражая порой тончайшие индивидуально-авторские интенции.

Таким образом, Волошин, будучи чрезвычайно наблюдательным поэтом, воспринимает мир посредством исключительно чуткого оптического инструментария, в котором, безусловно, важнейшее место отводится цвету и свету. При этом метафорическое использование минералогической лексики как способа цветоцветовых номинаций, выражая стремление автора найти верный тон, прозрачный и чистый, („который был бы неточным и эмоционально невыразительным, используй поэт только

<sup>24</sup> Ж. Ле Гофф, *Цивилизация средневекового Запада*, Москва 1992, с. 309.

<sup>25</sup> См.: *Магия камня...*, с. 299.

<sup>26</sup> М.А. Волошин, *op. cit.*, с. 293.

<sup>27</sup> Н.Ф. Крюкова, *Метафорика и смысловая организация текста*, Тверь 2000, с. 43.

название цвета”<sup>28</sup>), является единственным ключом, позволяющим проникнуть в суть создаваемых Волошиным образов, выявить эмоционально-этические, аксиологические установки поэта, определяющие сущность авторской модальности как текстообразующей категории<sup>29</sup>. Отмеченная авторской интенцией, минералогическая лексика в художественном контексте предстает в виде сложного единства культурного и индивидуального, приобретая тем самым неисчерпаемый смысл. При этом реализующаяся за счет использования минералогических лексем метафорика света и цвета создает в идиостиле Волошина некий семантико-эстетический „код” индивидуально-авторского понимания отношений между человеком и соотнесенными с ним реалиями мироздания, индуцированного в текст авторской модальностью.

#### Список сокращений

- БТС – *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. А.С. Кузнецова, Москва 1998.  
МАС – *Словарь русского языка*: в 4-х т., Москва 1957–1961.  
Сл. Даля – В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4-х т., Москва 1995.  
Сл. Фасмера – М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*: в 4-х т., Москва 1964–1973.

#### Streszczenie

*Metaforyka światła i koloru jako sposób wyrażania modalności autorskiej  
w idyostylu Maksymiliana Wołoszyna*

W artykule jest rozpatrywana metaforyka światła i koloru realizowana poprzez użycie leksyki mineralogicznej występującej jako środek eksplikacji autorskiej modalności na materiale tekstów poetyckich oryginalnego poety „srebrnego wieku” M. Wołoszyna. Przedstawiono też właściwości wykorzystania leksyki mineralogicznej jako sposobu reprezentacji emocjonalno-etycznych oraz aksjologicznych wartości określających istotę autorskiej modalności jako jednej z najważniejszych kategorii tekstowych.

<sup>28</sup> Т.В. Ярушевская, *О художественной функции самоцвета в образной палитре М.Волошина*, [в:] *Вопросы русской литературы: Республиканский межведомственный научный сборник*, Львов 1989, вып. 1 (53), с. 77.

<sup>29</sup> См.: Н.В. Якимец, *Категория авторской модальности в функциональном аспекте: на материале „Театрального романа” М.А.Булгакова*, Нижний Новгород 1999, с. 13.

---

### Summary

#### *Metaphors of light and color as a way of expressing the modality author`s in the idiosyle of Max Voloshin*

Metaphorics of light and color as means of the author's modality expression, being realized through the use of mineralogical lexics, is considered on the poetic texts of M. Voloshin, the original poet of the Silver Age. Peculiarities of the mineralogical lexics metaphorical usage as a method of representation of the emotional-ethical and axiological poet's guidelines, determining the essence of the author's modality as a text-building category, are stated.





Siergiej Feliksow  
Moskwa

## **Графико-орфографический аспект лексикографического описания в *Церковном словаре* Петра Алексеева**

*Церковный словарь*, составленный протоиереем Петром Алексеевичем Алексеевым (1727–1801), является первым в истории отечественной лексикографии многоаспектным словарем, в полноте своей отражающим основной состав конфессионально-терминологической системы Православного вероучения, сложившейся в русском языке к XVIII веку на основе церковных текстов. Со времени своего появления *Церковный словарь* выдержал четыре издания. Первое издание вышло в 1773 г., оно содержит более 4400 словарных статей. В 1776 г. выходит *Дополнение к Церковному словарю*, насчитывающее более 3900 словарных статей, а в 1779 г. – *Продолжение Церковного словаря*, содержащее около 1600 словарных статей. Во втором издании, осуществленном в 1794 г., Алексеев привел в один азбучный порядок и дополнил вышедшие ранее части *Церковного словаря*, оно включает в себя около 9800 словарных статей. Последующие издания Словаря были осуществлены после смерти его автора. Третье издание было подготовлено трудами корректоров Московской Синодальной типографии в 1815–1816-м гг., оно включает более 10 400 словарных статей. Четвертое издание Словаря осуществили члены Российской Императорской Академии: Д.М. Соколов, являвшийся Казначеем Академии, он осуществил печатание Словаря до буквы *С*, после его смерти в 1819 г. работу по изданию завершил Непременный Секретарь Академии – П.И. Соколов, это издание включает более 15 300 словарных статей. Издания *Церковного словаря* были одобрены к печати Конторой Святейшего Правительствующего Синода и Митрополитом Московским Платоном (Левшиным)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Подробнее о *Церковном словаре* П.А. Алексеева см.: С.В. Феликс, *П.А. Алексеев как лексикограф*, Москва 2010.

При изданиях *Церковного словаря* была использована азбука гражданской печати, введенная в 1708 г. Петром I. Для передачи греческих и латинских слов в Словаре используются как средства русской графики, так и графика указанных языков-источников. Приводящиеся в качестве соответствий к русским словам еврейские, а также некоторые другие заимствования, фиксируются, как правило, с помощью транслитерированных форм средствами русской графики (ГАВВАФА, Евр. по гречески *Лифострон*; ЕПИТРАХИЛЬ, по лат. *Stola*; СОЧИВО, по сербски *ляцц*)<sup>2</sup>.

Важной особенностью графической системы *Церковного словаря* является наличие в нем диграфа *іо*, отражающего разговорное произношение *о* после мягкой согласной в словах или начального *јо*: *тіорнѣ* (Сл. ст. ТЕРНИЕ); *іовиша* (Сл. ст. БЕЗ ОТЦА БЕЗ МАТЕРЕ). Начертание *іо* активно употреблялось в текстах со второй половины XVIII века и было официально введено в русский алфавит к концу столетия Российской Императорской Академией. *Церковный словарь* стал одним из первых лексикографических сочинений, использовавших это буквосочетание, явившееся одним из способов передачи употребляемой в современном русском алфавите буквы Ё. Ближайшие предшественники *Церковного словаря*, в частности *Россиской целлариус* Ф. Гельтергофа (1771), не пользуются диграфом *іо*, традиционно обозначая соответствующий звук буквой *Е*. Лишь в Словаре Академии Российской он последовательно употребляется для воспроизведения особенностей живой русской речи<sup>3</sup>.

Другой особенностью графики *Церковного словаря* является наличие в нем надстрочных знаков – титла (сопровождающего написание наиболее употребительной в церковных книгах лексики, внесенной в Словарь и некоторых цифровых обозначений: *ѣу, стѣй, вѣ*) и ударения.

По сравнению с предшествующими лексикографическими сочинениями, описывающими лексику церковной сферы употребления, в *Церковном словаре* более последовательно отмечается место ударения в слове: над ударной гласной в начале и середине слова ставится острое ударение, на конечном ударном гласном в слове – тяжелое ударение (*чертѣѡгъ; ѣфа, и іфѣ; женѣ*). Кроме того, ударением в Словаре, как правило, отмечаются грамматические формы, приводимые к исходным, словарным лексемам (ВОСПЛАМЕНІТІСЯ, *воспламеняюся, нѣешися*),

<sup>2</sup> Здесь и далее в статье примеры приводятся по первому и второму изданию *Церковного словаря* П.А. Алексеева (Санкт-Петербург 1794).

<sup>3</sup> *История русской лексикографии*, Санкт-Петербург 1998, с. 111.

В *Церковном словаре* содержатся указания нормативного характера, касающиеся особенностей произношения лексикографируемого слова: ГАГГРЕНА, а выговаривается гангрена; ЛИКЪ, инако называется клирьсь от клира, а не правильно выговаривается крылось; БЕФЪ, а выговаривается беть, а также наблюдаются единичные случаи указания на варианты в постановке ударения (СРОКА́, или СРО́КА; ОПРОЧЕ́ или ОПРО́ЧЕ).

Отсутствие закрепившихся к XVIII веку единых правил в области русского правописания нашло отражение при изданиях *Церковного словаря* в виде большого количества вариантных написаний заголовочных слов. Рассмотрим основные случаи орфографических колебаний, наблюдающиеся в Словаре, упорядочив их в соответствии со следующими тремя типами.

## I. Графико-орфографический тип вариантных написаний слов

Графико-орфографические варианты, представленные в Словаре, с точки зрения своей фонологической значимости классифицируем в соответствии со следующими двумя группами.

Первую группу составляют варианты написания, имеющие чисто графемный характер. Их наличие в *Церковном словаре* вызвано неупорядоченностью графической системы русского языка XVIII века, проявлявшейся в совмещении на письме кириллицы и гражданской азбуки. В словаре нашли отражение основные типы графемного варьирования, наблюдающиеся в письменных текстах этого периода, а именно: графемные варианты с различием в гласных и согласных буквах: і – и, ѱ – и, з – ѡ, ѱ – в, Ѧ – ф, Ѱ – пс, кс – ѡ.: *аігомантиа* – *аигомантиа*, *грифъ* – *грѱфъ*, *злоба* – *ѡлоба*, *исаврянинъ* – *исаврънинъ*, *филоѢеон* – *филоѦеонъ*, *мансаръ* – *маѰсаръ*, *аксіось* – *аѡіось*. Как видно из приведенных примеров, во втором издании *Церковного словаря* наблюдается тенденция написания *и* (вместо *і*) в положении между согласными звуками, кроме того, в заимствованных словах в большинстве случаев *ѱ* заменяется на *и*. В заимствованных из греческого языка словах

во втором издании словаря *аксіось*, наблюдается употребление **Ѳ** (вм. буквосочетания *пс*), **Ѣ** (вм. буквосочетания *кс*), **Ѧ** (вм. *ф*). Таким образом, в первом издании *Церковного словаря* нашли отражение изменения в написании слов, вызванные реформой гражданской азбуки Петром I (когда, в частности, были упразднены буквы **Ѳ**, **Ѣ**, **Ѧ**); при втором издании Словаря наблюдается тенденция к реставрации написаний заимствованных слов, включающих греческие буквы **Ѳ**, **Ѣ** и **Ѧ**.

Вторую группу составляют варианты написания графико-фонологического (и фонетического) типа. Их наличие в *Церковном словаре* объясняется неупорядоченностью к XVIII веку правил передачи звукового облика слова графическими средствами русского языка: до конца века не были стабилизированы написания многих слов, включающих двойные согласные, буквосочетания с *л* и др. В результате соперничества рейхлинового и эразмового типов чтения распространяются „пустые варианты” в написании многих слов, заимствованных из греческого языка, которые также не получили нормализации на письме в XVIII веке. Все это находит отражение в написании слов в *Церковном словаре*.

В Словаре П.А. Алексеева наблюдаются варианты слов, связанные с различием в согласных: по глухости – звонкости (с – з, г – к, т – д): *увясти* – *увязти*; *гординаль*, *то же что кардиналь*; *мандѡа*, *съ греч. пишется мандѡа*; по твердости – мягкости (л – ль, т – ть, с – съ, р – рь, н – нь): *балство* – *бальство*, *тъма* – *тма*, *писмя* – *письмя*, *церковь* – *церѣковь*, *козньствующій* – *кознствующій*. Кроме того, в *Церковном словаре* находит отражение процесс адаптации заимствованных слов, связанный с чередованием согласных звуков: в – б, т – Ѧ; р – л, м – б, к – х, к – ц, г – ноль звука, к – г: *лавекъ* – *лабекъ*; *грортеане* и *гордеане*; *Ѳартиръ* – *Ѳалтиръ*; *басемный окладъ* или *басебный окладъ*; *каганъ* или *хаганъ*; *кервер*, *инакъ церберъ*; *герой*, *смотри ирой*; *гординаль*, *то же что кардиналь*; а также наблюдаются варианты написаний одинарной/ удвоенной согласной: *сакось* – *саккось*, *наддверіе* – *надверіе*, *аввадонъ* – *авадонъ*.

Помимо вариантов слов, связанных с различием в согласных, в *Церковном словаре* наблюдаются многочисленные случаи, связанные и с различием в гласных звуках: а – я, а – о, у – о, о – ы, о – е, ѣ – е, ѣ – и, е – и (ѣ), у – ю: *мелянхоликъ* – *меланхоликъ*, *каледа* или *коляда*, *ефудъ* или *ефодъ*, *наказовать* – *наказыывать*, *трагодіа* или *трагедіа*, *невѣждно* – *невеждно*; *свѣрель*, *тоже что свирѣль*; *анадема*, или *анадима*; *епархъ*, *инако пишется впархъ*, *уродство*, или *юродство*.

## II. Морфологический (формально-грамматический) тип вариантных написаний слов

Морфологические варианты в *Церковном словаре* представлены у некоторых слов славянского происхождения. Их наличие объясняется, прежде всего, смешением и аналогическим воздействием унаследованных от старого строя языка парадигматических различий.

В *Церковном словаре* выявляем следующие варианты в написании:

а) форм инфинитива -ти (-ть): *животворить* – *животворити*, *воцарить*ся – *воцаритися* (как видно, во втором издании словаря наблюдается тенденция замены неполногласной формы инфинитива с суффиксом -ть на полногласную с суффиксом -ти);

б) варианты, связанные с различием существительных в грамматическом роде: *обще* и *обща*, *сварь* и *свара*, *свердель* или *свердло*;

в) варианты финалей наречий: *образнѣ* и *образно*, *наутріе* и *наутрей*, *дотуду* – *дотуда*;

г) варианты окончаний прилагательных с твердой и мягкой основой: *ветхой* завѣтъ – *ветхій* завѣтъ, *водніи* – *воднии*, *княжый* – *княжій*.

## III. Этимолого-словообразовательный тип вариантных написаний слов

В *Церковном словаре* нашел отражение процесс появления словообразовательных дублетов как у славянских, так и заимствованных слов.

В частности, в словаре наблюдаются:

а) варианты форм существительных ед.ч. им.п. заимствованных слов с финалями: ій – онъ (іонъ): *фелонь*, или *фелоній*, *вравій* и *вравіонъ*;

б) варианты форм существительных мн.ч. им. п. заимствованных слов: *адамиты*, или *адаміане*, *павліане* или *павліанисты*, *валентіане*, или *валентины*, *оригеніане* или *оригеніи*;

в) варианты, связанные с чередованием „гласный (и, о, е) / ноль звука” в корне существительных: *созданіе* – *созиданіе*; *лѣжица* или *ложница*; *скиптръ*, или *скипетръ*;

г) варианты, связанные с появлением однокорневых разносуффиксальных параллелей у славянских слов: *хижа* или *хижина*,

*глумецъ, смотри глумитель, златица и златница, юностный и юношескій, благоговѣити или благоговѣинствовати, братанъ, тоже что братаничъ.*

Различие в орфографии при первом и втором изданиях *Церковном словаре* проявляется не только по отношению к заглавным словам, но также и к тем словам, которые помещены в толковательной части словарных статей, особенно это коснулось написаний слов с „большой/маленькой” буквы, например: Господинъ, Государь, Господь – господинъ, государь, господь (сл. ст. KVPЪ), Пресвятыя Богородицы – пресвятыя Богородицы (сл. ст. AMBPOCІЯ), товарищъ – товарищъ (Сл. ст. ОБЕЩНИКЪ), неправоже – не право же (сл. ст. БОГОСЛОВІЕ), у олтаря – у алтаря (Сл. ст. АРІИЛЪ).

Кроме того, наблюдаются случаи различного написания одного и того же слова в пределах одной словарной статьи, например: ДІНАРІЙ, *монета Еврейская, упоминаемая въ разныхъ мѣстахъ писанія. Динарій бывалъ или золотой или серебряной.*

Изменение в орфографии во втором издании *Церковного словаря* повлекло за собой перемещение многих заголовочных слов в тексте словника, однако некоторые слова, несмотря на изменение орфографии, остались в алфавитном списке Словаря на прежнем месте (приводя тем самым к нарушению алфавитного порядка):

*Церковный словарь 1773*

*аще не бы*

*Аксіосъ*

*А,а, анимъ*

*Церковный словарь 1794*

*аще не бы*

*аѣіосъ*

*а,а, анимъ*

Несмотря на обретающиеся в тексте словаря вариантные написания, оформление основной части слов все же подчинено морфологическому принципу. В соответствии с ним, в частности, оформляется большинство слов с приставками без-, воз-, из-, раз- и др. (*возвергати, безквасіе, безсловесіе, безсребренникъ, изсунути, изступленія, разказати*). Об опоре П.А. Алексеева на традицию и авторитет церковных книг свидетельствуют нормативные указания, помещенные в *Церковном словаре*: *ВООТЧИМЪ, правильнѣ же отчимъ; ЕѢИМОНЫ, правильнѣ же Медимоны; БОГОСЛОВІЕ, не право же пишушій изображаютъ Богословія; РЯСА, или исправнѣ съ Греч. РАСА; а также стилистические разграничения в написании слов: АПОѢИКА, просто*

называется АПТЕКА; ПАННУХІДА, просто ПАНАФИДА; ВЫДИБИЧИ, или по нынѣшнему выдубичи; ЗАСВѢТА, нарѣчіе, просто ЗАСВѢТЛО.

Нашедшие отражение в *Церковном словаре* варианты в написании слов являются следствием объективной языковой ситуации, сложившейся в этот период. Важно подчеркнуть, что орфографическая норма в XVII–XVIII веке „более или менее отчетливо была представлена лишь в церковнославянском типе письменности, где она базировалась на строгом следовании морфологическому принципу письма”, в других же типах печатных текстов орфографическая норма еще не стабилизировалась и давала „самый широкий и пестрый диапазон колебаний: от строго морфологического письма до письма фонетического с различными промежуточными вариациями”<sup>4</sup>. При этом и многие церковные тексты, послужившие источником для Словаря П.А. Алексеева, отражали многочисленные колебания в написании слов. „В ту пору, – пишет Пекарский, – невѣжество доходило до того, что ни одной книги не могли напечатать не надѣлавъ тьму ошибокъ, не повредивъ самага простаго смысла текста”<sup>5</sup>. В ситуации отсутствия орфографического узуса П. А. Алексеев не пошел по пути „умолчания” или предельного сокращения вариантных написаний слов, а пошел по пути осмысления живых явлений языка, впервые в отечественной лексикографической практике снабдив значительную часть церковной лексики развернутыми нормативными указаниями, касающимися произношения и правописания. В связи с этим *Церковный словарь* П.А. Алексеева являет собой ценный источник в вопросе изучения становления орфографической нормы русского литературного языка.

### Streszczenie

*Aspekt graficzno-ortograficzny opisu leksykograficznego w „Słowniku cerkiewnym” Piotra Aleksiejewa*

Artykuł poświęcony jest analizie cech graficzno-ortograficznych jednego z najcenniejszych zabytków kultury rosyjskiej XVIII wieku – *Słownika cerkiewnego* opracowanego przez protorejera P.A. Aleksiejewa. Słownik ten jest pierwszym dziełem w historii rosyjskiej leksykografii dającym wyczerpujący opis cerkiewnej leksyki.

<sup>4</sup> Е.Э. Биржакова, Л.А. Войнова, Л.Л. Кутина, *Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века*, Ленинград 1972, с. 183.

<sup>5</sup> П. Пекарский, *Наука и литература России при Петре Великом*, Санкт-Петербург 1862.

**Summary***Grafiko-spelling aspect of the lexicographic descriptions  
in the "Church Vocabulary" P.A. Alekseeva*

The article is devoted consideration of grafiko-spelling features to one of the most valuable works in Russian XVIII<sup>th</sup> century culture – *The Church Gloassry* by Archpriest P.A. Alekseeva. It is the first work in the history of Russian lexicography giving the most comprehensive description of church terms.



Alla Kamalova  
Olsztyn  
Anna Sokolova  
Severodvinsk

## **О принципах лексикографирования в толковых словарях русского языка (на материале зоонимической лексики)**

### **1. О толковой лексикографии и принципах лексикографирования**

Традиция составления словарей имеет многовековую историю, однако теория словаря „как систематическое осмысление сложного эмпирического объекта оформилась совсем недавно. До XIX столетия только практики [...] брали на себя труд комментировать свою работу. Это были в основном «лексикографы-ремесленники», движимые различными, часто противоположными, целями и руководствовавшиеся весьма разными представлениями об объекте своей деятельности”<sup>1</sup>.

До середины XX века русская лексикография представляла собой ведущую отрасль прикладного языкознания. Лексикографические идеи Л. В. Щербы<sup>2</sup> оказали благотворное влияние на словарное дело в России, которое велось в двух направлениях: а) создание словарей различных типов и назначений; б) выработка и формулирование теоретических основ лексикографии. Так, по данным энциклопедии *Языкознание* за период с 1918 по 1962 гг. было создано около 9000 словарей разного типа<sup>3</sup>.

В 50–70-ые годы выходят два крупнейших академических словаря – *Словарь современного русского литературного языка* (в 17-ти томах, сокращенно БАС), *Словарь русского языка* (в 4-х томах, сокращенно

---

<sup>1</sup> А. Рей, С. Делесаль, *Проблемы и антиномии лексикографии*, [в:] *Новое в зарубежной лингвистике*, „Проблемы и методы лексикографии”, вып. XIV, Москва 1983, с. 261.

<sup>2</sup> Л. В. Щерба, *Опыт общей теории лексикографии*, [в:] Л. В. Щерба, *Языковая система и речевая деятельность*, Ленинград 1974, с. 266–311.

<sup>3</sup> *Языкознание. Большой энциклопедический словарь*, Москва 1998, с. 259.

МАС). Практическая лексикография прежде всего стимулировала лексико-семантические исследования. Так, авторы коллективной монографии *История русской лексикографии* отмечают: „в процессе создания БАС, а впоследствии уже на его фундаменте, были созданы многочисленные научные теории, в частности: теория лексико-семантической системы языка; учение о лексическом значении слова и его типах В. В. Виноградова; концепции семантической структуры слова Л. С. Ковтун, лексической и грамматической сочетаемости Н. З. Котеловой, просторечия Ю. С. Сорокина, литературной нормы К. С. Горбачевича, синонимии А. П. Евгеньевой, регулярности метафоры Г. Н. Складневской и др.”<sup>4</sup>.

Создание и выпуск академических словарей обострил внимание лингвистов и лексикографов на собственно теоретических проблемах словарного дела, но только в 80-е годы XX века в России утверждается научный статус лексикографии<sup>5</sup>. Основные положения теории лексикографии, функции, принципы лингвистического описания лексики, аксиомы, постулаты и теоремы обобщены в монографии П. Н. Денисова *Лексика русского языка и принципы ее описания*, где была также предложена типология словарей, ориентированная на понятии идеального словаря как образца<sup>6</sup>. Появляется большое количество исследований, посвященных теории и практике составления словарных статей и, в частности, лексикографической дефиниции – метаязыку словарных толкований, требованиям к информативности дефиниций и под.

Многие проблемы, которые разрабатывались и решались в различные периоды становления и развития теоретической лексикографии, продолжают оставаться актуальными, например:

- типология дефиниций – рассматривалась в работах Д. И. Арбатского (1977); П. Н. Денисова (1980); А. И. Киселевского (1982), А. К. Дарбиняна (1987); Г. Н. Складневской (1994); А. В. Иванова (2006);
- метаязык толкований – об этом писали Н. З. Котелова (1974); Н. Б. Гвишиани (1983); Ю. Д. Апресян (1994); А. Вежицкая (1996); И. С. Куликова, Д. В. Салмина (2002);
- включение/ невключение различных типов информации в состав дефиниций – обсуждалось в исследованиях М. Н. Правдина (1983);

<sup>4</sup> *История русской лексикографии*, Санкт-Петербург 2001.

<sup>5</sup> В. В. Морковкин, *Об объеме и содержание понятия „теоретическая лексикография”*, [в:] *Современный русский язык: Лексикология. Фразеология. Лексикография*, Санкт-Петербург 2002, с. 406–411.

<sup>6</sup> П. Н. Денисов, *Лексика русского языка и принципы ее описания*, Москва 1980, с. 205–248.

Г. Н. Складневской (1994); О. Н. Иванищевой (2004); Л. П. Крысина (2004); Е. Р. Добрушиной (2006); А. Г. Соколовой (2009).

Как правило, выдвигаются следующие требования к словарным толкованиям: стандартность, унифицированность, достаточность, экономность, адресная направленность, семантическая ступенчатость описания лексической единицы в толковых словарях<sup>7</sup>. И если такие признаки, как экономность, адресная направленность, унифицированность, являются переменными, то системность, стандартизированность и достаточность постоянны и актуальны для толковых словарей. Полагаем, что из названных требований наиболее проблемной следует считать требование достаточности.

Традиционно под достаточностью понимается „перечисление всех необходимых компонентов значения слова, которые определяют данное слово как член данной системы, одновременно противопоставленный другим членам”<sup>8</sup>. Следовательно, толкование может быть признано достаточным, если в него включена языковая информация о слове, полученная в результате сравнения лексико-семантических единиц. Достаточность, таким образом, должна отражать место слова в лексико-семантической системе. Назовем такой подход к понятию „достаточность” лингвистическим и проведем экспертизу толкования слов на предмет соответствия „лингвистической достаточности”.

Вопрос о достаточности толкований обсуждается нами на примере зоонимической лексики.

## 2. О термине зоонимическая лексика

Слова, именующие животных, заслуживают особого внимания при лексикографировании, так как „образуют специфическую подсистему,

<sup>7</sup> В. В. Морковкин, *Идеографические словари*, Москва 1970; Д. И. Арбатский, *Толкование значений слов, Семантические определения*, Ижевск 1977; А. И. Киселевский, *Языки и метаязыки энциклопедий и толковых словарей*, Минск 1977; П. Н. Денисов, *op. cit.*; Б. Ю. Городецкий, *Проблемы и методы современной лексикографии. Вступительная статья*, [в:] *Новое в зарубежной лингвистике...*, с. 5–23; Г. Н. Складневская, *Новый академический словарь*, Проспект, Санкт-Петербург 1994; Ю. Д. Апресян, *Лексическая семантика: Синонимические средства языка*, [в:] Ю. Д. Апресян, *Избранные труды*, т. I, Москва 1995.

<sup>8</sup> Д. И. Арбатский, *op. cit.*

внутри которой существуют свои закономерности, требующие специального описания”<sup>9</sup>.

В лингвистической литературе не выработаны единые требования к изучению лексических единиц, называющих животных, в частности, это отражается в используемом терминологическом аппарате. Как терминологические варианты функционируют *зооним*<sup>10</sup>; *зоолексема*, *зоонимосодержащая лексема*<sup>11</sup>; *зоосемизм*<sup>12</sup>.

Для слов, именующих животных, в лингвистической литературе наиболее употребительным является термин *зооним*. В узком смысле *зооним* – это имя собственное, кличка животного (наряду с топонимами и гидронимами как наименованиями географических объектов и антропонимами – именами и фамилиями людей)<sup>13</sup>. В широком смысле под *зоонимом* понимается наименование животных в первичной номинации, которые „на протяжении веков служат богатым и интересным источником для появления зооморфизмов – метафорически мотивированных имён лица”<sup>14</sup>. Подобное понимание термина находим в статье Т. Д. Барышниковой, подразумевающей под этим понятием „конкретную терминологию” или „конкретную терминосистему” как противопоставленную абстрактной<sup>15</sup>, но исследователем не рассматривается возможность вторичной номинации. (Ср. также об объеме и содержании терминов в других исследованиях<sup>16</sup>).

В нашей работе пользуемся терминами *зоонимическая лексика* для лингвистического обозначения лексических единиц, объединённых понятием „животное”; *зооморфная метафора* – для слов с переносным

---

<sup>9</sup> О. В. Галимова, *Этнокультурная специфика зоонимической лексики, характеризующей человека (на материале русского и немецкого языков)*, Уфа 2004, с. 6.

<sup>10</sup> Т. Д. Барышникова, *Структурно-семантические свойства ботанической терминологии (на материале английского языка)*, [в:] *Вопросы романо-германской и русской филологии*, Пятигорск 1997, с. 28–33; М. Н. Лапшина, *Семантическая эволюция английского слова. Изучение лексики в когнитивном аспекте*, Санкт-Петербург 1998.

<sup>11</sup> В. В. Морковкин, *op. cit.*

<sup>12</sup> А. А. Киприянова, *Функциональные особенности зооморфизмов. На материале фразеологии и паремологии русского, английского, французского и новогреческого языков*, Краснодар 1999.

<sup>13</sup> М. И. Сюсько, *Способы и типы деривации в зоонимии*, учебное пособие, Киев 1989, с. 3.

<sup>14</sup> М. Н. Лапшина, *op. cit.*, с. 6.

<sup>15</sup> Т. Д. Барышникова, *op. cit.*, с. 28.

<sup>16</sup> В. В. Морковкин, *Идеографические...*, с. 25; Л. Ф. Миронюк, *Семантическая типология славянских зооморфических глаголов*, Днепропетровск 1987; А. А. Киприянова, *op. cit.*; Г. Н. Складаревская, *Метафора в системе языка*, Санкт-Петербург 2004.

значением (*кошка, лиса, собака* – о предмете, ситуации, человеке). В связи с разнообразием видов, отрядов, семейств представителей животного мира используются и другие термины-гипонимы, обозначающие классы животных в соответствии с биологической систематикой: Млекопитающие – *зооним*, Птицы – *орнитоним*, Рыбы – *ихтионим*, Земноводные – *батрахоним*, Насекомые – *энтомоним*, Пресмыкающиеся – *серпетоним*.

### 3. Анализ лексикографического описания зоонимической лексики

Обращение к предметной лексике не случайно, так как при семантическом описании именно этой лексики возникают наибольшие трудности и неточности при лексикографировании. Источник материала – *Словарь русского языка* (МАС<sub>1</sub>); на выбор источника повлияли следующие факторы: 1) это словарь академический, а, следовательно, образцовый; 2) это последний многотомный, законченный словарь; 3) это словарь, воплощающий системный подход в описании лексических единиц. Для сравнения толкований привлекаются материалы БТС; при необходимости обращались к БСЭ и БЭС<sup>17</sup>.

Рассмотрим суть проблемы на примере ихтионима *щука*.

**Щука** [...] Хищная пресноводная рыба с вытянутой, сплюсненной сверху головой и удлинённым телом [МАС<sub>1</sub> 4: 744].

Толкование включает пять семантических компонентов значения слова *щука*: ‘рыба’, ‘пресноводная’, ‘хищная’, ‘тело удлинённое’, ‘голова сверху сплюсненная’.

Сравним это толкование с описанием ихтионима *жерех*.

**Жерех** [...] Пресноводная хищная промысловая рыба семейства карповых [МАС<sub>1</sub> 1: 479].

Эти два слова имеют идентифицирующие признаки: ‘рыба’, ‘пресноводная’, ‘хищная’; в то же время в толковании слова *щука* отсутствует указание на „семейную” принадлежность, а толкование слова *жерех* предполагает наличие у пользователей словаря знаний о внешнем виде рыб семейства карповых. Достаточность подобных толкований

<sup>17</sup> Значение сокращений и список лексикографических источников помещен в конце статьи.

условна, она отвечает теоретической базе и задачам словаря, однако не является, на наш взгляд, информативной для пользователей.

Изучим дефиницию орнитонима *страус*.

**Страус** [...] Большая быстро бегающая птица с недоразвитыми крыльями, обитающая на открытых безлесных пространствах Африки [МАС<sub>1</sub> 4: 283].

Данное толкование можно признать лингвистически достаточным при условии, что не существует слов, называющих других крупных бегающих птиц. Однако бытует похожая на страуса, но менее известная птица казуар.

**Казуар** [...] Крупная бегающая птица с черным волосовидным оперением, с сильными трехпальными ногами, обитающая в тропических лесах Новой Гвинеи, на северо-восточном побережье Австралии [МАС<sub>1</sub> 2: 15].

Для названных птиц характерен различный ареал обитания, по этому признаку слова противопоставлены друг другу, но думается, этого недостаточно: наличие слова *казуар* влияет на значимость слова *страус*. Полагаем, что в толковании орнитонима *страус* как наиболее известного может быть включена информация о похожей птице: „ср. с *казуар*”, а в толковании орнитонима *казуар* – информация о признаках, отличающих эту птицу от страуса, что потребует обращение к экстралингвистической информации.

Перейдем к следующему примеру – к толкованию батрахонима *тритон*.

**Тритон** [...] Хвостатое земноводное семейства саламандр, похожее на ящерицу [МАС<sub>1</sub> 4: 412].

Аналогичную информацию обнаруживаем в толковании слова *саламандра*.

**Саламандра** [...] 1. Хвостатое земноводное, похожее на ящерицу [МАС<sub>1</sub> 4: 14].

Толкования зоонимов *тритон* и *саламандра* указывают на их принадлежность к биологическому классу, устанавливают отношения слов *тритон* – *саламандра* – *ящерица*, однако не содержат информации о различительных признаках. Ссылка на внешний вид ящерицы как наиболее известное животное указывает на некоторое портретное сходство, но в то же время вводит в заблуждение, поскольку ящерица – представитель другого класса – пресмыкающихся. Зоонимы *тритон* и *саламандра* оказываются не противопоставленными, и, соответственно, толкования нельзя признать достаточными.

Анализ дефиниций слов *страус*, *тритон* выявил, что их описания не отвечают в полной мере требованию лингвистической достаточности. В связи с этим встает вопрос: „Как может быть решена проблема достаточности лексикографических дефиниций?“. Рассмотрим этот вопрос на примере толкования зоонима *овца*.

**Овца** [...] Небольшое домашнее жвачное животное семейства полорогих, дающее шерсть, мясо, молоко; самка барана [МАС<sub>1</sub> 2: 583].

Данное толкование содержит семантические компоненты ‘животное’, ‘млекопитающее’ (молоко), ‘жвачное’, ‘домашнее’, ‘небольшое’, ‘полорогое’, ‘самка’, которые отличают овцу от коровы и барана, однако в описании этого слова необходимы признаки, отличающие слово *овца* от слова *коза*, поскольку в толковании последнего содержатся все вышеперечисленные семантические признаки:

**Коза** [...] 1. Домашнее рогатое животное семейства полорогих, дающее молоко, шерсть, мясо; самка козла [МАС<sub>1</sub> 2: 68].

Как видим, содержание толкований совпадает; набор семантических компонентов этих слов не противопоставлен, следовательно, толкования слов *овца* и *коза* не могут быть признаны лингвистически достаточными.

Обратимся к энциклопедическим сведениям об этих животных. В БСЭ читаем: „**Овца** – млекопитающее из рода баранов с густой кучерявой шерстью и со спирально-разветвлёнными рогами у самцов; **коза** – млекопитающее из рода горные козлы, тело покрыто прямой шерстью, рога сжаты с боков, загнуты назад и усажены спереди поперечными валиками” [БСЭ 1: 618]. Таким образом, онтологически различительной является информация о принадлежности к различным родам, характеристика внешнего вида животных: шерсти и рогов. Соответственно, вопрос о достаточности толкований зоонимов *коза* и *овца* может быть решен за счет включения энциклопедических сведений.

Выше вопрос о достаточности лексикографических толкований рассматривался на уровне системных отношений лексических единиц. Далее обращаемся к рассмотрению достаточности толкований на уровне эпидигматических отношений.

Обратимся к орнитониму *ворона*, которое в МАС<sub>1</sub> представлено как двузначное.

**Ворона** [...] 1. Птица с черным или серым оперением, родственная ворону. 2. О рассеянном, невнимательном человеке [МАС<sub>1</sub> 1: 283].

Анализ толкований многозначного слова позволяет поставить следующие вопросы: 1 – Какое конкретно оперение имеет ворона?; 2 – Какие



признаки различают ворону и ворона?; 3 – На какой базе сформировалось вторичное значение слова *ворона*?

Прежде всего, логично обратиться к толкованию слова *ворон*.

**Ворон** [...] Крупная птица с блестящим оперением, гнездящаяся обыкновенно в уединенных местах [МАС<sub>1</sub> 1: 283].

Толкования прямых значений не выявляют дифференциальные компоненты семантики слов *ворона* и *ворон*, и, соответственно, толкования не представляются достаточными. Обращение к БЭС помогает ответить на первый и второй вопросы: „**Вороны** – два близких вида птиц семейства вороновых – серая ворона и черная ворона [...]. У серой вороны оперение серое с черным, у черной – все черное. На границах ареалов встречаются гибриды переходной окраски [...] Черная ворона населяет Западную Европу, Азию, Северную Америку, [...] на остальном пространстве обитает серая ворона” [БЭС: 106]. Для двух птиц одного семейства различительными являются признаки, характеризующие внешний облик и место обитания. Включение в лексикографическое толкование признаков ‘серый’, ‘черный’ позволит отличить орнитонимы двух близких видов. Номинации этих птиц в русском языке оригинальны, они указывают как на близость, так и на различия объектов: *ворона* (о серой вороне) и *ворон* (о черной вороне).

Заметим, что элементы энциклопедического описания все чаще включаются в толкования современных словарей, изданных в самом конце XX – начале XXI века. Так, например, обращение к энциклопедической информации прямых значений зоонимов встречаем в дефинициях БТС:

**Ворон** 1. Крупная птица с блестящим черным оперением, в отличие от вороны гнездится обычно в уединенных местах [БТС: 150].

**Ворона** [...] 1. Птица с черным или серовато-чёрным оперением, родственная ворону, но живущая обычно около жилища человека [БТС: 150].

Отметим также, что толкование МАС<sub>1</sub> не позволяет установить характер эпидигматических отношений между ЛСВ слова *ворона*. Объяснение иерархии значений многозначного слова, указание на метафорическую базу производного значения находим в БТС:

**Ворона** [...] 1. Птица с черным или серовато-чёрным оперением, родственная ворону, но живущая обычно около жилища человека. По народным представлениям: ворона – простоватая, нерасторопная, мстительная, лишённая какой бы то ни было привлекательности птица. 2. *Разг.-сниж.* О рассеянном, невнимательном человеке; ротозей [БТС: 150].



В БТС проблема достаточности толкования решена путем включения культурологической информации.

Анализ толкований зоонимов на предмет требования лингвистической достаточности выявил, что необходимо говорить о системной достаточности и об эпидигматической достаточности. А также то, что этот принцип зачастую не выдерживается, решается в словарях неединообразно. Как показывают наблюдения, наиболее проблемным для толковых словарей является отражение эпидигматической достаточности. В связи с чем обратимся к анализу эпидигматической достаточности и предложениям, разработанных в рамках наших исследований

#### 4. Опыт лексикографирования многозначного слова *заяц*

Прежде всего изучим толкования зоонима *заяц*, проведем экспертизу дефиниций на предмет эпидигматической достаточности.

МАС<sub>1</sub>: **ЗАЯЦ** [...] 1. Небольшой, пугливый зверек отряда грызунов, с длинными задними ногами и длинными ушами // Мех этого зверя. 2. Разг. Пассажир, не имеющий билета, или зритель, проникший без билета куда-л [1: 599].

БТС: **ЗАЯЦ** [...] 1. Небольшой, пугливый зверек отряда грызунов, с длинными задними ногами и длинными ушами // Мех этого зверя. • Традиционный персонаж русского фольклора: слабый, беззащитный, трусливый зверь. 2. Разг. Слабый, беззащитный, трусливый человек 3. Пассажир, не имеющий билета, или зритель, проникший без билета куда-л [359].

Зооним *заяц* в МАС<sub>1</sub> представлен 3 значениями (основное значение, „оттенок значения” и метафорическое значение), в БТС – 4 значениями (основное значение, „оттенок значения” и два метафорических значения).

Обозначим семантические компоненты зоонима *заяц*, которые выявляются на основе словарных дефиниций: ‘зверек’; ‘отряда грызунов’; ‘небольшой’; ‘с длинными задними ногами’; ‘с длинными ушами’; ‘пугливый’.

При анализе компонентов толкований возникают следующие вопросы: (1) Можно ли назвать зайца *зверем/зверьком*? (2) Логично ли включение информации о размере животного?

1. При ответе на первый вопрос обращаемся к толкованию слова *зверек*: **ЗВЕРЕК** [...] Уменьш. к зверь, небольшой зверь [МАС<sub>1</sub> 1: 601]. В соответствующей словарной статье находим: **ЗВЕРЬ** [...] 1. Дикое, обычно хищное животное [МАС<sub>1</sub> 1: 602]. Поскольку заяц – нехищное

животное, то, думаем, что логично употребление классифицирующего компонента ‘животное’.

2. Толкование свидетельствует о том, что в семантике слова *зверек* уже заложена информация о размере животного – ‘небольшой зверь’. Следовательно, можно считать толкование избыточным. В данном случае признаем логичным введение компонента ‘средний размер’, поскольку членение явлений окружающего мира оказывается дробным, триадным: большой – средний – маленький, а не дуальным, что вполне соответствует языковой картине мира и представлению в ней о размере животных; это находит отражение и в определении размера животных, в размере-эталоне (в терминологии З. Вендлера – меры<sup>18</sup>, в исследованиях А. Вежицкой – прототипа<sup>19</sup>). Так, например, полагают, что в качестве эталона животного среднего размера для языков европейского стандарта выступают собака и волк.

Обратимся к анализу эпидигматических отношении слова *заяц*.

В лексикографических дефинициях обоих словарей представлен как оттенок основного значения метонимический перенос: <животное → мех этого животного>. Возникают новые вопросы: (1) Что понимается под оттенком значения?; (2) На основании каких признаков выделяется оттенок значения? Полагаем также, что необходимо проанализировать порядок и обоснованность включения переносных значений в указанных словарях.

Под *оттенками значения* составители словарей понимают более тонкие и детальные смысловые деления внутри значения, однако в МАС<sub>1</sub> в качестве оттенков значения подразумеваются различные семантические явления: сужение значения, перенос значения, употребление значения по смежности, по сходству, а в БТС – только метонимические переносы. Анализ современных теоретических исследований, проспектов, вступительных статей толковых словарей конца XX – начала XXI века свидетельствует о постепенном отказе от практики выделения оттенков значений, они фиксируются как лексико-семантические варианты. Так, например, в *Словаре современного русского литературного языка* (под редакцией К. С. Горбачевича) в качестве оттенков значения выделяются только мотивированные дериваты, в *Большом академическом словаре русского языка* (под редакцией Н. А. Никитиной) оттенки значения не выделяются, семантические явления определяются как лексико-семантические варианты. Следовательно, более логичным

<sup>18</sup> З. Вендлер, *О слове good*, [в:] *Новое в зарубежной лингвистике*, „Лингвистическая семантика”, вып. X, Москва 1981, с. 531–535.

<sup>19</sup> А. Вежицкая, *Язык. Культура. Познание*, Москва 1996.

видится представление метонимических переносов как вторичных значений.

В МАС<sub>1</sub> указывается на одно метафорическое значение, БТС фиксирует два метафорических значения.

Значение ‘слабый, беззащитный трусливый человек’ в БТС обосновано характеристикой животного, содержащегося в толковании зоонима *заяц*, ‘пугливый’. В БТС в культурологической части дефиниции прямого значения (после мета-знака •) зоонима *заяц* представлено символическое значение слова: ‘традиционный персонаж русского фольклора: слабый, беззащитный, трусливый зверь’, которое устанавливает связь между прямым и переносным значениями.

Другое значение – ‘пассажир, не имеющий билета, зритель, проникший без билета куда-л’ из толкования зоонима не выводится, а включение метонимического значения ‘мех этого животного’ предполагает у пользователей словаря наличие знаний об использовании меха этого животного.

Полагаем, что для прояснения возникших вопросов необходимо обратиться к концепту ‘Заяц’, к его смысловому ядру. Поскольку заяц – предметная сущность, концепт может характеризоваться как фрейм<sup>20</sup>, а моделирование фрейма позволит выявить наиболее полно объем, содержание и структуру знаний о предмете<sup>21</sup>.

#### Фрейм „Заяц”

1. Что это такое? – Дикое неприручаемое животное.
2. Как и чем питается? – Не хищное, грызун: передние зубы, как в верхнем ряду, так и в нижнем ряду увеличены, зубы самозатачиваются, поскольку животное питается не только травой, но также корой деревьев.
3. Какой величины? – Средней.
4. Что характеризует зайца как животное? – Мех, хвост, уши, ноги, поведение, способ защиты от хищников, место отдыха.
5. Какого качества мех? – Пушистый, мягкий, легкий.
6. Какого цвета мех? – Летом серый, зимой белый.
7. Какой имеет хвост? – Маленький, пушистый.
8. Какие имеет ноги? – Передние короткие, задние длинные и мощные.
9. Для чего зайцу длинные и мощные задние ноги? – Они помогают спастись от хищников быстрым бегом.

<sup>20</sup> М. Минский, *Фреймы для представления знаний*, Москва 1981, с. 7.

<sup>21</sup> А. А. Камалова, *Семантические типы предикатов в системном и функциональном аспектах*, Архангельск 1998, с. 55–56.

10. Какие имеет уши? – Длинные, стоячие.

11. Для чего зайцу длинные уши? – Для хорошего слуха, при малейшем шорохе заяц пускается в бегство.

12. Каковы отличительные черты поведения? – Пугливость.

13. Где отдыхает? – Зайцы не имеют постоянного места отдыха, прячутся в траве, в ложбинках, за кочками. Животное старается быть незаметным.

14. Как применяется животное человеком? – Меха зайца используется на шапки, подстежки и под. Старинные русские блюда – *заяц на вертеле* и *заячьи почки*.

Информация о мехе животного (пушистый, мягкий, легкий) и применении человеком меха животного помогает связать основное значение и „оттенок значения”. Сведения о поведении животного: пугливость, отсутствие постоянного места обитания и стремлении быть незаметным – объясняет появление переносных значений. Полагаем также, что в культурологической зоне возможно включение метонимического значения ‘мясо’.

Проведенный анализ позволяет моделировать следующее толкование слова *заяц*:

**ЗАЯЦ** [...] 1. Дикое нехищное животное отряда грызунов, среднего размера, с длинными ушами, с длинными, сильными задними конечностями; животное пугливое, неприручаемое; шерсть пушистая, мягкая, легкая, характеризуется сезонной линькой (летом серая, зимой белая); без постоянного места обитания (отдыхает в укромных местах – в траве, в ложбинках, за кочками).

2. Меха этого животного (используется на шапки, подстежки и под).

3. Мясо этого животного (использовалось для традиционного русского блюда „заяц на вертеле”).

4. Слабый, беззащитный, трусливый человек (*пугливый как заяц*).

5. Безбилетный пассажир или зритель, проникший без билета куда-л. (чувствующий себя как заяц, который пытается быть незаметным).

Предвидим ряд возражений: пространное, неэкономное толкование зоонима, толкование включает энциклопедические сведения о животном и некоторые другие. Полагаем, что современные представления о языке и трактовки семантики слова, а также задачи современной практической лексикографии позволяют учитывать разнообразные сведения о слове. Включение дополнительных сведений о зоониме продиктовано стремлением обосновать семантическую структуру многозначного слова.

## 5. Выводы

Анализ исследований по теоретической лексикографии, изучение теоретической базы толковых словарей современного русского литературного языка, а также наблюдения над информацией конкретных толкований выявило, что требование достаточности словарных толкований подвижно при ее реализации в конкретной практике словарного дела. Вопрос о достаточности, по нашему мнению, должен учитывать не только теоретические установки составителей словаря, но прежде всего семантику конкретных лексических единиц, их системные отношения.

Современная теория слова позволяет изучать семантику слова в различных аспектах: онтологическом, лексико-семантическом, системном, когнитивном, психолингвистическом, лингвокультурологическом, этнолингвистическом и т. д. Наиболее актуальны для толковой лексикографии – лексико-семантический, системный, когнитивный и культурологический подходы. По нашим наблюдениям, в толковых словарях русского языка XXI века выявляется тенденция к расширению информативного поля за счет экстралингвистической информации – энциклопедической (когнитивной) и культурологической. И, как показывает сравнительный анализ дефиниций, этот опыт следует признать положительным, однако расширение информативного поля дефиниций не может быть самоцелью, привлечение экстралингвистической информации, ее объем должны быть обоснованными.

### Лексикографические источники

- Большой академический словарь русского языка*, в 20 томах, ред. К.С. Горбачевич, т. 1, Санкт-Петербург 2004.
- БСЭ – *Большая советская энциклопедия*, в 30 томах, т. 2, Москва 1970.
- БТС – *Большой толковый словарь русского языка*, ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998.
- БЭС – *Биологический энциклопедический словарь*, Москва 2003.
- МАС<sub>1</sub> – *Словарь русского языка*, в 4 томах, ред. А. П. Евгеньева, Москва 1981–1984.
- Словарь современного русского литературного языка*, в 20 томах, т. 1, ред. К.С. Горбачевич, Москва 1991.

### **Streszczenie**

*O zasadach leksykografowania słowa w słownikach ogólnych języka rosyjskiego  
(na materiale leksyki zoonimicznej)*

W artykule omówiono zadania i zasady opisu słowa w słownikach ogólnych języka rosyjskiego. Szczególną uwagę poświęcono zasadzie adekwatności semantycznej opisu znaczenia. Autorzy używają pojęcia adekwatności lingwistycznej; adekwatność lingwistyczna rozumiana jest jako opis semantyki słowa uwzględniający stosunki systemowe i epidygmatyczne znaczeń słowa. Materiałem badawczym do analizy zagadnienia adekwatności lingwistycznej są nazwy zwierząt.

### **Summary**

*About principles of the word description in Russian glossary  
(on a material of animal names)*

Problems and principles of the word description in Russian glossary are stated in article. The great attention is given to a principle of semantic adequacy of explanation. Authors use concept of linguistic adequacy; linguistic adequacy is understood as the description of the semantics, taking into account various relations of word meanings. Studying of a problem of linguistic adequacy is tested on a material of the animal names.

Joanna Korzeniewska-Berczyńska  
Warszawa

## Демифологизация и мифотворчество в современном российском публицистическом дискурсе

День насущный публицистического слова начинается здесь с гласности – возвращенному праву говорить своим голосом. Сказанное проявляется, между прочим, равно в формальной, как и в содержательной полифоничности новорожденного дискурса. Одна из категорий интерпретации прошлого, но и актуального – это миф. Он удобен, ибо „стягивает действительное многообразие к схеме, к однозначной зависимости”<sup>1</sup>.

Социально-политические мифы, о которых говорится в данном тексте, можно считать отражением извечных чаяний, несбываемых надежд человеческого существа, жаждущего обитания не только в мире профанум. Сказанное относится к генезису еще античного мифа, но является основой и современного социального мифотворчества, которое на любой, в том числе – на российской национальной почве – обусловлено спецификой исполненного иллюзий и мечтаний менталитета.

Многозначное понятие „миф” я за М. Элиаде понимаю как „своеобразный вымысел, иллюзию”<sup>2</sup>. Для смысла данных рассуждений существенно также одно из значений мифа обособленного Рудневым, который считает, что он есть „особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное”<sup>3</sup>.

Общеизвестно, что генезис мифов, в том числе – современных – связан с действительным опытом прошлого, причем сознанием человека овладевает бессознательное, которое, согласно Юнгу, и состоит из мифов. Вместе с тем уже давно известно, что наука не в силах решить многочисленные вопросы, волнующие человека испокон веков: о его месте в мире, о смысле жизни, о таинственных судьбоносных силах, об исконной зависимости от власти и т.д. и т.п.

<sup>1</sup> П.С. Гуревич, *Философская антропология*, Москва 1997.

<sup>2</sup> М. Элиаде, *Сакрум. Миф. История*, Москва 2000, с. 9.

<sup>3</sup> За: В.П. Руднев, *Словарь культуры XX века*, Москва 1999, с. 170.

Хотя бы по вышеизложенным причинам, сегодня мифы явятся как живая этнолингвистическая категория. В российском же публицистическом дискурсе преобладают мифы, отображающие извечную веру и надежду россиян на лучший мир, который заменит тот уходящий, порочный и бесконечно демифологизированный в публицистическом дискурсе. Таким образом, новые мифы вкупе с развенчанными, сглаживают экзистенциальные травмы. Они повествуют о разумных владыках, которые прекратят человеческие страдания и поспособствуют благополучию „страны Лимонии, где растут лимоны [...], где текут молочные реки с кисельными берегами”<sup>4</sup>.

Семантику термина „миф” уточняет А. Лосев: „В мифе содержится модель для ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия или бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру”<sup>5</sup>.

В российском социо-культурном пространстве миф объясняет также смысл зависимости от власть предержащих, необходимости мириться, подчиняться, слушаться, надеясь на вознаграждение в очередном мифическом *светлом будущем*. Миф остается надежным средством интерпретации, кипящей страстями и непредсказуемостью жизни нашего времени. Это бесконечные завихрения, бушующие эмоции, исполненные недоумения поиски смысла, социальные катаклизмы, а также упорные и лихорадочные попытки найти свое место под солнцем.

В первое перестроечное время упорно распространяются мифы удачи и возрождения. Примеры: *Все мы являемся участниками захватывающей картины реальности, которая после долгого сна открывается нам во всей полноте* („Огонек” 1987, № 5). Или: *Демократия – благо не только для экономики. Это самостоятельная социальная ценность* („Огонек” 1988, № 33). И еще: *Сегодня мы восстанавливаем правду, демократизм, создаем механизм, при котором не повторяются трагические ошибки* („Огонек” 1988, № 39).

Полезно напомнить, что властвующим легче манипулировать общественным сознанием, если оно мифологизировано. В таком благосклонном климате реальной становится возможность внедрения и своих „владыческих” мифологем, которые, став элементом коллективного бессознательного, приводят посредственно к тому, что растерянный человек уже не понимает где истина, а где ложь.

<sup>4</sup> Вл. Войнович, *Сказочки о пароходе*, „Неделя” 1990, № 23.

<sup>5</sup> А. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва 1993, с. 128.



В России параллельно развенчиванию советских мифов, продолжается мифологический процесс принудительного осчастливливания, на этот раз – демократического. Целесообразно процитировать мнение А. Ципко: „Никто и нигде не был так поработан мифами, как наш народ в XX веке”<sup>6</sup>.

Итак, поработанный „мифами советский народ” был брошен в эпицентр „оздоровительной” перестройки, которая тоже оказалась мифологемой, отражающей богатый набор мифов, основанных на почве веры в возможность реформировать советскую модель социализма. Рядовые люди очнулись в ситуации тонущих, которым отказывают в спасательном круге. Данное „перестроечное” положение (полнейший хаос) выражено впечатляющим аллегорическим образом (где-то во второй половине 1990 года): „Штурман крутит компас вправо, рулевой вращает штурвал влево, впередсмотрящий глядит назад, кочегары подбрасывают уголь, [...] вахтенные заливают топку водой. Пассажиры [...] гребут в разные стороны [...]. А есть и такие, которые из собранного якобы на топку дерева, строят шлюпки. А есть даже и такие, которые [...] сигают за борт и пускаются вплавь [...], считая, что лучше потопнуть, чем плыть дальше на этом пароходе. Хоть в правильном, хоть в неправильном направлении”<sup>7</sup>.

Развенчивая мифы о духовной силе коммунистических идей, об их незыблемости, одновременно насаждаются мифы, на этот раз, о сугубо духовных ценностях, которые якобы вдруг возникли, став достоянием перестроечного, а также постперестроечного социума. Информация на эту тему неоднократно имеет имплицитный характер; постоянно передаются в СМИ сведения о многоликих, разумеется – настоящих, ценностях, обычно без определенного или расплывчатом денотате. К ним относят чаще всего ценности *абсолютные, незыблемые, непреходящие, общечеловеческие, вечные, духовные, христианские, гуманистические, демократические, цивилизационные, общепринятые, нравственные, причем их обрамляет номинация сверхценности*. Почти одновременно, в ранние девяностые годы, под влиянием текущих, и вместе с тем судьбоносных событий, проходит развенчивание „духовных мифов”, объясняя ущербность советского человека в перестроечное время, таким, например, образом: *духовное убожество, духовный беспредел, духовный маразм, духовное разрушение жестокостью, духовный инфантилизм (пересохших душ)*,

<sup>6</sup> А. Ципко, *О зонах открытых для мысли*, НМ 1990, № 4.

<sup>7</sup> А. Войнович, *op. cit.*

*общее духовное обнищание.* Безапелляционно-критический синтез демифологизации в названной сфере выражен так: *В откупоренный вакуум российской духовности со страшным свистом втягивается дикость и бессовестность* („Литературная газета” 10.01.1996).

Сначала застенчивое недоумение и воскресшие надежды, а потом очередное разочарование. Человек жаждет оздоровительных слов правды, хочет верить, что его истина, наконец, обретет плоть. Что жить станет, действительно *лучше*, действительно *веселее*. Притом, есть основания судить, что россиянам наряду с хлебом, необходима *духовная пища*, которая компенсировала бы *духовный разлад осиротевшей личности*, помогая выйти из *духовного инкубатора, лишаящего индивидуальности* („Литературная газета” 28.06.1997).

Итак, развенчивая мифы о *духовной силе коммунистических идей*, об их „злокачественности”, одновременно насаждаются мифы о новых духовных, ценностях, которые, якобы вдруг возникли и стали достоянием перестроечного, а также постперестроечного общества.

Не только время, но и ментальность диктует содержание нового мифа выбора судьбы, который проходит красной нитью, пронизывая публицистический дискурс, начиная с 90-х лет XX столетия. Появляются высказывания типа: *Сегодня требуют от нас ежедневно выбора и проверяют этот выбор „не отходя от кассы”*. Или: миф о ваучере, который решит больше проблем, чем создаст, хотя, якобы делает возможным и общедоступным выбор („Московские новости” 15.12.1992). И еще, с иронией: *Выбирайте свой путь! Дорога в бизнес открыта всем!* („Независимая газета” 15.04.1993).

Подобные требования и ожидания становятся просто назойливыми, даже неуместными, в годы насаждения рынка человеку с нерыночной ментальностью. В том же роковом 1993 г. окончательно покинули социум надежды, связанные с мифом о чудесном воздействии *невидимой руки рынка*. Под давлением действительности рухнули надежды на *социально ориентированный, человеческий способ перехода к рынку*. Процесс демифологизации отображен в таких, например, словосочетаниях: *золотушный рынок, агрессивный рынок, дикий рынок, хищнический рынок, безжалостный рынок*. Перифрастические образования 1993–1994 гг.: *Этот стон у нас рынком зовется; детская болезнь увлечения рынком, светлое рыночное будущее* – свидетельство еще и константности национального сознания, питающегося мечтательством и иллюзиями, склонного подвергаться и мифологизации, и демифологизации, что можно

объяснить конкретными особенностями национального менталитета: *Вразумленные бесконечными дефицитами, мы поверили в правду рыночных реформ, которые оказались мифом* („Новый мир” 1989, № 11). Целесообразно сосредоточить внимание на тех вербальных конструкциях, которые в иронической конвенции представляют вериги российского мифотворчества. Итак, „дорога к рынку” обрамлена ореолом *светлого будущего*. Данный фразеологизм употребляется в годы 1989–1991 в двух основных функциях; это демифологизация советского прошлого и рыночно-перестроечный миф о *несомненно грядущем „светлом будущем”*, о желании власти *записать нас досрочно в „светлое будущее”*; это души *искореженные залежами лжи о „светлых далях коммунизма”*. Естественно, рыночное будущее представляется как триумфальное шествие благоденствия. Понятно, что и на этот раз обещанное, но и ожидаемое, оказалось мифом, о чем мы можем узнать, изучая обильную имплицитную информацию, заключенную в иронических, эмоционально насыщенных номинациях, которыми изобилует дискурс уже начиная с 1992 г. Примеры: *Мы возводим „светлое здание капитализма”*; *общество погоняется к новому светлому будущему*; *свирепое безответствие в стремлении к „светлому рыночному будущему”*. И резюмирующие для данного контекста мысли: *Состав отправлен. Пункт назначения „светлое будущее”*. *О настоящем пока следует забыть* („Независимая газета” 25.09.1992). И еще категоричнее: *Быстрым шагом к светлому прошлому! Наши цели ясны! Задачи определены!* („Известия” 14.11.1992).

Бескомпромиссное развенчивание мифа *советского человека* как носителя всевозможных достояний, сопровождается распространением многочисленных инвективных номинаций, создающий миф тотальной порочности обитателей Советского мира.<sup>8</sup> Лишение этого нимба сопровождается повсеместным обвинением его в люмпенизации, причем, согласно лексикографической информации „люмпены” – это „деклассированный слой (преступники, бродяги, нищие), а также человек, принадлежащий к такому слою”<sup>9</sup>. Однако в перестроечные годы присутствие *люмпенов* и наличие *люмпенизации* отмечается на всех уровнях общественного сознания („Московские новости” 1991, № 2).

Сопоставляя эту дефиницию с контекстами применения номинации „люмпен” или „люмпены”, а также производных, мы видим, что появилось

<sup>8</sup> Подробно на эту тему см.: И. Кожневска-Берчинска, *Образ человека в континууме публицистики*, Олштын 2001.

<sup>9</sup> С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1993.

новое значение –инвектива в адрес т.н. проявлений советскости. Кроме того, объявление иконы советскости слоем люмпенов, по нашему мнению, однозначно созданию нового злокачественного мифа, основанного на манихейском делении на „правильных” и „порочных”. Сказанное подтверждается живучестью мифологизации насильственного осчастливления *через умаление и уничтожение „недостойных”, „грязных” [...], различая „нужных” и „ненужных”, „полезных” и „бесполезных”* („Литературная газета” 30.09.1998). Имеется обильный и динамический набор „бесполезных”, „ненужных”, который возникает в первые перестроечные годы. Примеры таких мифологем: *коммутанты* (повсеместно, начиная с конца 1991 г.), *коммуняки, недобитые коммунисты, разная коммунистическая сволочь* („Megapolis express” 14.06.1993), *преступная клика коммунистической номенклатуры, моральные подонки* [о коммунистах-интеллигентах], *проходимцы от коммунизма* („Известия” 10.03.1994), *сторонники единственно правильного учения* („Литературная газета” 25.02.1998), *враги нации* [евреи и демократы] („Новое время” 11.09.1999), *посткоммунистические варвары* („Литературная газета” 23.01.2002).

Падению мифа о *советском человеке* сопутствует насаждаемый миф о непорочности „героев нашего времени” – о российских демократах, которые изображаются в роли демиургов нового, на этот раз – идеального миропорядка, мифологизированной демократии. Это, как правило, *настоящие демократы, истинные демократы, революционные защитники демократии*. О своевременной мифологизации в этой области говорят повсеместные в умеренной прессе иронические наименования как нового порядка, так и его носителей.

Мозаичность увлечения мифом как всеобъемлющей и всерешающей категорией, имеет к тому же динамический характер, меняясь во времени согласно парадигме: отрицание целиком сталинского прошлого и „реального социализма” – восхваление новой, но трудноопределимой власти – процесс низвержения рыночно-демократического набора мифодогем.

Восхвалению непогрешимости новой власти способствуют также мифы, которые рождаются в модифицированной, „модной” словесной оболочке. Здесь сказывается национальная традиция; советские мифологизированные стереотипы используются с целью охарактеризовать „новые” общественно-политические категории. Примеры: мифы о *капиталистическом рае на Земле, о безальтернативности демократического мира, о защите прав человека* (какого именно?),

о демократической справедливости, о вине вездесущих врагов демократии, о демократе особого типа (демииза). И о них же: изменившие личину и переменившие вывеску совки („Независимая газета” 6.09.1995); новые экспроприаторы экспроприаторов („Новый взгляд” 21.01.1995); демоаристократы, которые не имеют ничего общего ни с российской демократией, ни с российской жизнью („Литературная газета” 19.04.1995); перекрасившаяся коммунистическая номенклатура („Литературная газета” 17.09.1996); вселенские временщики [т.е. – бывшие коммунисты] („Известия” 10.10.1997).

В свете вышесказанного неудивительно, что публицистами пишется такая, к примеру, картина: *Наступил новый прилив мифотворчества. Придворным идеологам предстоит печальная работа [...] как-то надо объяснять причины провала* („Независимая газета” 15.12.1993).

В то же время, после первых крупных неудач новой демократической власти, наступает время оживленного мифотворчества. В границах мифологемы „о неправильной перестройке”, превратившейся в катастрофу, господствует предание о Горбачеве как человеке, который первым толкнул камень с горы [...] потому и виноват („Megapolis Express” 17.04.1993). С целью снять с себя ответственность, власть распространяет мифы об опасности коммунистического реванша и о коммунистической реставрации. Таким образом создается правящий лагерь „виновников” всех социальных бедствий и катаклизмов, а также отсутствия „света в конце тоннеля” для т.н. массового человека.

Анализ демифологизированного, и сразу же мифологизированного пространства в переломное для Россиян время, позволяет выявить несколько генетических особенностей этого поля.

Итак, в советское время, вместе с новоязом – инструментом оглушающей пропаганды, укоренились бесконечные стереотипы в функции упорядочения *Единственно Правильного Учения*. Советский человек жил (многие живут по сей день) вопреки опыту, но и вместо опыта, т.е. – в ауре двоемыслия. Отсюда новые – старые мифы как результат до конца неосознанной преемственности советских мифологем с целью якобы по-новому организовать политическую иконосферу. И еще одна особенность: после отрыва населения от „кормящего советского ландшафта”<sup>10</sup> люди и в новое время живут в ситуации социального диссонанса. Это источник

---

<sup>10</sup> Термин „кормящий ландшафт” ввел Л. Гумилев в кн.: *Этносфера. История людей и история животных*, Москва 1993, с. 532.

высокой фреквенции моделей: исторический миф, миф-утешение, миф во спасение, разоблачающий миф. Все они выражают извечную категорию человеческих страданий, надежды на лучшую жизнь. „Утечка в миф” есть зеркальное отображение масштаба необустроенности и степени резистентности новой социо-политической системы.

Потребность в мифе вызвана, пожалуй, не только постоянным и сплошным дефицитом в духовной и материальной сферах, но и необычной для бывших советских подданных многоликостью, а также масштабом трансформаций. Жить в химере неуютно, а общество все время лишь учится видеть многообразие явлений, процессов и связей между ними. Это многообразие пополняется, увы, за счет фашистских мифов о *народном спасителе*, об исключительности т.н. *русскости*, о *лицах кавказской национальности* как о первопричине различных бедствий.

По известным причинам, ни одна национальная культура не может прожить без мифов. Однако узоры данной мифологической ткани есть закодированная информация о духовной кондиции данного социума, но и о „бытовых чаяниях” м.н. массового человека. Миф может стать движущей силой, сплачивая этнос для реализации непосильных целей, повышая мотивацию к целенаправленной активности. Известно также разлагающее воздействие мифотворчества, которое имеет место в случаях безудержного насаждения лжи, разжигания ненависти и т.п. Тогда миф становится опасным, вредным, тем более, что подобно утопии, он не приемлет никаких рациональных аргументов, он просто „сам по себе”.

Согласно древним преданиям, где-то в глубокой пещере лежит толстая книга человеческих страданий и жалоб, а заглядывающий в нее – не успокоится вовеки. Можно полагать, что ее бесконечные страницы заполняются, не в последнюю очередь, жалобами обездоленных россиян, кричащими о беспочвенности ожиданий и об извечной скорби батальонов униженных. Не грешат любопытством виновники их стенаний. Продолжается странствование бездомных в мифические края, заселенные иллюзиями. Выстраивается очередная камарилья из „друзей народа”, „народных заступников”. Падают мифы. Да здравствуют мифы!

Действительно, Россия погружена в миф, она живет и развивается в мифе, а проникнуть сквозь залежи иллюзий и лжи неимоверно трудно. Судить о современной мифологии и демифологизации имело бы смысл, если бы российский пароход причалил, наконец, к определенному берегу.

Мифологическая деятельность не служит упорядочению действительности, а социо-политические мифы отображают просто хаос, который



публицисты называют: *Переходный Неизвестно к Чему Период* (1993) или *Единственно – Правильное – Нечто* (1994)

Генетическая обреченность российского социо-политического пространства на мифологенность объясняется, пожалуй, историческим прошлым (царско-имперская и советско-имперская традиции), а также избытком потаенного, непредсказуемого в современной действительности.

Исследование публицистического дискурса в аспекте мифа дает также право судить, что россияне (хотя не только они) заражены „прочно осевшим” манихейским восприятием мира, документирующим единомыслием и бессмертным образом врага.

Такое мышление, пожалуй, создает надежнейшую питательную среду для живучести параллельных процессов мифологизации и демифологизации; именно их фрагменты представлены в данной статье.

### Streszczenie

#### *Procesy demityzacji i mityzacji we współczesnym rosyjskim dyskursie publicystycznym*

Pochodzenie mitu jako gatunku wskazuje na jego nieprzemijający charakter, który wynika nie tylko ze społecznego, ale i politycznego zapotrzebowania. Dlatego i dzisiaj w różnych społecznościach jest on żywą kategorią – przedmiotem zainteresowania także etnolingwistów.

Mity rosyjskie oraz „detronizacja” mitów sowieckich składają się na dwa równoległe i przenikające się procesy. Dla badacza stanowią one materiał, który pozwala określać różnorodność kognitywnych funkcji tego skutecznego narzędzia poznania. Wyraźny nadmiar nowych mitów oraz bezkompromisowa krytyka mitów sowieckich – to świadectwo określonej mentalności, określonej kondycji duchowej społeczeństwa (lata 1989–2002). Ich konstruktom jest właściwe Rosjanom myślenie życzeniowe oraz powszechnie propagowana (także w mediach) bezkompromisowość krytycznych ocen wobec „przeszłości ołtarzy”.

### Summary

#### *Processes of demythologization and mythologization in contemporary Russian journalistic discourse*

The origin of myth as a genre points to its everlasting nature which results from both public and political demand. That is why also today it is a living category in different communities – an object of interest also for ethno-linguists.

Russian myths and “dethronement” of Soviet myths make up two parallel and interpenetrating processes providing us with material which makes it possible to define the diversity of cognitive functions of this tool of effective cognition.

The distinct excess of new myths and uncompromising criticism of Soviet myths is the evidence of specific mentality, specific frame of mind of the people (years 1989–2002). Their construct is wishful thinking, which is typical for the Russians, and the uncompromising nature of critical assessments of the “altars of the past” generally propagated (also in media).





Joanna Orzechowska  
Olsztyn

## ***Поминование как концепт (на материале старообрядческого Войновского синодика)***

„Память” является одним из фундаментальных концептов национального языкового сознания<sup>1</sup>, и хотя в лингвистической литературе уже публиковались результаты исследований этого концепта в русской культуре<sup>2</sup>, отсутствует его завершенная концепция. Полагаем, что это связано, с одной стороны, со сложной многоплановой структурой концепта, а с другой, – с отсутствием в современной лингвистике единого понимания термина „концепт”. Можно выделить три основных направления изучения концепта: лингвистическое, когнитивное и культурологическое. В нашем исследовании концепт рассматривается в культурологическом аспекте, так как этот подход, на наш взгляд, учитывает также лингвистический и когнитивный подходы, ср.: „Необходимо заметить, что подобное разделение трактовок понятия «концепт» условно, все вышеприведенные точки зрения связаны между собой, а не противопоставлены друг другу. Так, например, когнитивный и культурологический подходы к пониманию концепта не являются взаимоисключающими: концепт как ментальное образование в сознании человека есть выход на концептосферу социума, т.е. в конечном результате на культуру, а концепт как единица культуры есть фиксация коллективного опыта, который становится достоянием каждого человека. Другими словами, эти два подхода различаются

---

<sup>1</sup> В.А. Маслова, *Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры*, [в:] *Ментальность и изменяющийся мир*, Севастополь, 2009, с. 77.

<sup>2</sup> Е.С. Кубрякова, *Об одном фрагменте концептуального анализа слова память*, [в:] *Логический анализ языка. Культурные концепты*, Москва 1991, с. 85-91; М.Г. Джигоева, *Некоторые особенности языковой реализации концепта память в прозе М.А. Волошина*, [online] <[www.nbuv.gov.ua/portal/natural/uztnu/zapiski/2006/filologiya/uch\\_19\\_1fn/djioeva\\_28.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/uztnu/zapiski/2006/filologiya/uch_19_1fn/djioeva_28.pdf)>; В.А. Маслова, *Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры*, [в:] *Ментальность и изменяющийся мир...*, с. 77–91.

векторами по отношению к носителю языка: когнитивный подход к концепту предполагает направление от индивидуального сознания к культуре, а культурологический подход – направление от культуры к индивидуальному сознанию”<sup>3</sup>.

Каждый концепт возникает в результате столкновения словарного значения слова (которое составляет когнитивную карту) с личным и народным опытом человека. Концепты, в том числе концепт *Память*, могут быть представлены не только значением слова, но также всем спектром слов и выражений, фразеологизмов, пословиц, поговорок, вплоть до целых текстов, которым сопутствуют ассоциации, вызываемыми этими словами, но не включающимися в значение самого слова<sup>4</sup>.

Многоплановость концепта *Память* вытекает из полисемии ключевого слова (имени концепта) – *память*. На основе толковых словарей русского языка (Малый академический словарь, Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова, Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой)<sup>5</sup> выявляются следующие его значения:

1) Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт, а также самый запас хранящихся в сознании впечатлений;

2) Воспоминание о ком-нибудь, чем-нибудь;

3) То, что связано с умершим (воспоминания о нем, чувства к нему, и т.п.);

4) Способность осмысленно воспринимать окружающее, отдавать отчет в своих поступках, чувствах; сознание.

Одно из значений слова „память” связано с воспоминаниями об умерших. Как замечает В.А. Маслова: „У русских существует устойчивое представление о том, что живущие, вспоминая умерших, продлевают их символическое существование. Отсюда такое внимание к памяти предков. Оно нашло отражение и в ассоциативном эксперименте, где на словостимул «память» 14 ответов из 100 содержали слова: *предков, о своих предках, об умерших*. Отсюда память становится ключевым концептом похоронных риторик, обрядов”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> С.А. Юлтимирова, *Различные подходы к трактовке термина „концепт”*, [online] <[www.rusnauka.com/ NPM\\_2006/ Philologia/3\\_jultimirova.doc.htm](http://www.rusnauka.com/ NPM_2006/ Philologia/3_jultimirova.doc.htm)>.

<sup>4</sup> В.А. Маслова, *Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры*, [в:] *Ментальность и изменяющийся мир...*, с. 79.

<sup>5</sup> *Толковый словарь русского языка: В 4 т.*, ред. Д. Н. Ушаков, Москва 1995; *Словарь русского языка: В 4-х т.*, ред. А.П. Евгеньева, 2-е изд., Москва 1981-1984; С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 1992.

<sup>6</sup> В.А. Маслова, *Концепт память как лингвофилософская категория и ключевой концепт русской духовной культуры*, [в:] *Ментальность и изменяющийся мир...*, с. 90.

В религиозной литературе существует особый жанр, связанный с памятью об умерших – синодик, т.е. текст, посвященный поминованию усопших. Задачей нашей статьи будет исследование актуализации концепта *Память* в синодике. Материалом исследования послужил текст старообрядческого помянника – Войновского синодика.

Войновский синодик (далее ВС) – это сборник поминальных молитв. Книга издана в начале XX века в подпольной старообрядческой типографии Луки Гребнева в селе Дергачи Вятской губернии. Общая характеристика, описание орнаментики, системы нумерации страниц, а также структуры текста предпринято автором настоящей статьи в ряде публикаций <sup>7</sup>.

Вопрос о способах и средствах актуализации концепта является одним из дискуссионных вопросов в лингвокультурологических теориях концепта. В *Философском энциклопедическом словаре* под „актуализацией” понимается „осуществление, переход из состояния возможности в состояние действительности”<sup>8</sup>. Данный термин понимается нами более широко: как его оформление в любых единицах (вербальных и невербальных) или текстах культуры. Важнейшей разновидностью актуализации является вербализация концепта, т.е. оформление в языке и речи (тексте). Вслед за Ю.Г. Бобковой (2007) считаем, что основной формой актуализации концепта является конкретный текст. Концепт материально воплощается в тексте, оставляет в нем свои „следы”; следы являют собой определенные языковые формы, доступные для наблюдения и исследования. Рассмотрим „языковые следы” концепта *Память* в ВС.

Среди различных способов выявления актуализации концепта, нам представилось адекватным обращение к „контент-анализу”, задача которого – частотное распределение смысловых единиц в тексте, или, по другому, – анализ статистических закономерностей частотного распределения смысловых единиц в тексте.

---

<sup>7</sup> J. Orzechowska, *Старообрядческий Войновский Синодик*, [в:] *Семантика. Функционирование. Текст*, Межвузовский сборник научных трудов с международным участием, Киров 2008, с. 203–210; J. Orzechowska, *Старообрядческий Войновский Синодик. Время и место издания*, „Slavia Orientalia” LVII, nr 2, Warszawa 2008, с. 203–210; J. Orzechowska, *К вопросу о месте и времени издания богослужебных книг старообрядческого монастыря в Войново. Система сигнатур и фолiaции*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 1 (125), Katowice 2009, с. 5–12; J. Orzechowska, *Структура Войновского Синодика*, [в:] *Семантика. Функционирование. Текст. Межвузовский сборник научных трудов*, Киров 2009, с. 217–226.

<sup>8</sup> Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко, *Философский энциклопедический словарь*, Москва 1997, [online] <[www.rubricon.com/fes\\_1.asp](http://www.rubricon.com/fes_1.asp)>.





В данном случае эти количественные показатели следует интерпретировать как устойчивость данного выражения, обладающего неизменяющейся заостренной структурой. Небольшое количество слов, многократно повторяющихся в тексте, строят своеобразный каркас, на базе которого формируется и развивается содержательный план молитвы. Стержневая структура выражения организует все текстовое пространство. Поэтому, кажется обоснованным классифицировать выражение *Поманї гдї дїш`* как доминантное.

Данное выражение является инициальной репликой молитвы. Оно разделяет текст ВС на своеобразные молитвенные части, представляющие собой типовые структуры молитвенного действия. Это фреймы-сценарии поминальных молитв. Для понимания ситуации, представленной сценарием, предлагается отождествлять терминалы фрейма-сценария с наиболее характерными вопросами, связанными с этой ситуацией. В таблице 1 представлено горизонтальное и вертикальное развертывание начального обращения *Поманї гдї дїш`*.

Таблица 1

Сценарий обращения к Всевышнему в ВС

Поманї гдї (дїш`) →			
кого? рѣкѣ	чьих? своѣхъ, твоѣхъ  каких? какаго чїна	погибших скончавшихся, сожженнаго, оумершихъ, оубїеннаго, претѣкшихъ, оубоившихъ, ижебїенныхъ	где? на какомъ мѣстѣ? во какомъ мѣстѣ? когда? ѿ чїа как? за бл҃гочетїѣ, во бл҃гочетїи, бл҃гочетїа рѣди по какой причине? ѿ дѣховъ
кого? андрѣа, влїмїа, евдокїи, ѿ анна, іакова, мѣрїи, михїила, никїты, симео́на, Феѡ́дора			
кого? Пго́умена ѿ ѣхъ братїи ѿ сего братїи охъ братїю ѿ ѣже снїи ѿ про́чихъ			

Кого? Ѳнокнии, Ѳнока Ѳца, Црѣцы, Црѣ			
Кого? Вѣсѣ, кнѣгини	каких? Бѣговѣрныхъ, кѣликихъ		
Кого? Бѣхъ христѣанихъ	каких? православныхъ, мужскаго пола и женскаго		
Кого? Братѣи нашихъ	каких? мужскаго пола и женскаго		
Кого? Ѳхъ же иѣстѣ (комѣ) помянути Ѳхъ же имена чѣ (вѣи) гдѣ			

Итак, пользуясь доминантными (наиболее частотными) словами ВС нам удалось на базе исходного текста создать синтаксическую модель сценария – обращения в Всевышнему, с целью поминования усопших. Данный сценарий адекватно соотносим с концептом *Поминование* как фрагментом религиозной картины мира.

Мы выявили, какими свойствами наделены конкретные объекты текста, в какой логической взаимосвязи они находятся и какие языковые средства употреблены для воплощения концепта в тексте. В результате возник сценарий, образованный из 60 доминантных слов. Данное образование будем считать основной формой актуализации концепта *Память* в ВС.

### Streszczenie

„Wspominanie zmarłych” jako koncept  
(na materiale staroobrzędowego Synodyku Wojnowskiego)

W artykule została zbadana aktualizacja konceptu *pamięć*, czyli jego materialne wyrażenie w tekście. Za materiał badawczy posłużył specjalny rodzaj literatury religijnej – synodyk wyrażający pamięć o zmarłych i służący do wypominków. Metodą analizy ram i statystycznej metody badawczej został wyodrębniony scenariusz, który jest główną formą aktualizacji konceptu *pamięć* w Synodyku Wojnowskim. To z kolei pozwoliło na wydzielenie konceptu *wspominanie zmarłych*.

### Summary

*The concept of “mentioning the dead”  
(in the Old Believers’ Sinodik from Wojnowo)*

In the article updating the concept of *memory* was analysed through its material expression in the text. The analytical material consisted of a special kind of religious literature, sinodik, which is an expression of remembrance about the dead and was used to mention them in prayers. With the application of frame analysis and statistic methods of research an artificial text was delineated, which is the main form of updating the concept of memory in the Sinodik from Wojnowo. In turn, it allowed to differentiate a new subconcept from the latter one, i.e. *mentioning the dead* in prayers.



Magdalena Zaorska  
Olsztyn

## **Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)**

Teatr, w którym słowo gra kluczową rolę nie tylko w relacji scenicznej między aktorami jako nadawcami komunikatów werbalnych, ale przede wszystkim w dialogu z ich nadrzędnym odbiorcą – widzem, boryka się z odwiecznym problemem, którym jest fałsz pusto brzmiącego ze sceny słowa. Brak wiarygodności w jego intonacji może być spowodowany płytkością rozumienia i interpretowania tekstu przez „dyrygenta” sceny dramatycznej, a to z kolei może mieć zgubny wpływ na kreowanie postaci przez aktora. Powodem braku prawdy może być także pośpiech w pracy nad analizą dramatu albo chęć uwypuklenia formy teatralnej nad treścią zawartą w utworze dramatycznym. Bywa i tak, że to mutantyczna wizja reżysera doprowadza do zwyrodnienia myśli autora scenariusza scenicznego i przeistacza ją w „cyrk dramatyczny”. Nierzadko również „kulawa” dramaturgia wprowadza na scenę fałsz i nie pozwala aktorowi na wskrzeszenie postaci o pełnych parametrach psychofizycznych. Kolejną przyczyną, która może mieć wpływ na dysharmonię prawdy scenicznej, jest powierzchowne myślenie aktora o roli i w roli.

Wiarygodnie brzmiące ze sceny słowo – będące rezultatem aktywności ośrodkowego układu nerwowego artysty, wyrażone na scenie pod postacią „drugiego układu sygnałów” – powinno być niewątpliwie oparte na wiarygodnych działaniach fizycznych aktora. Niekwestionowaną rolę w scenicznym wizerunku słowa odgrywają także emocje, będące źródłem tzw. rezonansu emocjonalnego<sup>1</sup>. Skomplikowany proces rodzenia się słowa w okolicznościach sceny, będący fuzją psychicznej i fizycznej aktywności organizmu artysty, skłonił autorkę artykułu do analizy procesów psychofizycznych poprzedzających akt mowny aktora.

Przyjrzyjmy się więc niewielkiemu fragmentowi procesu wychowania aktora (pierwszym miesiącom pracy), opartemu na metodzie działań fizycznych, które to prowadzą wprost ku zmaterializowaniu żywego słowa – świadectwu prawdy scenicznej.

---

<sup>1</sup> П. Симонов, *Лекции о работе головного мозга*, Москва 1998, с. 46.

Kształtowanie osobowości obdarzonej talentem, oparte na systemie skonstruowanym przez Konstantina Stanisławskiego, rozpoczyna się w rosyjskiej szkole teatralnej od udzielenia odpowiedzi na najważniejsze pytania, określające istotę sztuki dramatycznej.

Wybitny rosyjski fizjolog, Paweł Simonow, wraz z praktykiem teatru, Piotrem Jerszowem, badając naturę twórczego subiekta, w niezwykle przejrzysty sposób udzielili odpowiedzi na pytanie, w jakim celu aktor wychodzi na scenę i dlaczego w sposób artystyczny odtwarza zachowania innej osoby. Według badaczy aktor czyni to w imię swojego zadania najwyższego, które jest głęboko osobistym dążeniem artysty, prowadzącym do wyjawienia tego, co w człowieku jest najważniejsze. To również chęć poznania świata, która pozwala zrozumieć, czym jest dobro i zło. Rezultatami takiego poznania aktor **dzieli się** z widzami, słuchaczami czy też czytelnikami, a czyni to, by uzyskać od nich potwierdzenie prawdziwości rezultatów swojego poznania<sup>2</sup>. Ta swoistego rodzaju definicja sztuki aktorskiej w klarowny sposób określa, jak stosunek do obranej przez aktora profesji ma niekwestionowany wpływ na jakość myślenia o zadaniach postawionych przed aktorem zarówno przez dramaturga, jak i przez reżysera. Potęguje i ukierunkowuje ona świadomość artysty sceny dramatycznej na myślenie kategoriami sztuki, a to z kolei uruchamia mechanizmy nadświadomości (intuicji twórczej) i podświadomości aktora, które stają się niezbędnymi składowymi procesu konstruowania postaci scenicznej i samego aktu twórczego.

Zadanie najwyższe (*сверх-сверхзадача*) wprowadzone do języka teatru przez K. Stanisławskiego stało się obiektem badań rosyjskich i radzieckich psychologów oraz fizjologów. Rezultaty badań naukowców ukazały wspólny mianownik między zadaniem najwyższym, instynktem celu<sup>3</sup> Iwana Pawłowa i dominantą<sup>4</sup> Aleksieja Uchtomskiego. Odkrycia w dziedzinie nauki o psychofizycznych działaniach aktora, dokonane przez największego reformatora teatru rosyjskiego, zostały porównane z odkryciami I. Pawłowa, Charlesa Darwina i Dimitrija Mendelejewa. Przypomnieć też wypada, iż metoda działań fizycznych powstała równolegle z metodą o odruchach warunkowych i z pewnością doszłoby do twórczej wymiany zdań między koryfeuszem teatru rosyjskiego i gigantem fizjologii rosyjskiej, gdyby nie śmierć akademika I. Pawłowa. Wykazał on bowiem zainteresowanie nową metodą aktorską i chciał zapoznać się z rękopisem K. Stani-

<sup>2</sup> П. Симонов, П. Ершов, *Темперамент Характер Личность*, Москва 1984, с. 129–130.

<sup>3</sup> И. Павлов, *Рефлекс цели*, [online] <[www.intellectus.ru/lib/00033.htm](http://www.intellectus.ru/lib/00033.htm)>, dostęp: 17 września 2010.

<sup>4</sup> А. Ухтомский, *Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939*, Санкт-Петербург 2002, с. 16–35.

ślawskiego<sup>5</sup>. Tak zwany system K. Stanisławskiego wywarł niekwestionowany wpływ na przemiany w teatrze światowym, a metoda działań fizycznych, sformułowana przez założyciela MChAT-u, zrewolucjonizowała również pedagogikę teatralną. Autor *Pracy aktora nad sobą* w bardzo wyraźny sposób określił motywy skłaniające aktora do działalności artystycznej, a tym samym postawił przed światem aktorskim wysoko podniesioną poprzeczkę w postaci zadania najwyższego.

Idealna (duchowa) potrzeba poznania, górująca nad potrzebami witalnymi (biologicznymi) i socjalnymi, prowokuje artystę do poszukiwania i odkrywania tajemnicy życia człowieka i istnienia świata. Jak wiadomo, potrzeby człowieka „splcione” są w skomplikowane akordy psychiczne. Witalne i socjalne rozgałęziają się na potrzeby „dla siebie” i „dla innych”, zaś idealna (duchowa) potrzeba poznania stanowi monolit i ukierunkowana jest ku prawdzie, ku jej poznaniu<sup>6</sup>. Właśnie ta potrzeba, którą K. Stanisławski określił mianem „zadania najwyższego”, powinna stać się dominującą w życiu artysty. Konstruując przestrzenną pod względem parametrów psychofizycznych postać sceniczną, aktor powinien obdarzyć ją nową duszą, dać jej nowe ciało i usprawiedliwić niepowtarzalny wizerunek sceniczny organiczną interpretacją, ukoronowaną wiarygodnie brzmiącym ze sceny słowem.

Zadaniem twórcy areny dramatycznej jest stworzenie takiego obrazu człowieka, który usatysfakcjonuje przede wszystkim jego duchową potrzebę poznania. Wektor działalności artystycznej powinien być skierowany nie na ukontentowanie tych, którzy z biletem w ręku zasiądą w fotelu teatralnym, lecz na zmierzanie ku wzbogaceniu świata wewnętrznego artysty. Obserwatorzy scenicznych zmagani artysty sceny dramatycznej stają się świadkami aktu twórczego, podczas którego aktor dzieli się z nimi odkryciami dokonanymi w sferze psychofizycznych zachowań człowieka. Aleksander Szwederskij, reżyser i mistrz sztuki aktorskiej, pisał: „Według nauki Stanisławskiego dwa momenty w życiu aktora są zbieżne: w aktorze napęniają się mocą i rozwijają jego osobiste przeżycia w miarę, gdy przenosi je na poznanie obcego mu życia ludzkiego ducha. Zrozumienie tego, czym żyje ktoś inny, jednocześnie przejawia się dla aktora jako środek, który rozwija jego własną duchową osobowość: innego poznaje, a sam przy tym kimś innym się staje”<sup>7</sup>. Tak jak K. Stanisławski – Leonardo da Vinci sztuki aktorskiej – uczył swoich wychowanków pracy nie tylko nad sobą, ale

<sup>5</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского и физиология эмоции*, Москва 1962, с. 12.

<sup>6</sup> П. Симонов, *Мотивированный мозг*, Москва 1987, с. 48–51.

<sup>7</sup> А. Шведерский, *Можно ли учить тому, чему нельзя научить?*, [online] <[www.kstyati.ru/cre\\_articles/tvor\\_tvor20.html](http://www.kstyati.ru/cre_articles/tvor_tvor20.html)>, dostęp: 17 września 2010.

i również nad rolą i spektaklem, tak dziś nadrzędnym zadaniem szkoły teatralnej, odpowiedzialnej za wychowanie młodej kadry aktorskiej, powinno być skupienie się przede wszystkim na kształtowaniu światopoglądu przyszłego artysty sceny dramatycznej.

Okoliczności życiowe, w których przychodzi żyć artyście sceny dramatycznej, nie zawsze sprzyjają rozwojowi jego obdarzonej talentem osobowości. Obserwując świat aktorski naszych czasów, zauważamy, iż jest on opanowany przez epidemię płytkiego i zewnętrznego traktowania przez młodego aktora jego profesji. Przesunięcie wektora zadań, które powinny być nadrzędnymi w sztuce, na świat egocentrycznego traktowania swojego zawodu nie sprzyja samodoskonaleniu osobowości artysty, ale prowadzi do samoproduktowania rzemieślnika areny teatralnej. Bywa, że dążenie do zrobienia kariery i zaistnienia w środowisku Melpomeny staje się priorytetem, oślepia młodego artystę i ukierunkowuje go na poszukiwanie osiągnięć i korzyści medialno-materialnych. Wtedy to na pierwszy plan wychodzą witalne i socjalne potrzeby, w których głos „dla siebie!” słychać najgłośniejszy, a dominanta życia – zadanie najwyższe artysty – skromnie schodzi na dalszy plan bądź też ulega uśpieniu.

Na początku ubiegłego wieku K. Stanisławski, kreśląc zasady swojej metody, dosadnie przedstawił pogląd na twórczość aktora. Pisał: „Sztuka, artyzm – nie «gra», nie «sztuczność» i nie «wirtuozostwo techniki», a świadomy proces duchowej i fizycznej natury”<sup>8</sup>.

Zanim aktor dostanie swoją pierwszą partyturę roli, musi zagrać setki gam i etud aktorskich. Zadaniem szkoły dramatycznej jest nauczenie przyszłego adepta sztuki dramatycznej istnienia w zupełnie nowej dla niego przestrzeni – przestrzeni scenicznej. Modelowanie osobowości aktorskiej jest sumą pracy nad fizycznością i wnętrzem artysty, kształtowaniem nowej jakości myślenia, tj. myślenia kategoriami sceny. Celem szkoły jest również uświadomienie studentowi, iż jego ciało stanowi skomplikowany instrument, na którym w przyszłości będzie grał.

Pierwszym krokiem ku myśleniu kategoriami sceny i nowemu, bardziej uważnemu, postrzeganiu świata, a w rezultacie ku wychowaniu<sup>9</sup> aktora artysty, jest ukazanie uczniowi wektora poszukiwań takich wzorców, które w przyszłości będą stanowiły bazę dla konstruowania obrazu żywego człowieka. Wszakże tylko

<sup>8</sup> K. Станиславский, *Собр. соч. в 8 т.*, Искусство 1960, т. 6, с. 74.

<sup>9</sup> Priorytetem rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej jest wychowanie aktora. Termin ten używany jest często zarówno w praktyce pedagogicznej, jak i w pozycjach naukowych traktujących o sztuce aktorskiej.

postać przestrzenna pod względem parametrów psychofizycznych, prezentująca bogaty diapazon duchowy jest w stanie przemówić ze sceny „ludzkim głosem”.

Stanisławski uważał, iż najważniejsze w sztuce jest skupienie się na wysokich ideałach, a takie powinien przekazywać społeczeństwu teatr. Oto słowa, które na początku ubiegłego wieku wypowiedział autor *Mojego życia w sztuce*: „Czy nie nadszedł już czas, aby pomyśleć o grożącym sztuce niebezpieczeństwie i zwrócić jej duszę, nawet – jeśli to będzie konieczne – za cenę pięknej zewnętrznej formy, stworzonej teraz na miejsce poprzedniej, przestarzałej?

W jak najszybszym czasie należy koniecznie podnieść duchową kulturę i technikę aktora na poziom tak wysoki, na jakim znajduje się obecnie jego kultura fizyczna. Wówczas dopiero nowa forma otrzyma potrzebne podstawy duchowe i usprawiedliwienie, bez których jest martwa i traci rację bytu.

Oczywiste, że praca ta jest bardzo skomplikowana i wymaga dłuższego czasu. O wiele trudniej jest pogłębić siłę przeżycia i odczuwania, niż wyjaskrawić zewnętrzny sposób interpretacji. Ale dla teatru potrzebniejsza jest twórczość ducha i dlatego też należy zabrać się do tej pracy jak najszybciej”<sup>10</sup>. Aktualność słów wypowiedzianych przez K. Stanisławskiego obliguje pedagogów teatralnych do myślenia przede wszystkim o duszy przyszłych aktorów. Dzisiejszy agresywny świat niesie ze sobą bardzo dużo niebezpieczeństw, które łatwo mogą zaprowadzić aktora na manowce sztuki dramatycznej i przeistoczyć go w aktora „pawia”.

Autor *Pracy aktora nad rolą* klarownie przedstawił swoją koncepcję kreowania prawdy scenicznej. Metoda działań fizycznych oparta została na niezmiennych organicznych prawach rządzących naturą. Pisał on: „Najłatwiej znaleźć czy też wywołać prawdę i wiarę w sferze ciała, w najmniejszych, prostych fizycznych zadaniach i działaniach. Są one dla nas osiągalne, stałe, widzialne, odczuwalne, uświadomione i posłuszne naszej świadomości. Dodajmy, że najłatwiej też można je zafiksować. Oto dlaczego w pierwszej kolejności zajmujemy się nimi”<sup>11</sup>. W innym wywodzie stwierdzał: „Jeśli jedna mała prawda i momenty wiary mogą wprowadzić aktora w nastrój twórczy, to łańcuch takich momentów, logicznie następujących po sobie, zbuduje o wiele większą prawdę i wydłuży czas prawdziwej wiary”<sup>12</sup>. P. Simonow w książce pt. *Metoda Stanisławskiego i fizjologia emocji* podkreśla, że stworzenie zewnętrznej linii działań fizycznych jest jednoczesnym stworzeniem logiki i kolejności linii uczuć, ponieważ uczucia są nierozzerwalnie związane z działaniami. Akademik P. Simonow, cytując Stanisławskiego,

<sup>10</sup> K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954, s. 432.

<sup>11</sup> К. Станиславский, *Собр. соч. в 8 т.*, Искусство 1954, т. 2, с. 175.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 178.

podkreśla za twórcą systemu: „Sekret mojego sposobu jest jasny – pisze K. Stanisławski – nie chodzi o same działania fizyczne jako takie, ale o prawdę i wiarę, które te działania pomagają nam wywołać i poczuć w sobie”<sup>13</sup>. Potrzebę precyzyjnego określenia działań fizycznych w okolicznościach sceny Simonow objaśnia słowami Fiodora Szalapina, który w niezwykle spostrzegawczy sposób ujął w słowa „sól” cielesnej strony działań aktora: „Gest nie jest ruchem ciała, ale duszy!”<sup>14</sup>.

Powierzchniowe traktowanie metody działań fizycznych często sprowadza reżyserów i aktorów do gloryfikowania natury cielesnej artysty sceny dramatycznej i do eksponowania jego możliwości fizycznych w okolicznościach sceny. Celem nowej koncepcji K. Stanisławskiego oczywiście było (i jest) odkrywanie tajemnic „życia ludzkiego ciała”, ale w celu stymulowania pamięci emocjonalnej artysty, uruchomienia jej na scenie i umiejętnego korzystania z jej zasobów. Uaktywnienie sfery uczuć, wzmocnione innymi parametrami techniki aktorskiej, w konsekwencji powinno doprowadzić do wskrzeszenia „życia ludzkiego ducha”.

Wiktor Tarasow, reżyser i pedagog teatralny, w taki oto sposób interpretuje proporcje między psychicznymi i fizycznymi działaniami ustanowionymi przez największego rosyjskiego badacza natury sztuki aktorskiej: „Stanisławski wielokrotnie mówił, że jego system nie jest wymyślony, że jego podstawą są prawa organicznej natury artysty. Procesy psychiczne, takie jak pamięć (emocjonalna, werbalna, pamięć mięśni itd.), wyobrażenia, percepcja – komponują podstawę działania człowieka. Badając te procesy w twórczości aktora, Stanisławski szuka i znajduje kierunki ich aktywizacji. To właśnie stanowi istotę jego zachowań psychofizycznych. U ich podstawy leży ustanowienie więzi między różnego rodzaju bodźcami i zachowaniami emocjonalnymi. Długotrwałe eksperymentalne badania doprowadzają Stanisławskiego do stworzenia metody działań fizycznych. Z punktu widzenia metody działanie fizyczne staje się bodźcem zachowań emocjonalnych i ich wyrażeniem zewnętrznym. **Samo zaś działanie rozumiane jest jako psychofizyczny proces dążenia do celu w danych okolicznościach konkretnym sposobem.** Jednakże nawet przy takim rozumieniu działania fizycznego Stanisławski rozgranicza psychiczność i fizyczność. Mówi, że **działanie fizyczne zawiera 9/10 działania psychicznego i tylko 1/10 fizycznego** [podkreślenia – M.Z.]. Takie rozumienie działania fizycznego pozwala rozpatrywać je jako narzędzie duchowej pracy artysty”<sup>15</sup>. Powyższe słowa wyjaśniają, w jaki sposób interpretować termin „działania fizyczne”. Trzeba również przypomnieć,

<sup>13</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>14</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского...*, с. 72.

<sup>15</sup> В. Тарасов, *Чувство речи*, Санкт-Петербург 1997, с. 130–131.



że było to pojęcie robocze, którego K. Stanisławski używał podczas pracy nad rolą i spektaklem, a także w swojej działalności pedagogicznej.

Sposobem, który skutecznie mobilizuje działanie ciałem i duszą, jest **odebranie słowa** studentowi szkoły sztuki aktorskiej. Brzmi to paradoksalnie, ale zakneblowanie werbalnej strony komunikacji aktor–aktor i aktor–widz potęguje myślenie o roli oraz myślenie w roli i w rezultacie uruchamia język ciała, emocji, intensyfikując procesy psychofizyczne zachodzące w organizmie artysty sceny dramatycznej – wszystko to razem stanowi podstawowy budulec prawdy scenicznej. Wskrzeszenie wyżej wymienionych składowych procesu twórczego aktora powinno w rezultacie doprowadzić do organicznej potrzeby zmaterializowania słowa.

Profesor Aleksander Kunicyn, reżyser i pedagog teatralny Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej, uczył swoich studentów, że teatr należy przede wszystkim do sztuk wizualnych. Zwracał się z prośbą do uczniów, aby sytuacje sceniczne komponowali w taki sposób, żeby ich myśl była czytelna bez słów. Oddzielał on scenę od widowni wyobrażoną szklaną ścianą, by uczniowie mogli tworzyć prawdę sceniczną opartą przede wszystkim na wizualno-emocjonalnych operacjach scenicznych. Działania fizyczne wyrażone za pomocą gestów organicznych, *mise en scène*, spojrzeń oraz dialogu emocji aktorskich w konsekwencji powinny zbudować obraz silnie oddziałujący na odbiorcę aktu twórczego. Kunicyn cytował Georgija Towstonogowa, wieloletniego dyrektora leningradzkiego Dramatycznego Teatru Wielkiego i jednego z niezapomnianych profesorów Leningradzkiego Instytutu Teatru, Kina i Muzyki, który mówił: **słowo w teatrze rodzi się ostatnie!**<sup>16</sup>. Odejdźcie od słowa, skupienie się na sferze emocjonalnej postaci, na szkicowaniu monologu wewnętrznego i wewnętrznej taśmy obrazów, a przede wszystkim mobilizacja ciała aktora – wszystko to w rezultacie powinno wytrysnąć fontanną żywego słowa.

Kształcąc przyszłych artystów sceny dramatycznej, należy również zwrócić uwagę na zaangażowanie ich pamięci w proces tworzenia rzeczywistości scenicznej. Taką pozycję przyjął Siergiej Gippius, reżyser i pedagog teatralny, który zaznaczał, że: „Nie wolno zapominać, że istnieją różne rodzaje pamięci (wzrokowa, słuchowa, pamięć mięśni), że osobowość utalentowaną artystycznie charakteryzuje najczęściej właśnie pamięć wzrokowa i że Pawłow w swojej teorii o typach ośrodkowego układu nerwowego specjalnie wydzielił typ artystyczny,

---

<sup>16</sup> Zanotowano przez autorkę artykułu na ćwiczeniach z mistrzostwa aktorskiego w klasie prof. A. Kunicyna, w których brała czynny udział w latach 1991–1995, będąc studentką Wydziału Sztuki Dramatycznej Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej.

u którego dominuje pierwszy układ sygnałów, w odróżnieniu od typu myślowego z dominacją drugiego układu sygnałów, związanego nie tyle z obrazową, ile z werbalno-logiczną stroną pamięci”<sup>17</sup>. K. Stanisławski, który zapoznał się z nauką I. Pawłowa i skrupulatnie wykorzystywał wiedzę z obszaru fizjologii, uczył swoich podopiecznych, by mówili nie tyle do ucha swojego partnera, ile do jego oka<sup>18</sup>. Wtedy słowo – „sygnał sygnałów” – swoim wiarygodnym brzmieniem dotrze do świadomości osoby współtworzącej akt artystyczny i obudzi emocjonalne obrazy uśpione w pokładach jej podświadomości, a co za tym idzie – uruchomi także sferę nadświadomości.

S. Gippius, powołując się na teorię I. Pawłowa, tak objaśniał fenomen typu artystycznego: „Obrazy wewnętrzne, rodzące się na tzw. ekranie wewnętrznym, uświadomione zostają nie zawsze i nie przez wszystkich ludzi. Mogą oczywiście być uświadomione i zauważone przez każdego, w realizacji procesów myślowych i mowy, ponieważ stanowią część tych procesów. Są one bowiem rezultatem tymczasowych połączeń między śladami pamięci wzrokowej. Łatwiej i częściej przenikają one na ekrany wzroku wewnętrznego u ludzi typu artystycznego: artystów, pisarzy, malarzy. I. Pawłow właśnie w tak szerokim znaczeniu wyróżniał «artystów». Mówił też o wyobrazeniach innego, nieartystycznego typu ludzi: «Kiedy jesteśmy rześcy, wtedy oddział odpowiedzialny za mowę hamuje pierwszy układ sygnałów i dlatego będąc w stanie rześkim (oprócz artystów, ludzi o szczególnej naturze), kiedy mówimy, nigdy przedmiotów, które opisujemy słowami, nie widzimy»”<sup>19</sup>. Umiejętność wskrzeszania obrazów wewnętrznych, natychmiastowe przełączanie jednego obrazu w drugi, w końcu manipulowanie i żonglowanie nimi, pozwala aktorowi doskonalić mechanizm pamięci wzrokowej, a co za tym idzie – ćwiczyć plastykę swojego systemu nerwowego. Operowanie obrazami wewnętrznymi podnosi również wrażliwość emocjonalną, trenuje uwagę aktora i wzmacnia wiarę w dane okoliczności.

Profesor S. Gippius uczył reżyserów i pedagogów teatralnych, by nie traktowali metody działań fizycznych powierzchownie. Gloryfikowanie fizycznej strony działania scenicznego z jednej strony, z drugiej zaś dyskryminowanie obrazów wewnętrznych i monologu wewnętrznego świadczy o tym, że artysta nie docenia znaczenia prawdy i wiary w sztuce aktorskiej. Analizując metodę K. Stanisławskiego, S. Gippius, tak pisał o roli wyżej wymienionych elementów w psychofizycznym działaniu aktora podczas aktu twórczego: „Myśl może być przez czło-

<sup>17</sup> С. Гиппиус, *Актёрский тренинг. Гимнастика чувств*, Санкт-Петербург 2007, с. 354.

<sup>18</sup> П. Симонов, *Метод Станиславского...*, с. 85.

<sup>19</sup> С. Гиппиус, *op. cit.*, с. 354.



wieka uświadomiona jako logicznie związany ciąg słów. Może być ona również uświadomiona jako łańcuch obrazów wewnętrznych, ponieważ obrazy związane są ze słowami. I w końcu myśl może być uświadomiona jako połączenie jednostek słownych, obrazów wzrokowych i innych śladów pamięciowych, w tym także śladów pamięci emocjonalnej. Opanowanie działania życiowego w treningu aktorskim to także opanowanie mechanizmów działania słownego. Domagamy się ciągłości działania, a tym samym ciągłości wszystkich elementów, z których się ono składa. Umówmy się, że każde działanie myślowe (w tym także monolog wewnętrzny) jest kompozycją i przeplataniem się trzech komponentów: 1. Mowa wewnętrzna. 2. Taśma obrazów wewnętrznych. 3. Mikromowa”<sup>20</sup>.

I tak, zanim student rosyjskiej szkoły aktorskiej urodzi pierwsze słowo, musi najpierw nauczyć się myśleć na scenie i poruszać się po niej. W idealnie skonstruowanym pierwszym semestrze pierwszego roku na ćwiczeniach z mistrzostwa aktorskiego nie powinno paść ze sceny ani jedno autorskie słowo. Studenci wykonują dziesiątki pasażów aktorskich mobilizujących ich psychofizyczny instrument. Jedne z pierwszych na arenę studenckich zmagają z monologiem i taśmą widzeń wewnętrznych wkraczają ćwiczenia na tzw. pamięć działań fizycznych (*память физических действий*). Organizują one ciąg działań fizycznych aktora, które z kolei prowokują procesy emocjonalno-myślowe ucznia. Ćwiczenia i etiudy z wyobrażonymi przedmiotami aktywizują wyobraźnię studenta, budzą jego pamięć afektywną, a także ćwiczą koncentrację i umiejętność skupiania uwagi na obiektach scenicznych. W przypadku ćwiczeń na pamięć działań fizycznych będą to obiekty stworzone przez wyobraźnię ćwiczącego. K. Stanisławski zaznaczał, iż ten, kto wykonuje maleńkie działania fizyczne, zna już połowę jego systemu.

Oto i uczeń. Wchodzi na pustą scenę ubrany w czarny skromny strój. Ubóstwo kostiumu pozwala widzowi skupić się wyłącznie na czystej treści mowy ciała osoby tworzącej rzeczywistość sceniczną. Ćwiczenia na pamięć działań fizycznych sytuują studenta w okolicznościach samotności sceniczej. Uczeń kreuje monoetiudę, w której tworzy psychofizyczny szkic sceniczny. Samotna „wyspa” sceny każe mu skupić się na tworzeniu świata wyobraźni i budowaniu zwartego ciągu myśli – samotność sceniczna motywuje ucznia do rozmowy z samym sobą. Obnażony psychofizycznie uczeń nie może skryć się za tekstem, partnerem, kostiumem czy scenografią. Widz detektyw natychmiast ocenia, czy ma do czynienia z emocją spontaniczną, czy też z symulowaną. Obserwator działań scenicznych doskonale widzi, czy uczeń myśli i czy widzi to, o czym myśli.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 352.

Tematy etiud studenci czerpią z otaczającego ich świata. Pokazują, jak na przykład karmią stworzone przez ich wyobraźnię gołębie, zbierają w sadzie wyimaginowane owoce, myją podłogę, używając do tego wyobrażonej szmaty itd. W tego typu ćwiczeniach od samego początku istotne jest zaangażowanie pamięci emocjonalnej aktora, która również może stać się punktem wyjścia w pracy nad mową ciała i działaniem myślowym. Każda z etiud powinna zawierać impuls wewnętrzny bądź też zewnętrzny, który uruchomi pamięć emocjonalną ucznia. Dla studentki, która wchodzi do ogrodu karmić swoje gołębie, będzie to odnalezienie pisklęcia, które wypadło z gniazda i które trzeba ratować za wszelką cenę. Trywialna z pozoru sytuacja, poprowadzona w prawidłowy sposób przez nauczyciela, jest w stanie uruchomić układ limbiczny studentki i wydobyć z jej pamięci afektywnej adekwatne wspomnienia utrwalone już wcześniej na „płycie głównej” życia jednostki i przekształcić je w byt sceniczny. Studentka przed rozpoczęciem pracy nad etiudą z wypiekami na twarzy opowiadała historię z dzieciństwa, gdy opiekowała się osieroconym przez gołębicę pisklciem. W ten oto sposób osobiste doświadczenie zostaje przeniesione w świat materii scenicznej i stawia ucznia na pierwszym poziomie sztuki aktorskiej, kiedy to aktor na scenie modeluje swoje „ja” w danych okolicznościach.

Diapazon emocjonalny krótkich form scenicznych powinien ukazywać jak największy wachlarz możliwości aktora. W etiudzie o gołębiach uśmiechnięta dziewczyna, nucąc żwawą piosenkę, wchodzi do ogrodu. Jest piękny, słoneczny, letni dzień. Dziewczyna ma zamiar się opalać. Rozkłada kocyk i przebiera się w kostium kąpielowy. Następnie zbiera kilka dojrzałych truskawek, zjada garść czereśni, a po paru minutach zaczyna karmić pszenicą swoje gołębie. Uśmiecha się do nich i bierze je na ręce. Ptaki siadają na jej ramionach i głowie. Dziewczyna rozmawia z nimi, nazywa po imieniu. Słabszemu gołębiowi serwuje ziarenka na swojej dłoni. I nagle, gdy wchodzi do gołębnika zauważa pisklę, które wypadło z gniazda. Chce je ratować, reanimować po dziecięcemu, ale jest już za późno. Dziewczyna tuli w dłoniach drżącego ptaka, wpatruje się w gasnące oczy przyjaciela i prosi gorącymi słowami, żeby jej nie opuszczał. Po długiej smutnej pauzie, dziewczyna bierze stygnące ciało ptaka na ręce i idzie je pochować.

Partytura elementarnych działań fizycznych z wyobrażonymi przedmiotami powinna zostać misternie przemyślana, ponieważ ma ona niekwestionowany wpływ na wyrazistość mowy ciała i intensyfikację obrazów i monologu wewnętrznego, a co za tym idzie – także na emocjonalną linię etiudy. Zaznaczyć trzeba, że w tego typu ćwiczeniach studenci czasami przekraczają próg mowy wewnętrznej i jeśli zrodzi się organiczna potrzeba, uczeń werbalizuje swoje myśli w postaci luźno porozrzucanych słów nieułożonych wcześniej w konkretny scenariusz.

Innymi etiudami, mobilizującymi i aktywizującymi działanie myślowe na scenie i wyrażonymi wyłącznie za pomocą mowy ciała, są niewielkie formy sceniczne pod nazwą „Ludzie – zwierzęta”. W tych szkicach scenicznych studenci przeistaczają się np. w starego bezdomnego psa, małego głodnego kociaka, psotną srokę czy też zziębniętego bociana ze złamanym skrzydłem, któremu nie udało się odlecieć do ciepłych krajów. I w tych etiudach jak najbardziej jest miejsce na myślenie i na rozbudowany monolog wewnętrzny. Zmienia się tylko forma, która organizuje charakterystyczność zewnętrzną gry aktorskiej, ale potrzeby i emocje, które odczuwają zwierzęta, są tożsame z tymi, których doświadczają ludzie. Etiudy „Ludzie – zwierzęta” budują także empatię wobec świata przyrody i wyostrzają percepcję aktorską. W tych sytuacjach scenicznych studenci również uczą się, jak konstruować komunikację opartą na mowie ciała.

Szkice sceniczne z cyklu „Ludzie – przedmioty” to kolejny blok ćwiczeń budujących wyrazistą charakterystyczność zewnętrzną, barwnie wyrażoną i wpiasaną w konkretne ramy przedmiotu. Tym razem student wskrzesza martwą naturę. W ćwiczeniach tych fantazja wychodzi na pierwszy plan i niemożliwe do ożywienia w życiu realnym staje się świadectwem prawdy scenicznej. Studenci wyliczają dziesiątki propozycji przedmiotów, które chcieliby zmaterializować na scenie; zamieniają się w np. zakalec, parasolkę, pralkę, guzik, dywanik, czarną dziurę, motocykl itd., itd. Przeistoczenie się w przedmiot z pozoru bagatelizuje powagę aktu twórczego, ale jak pokazuje praktyka, w rezultacie wzmacnia go. Okazuje się, że tak naprawdę każdy przedmiot ożywiony fantazją studenta żyje: czuje, cierpi, płacze, denerwuje się albo też kpi sobie z człowieka. Wcielając się w postać szafy, zapalki, czajnika czy też lalki, studenci udowadniają, w jak podobny do człowieka sposób przedmioty mogłyby postrzegać świat. Nikt z nas przecież nie chciałby znaleźć się na miejscu cierpiącego drzewa, na które ktoś gramoli się, nożem wycina na nim tatuaż, a niedoświadczony łucznik, niczym Wilhelm Tell, celuje do niego z łuku. A jakże nieprzyjemne chwile musi przeżywać kaloryfer, pod którym ktoś postawił stare kalosze, nie pachnące przecież fiołkami?! Ożywiając przedmiot oczywiście pamiętamy o bazowych elementach techniki sztuki aktorskiej. I tu, jak pokazują wyżej opisane przykłady, jest miejsce na monolog i taśmę widzeń wewnętrznych. Nie pomijamy również emocjonalnego rysunku postaci i dlatego widz, przyglądając się procesowi wskrzeszenia martwej natury, po raz kolejny przekonuje się, jak ważną rolę w komunikacji w przestrzeni teatru odgrywa monolog czy też dialog, którego kanwą jest język ciała.

Kolejnym etapem kształtowania zwartej postaci myślowego na scenie, przełożeniem go na język mowy ciała są etiudy na organiczne milczenie. W takich formach scenicznych biorą udział co najmniej dwie osoby. Znowu umyślnie pozba-

wiamy studentów dostępu do komunikowania się za pomocą „sygnału sygnałów”. Profesor Maria Knebel, uczennica K. Stanisławskiego, w taki sposób interpretowała potrzebę uaktywnienia „zon milczenia”<sup>21</sup> (зоны молчания) w procesie myślenia aktora na scenie: „Będziemy robili etiudy, w których zachodzi już potrzeba skomponowania maleńkich nowel dramatycznych. Obcowanie z partnerem powinno być głównym ogniwem tej koncepcji, przy założeniu, że wyeliminujemy słowo. Nazywamy te etiudy «etiudami na organiczne milczenie». Nie jest sprawą prostą wymyślenie tego typu sytuacji, często bywa, że brzmią one fałszywie. Ale już samo dążenie do przeniesienia akcentu ze słowomówienia na proces rodzenia słowa, podnosi wartość samego słowa i uczy, iż rodzi się ono w rezultacie skomplikowanej współpracy myśli i wyobraźni”<sup>22</sup>.

Niemy dialog uczy koncentrowania uwagi na partnerze, maksymalnego wsłuchiwania się w tempo-rytm osoby współtworzącej życie sceniczne, staje się źródłem myśli, rozważań, budzi pamięć emocjonalną i uruchamia ciało aktora do adekwatnego działania fizycznego. Nie jest dogmatem całkowite wykluczenie werbalnej strony dialogu z etiud na organiczne milczenie. Bywa i tak, że dwa, trzy słowa potęgują napięcie szkicu scenicznego i wprawiają w ruch „lokomotywę” emocjonalnych przeżyć. Komunikat ustny jest przede wszystkim skierowany do widza. Staje się drogowskazem dla świadka perypetii scenicznych.

Słuchacze pierwszego roku Policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Państwowym Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, pracując według wskazówek szkoły K. Stanisławskiego, budują na ćwiczeniach z elementarnych zadań aktorskich etiudy na organiczne milczenie, a także szkice sceniczne, zawierające zaledwie kilka słów. Celem konstruowanych przez uczniów niewielkich impresji scenicznych jest trenowanie następujących składowych procesu myślowego aktora: monologu wewnętrznego i taśmy obrazów wewnętrznych. Niewielkie szkice sceniczne, których kanwę stanowią działania fizyczne, mobilizują emocjonalną sferę pamięci afektywnej aktora. Stworzenie wartościowej duchowo linii przeżyć wewnętrznych postaci scenicznej zostaje w kolejnym etapie budowania etiudy wzbogacone o charakterystyczność zewnętrzną. Ma to niekwestionowany wpływ na komunikację pozawerbalną. W drugim semestrze pierwszego roku studenci uważnie przyglądają się ludziom, kopiują w swojej pamięci ich zachowania, analizują ich działania fizyczne, myślowe i emocjonalne, żeby później, na scenie, jak najwierniej skomponować archi-

<sup>21</sup> Termin ten – jak podaje M. Knebel – został wprowadzony przez Alekseja Popowa, reżysera i pedagoga teatralnego. М. Кнебель, *Поэзия педагогики*, Москва 1976, с. 140.

<sup>22</sup> Ibidem.

tekturę ich ciała i w sposób twórczy odtworzyć tok myśli osoby obserwowanej. Często obiektem badań studentów są osoby w starszym wieku. Zbudowanie postaci o jaskrawo wyrażonych symptomach starości jest dla nich dużym wyzwaniem. Zorganizowanie na scenie wizerunku starego człowieka jest zadaniem trudnym, ale za to niezwykle ciekawym, pasjonującym i unoszącym studentów w ich artystycznych poszukiwaniach. Młodzi aktorzy, budując szkice sceniczne, dbają nie tylko o nienaganny zewnętrzny wizerunek postaci, ale też próbują wnikać do wnętrza psychiki starszej osoby.

Etiudę pt. „Na spacer” na podstawie obserwacji zachowań ludzi starszych, zorganizowały słuchaczki pierwszego roku olsztyńskiego Policealnego Studium Aktorskiego.

Scena przedstawia niewielki, ubogo wyposażony pokój – jest tam tylko łóżko, a przy nim szafka i krzesło. Na łóżku leży starsza kobieta ubrana w skromny stary sweter. Na nogach ma wyciągnięte getry, a jej stopy odziane są w wełniane skarpety. Staruszka uśmiecha się, patrząc przed siebie. Na jej twarzy maluje się szczęście. Słucha Radia Maryja i bawi się chusteczką higieniczną.

Spokój sceny zostaje zburzony wtargnięciem młodej kobiety. Dziewczyna z impetem wchodzi do pokoju. Stawia na podłodze siatkę. Szybko zdejmuje płaszcz i rzuca go na łóżko. Ubiera fartuch i zakłada cienkie gumowe rękawiczki. Staruszka z zainteresowaniem przygląda się dziewczynie, uśmiecha się do niej przyjaźnie i próbuje przypomnieć sobie, skąd ją zna. Kobieta zirytowana słowami płynącymi z radia przełącza kanał i wnet pokój wypełniają głośne rytmy muzyki techno. Opiekunka energicznie wysuwa szufladę, szybko wyjmując z niej plik lekarstw i wydzielając kilka tabletek. Wkłada je staruszce do ust, po czym wyjmując z siatki butelkę wody i ją odkręca. Spragniona kobieta pije z butelki! Następnie napełnia kubek wodą. W tym czasie starsza pani wyjmując drażetki z ust i ogląda je z zaciekawieniem. Jedna z pastylek spada na podłogę. Rozdrażniona młoda kobieta podnosi ją, resztę zaś odbiera staruszce i ponownie pakuje je do ust. Następnie podsuwa jej kubek z wodą, by popiła lekarstwa. Tym razem się udało. W dalszej kolejności opiekunka zdejmując przykrywkę z plastikowej miseczki napełnionej zupą i podaje kobiecie łyżkę. Ta przygląda się przedmiotowi, obraca go w rękach, nie mogąc skojarzyć, do czego służy. Zniecierpliwiona młoda kobieta zabiera babci łyżkę i zaczyna ją szybko karmić. Wtem dzwoni telefon. Kobieta zdejmując rękawiczki, wyłącza radio i rozpoczyna rozmowę. Z kontekstu słów widzą domyśla się, że dzwoni ktoś z bliskich starszej kobiety: „Tak? Tak, wszystko w porządku. 140/80. Właśnie jemy. Jasne, pojedziemy na spacer. Do usłyszenia”. Kobieta odkłada telefon. Podchodzi do okna, odsłania firankę i otwiera okno na oścież. Obok stawia krzesło i mówi do staruszki: „Chodź babcia, idziemy na

spacerek!”. Staruszka uważnie słucha i nieporadnie próbuje podnieść się z łóżka. Opiekunka podaje kobiecie rękę, pomaga usiąść i nakłada na stopy kapcie. Babcia wstaje i pokornie człapie w stronę okna. Kobieta monitoruje przejście staruszki, po czym pomaga jej usiąść na krześle. Staruszka pokornie siada i wpatruje się w świat za oknem. Opiekunka wyjmując paczkę papierosów, zapala jednego i zabiera się do porządkowania pokoju. W pewnym momencie potyka się o wiadro z wodą, traci równowagę i upada. Nie może się podnieść z kałuży brudnej wody. Ból skręconej kostki jest nie do wytrzymania, jęczy z bólu.

Staruszka obserwuje cierpienie opiekunki, nie rozumie, ale czuje jej ból. Nie umie jej pomóc, nie pamięta, jak się to robi. Na jej twarzy maluje się strapienie i strach. Widać, jak intensywnie pracuje mózg staruszki pod wpływem zaistniałej sytuacji. Sparaliżowana strachem powoli zaczyna kojarzyć, że codziennie ją odwiedzająca kobieta zawsze nakłada rękawiczki, więc robi to samo. Teraz czuje się pewniej. Podchodzi do leżącej, z trudem klęka, wyciąga do niej rękę i próbuje pomóc jej wstać. Młoda kobieta płacze z bólu. Długo wpatruje się w staruszkę i uświadamia sobie całą podłość swojego zachowania. Nie pojmując, jak to możliwe, że ten człowiek, którego przez tyle dni traktowała przedmiotowo, jest w stanie ofiarować jej swoją nieudolną, ale jakże drogocenną pomoc. Płacze, ale już nie dlatego, że bardzo boli ją skręcona kostka. Płacze nad sobą. Olśnienie wyraźnie maluje się na twarzy młodej opiekunki. Dziewczyna całuje ją po rękach i tuli się do niej. Łzy kapią na dłoń staruszki, która uśmiechając się, głaszcząc młodą kobietę. Po dłuższej chwili, z serca młodej kobiety wyrывa się, tłumione przez szloch, jedno jedyne słowo: „Przepraszam”.

Wyżej opisana etiuda na organiczne milczenie klarownie ilustruje, jak diametralnie różne formy może przyjmować działanie myślowe na scenie. W zależności od postaci, w jaką wciela się aktor, może być ono działaniem psychofizycznym kobiety zdrowej i myślącej racjonalnie, ale kiedy aktor przeistacza się w postać osoby z wyrazistymi objawami choroby Alzheimera, powinien stworzyć na scenie wiarygodny ciąg zaburzonego myślenia. Każda nowa rola obliguje go do kreowania nowej jakości myślenia, nowego postrzegania otaczającego go świata i stworzenia niepowtarzalnego rysunku emocjonalnego. Mowa ciała nowego obrazu scenicznego za każdym razem zostanie wyrażona w inny sposób. Inaczej aktor będzie patrzył, słuchał, poruszał się po scenie. Inaczej będzie oddychał i jego gest organiczny będzie jedyny w swoim rodzaju. Ważne także jest, żeby studenci od samego początku, w najprostszych szkicach scenicznych, myśleli o swoim zadaniu najwyższym, ponieważ to właśnie ono motywuje artystę do zadawania sobie pytań: czym jest dobro i zło, czym jest życie i czym odchodzenie... A najważniej-



sze, żeby nasi uczniowie spróbowali, pod postacią swoich elementarnych działań psychofizycznych, udzielić odpowiedzi na te wiecznie nurtujące ludzkość pytania.

Prawie sto lat temu K. Stanisławski napisał, jakże dziś aktualne słowa: „Byłem też zdumiony olbrzymimi osiągnięciami w dziedzinie czysto zewnętrznej techniki. Niewątpliwie zjawiał się u nas nowy aktor, na razie jeszcze przez małe «a»: aktor akrobata, śpiewak, tancerz, deklamator, plastyk, pamflecista, dowcipniś, mówca, konferansjer i polityczny agitator. Ten nowy aktor potrafi wszystko: odśpiewa kuplet czy romans, zadeklamuje wiersz, wygłosi tekst roli lub zagra na fortepianie albo na skrzypcach, może również grać w piłkę nożną, odtąńczyć fokstrota, wyrzucić koziołka; będzie chodził na rękach, odegra dramat lub wodevil”<sup>23</sup>. W kontynuacji stwierdził: „Dopóki fizyczna kultura ciała przychodzi z pomocą głównemu, twórczemu zadaniu sztuki: odtworzeniu w artystyczny sposób życia ludzkiego ducha – całym sercem witam nowe zewnętrzne osiągnięcia współczesnego aktora. Z chwilą jednak, gdy kultura fizyczna staje się celem w sztuce, z chwilą, gdy przytłacza proces twórczy i powoduje rozdziewięć pomiędzy dążeniem ducha a zewnętrznymi środkami gry, gdy gwałci uczucie i proces przeżywania – z tą chwilą staję się zażartym przeciwnikiem nowych wspaniałych osiągnięć”<sup>24</sup>.

Podsumowując nasze krótkie rozważania na temat psychofizycznych procesów poprzedzających działania werbalne aktora, dochodzimy do wniosku, iż zarówno słowo sceniczne, jak i to zmateriałizowane w świecie realnym, jest kwintesencją złożonego procesu psychofizycznego. Według koncepcji K. Stanisławskiego działania fizyczne stanowią pretekst do uruchomienia procesów zachodzących w mózgu aktora. Wyrwywają one ze „snu” odpowiednie obrazy wewnętrzne, kompilują monolog wewnętrzny, wskrzeszają uśpione emocje artysty. Działania fizyczne powinny zainspirować podświadomość artysty i odblokować jego nadświadomość, żeby w przestrzeni jego świadomości organicznie urodziło się słowo. Zadaniem świadomie wykonywanych działań fizycznych jest obudzenie sfery uczuć aktora, a dominująca w życiu artysty idealna ( duchowa) potrzeba poznania, „błogosławi” fizyczne „uczynki” aktora i pomaga mu udzielić odpowiedzi na najważniejsze nurtujące człowieka pytania.

<sup>23</sup> K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1954, s. 429.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 430.

### Резюме

*Прежде чем явится слово  
(Из опыта русской школы актерского мастерства)*

Статья посвящена первому этапу воспитания актера по системе школы Станиславского, в которой вербальное общение в первые месяцы обучения уходит на второй план, оставляя пространство диалогу, основанному на подлинных психофизических действиях студентов. Внимание в тексте сфокусировано на процессах, предшествующих речевому акту актера. Автор показывает неотъемлемые составляющие формирования актера, с которыми мы имеем дело, выполняя элементарные актерские задания на первом году обучения в театральной школе. В данной статье экспонирована роль идеальной (духовной) познания и сверхсверхзадачи в процессе воспитания актера. Существенная роль в тексте отведена психофизиологической интерпретации метода физических действий, а также его толкованию в свете советской и российской театральной педагогики. Первая часть статьи посвящена теоретическим аспектам воспитания актера, во второй части автор сопоставляет теоретическую основу с практикой и демонстрирует упражнения и этюды, которые представляют основу школы Станиславского.

### Summary

*Before a word is born (from the experience of the Russian school of acting)*

This article deals with the upbringing of an actor, according to the principles of Stanislavsky, in which verbal communication in the first months of training recedes into the background to create a space for dialogue based on student's activities. Please note that the text is focused on these processes which precede the vocal act of the actor. The author shows the essential components of training an actor, which we have to deal with during exercising the elementary tasks of acting in the first year at drama school. The article exposes the role of the perfect (spiritual) need for recognition and highest task in the educational process of the actor. The psychophysiological interpretation of physical actions method occupies an important position in the text, as well as its interpretation in the Soviet and Russian theatre pedagogy. The first part of the article was devoted to theoretical aspects of education of the actor, and the second author confronts the practice of theoretical assumptions and presents exercises and etudes that are canvas of Stanislavsky school.



Tatiana Kołodzyńska

Lublin

## Лексичні запозичення в українських надсянських говірках Польщі

У статті проаналізовано лексичні запозичення в мовленні мешканців Надсяння, що з'явилися в обстежуваних говірках протягом останніх десятиліть. Дослідження проведено на території Польщі – у південно-східній частині Перемиського, а зараз Підкарпатського воєводства Республіки Польща.

Українські говірки Надсяння входять до південно-західного наріччя української мови. Після Другої світової війни частина українських надсянських говірок разом з українським населенням опинилися в межах Польщі і зараз входить у склад Польської держави. Межею цих говірок на півночі до війни була річка Танва, на сході визначає її ріка Дністер, на заході Сян.

Станом на 1939 р. надсянські говірки були поширені на території двох держав – Польщі та УРСР. Однак доля говору, як і доля його носіїв – трагічна. У період з 1939 р. по 1947 р. у рамках взаємообміну українським і польським населенням, носіїв надсянського говору з Польщі (тобто більшу частину Надсяння) було переселено на західні та південні землі УРСР, а також на північ Польщі. Депортація українського населення спричинила втрату цілісного етномовного континууму, унаслідок чого надсянські говірки були підпорядковані швидкому процесу асиміляції або нівеляції. Деякі з них відворотно втрачені загалом, оскільки їхні носії трагічно загинули з рук польської влади – у селі Павлокома вбито 366 українців, у с. Пискоровичі – близько 200, с. Малковичі – 140, с. Бахів – 100, у с. Березка – майже 200 і т.д.<sup>1</sup>

Українські надсянські говірки на території України функціонують лише на заході трьох районів Львівської області – Яворівського, Мостиського, Старосамбірського, а також в окремих населених пунктах України та Польщі.

---

<sup>1</sup> В. Середа, *Злочин та реалії примирення та взаємопрощення – Українці Закерзоння*, [в:] *Матер. Міжнар. наук. практ. конференції та спогади з нагоди 60-річчя депортації автохтонних українців з Польщі*, Львів 2007.

На велику кількість полонізмів у надсянських говірках звертали увагу М. Пшеп'юрська, Ф. Жилко<sup>2</sup>. Вплив польської мови в даний момент дуже значний. Жодна мова (говір) не функціонує ізольовано, в ній відображаються контакти з іншими мовними системами, які мали місце упродовж усієї історії народу. Однак у надсянських говірках маємо справу з особливими процесами. Депортаційний період характеризувався сильним впливом польської мови, яка, крім приватного спілкування між представниками різних національностей, була офіційною, а отже, вживалася у державних установах, школах, засобах масової інформації<sup>3</sup>.

Українські надсянські говірки привертали увагу мовознавців насамперед своїми архаїчними рисами, оскільки виступають вони на периферії українських земель, з давніх-давен заселених українськими автохтонами. Слід згадати імена видатних дослідників цього говору: Івана Верхратського, Івана Зілинського, Марію Пшеп'юрську-Овчаренко, Ф. Жилко, Я. Закревську.

Метою статті є спроба доповнення та уточнення відомостей про лексичні запозичення, які виступають на сучасному етапі функціонування в українських надсянських говірках. Особливість цього говору зараз полягає в нашаруванні на українську лексичну систему польських запозичень. Явище це відзначається особливою динамікою і продуктивністю. Одним із чинників збереження української надсянської говірки є високий рівень національної свідомості у носіїв говірки, участь у греко-католицьких чи православних богослужіннях та інших організованих громадою культурних заходах<sup>4</sup>.

У мовленні носіїв спостерігається наявність польських лексичних одиниць і граматичних конструкцій. Польська мова впливає на фонетичну, морфологічну, синтаксичну й лексичну системи. Проаналізувавши мовлення людей, які перебувають у родинних зв'язках, помічаємо, що старше покоління добре володіє надсянською говіркою і практично зберігає всі мовні архаїзми, натомість мовлення молодших за віком частіше вже піддається впливам польської мови. Прослухуючи магнітофонні записи,

---

<sup>2</sup> Ф. Г. Жилко, *Говори української мови*, Київ 1958; Ф. Г. Жилко, *Нариси з діалектології української мови*, Київ 1966; М. Пшеп'юрська, *Надсянський говір*, „Праці Українського Наукового Інституту”, т. XLIV: „Серія філологічна”, кн. 7, Варшава 1938.

<sup>3</sup> Л. Хомчак, *До функціонування надсянських говірок в умовах білінгвізму*, [online] <[www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_gum/spml/2008\\_12/53\\_khomchak.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_gum/spml/2008_12/53_khomchak.pdf)>, с. 206.

<sup>4</sup> М. Онишкевич, *Атлас давніх говорів Надсяння та суміжних земель* (АГН), [в:] *Ba-dania dialektów i onomastyki na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim*, pod red. M. Kondra-tiuka, Białystok 1995.

інколи складається враження своєрідної мовної мозаїки, в якій українська надсянська говірка переплітається з елементами польської мови.

На досліджуваній території лексичні запозичення досі не були предметом спеціального вивчення мовознавців. Об'єктом нашого дослідження стали запозичення, які увійшли до говірок через посередництво польської мови (головним чином полонізми). Матеріалом для аналізу послужили власні експедиційні записи з 8 надсянських говірок. Респонденти – це уродженці сіл: Гай (Gaje), Кальників (Kalników), Лази (Łazy), Залаззя (Załawie), Ніновичі (Nienowice), Сурмачівка (Surmaczówka), Сурохів (Surochów), Хотинець (Chotyniec). Належать вони до групи найстаршого покоління носіїв надсянського говору, спілкуються щоденно говіркою у рідних хатах. Проживаючи на території Польщі досконало знають реалії життя і як усі громадяни Польщі беруть у ньому активну участь (добре володіють польською мовою, слухають засобів масової інформації). Аналізовані приклади з огляду на технічні можливості подані польською фонетичною транскрипцією. Скорочення у дужках означають обстежувані населені пункти.

Запозичені лексеми функціонують в аналізованих говірках, як:

– неадаптовані запозичення, тобто повністю зберігають лексичне значення й усі фонетичні риси польської мови, наприклад: *'bandaś* 'bandaż' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х) *'bočna* 'boczna' (Сур), *'částka* 'ciastka' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'côtka* 'ciotka' (Г, З, К, Н, Сур, Сурм, Х), *'gmina* 'gmina', *gu'maki* 'gumowce' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'kôntrakt* 'kontrakt' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'kômbajñ* 'kombajn' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'kôścuu* 'kościół' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм), *'kurki* 'kurki' (З), *ma'gistra* 'magistra' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *pšy'xôdnâ* 'przychodnia' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм), *raĭ'tuski* 'rajtuski', *'studja* 'studia' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *wy'cêčka* 'wycieczka' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *l'žona* 'żona' (З), *'môrgi* 'morgi', *môrg* 'morg', (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'žauka* 'działka' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'žazo* 'dziadzio'(Сур);

– адаптовані запозичення – частково зберігають польські фонетичні риси і також відображають фонетичні риси українських надсянських говірок (адаптованих форм набагато більше ніж неадаптованих). Польські лексичні одиниці піддаються фонетичним процесам українських надсянських говірок, до яких слід зарахувати:

– укання: *'auṭu* 'auto', *auṭust'rada* 'autostrada' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х), *'barzu* 'bardzo', *'částku* 'ciastko', *čfu'raki* 'czworaki' (Г, З, К, Л, Н, Сур,

Сурм, X), *duw'iački* 'dwojaczki', *du'zôrca* 'dozorca', (Г, К, Н, 3, X), *l'êuru* 'euro' (Г, К, 3, X), *guspu'darka* 'gospodarka', *guspu'darstwu* 'gospodarstwo', *gu'ž'el'na* 'gorzelnia', (Г, 3, К, Л, Н, Сур, Сурм, X), *ku'bi\_êta* || *ku'bita*, *ku'l'ônia* 'kolonia', *kun'tygingt* 'kontygent' (Г, 3, К, Л, Н, Сур, Сурм, X), *ku'm'ênda* 'komenda', *ku'scôla* 'kościół', *ku'pal'na* 'kopalnia', *ku'mu'niia* 'komunia', (Г, 3, К, Л, Н, Сур, Сурм, X), *l'us't'êrku* 'lusterko', *u'ur'liup* 'urlop', *pa'ństwu* 'państwo', *pi'ia'nsfu* 'pijaństwo', *pu'licija* 'policja', *pu'ięńca* 'pojęcie', *pu'cōngu* 'pociąg', *pugu'towii* 'pogotowie', *pu'zōmka* 'poziomka', *pru'c'ēsija* 'procesja', *ru'z'ēnsfu* 'rodzeństwo' (Г, 3, К, Л, Н, Сур, Сурм, X), *ukrōpni* 'okropnie', *pu'd'êuku* 'pudełko', *pru'bufka* 'próbówka' (3, К, X), *stu'łufka* 'stółówka', *žut'k'êfka* 'rzodkiewka', (Г, 3, К, Л, Н, Сур, Сурм), *žulōnd'êk* 'zóładek' (3);

– заміна твердих приголосних фонем напівпом'якшеними говірковими варіантами [r'], [l'], [t'], [c'], [x'], [z'], [k'], [p'], [č'], [š'], [ž'] під впливом говіркового [ê]: *aku's'êrka* || *ku's'êrka* (Л) 'akuszerka', *k'êrmaš* (Л), *v'ienca* 'więcej', *z'êbra* 'zebra', *ka'd'ēnciji* 'kadencji' (Сурм), *ŋc'ēšni* 'wcześnie' (Г, 3, X), *xu'l'êra* 'cholera', *gu'lōl'êž* 'gołoledź', *ka'val'êr* 'kawaler', *kr'ēm* 'krem', *k'êpski* 'kiepski', *kuf'êr* 'kufer', *p'ēnsija* 'pensja', *r'ēnta* 'renta', *rōnd'el* 'rondel', *tab'l'êtka* 'tabletki', *t'êra* || *t'êras* 'teraz', *t'êšć* 'teść', *t'êčka* 'teczka', *u'bywat'el'ka* 'obywatelka', *zapa'l'ēni* 'zapalenie', *z'êspuł* 'zespół' (Г, 3, К, Н, Л, Сур, Сурм, X), *x'ēntni* 'chętnie', *ku'l'êjaš* 'kolejarz', *ž'ebro* 'zebro', *žēcko* 'dziecko' (Сур), *žad'êk* 'dziadek' (Г), *bu't'elci* 'butelce', *dr'êšcy* 'dreszczy' (Сурм);

– заміна голосних фонем польської мови говірковими варіантами [ô], [ê], [ы]: *bu'lêčka* 'bułeczka', *zabiêk* 'zabieg' (3, Сур, Сурм), *ci's'neni* 'ciśnienie', *l'ekstra* 'ekstra' (К, Г, 3), *piêc* 'piec', *u'piêki* 'opieki', *zdiênci* || *zjênce* (Л) 'zdjęcie', *v'ienca* 'więcej', *sklêp* 'sklep',

*załat'fiêji* 'załatwia', *stud'ijuiê* 'studiuje', *la'žēnka* 'łazienka' (Г, 3, К, Н, Л, Сур, Сурм, X), *pry'sulêk* 'przysiółek', *pru'jêktant* 'projektant', *za'jēntuiê* 'zajęte' (Сурм), *u'za'lēznit šê* 'uzależni się' (Сур), *bi'ēgi* 'biegi' (3, X), *wy'cêčka* 'wycieczka', *navu'č'cêl'ka* 'nauczycielka', *sta'jēnka* 'stajenka' (Г, 3, Л, К, X), *ku'biêta* 'kobieta' (К);

– заміна польського твердого варіанта [l] пом'якшеним [l'] – в неадаптованих і адаптованих запозиченнях: *bul* 'ból' (3), *bu'l'owe* 'bólowe' (Сур), *buduwl'anyi* 'budowlany', *cywil'nyi* 'cywilny', *du'l'ary* 'dolary', *fil'warku* 'folwarku', *ku'sul* 'koszul', *ka'val'êr* 'kawaler', *kl'asy* 'klasy', *kl'oc* 'kloc', *krup'l'ufka* 'kroplówka', *l'ustru* 'lustro', *špital* 'szpital', *pi'l'uški* 'pieluszki', *pl'ac* 'plac', *pl'acuk* 'placek', *pl'astik'owyi* 'plastikowy', *rōnd'el*

‘rondel’, *śl'ub* ‘ślub’, *zał'otnyj* ‘zalotny’, *zl'ot* ‘zlot’ (Г, 3, К, Н, Л, Цyp, Цypм, Х), *apsuł'utni* ‘absolutnie’, *kuń'wul'siju* ‘konwulsję’, *psyxuł'ôgiji* ‘psychologii’, *'wal'czyli* ‘walczyli’ (Цyp), *'Ol'ka* ‘Olka’, *dipł'ômy* ‘dyplomy’ (Л), *gu'ral'skij* ‘gyralski’, *'pal'nuć* ‘palnął’ (3, К, Х).

Одним із важливих мовних явищ є додавання польським запозиченням українських флексійних закінчень -у для іменників жіночого роду в Знах. відмінку (на місці носового -ę): *guspu'darku* ‘gospodarke’, *f'iranku* ‘firanke’, *'vięńkšu* ‘większą’, *žu'k'êfku* ‘rzodkiewkę’, *har'batu* ‘herbatę’, *'côtku* ‘ciotkę’, *'fl'êšku* ‘flaszke’, *f kuń'wul'siju* ‘w konwulsję’, *kru'pl'ufku* ‘kroplówkę’, *piling'ňarku* ‘pielęgniarkę’, *pu'liciju* ‘policję’, *'žauku* ‘działkę’ (Г, 3, К, Л, Н, Цyp, Цypм), *pańš'czyznu* ‘pańszczyznę’ (3), *pšypu'klinu* ‘przepuklinę’ (Цyp),

-ум || -ом для іменників жіночого і чоловічого роду в Орудн. відмінку: *aku's'êrkum* ‘akuszerką’,

*ku'bitum* ‘kobietą’, *'côtikum* ‘ciotką’, *ki'rôucum* || *ki'rôucum* ‘kierowcą’, *kumin'dantum* ‘komendantem’, *pa't'êl'num* ‘patelnią’, *pa'st'êtom* || *pa'st'êtum* ‘pasztetem’, *'pômnikum* ‘pomnikiem’, *pu'd'êukum* ‘pudełkiem’, *pu'licijantum* ‘policjantem’, *zys'pôlum* ‘zespołem’,

*žyl'iskom* || *žyl'iskum* ‘żelazkiem’ (Г, 3, К, Л, Н, Цyp, Цypм, Х), *'vindum* ‘windą’ (Л);

-i || -ii в Місц. відмінку іменників жіночого роду: *f krupl'ufci* ‘w kroplówce’, *na wy'cećci* ‘na wycieczce’, *stu'ľufci* ‘stołówce’, *v la'žeñci* ‘w łazience’, *f star'ôstfi* ‘w starostwie’, *v 'vindi* ‘w windzie’ (Г, 3, К, Л, Н, Цyp, Цypм), *na puru'dufci* ‘na porodówce’ (Цypм), *na ku'm'ênđi* ‘na komendzie’, *na ymyrytū ri* ‘na emeryturze’ (Цyp);

- закінчення -ів в запозичених іменниках – Род. множини: *'morgiu* ‘morgów’, *pl'ackiu* ‘placów’, *gu'mak'iu* ‘gumowców’ (Г, 3, К, Л, Н, Цyp, Цypм), *uk'rauk'iu* ‘okrawków’ (Цyp), *'vôrk'iu* ‘worków’, *wa'runkiu* ‘warunków’ (3), *'pral'k'iu* ‘pralek’ (3).

Носові звуки [a], [ę] в говірці є замінені звукосполученнями: -on || -om || -un: *k'sônc* ‘ksiądz’, *'stônška* ‘wstażka’, *'bômki* ‘bąki’, *vun'troba* || *vu'trôba* ‘wątroba’ (Г, 3, К, Н, Цyp, Цypм, Х)

-'ên, -an, -iê: *'fr'ênzli* ‘frędzle’, *'t'ênga* ‘tęga’, *'zdjênce* ‘zdjęcie’ (Г, К, Х), *zam'kn'ênê* ‘zamknięte’ (3), *za'jêntuiê* ‘zajęte’ (Цypм), *'piêkni* ‘pięknie’, *'ž'ên-sa* ‘rzęsa’ (Г, К, Х), *'fstr'êntu* ‘wstrętu’ (Цyp).

У наведених прикладах запозичень спостерігається також заміна польського звука [o] говірковим звуженим лабіалізованим варіантом [ô], який переважно виступає в наголошених позиціях. У запозичених формах

внаслідок адаптації маємо також підвищені варіанти голосних звуків [ò], [ù], що виступають після м'якого [l'].

Адаптуванню підлягають також запозичені прикметники і дієприкметники, які отримують говіркові закінчення **-iĭ** , **-yi**: *ni'biêskiĭ* 'niebieski', *ru'žôwyĭ* 'rózowy', *puk'rytyĭ* 'pokryty', *špaku'watyi* 'szpakowaty' (Сурм), *buduwl'anyiĭ* 'budowlany', *cywil'nyiĭ* 'cywilny' (Сур), *brun'žôwyĭ* 'brązowy', *fst'êklyĭ* 'wściekły', *naĭ'tańšyiĭ* 'najtąwszy',

*naĭ'wĭênkšyiĭ* 'największy', *nap'rawinyĭ* 'naprawiony', *pĭintrôwyĭ* 'piętrowy', *za'latwinyĭ* 'załatwiony', *zwyklyĭ* 'zwykły', *ži'sejšyiĭ* 'dzisiejszy' (Г, З, К, Л, Н, Сур, Сурм, Х).

У словотвірній структурі запозичень спостерігаємо додавання українських (говіркових) суфіксів **-ок** || **-ук** в місце польського суфікса **-ek**: *durôbuk* 'dorobek', *ka'waluk* 'kawałek', *myl'dunuk* 'meldunek', *pl'acuk* 'placek', *pusty'runuk* 'posterunek', *zy'garuk* 'zegarek', *za'bytuk* 'zabytek', *us'rôduk* 'ośrodek' (Г, К, Н, Х), *spaduk* 'spadek' (Сур).

Дослідження фонетичної, морфологічної, словотвірної структури запозичень, що увійшли до українських надсянських говірок дозволяють однозначно ствердити наявність цих лексичних одиниць у говірковому мовленні. Актуальність дослідження безперечна, оскільки говірки сіл: Гаю, Залаззя, Кальникова, Нінович, Лазів, Суорохова, Сурмачівки, Хотинця і ще не повністю вивчені та досліджені. Особливо цікавим і динамічним є процес адаптування носіями надсянських говірок нових запозичень, які з'явилися протягом останніх десятиліть. У великій мірі поповнюють вони лексичний фонд обстежуваних говірок. Діалектна мова живе і розвивається в часі, вбираючи щораз то нові елементи, які є стимулом для подальших змін усіх рівнів мовної (говіркової) системи. Слід зазначити, що українські надсянські говірки в Польщі цілковито відмежовані від інших надсянських говірок Західної України і функціонують в оточенні польської мови, тому й піддаються асимілятивним впливам польської мови. Ми свідомі, що в межах цієї статті не можна детально розглянути всю систему змін у лексичному складі обстежуваних говірок, а отже, у подальших дослідженнях аналізованого фрагмента лексики українських надсянських говірок у зв'язку з доповненням фактичного матеріалу деякі положення нашого дослідження можуть бути уточненими чи зміненими.

**Список обстежених населених пунктів та їх скорочень**

Г	– с. Гай,
З	– с. Залаззя,
К	– с. Кальників,
Л	– с. Лази,
Н	– с. Ніновичі,
Сур	– с. Сурохів,
Сурм	– с. Сурмачівка,
Х	– с. Хотинець.

**Streszczenie***Zapożyczenia leksykalne w ukraińskich gwarach nadszańskich w Polsce*

Artykuł omawia kwestie związane z adaptacją zapożyczeń w ukraińskiej gwarze nadsańskiej. Omawiana gwara występuje na południowo-wschodnim obszarze Polski i wchodzi w skład zespołu dialektalnego południowo-zachodnio-ukraińskiego. Ze względu na usytuowanie w granicach Polski posiada cechy gwary wyspowej i peryferyjnej.

Asymilacja i interferencja językowa stanowi jeden z czynników, które sprzyjają licznym przemianom w obrębie systemu gwarowego. Proces ten warunkuje współczesny rozwój gwary na poziomie leksykalnym. Nosicielami ukraińskiej gwary nadsańskiej są autochtoniczni mieszkańcy Nadsania, zachowujący swą tożsamość narodową (ukraińską) oraz religijną (prawosławną lub greckokatolicką).

**Summary***Lexical borrowings in the Ukrainian dialects from the San Rive region in Poland*

The article discusses of acquiring borrowings in the Ukrainian dialect over the territory of river San, occurring on Polish territory. Examined dialect is classified to south-western team of Ukrainian dialects and because of location it possesses features of insular dialects – peripheral. Assimilation and linguistic interference are on the factors contributing to acquiring borrowings from Polish language. This process, at the present stage of functioning of the dialect, is increasing phenomenon. Full or partial adaptation of Polish borrowings constitutes a contemporary source of enrichment of dialect vocabulary. However, the uses of this dialect retain their national and religions identity, the characteristic feature of East Slavic-Ukrainian lingual area.





Larisa Plotnikowa  
Bielgorod

## **Основные особенности современного словопроизводства**

Язык современных газет, живая разговорная речь свидетельствуют об активном словотворчестве и демонстрируют многочисленные и необычные примеры индивидуально-авторских слов. Важность анализа примеров словотворчества заключается в том, что каждое созданное слово „несет в себе потенциальную возможность изменения как языковой, так и концептуальной картин мира. Именно в таких сиюминутных каждодневных изменениях кроется тайна языковой креации, и именно на них должны быть направлены усилия исследователей”<sup>1</sup>.

Наши многолетние наблюдения за особенностями процесса появления и функционирования новых слов в русском языке позволили выявить наиболее заметные процессы словопроизводства, характерные для современного состояния языка, а также выявить изменение активности отдельных словообразовательных моделей. Так, анализ языкового материала показал, что одной из наиболее значительных тенденций, проявляющихся в русском языке в последнее время, продолжает оставаться тенденция к языковой экономии. Её проявлением можно считать значительное увеличение количества композитов различных типов. А.Г. Токтонов, исследуя „Компьютерный корпус текстов русских газет конца XX века”, созданный в Лаборатории общей и компьютерной лексикологии и лексикографии филологического факультета МГУ им. Ломоносова, подтвердил высокую продуктивность словообразовательных типов, основанных на аффиксальных способах словообразования: „в их рамках создано около 37% всех зафиксированных новых слов”, а также высокую продуктивность различного рода композитов – около 47% новообразований<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> О.К. Ирисханова, *Лингвокреативный аспект деятельности человека*, [в:] *Филология и культура. Материалы IV Международной научной конференции 16-18 апреля 2003 г.*, Тамбов 2003, с. 9.

<sup>2</sup> А.Г. Токтонов, *Новые слова русского языка конца XX века: некоторые словообразовательные и системно-количественные характеристики (на материале*

Среди лексических инноваций-конденсатов в первую очередь обращает на себя внимание резко увеличившееся число составных наименований. Исследователи по-разному определяют существо и статус данных образований. Язык современных газет свидетельствует о значительной их активизации в последнее десятилетие, ср.: *покупка-продажа, фирма-спонсор, выставка-дегустация, магазины-конкуренты* и др. В подобного рода словах отражается стремление языка к удобным и компактным формам выражения. Кроме того, довольно часто составные слова способствуют потребности говорящего или пишущего выразить его отношение к предмету речи, дать ему определенную характеристику, оценку, например: *Лишившись власти, Ю. Лужков вдруг обозвал „Единую Россию” партией-служанкой, попенял главе государства на цензуру и репрессии* (Комс. правда, 2010); *Кидалы олигархов и олигархи-кидалы* (заголовок) (Комс. правда, 2009); *Малообразованной части горожан нравился и „ярморочный” образ мэра-пчеловода* (Комс. правда, 2010). Особенности структуры подобного рода слов находят отражение в их значении: объединяя в одно наименование два самостоятельно употребляющихся в языке слова, составные наименования выражают не автоматическое объединение значений двух слов – они выражают качественно новое значение, которое выявляется в условиях определённого контекста с учётом фоновых знаний и опыта языковой личности.

Язык газетной публицистики предоставляет исследователю многочисленные примеры составных наименований, которые отражают практически все сферы жизни. В количественном отношении преобладают биномины, включающие заимствованные элементы: *арт-тусовка, арт-шоу, байк-шоу, маркетинг-клуб, парадиз-коктейль, рейв-клуб, шоппинг-тур* и др. Отдельные заимствованные элементы интенсивно используются в составе разных биомининов: *блиц – блиц-викторина, блиц-вояж, блиц-опрос, блиц-рецензия; факс – факс-аппарат, факс-бумага, факс-машина, факс-модем, факс-связь* и др.

С помощью компрессии развёрнутые наименования сокращаются до более компактных форм. Данное положение непосредственно относится и к аббревиации. Очевидно, именно с этим связана активность создания аббревиатур различного типа в современном языке. Среди отмеченных

---

„Компьютерного корпуса текстов русских газет конца XX века”), [в:] *Русский язык: исторические судьбы и современность (II Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы)*, Москва 2004, с. 175.

аббревиатур преобладают названия учреждений, организаций различных типов: общественных, государственных, партийных, названия широко применяемых предметов, например: *НПФ* – негосударственные пенсионные фонды; *ГНИ* – городская налоговая инспекция, *МКЦ* – Молодёжный культурный центр, *АГС* – альтернативная гражданская служба, *БД* – база данных, *ЕДВ* – единая денежная выплата, *КПК* – карманный персональный компьютер, *ПВС* – поезд высоких скоростей, *ТП* – тарифный план, *ОМС* – обязательное медицинское страхование, *ПИФ* – паевой инвестиционный фонд, *ЕЭП* – единое экономическое пространство и многие другие. Процесс аббревиации — это особый процесс, в основе которого лежит действие механизма компрессии, сворачивающего многословное наименование в особую сокращённую форму. Таким образом, на основе механизма компрессии создается специфическая когнитивная структура, а в репрезентирующем ее знаке содержится указание на способ представления содержания мышления<sup>3</sup>.

Создание аббревиатур является продуктивным способом компрессии многословных названий, вследствие этого во многих тематических сферах аббревиатуры занимают доминирующее положение. Однако необходимо говорить о том, что в настоящее время в текстах газетной публицистики отмечается перенасыщение аббревиатурами, зачастую неудобными в произносительном плане, трудными для запоминания. Исследователи говорят о таком явлении, как лексикализация аббревиатур, которое заключается в сознательном приближении их к обычным словам, в результате чего в языке активно проявляет себя так называемая *омоакронимия*, то есть создание сокращенных единиц – омоакронимов, или фонетических дублетов. Например: *МАРС* (Малая академия русской словесности), *СЛОИ* (Союз людей за образование и науку) и др. Сближение акронима с обычным словом, как правило, привносит в названия экспрессивный характер.

К числу активных компрессивных способов создания лексических инноваций по-прежнему относится универбизация, при которой происходит сокращение словосочетания в одно слово с сохранением его смыслового объёма: фондовая биржа – *фондовка*; наружное наблюдение – *наружка*; шенгенская виза – *шенгенка*; дисконтная карта – *дисконтка*; криминальная газета – *криминалка*; муниципальный транспорт – *муниципалка*,

---

<sup>3</sup> Э.Р. Мустафинова, *Аббревиация в русском языке: когнитивный аспект*, Барнаул 2001, с. 14.

виртуальная реальность – *виртуалка* и др. Собранный языковой материал подтверждает высокую активность отмеченной словообразовательной модели.

Анализируемый языковой материал свидетельствует о том, что довольно солидная группа новообразований – это производные от имен собственных, в первую очередь, фамилий известных общественных деятелей, политиков, экономистов. Определённая эпоха в жизни общества выдвигает на первый план тот или иной круг известных людей, значимость которых проявляется в частотности упоминания в СМИ, в повседневном общении. Данный факт подтверждает положение о том, что характерной чертой нашего времени является усиление личностного начала (М.В. Панов, Е.А. Земская и др.).

В *Толковом словаре русского языка конца XX века* под редакцией Г.Н. Складчиковой, который вышел в свет в 1998 г., представлено небольшое количество имен собственных – производящих баз для отантропонимических дериватов (Берия, Гайдар, Горбачёв, Ленин, Сталин, Брежнев, Езов, Ельцин, Жданов, Жириновский, Лысенко, Мавроди, Хрущёв). Как свидетельствует список, каждая из указанных фамилий хорошо известна не только в нашей стране, но и за её пределами, так как отражает конкретные реалии и категории определенной эпохи социокультурной жизни. Степень значимости для общества той или иной политической фигуры, как правило, определяет словопорождающую активность его имени. Так, данные указанного словаря свидетельствуют о том, что довольно многочисленным является словообразовательное гнездо, образованное производными с вершинным словом „Сталин”: *антисталинизм, антисталинист, антисталинский, неосталинизм, неосталинист, неосталинистский, постсталинский, постсталинский, сталинизм, сталинист, сталиница* и др. Несмотря на то, что нас отделяют десятилетия от времени его руководства страной, масштаб деятельности этой крупнейшей фигуры мировой истории, оставившей глубокий и неоднозначный след в судьбе советского народа и всего человечества, обусловил словопорождающую активность данного имени, которая отмечается и в настоящее время.

Фамилии следующих за Сталиным первых лиц нашей страны также послужили производящими базами для многочисленных отантропонимических дериватов, которые в той или иной мере отражают сильные и слабые стороны их деятельности. Так, от фамилии *Хрущёв* были созданы производные слова для названия домов, построенных в 60-е годы XX века, которые отличались малой площадью и плохой планировкой квартир:

*хрущёвка, хрущоба, хрущобный*; правление Л.И. Брежнева, характеризующееся застоем и упадком в жизни страны, обусловило появление слов *брежневизм, брежневщина, антибрежневский*. „Новая языковая эпоха”, начало которой исследователи связывают с 1985 г., демократизация языка, ослабление цензуры обусловили активное отантропонимное словопроизводство от фамилии *Горбачёв*: в разное время были образованы слова *антигорбачёвский* (уход в пассив), *горбачевец, горбостройка, горби, горбачевщина* и др. Довольно многочисленно гнездо с вершинным словом *Ельцин* – *ельцинист, антиельцинский, ельцинец, ельцинизм, ельцинизм, ельцинищина, по-ельцински, ельцинофобия, проельцинский, Ельцинлэнд*.

Собранный нами языковой материал после выхода словаря Г.Н. Складчиковой свидетельствует о том, что во время президентства В.В. Путина были созданы слова: *путинец, антипутинец, по-путински, путинский, путинизм, дзюдоисты-путинцы, „Путинбург”, путинг. Начало современной путиниане положил сам Путин (издав книгу о себе в 1999)...* После выхода первой книги о ВВП путинологи / путиноведы *взялись дописывать его портрет* (Комс. правда, 2001). В настоящее время „обрастает” производными фамилия ныне действующего президента, ср.: Медведев – *по-медведевски, медведевский, медведевомания*.

Как правило, перестановки в высших эшелонах власти приводят к ослаблению словообразовательной активности имен тех общественных деятелей, которые уходят на второй план. По мере того как политическая фигура теряет свой вес, интерес к ней ослабевает, она уже не приковывает столь пристального внимания говорящих и читателей, и имя теряет словопорождающую активность.

К числу лексических инноваций-конденсатов можно отнести усечения от имен собственных и аббревиатурные образования от личных имен. Например: *ВВП, ВВ* – Владимир Владимирович Путин, *БН* – Борис Николаевич Ельцин, *ВВЖ, Жирик, Жир* – Владимир Вольфович Жириновский, *АБ* – Алла Борисовна Пугачева, *БАБ, ББ* – Борис Абрамович Березовский и др.

Резко усилившаяся личностная тенденция, отмечаемая исследователями современного этапа развития СМИ, сказалась на значительном увеличении окказиональных, одноразовых, „диловинных” слов. Ярким проявлением компрессии можно считать различного рода контаминированные образования. Это окказиональные слова, выражающие значение объединившихся слов, например: *КстатиСтика*: кстати +

статистика (рубрика в МК); *Настоящий бендитизм* (заголовок): *В течение двух дней под сводами суперсовременной арены спортивного комплекса „Крылатское” будут что есть мочи лупить по оранжевому мячу игроки в бенди: бенди + бандитизм* (Комс. правда, 2004); *Битие определяет сознание* (заголовок): бытие + битъё (Комс. правда, 2005) и др. В ряде гибридных новообразований происходит полное совмещение одного из исходных слов с частью другого, что на письме выделяется графически. Подобное явление отдельные исследователи называют графическим словообразованием, например: *СОЧинение* на тему лета (АиФ, 2004); *СТИХИю* в народ! В Москву пришел фестиваль поэтов (Моск. комсомолец, 2005); Свадебная *КАРРида* (заголовок): *В общем, свадьба дочери украинского экс-премьера тимошенко и британского рок-музыканта Шона Кара удалась на славу* (Моск. комсомолец, 2005); У Чухрай *поМАМУТнение?* (заголовок): *Спутником бывшей супруги актера и ресторатора Антона Табакова стал известный бизнесмен Александр Мамут* (Моск. комсомолец, 2006); *ПроМАШКА* вышла. Шарповой помогла травма соперницы (заголовок) (Моск. комсомолец, 2006); *МАВРоди* сделал своё дело; *МЫСкина* доброй надежды; *ЦСКАзка* с печальным концом; *Джордж* ещё *поБУШует*; *Кличко* заварит чай с *ЛЕЙМОНОм* и др. Подобного рода слова наиболее ярко демонстрируют индивидуально-творческий подход к словопроизводству, в их создании наиболее выразительно раскрываются творческие возможности человека. Они рассчитаны, как правило, на эффект неожиданности, оригинальность, неповторимость, связаны с изобретательностью и нестандартностью.

Контаминированные образования отличаются одноразовостью, их значение определяется с опорой на содержательно-концептуальную информацию целого текста: *приблюзиться* (блюз + приблизиться); *пожюристь* (жюри + пожурить); *Беспределкино* (Переделкино + беспредел); *меладзично* (Меладзе + мелодично); *цзюнами* (К. Цзю + цунами) и др.

Таким образом, создание новообразований связано с динамическими процессами в общественно-политической жизни и не только выявляет основные закономерности, характеризующие состояние русского языка, но и способствует интерпретации определенных явлений действительности. Это позволяет считать их своеобразным „портретом” той или иной эпохи, а также говорить о том, что в семантике и структуре инноваций в определенной степени проявляется своеобразие национальной культуры народа.

## Streszczenie

### *Główne cechy współczesnego słowotwórstwa*

W artykule przedstawiono cechy współczesnego słowotwórstwa. Analiza procesów słowotwórstwa w tekstach z gazet oraz dialogach z codziennego życia pozwala na wskazanie głównych trendów innowacji. Tendencja ekonomii języka doprowadziła do gwałtownego wzrostu złożonych nazw, które odzwierciedlają niemal wszystkie dziedziny życia współczesnego. Wśród aktywnych metod należy zwrócić uwagę na skrótowce. Aktywne są również procesy tworzenia słów od nazw własnych. Znacznie zwiększyła się liczba okazjonalnych słów, które wykazują indywidualne i twórcze podejście do nazewnictwa.

## Summary

### *The main features of modern word derivation*

The article investigates the features of modern word derivation. Observations of the author of the processes of word creation, as identified in the texts of newspaper journalism and lively conversation, allow you to talk about the major innovation trends. The tendency to economy language means led to a sharp increase in the composite of the names that reflect almost all spheres of modern life. Among the active compressive methods also include abbreviation and univerbization. Active are different kinds of words derived from proper names. Significantly increased the number of occasional words that demonstrate individual and creative approach to the derivation.





## **Recenzje i omówienia**



**„Białorutenistyka Białostocka”, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2009, ss. 244.**

W roku 2009, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu w Białymstoku, ukazał się pierwszy tom periodyku „Białorutenistyka Białostocka”. Jego wydanie sfinansowano ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku i Centrum Kultury Białoruskiej przy Ambasadzie Republiki Białoruś w Polsce.

„Białorutenistyka Białostocka” to rocznik naukowo-teoretyczny poświęcony badaniom literatury i języka białoruskiego. Składa się z sześciu działów: *Literaturoznawstwo*, *Językoznawstwo*, *Debiuty naukowe*, *Varia*, *Recenzje* i *Да 70-годдзя а. Рыгора Сасны*. Zamieszczone prace napisane zostały w języku białoruskim i polskim, a ich autorami są literaturoznawcy i językoznawcy z takich ośrodków naukowych, jak Mińsk, Grodno, Homel, Białystok, Olsztyn, Opole i Moskwa. Redaktorem czasopismu jest poetka, literaturoznawca, profesor Katedry Filologii Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku Halina Twaranowicz.

W pierwszej części recenzowanego tomu znalazło się jedenaście artykułów z różnych okresów na temat literatury białoruskiej. Dwa spośród nich napisano w języku polskim, pozostałe zaś w języku białoruskim. Znany polski historyk literatury Jan Czykwin poświęcił swój artykuł twórczości Natalii Arsienniewej (*Народ як аксіялагічная праблема ў творчасці Наталлі Арсенневай*, s. 7–16). W kolejnych dwóch pracach poddano analizie prozę Maksima Hareckiego. Rusłan Kaźłowski przedstawił *Мастацкую адметнасць ў прозе Максіма Гарэцкага* (s. 17–32), a Tamara Tarasowa – *Экзістэнцыяльны патэнцыял прозы Максіма Гарэцкага* (s. 33–50). Olsztyńska badaczka Irena Rudziewicz przeanalizowała *Kult ziemi w twórczości Franciszka Bahuszewicza* (s. 75–83), z kolei Tomasz Wielg omówił *Obraz społeczeństwa białoruskiego w przeddzień powstania styczniowego w powieści Uładzimira Karaśkiewicza „Kłosy pod sierpem twoim”* (s. 101–113). W dziale *Literaturoznawstwo* zamieszczono także artykuły poświęcone takim białoruskim twórcom, jak Jan Czeczot (Іаанна Васілюк, s. 125–137), Wincuk Adważny (Ала Петрушкевіч, s. 115–124), Janka Bryl (Анна Альштынюк, s. 139–150), Michaś Stralcow (Ірына Хаванская, s. 151–158) i Aleś Piśmiankow (Вольга Шынкарэнка, s. 85–99).

Dział *Językoznawstwo* omawianego periodyku zawiera trzy białoruskojęzyczne artykuły: Wolga Liaszczynskaja omówiła *Культурныя эталоны*

і стэрэатыпы ў дзядзе беларускіх фразеалагізмаў „праўда – няпраўда” (s. 159–170), Sniażana Asabina przeanalizowała *Стылістычныя функцыі прыказак (на матэрыяле з твораў Міхася Лынькова)* (s. 171–178), а Ludmiła Zajcawa zaprezentowała *Квазісімволіку кампанентаў галава–head, рука–hand–arm, хвост–tail у беларускіх і англійскіх фразеалагізмах* (s. 179–189).

W dziale *Debiuty Naukowe* zostały zaprezentowane dwa artykuły młodych literaturoznawców Doroty Nikołajuk (*Жанрава-стылявыя асаблівасці „Жыцця Еўфрасінні Полацкай”*, s. 191–201) i Sylwii Bazyłuk (*Праблема добра і зла ў аповесці Васіля Быкава „Круглянскі мост”*, s. 203–215). Oba artykuły zostały stworzone na podstawie prac magisterskich (*Жыцце Еўфрасінні Полацкай* i *Вобраз дзяцей у беларускай прозе пра вайну*) napisanych w roku 2009 w Katedrze Filologii Białoruskiej na Uniwersytecie w Białymstoku pod kierownictwem profesor Haliny Twaranowicz.

W dziale *Varia* znalazła się publikacja białoruskiej badaczki Anżely Melnikawaj pt. *Сапраўднасць няспешнага быцця (проза Марыі Вайццяшонак)* (s. 217–225). Z kolei dział *Recenzje* zawiera cztery prace. Jedna z nich jest napisana w języku polskim, reszta w języku białoruskim. Krytyce zostały poddane prace Michała Bułachawa (Людміла Зарэмба, s. 227–230), Lawona Barszewskiego i Adama Pomorskiego (Irena Chowańska, s. 230–232), Wolgi Laszczynskaj (Зоя Шведава, s. 232–235) oraz Anżely Mielnikawej (Вольга Шынкарэнка, s. 235–238).

Omawiany periodyk zamyka dział *Да 70-годдзя а. Рыгора Сасны*. Znajduje się w nim publikacja pt. *Нястомны даследчык гісторыі праваслаўнай Беласточчыны*. Jej autorzy Juryj Łabyncaw i Larysa Szczawinskaja przedstawiają sylwetkę polskiego duchownego prawosławnego, publicysty i historyka o. Grzegorza Sosny i jego żony m. Antoniny Troc.

Prezentowany rocznik „Białorutenistyka Białostocka” zasługuje na szczególną uwagę, gdyż stanowi ważny wkład do badań nad literaturą i językiem białoruskim. Zamieszczone w nim różnorodne materiały są ciekawe i godne polecenia nie tylko dla studentów, naukowców, ale również dla tych wszystkich, którzy żywo interesują się literaturą i językiem białoruskim.

Irena Chowańska

**Ігор Козлик, *Методологічні аспекти теорії літературного стилю О.В. Чичеріна (Repertorium do теми)*, Івано-Франківськ 2010, сс. 44.**

Теоретико-літературні труды Алексея Владимировича Чичерина (1900–1989), чья научно-педагогическая деятельность, начиная с 1948 г., была тесно связана с Львовским университетом, и, в частности, его исследования в области стилистики, в наши дни не пользуются той широкой известностью, на которую по праву заслуживают. Констатируя данный факт, рецензируемая брошюра в значительной степени способствует восполнению этого пробела. Она состоит из вступления (*Vid автора*), биографической справки, освещающей этапы жизненного пути филолога и круг его интеллектуального общения, библиографии важнейших трудов профессора Чичерина и литературы о нем (*Бібліографія основних праць О.В. Чичеріна та літератури про життя і творчість ученого*). Центральное место занимает исследовательское эссе, посвященное проблеме изучения методологических аспектов чичеринской теории литературного стиля (*Дидактичні матеріали з вивчення методологічних аспектів теорії літературного стилю О.В. Чичеріна*).

Автор эссе рассматривает творческое наследие Чичерина как феноменальное явление литературоведческой науки, освещает специфику его тематики и выделяет векторную доминанту исследований, которые концентрировались на всестороннем изучении литературного стиля. Генерально оно осуществлялось на четырех проблемных уровнях – сквозного целеположения, терминологической идентификации, общетеоретических рассуждений и, наконец, рецепции приобретенного научного опыта.

Необходимо подчеркнуть, что анализ чичеринской концепции литературного стиля осуществляется с позиций строгой научной объективности. И. Козлик, с одной стороны, констатирует, что взгляды ученого, например, на терминологические проблемы в литературоведении, не всегда и не во всем однозначно правильны. С другой стороны, последовательная методологическая направленность рассматриваемой концепции не только не уменьшает ее общетеоретической значимости, но и существенно усиливает связанные с ней практические аспекты, имеющие непосредственное влияние на перспективное развитие высшего филологического образования, а также на педагогическую деятельность преподавателя-словесника в общеобразовательной школе.

Особый интерес представляет проблема научного диалога, а иногда и острой полемики профессора Чичерина с Виктором Виноградовым, Михаилом Бахтиным, Юрием Лотманом и пр. Освещая те конкретные методологические принципы и аспекты, которые разделяли львовского профессора и его оппонентов, И. Козлик тем не менее приходит к выводу о единстве мировоззренческих параметров, определяющих гносеологическую деятельность этой плеяды блестящих ученых. Сформировавшись в лоне органического филологического подхода с его восприятием онтологической имманентности художественной литературы, все они ориентировались на живое творчество, требовали от исследователя компетентности и целеустремленности, любви к своему предмету, точности и конкретности мысли, ее аргументированности, а также осознания высокой духовной, общественной и культурной миссии науки о литературе.

*Iryna Betko*

***Модальность как семантическая универсалия, сборник научных трудов под ред. И.Ю. Куксы. Издательство Российского государственного университета им. Иммануила Канта, Калининград 2010.***

В соответствии со стилем юбилейного издания, посвященного юбилею проф. Светланы Сергеевны Ваулиной, сборник предваряется *Словом об Учёном, Наставнике, Руководителе (вместо предисловия)*. Далее помещены *Штрихи к портрету*, включающие в себя стихи Р.Ф. Алимпиевой и Татьяны Ермаковой, поздравления Валенты Пилата, И.Ю. Куксы, О.Л. Кочетковой, И.Р. Федоровой, И.А. Трофимовой, В.В. Химики и др. В частности, проф. Валенты Пилат отметил огромный вклад Юбиляра в развитие и укрепление сотрудничества между Варминско-Мазурским и Калининградским университетами и подчеркнул, что „И в настоящее время Светлана Сергеевна успешно работает в деле укрепления русско-польских научных связей” (с. 11). В свою очередь, доцент И.Ю. Кукса выделил наиболее показательные черты Юбиляра: „Беспристрастность аналитика и строгость наставника, предусмотрительность стратега и оперативность тактика, мудрость философа и трудолюбие учёного

гармонично сочетаются в ней с искромётным чувством юмора, широтой души и отзывчивостью” (с. 12).

Научные материалы сборника разделены на четыре блока:

1. Модальность в свете современных подходов.
2. Языковая модальность в диахронии и синхронии.
3. Модальность в художественном тексте и дискурсе.
4. Модальность в сопоставительном аспекте.

Первый блок научных материалов открывает статья С.С. Ваулиной и И.Ю. Куксы (Калининград) *Модальность предложения - модальность текста: актуальные аспекты изучения*, которая ранее была опубликована в журнале „Acta Polono-Ruthenica” (т. XIV, Olsztyn 2009).

После краткого экскурса в историю изучения категории модальности в лингвистической науке авторы отметили особую важность публицистического дискурса, где выражение „авторства” принципиально важно для писателя, поскольку его главная цель – открыто донести до читателя свои мысли, свои представления и свои оценки (с. 31). Далее в данном разделе помещены ещё две статьи Юбиляра: *Оценочность и модальность: специфика межкатегориальных отношений* и *Диахронические аспекты исследования категории модальности*. Попутно отметим, что для рецензируемого сборника в целом характерен параллелизм синхронического и диахронического в исследовании модальности как семантической универсалии. Об этом свидетельствует, в частности, и второй блок статей, который носит название *Языковая модальность в диахронии и синхронии*. В нём помещены 10 статей: 3 статьи С.С. Ваулиной и, кроме того, отдельные статьи И.Р. Федоровой, О.Л. Кочетковой и других авторов. 5 статей посвящено диахроническому аспекту изучения модальности (на материале древнерусского языка и русского языка второй половины XVII – начала XVIII веков) и 5 статей синхроническому аспекту (перформативные глаголы, семантика возможности, глаголы эпистемической оценки, модальные экспликативы, сложные предложения).

Проблеме модальности в художественном тексте и дискурсе посвящен 3-ий блок научных статей. Среди отобранных для анализа текстов роман Льва Толстого *Анна Каренина*, поэтические тексты Максимилиана Волошина, Сергея Есенина, Александра Твардовского, прозаические произведения Антона Чехова, роман Е.А. Кулькина *Прощеный век, Женщина в колодезе*. Семь статей посвящены анализу текстов прессы (газетные тексты XVIII века и тексты современной прессы, а также публицистические тексты Александра Твардовского). В последних трёх

статьях (С.С. Ваулиной, Ю.В. Гапоновой и З.Л. Новоженовой) представлен анализ рекламных текстов, который позволяет выделить главные специфические особенности языковой организации рекламы.

Последний блок научных статей посвящен анализу модальности в *сопоставительном* аспекте. С.Я. Гехтляр и Е.В. Шлык рассматривают исследуемую проблему на материале романа Льва Толстого *Война и мир* и его немецко – и англоязычного переводов. И.В. Островерхая обратилась к английскому переводу романа Толстого *Анна Каренина*. И.А. Демидова сделала свои обобщения на материале современных русских и английских газет, Л.В. Коковина – на основе текста поэмы Николая Гоголя *Мёртвые души* и её английских переводов; С.С. Ваулина и М.В. Лопатюк – на материале романа *Преступление и наказание* Федора Достоевского и его испанского перевода. Сборник заканчивается статьёй Е.Н. Магдалинской *Функционирование ядерных экспликаторов модального значения желательности в русской и польской прессе*.

К сожалению, в рецензируемом сборнике не затронута проблема способов выражения модальности в современном негационном и мезонимном пространстве (или *резонантном* пространстве текста/литературы по определению В.Н. Топорова), хотя данная сфера давно нуждается в серьёзном научном обобщении.

Рецензируемый сборник научных работ характеризуется высоким уровнем публикаций; его материалы могут быть с успехом использованы в научных исследованиях по проблеме модальности преподавателями университетов, а также аспирантами и магистрантами.

*Leontij Mironiuk*



**Zbigniew Żakiewicz, *Rosja, Rosja... Notatki z podróży. Ludzie. Lektury 1964–2002*, Wydawnictwo „Oskar”, Gdańsk 2006, ss. 240.**

*Rosja, Rosja...* – dwa takie same początkowe wyrazy w tytule książki i wymowny po nich wielokropek: dwa symboliczne oddechy, dwa głębokie westchnienia, w których zamknięto wspomnienia, współczucie i zadumę człowieka dojrzałego nad labiryntowymi losami naszego wschodniego sąsiada – nad jego historią, kulturą, literaturą. A po tytule, w roli motta, jeden z najbardziej znanych Tiutczewowskich czterowierszy, rozpoczynający się tezą *Умом Россию не понять...* – w oryginale oraz dwóch konkurencyjnych wersjach translatorskich: jednej autorstwa Ryszarda Łużnego, drugiej – Artura Sandauera.

Tekstu nie budują zwykle notatki z podróży, w których brakuje na ogół dystansu wobec spraw i ludzi. Zapiski wtopione w panoramę dziewiętnastowiecznej i modernistycznej literatury rosyjskiej, pretendującej nie od dzisiaj do wielkiej roli nauczycielki życia, nawiązują do najlepszych wzorów literatury powszechnej. Są subiektywnym lirycznym reportażem-esejem, przenikniętym wewnętrznym narracyjnym ciepłem, co wcale nie znaczy, że towarzyszy im bezkrytyczny stosunek do bolesnej przeszłości Rosji. Literatura wciąż pozostaje dla autora *Wilczych łąk* najwrażliwszą częścią kultury, zdolną do stawiania trafnych diagnoz w stosunku do współczesności i bezbłędnego przewidywania rozwoju wydarzeń historycznych w przyszłości.

Książka Żakiewicza, mimo że w tytule zapowiada trzydziestośmioletnią cenzurę (1964–2002), tak naprawdę zaczyna się w roku 1939, inicjującym pierwsze kontakty Autora z bolszewikami, dzięki czemu pole wnikliwej obserwacji nastawionej na powroty ku wileńskim praelementom – prapamięci, praświadomości, prahistorii – poszerza się o następne dziesięciolecia. Szczegóły biograficzne zawarł pisarz w części poprzedzającej narrację właściwą w *Zamiast wstępu*. Z niej dowiadujemy się, że od lutego 1946 pisarz przebywał w Polsce, wędrując przez Olsztyn, Łódź, Wrocław i Opole, by zrobić nagły zwrot i latem 1967 roku osiąść na stałe w Gdańsku, czyniąc z Kaszub namiastkę Wyżyny Oszmiańskiej i by przez geograficzne zbliżenie oraz wspomnienia nie tracić więzi z duchową Ojczyzną, Wileńszczyzną oraz Mołodecznem.

*Rosja, Rosja...* składa się z sześciu części: 1964–1965, 1968–1969, 1971–1972, 1988–2001, *Lektury Rosji*, *Moja Białoruś*. Prawdę powiedziawszy, każdy jej fragment odznacza się całkowitą narracyjną niezależnością i może funkcjonować jako samodzielny szkic. Każdy każe nam działać, zmuszając na przykład do zmiany ustalonych sądów historycznoliterackich. Każdy zachęca do

dialogu z Autorem, w którym nie zabrakłoby także miejsca na badawczy spór, na przykład o „szalonego epileptyka” Dostojewskiego czy „bezwzględne” Bunina.

Lata 1964–1965 są zapisem pierwszych wrażeń, których źródłem stała się weryfikacja nabytej wiedzy rusycystycznej z rzeczywistością dwóch molochów: Moskwy i Leningradu. Żakiewicz postępuje, wydawać by się mogło, całkowicie nielogicznie, zaprzeczając swojemu filologicznemu przygotowaniu. Wie przecież, że literatura rządzi się swoimi prawami, zgodnie z którymi fikcji nie uznajemy za prawdę, a mimo to jak wytrwały detektyw chodzi ulicami znanymi z klasyki dziewiętnastowiecznej w poszukiwaniu wrażeń, otwarty na mierzenie się z wyimaginowaną rzeczywistością, zagląda do domów, poznaje mieszkania i sprzęty, przywołuje obrazy głównie z Dostojewskiego i Tolstoja, kojarzy postacie literackie z autentycznymi pierwowzorami.

Po wielu trudnych wewnętrznych remanentach historycznych i literackich formułuje pojemne kulturologiczne uogólnienia, których ówczesna cenzura na pewno by nie przepuściła. Kusi się o podanie przyczyn bezdziejowości Rosji i pijaństwa Rosjan, traktowanego na równi z religią. Odsłania okrucieństwo wynikające z kultu jednostki. Dostrzega złożoność duszy rosyjskiej, wiecznie rozdartej między Europą i Azją. Przedstawia, bada i rozpoznaje rosyjski charakter, lecz czyni to znacznie spokojniej i bez nadmiernego ładunku ekspresywnego, czym wyraźnie się różni na przykład od Wiktora Jerofiejewa, Rosjanina, który miał odwagę odważnie zdiagnozować swoją ojczyznę oraz swoich rodaków i ogłosić światu zaskakujące wyniki brutalnie szczerej ekspertyzy w postaci *Encyklopedii duszy rosyjskiej*.

Okres 1968–1969 staje się kontynuacją intelektualnej przygody rozpoczętej na poważnie kilka lat wcześniej. Żakiewicz po raz kolejny odsłania w esejach swe impresjonistyczne inklinacje połączone z niezwyklej wrażliwością na barwy i kształty oraz zbliża się przede wszystkim do jednego z ulubionych pisarzy, tj. Iwana Bunina, za sprawą wnikliwej rejestracji doznań sensorycznych: smaków, zapachów, dźwięków. Buninowi poświęca szkic, aby odsłonić tajemnicę literackiego sukcesu autora *Antonówek*. Poszukuje momentów, w których w jednej chwili łączą się czasy, biografie, style, kultury. Draży. Nie przechodzi obojętnie obok Błoka, akcentując oryginalność jego koncepcji historiozoficznej, wyrażonej najpełniej w poemacie *Dwunastu*, czy naturalną umiejętność porozumiewania się ze światem „bez protez i przenośni” tak typową dla Wielemira Chlebnikowa, franciszkańskiego z ducha twórcy, otwartego na przyrodę, wszystkie czasy i wszystkie kultury.

O ile w poprzednim rozdziale Żakiewicz pisał o naturze duszy rosyjskiej, o tyle obecnie przedstawia spostrzeżenia własne i usłyszane z ust poety Jewgienija

Winokurowa na temat natury Polaków. Skrajnemu emocjonalizmowi Rosjan, zdolnych kochać i nienawidzić jednocześnie, gotowych w tej samej chwili do lamentu i zademonstrowania niepohamowanego gniewu oraz okrucieństwa, przeciwstawia portret Polaka, w którym dominuje skłonność do romantycznych gestów, gloryfikowania fantazji i fantastyczności. W ocenie Winokurowa nie jesteśmy nacją epików, lecz liryków, narodem silnie kochającym wolność.

W poszukiwaniu prapamięci i historii Żakiewicz błąka się niczym petersburskie widmo po starych cmentarzach, cerkwiach, po wybranych ulicach, podwórkach oraz domach-muzeach, aby zmierzyć się z dziedzictwem kultury, by mentalnie i fizycznie zbliżyć się do biograficzno-literackich tajemnic. Do źródeł pisarskich natchnień. Do rozpraw klasyków z samym sobą (np. wątek Karenin – Tołstoj). Łączy ponownie życie pisarzy z ich tekstami. Odsłania paradoksy. Dostrzega paralele osobowe, o których milczą podręczniki literatury. W ten sposób wzbogaca naszą wiedzę o wyniki wnikliwych śledztw w sprawie Dostojewskiego, Tołstoja, Błoka, Bunina, Turgieniewa, Andriejewa, Chlebnikowa czy ornamentalisty Wiesiołego. Niepostrzeżenie przeprowadza czytelnika z jednego brzegu na drugi, z dziewiętnastego wieku w pełne napięcia i nieoczekiwanych zwrotów historii, nowych jakości etyczno-estetycznych następne burzliwe stulecie. Błoka nazywa Puszkinem rzuconym w XX wiek, doceniając wielkość poety-symbolisty oraz to samo uwikłanie w bieg popaździernikowych wydarzeń, w ten sam co do istoty dramat, którego źródłem było wyostrzone wycucie rytmu historii oraz prorocze widzenie skutków dziejowych zmian.

Następne dwa lata 1971–1972 wiążą się z Rosją Breżniewa, czasem społeczno-politycznych przymrozków, trwania w dziejowym bezruchu nasyconym kafkowską podejrzliwością i najczarniejszym absurdem. Bohaterami tej części książki są bez wątpienia Leningrad oraz Odessa, a spośród twórców – Josif Brodski, poeta obdarzony niezwykle świadomością swoich czasów. Żakiewicz wielokrotnie podkreśla głębokie zakorzenienie Brodskiego w kulturze europejskiej oraz tę samą jak u Piotra Czaadajewa umiejętność rozmawiania o Rosji bez najmniejszych nalotów wielkoruskiego szowinizmu. Pojęcie „rosyjska klaustrofobia”, rozumiane jako „uczucie zamknięcia i niemożności przekroczenia przekłetej ściany, która odgradza od wolnego świata” (s. 113), świetnie ilustruje stan niewoli twórczej i osobistej otrzymanej w smutnym spadku po czasach Stalina. W Odesie pisarz tropi Babla, dostrzega dramat egzystencji rosyjskiego Żyda na granicy wielu ras i rozmaitych kultur. Tutaj także, nad Morzem Czarnym, stają przed oczyma Lermontow, Mickiewicz, Słowacki, Conrad. Wielcy niepokorni, chociaż każdy na swój sposób. Ponownie odległa przeszłość spina się w obecności wodnych żywiołów z terażniejszością, przypominając o sile tyranii wpisanej w dzieje

Rusi-Rosji i nędznej kondycji zarówno wybitnej, jak też całkiem szarej jednostki wobec trybów wielowiekowej despotycznej maszynierii.

Trzydzieści lat 1988–2001 zamknął Autor w dwóch ważnych dla Rosji wydarzeniach: z jednej strony tysiąclecie chrztu Rusi, z drugiej – przekazanie władzy Putinowi. W ten sposób duch połączył się z materią, co znalazło wyraz w zawartości tej części książki. Żakiewicz nie przemieszcza się już z rozmachem po rosyjskich przestrzeniach, nie peregrynuje na linii Leningrad – Tbilisi jak poprzednio, lecz przygląda się wnikliwie skutkom owych przestrzeni, które przesądają o inności rosyjskiej mentalności. Jest to fragment gorzki i smutny, absolutnie nieoptymistyczny, albowiem zamiast fascynacji Rosją Autora dopada autentyczne duchowe zmęczenie, stan bliski zapaści. Wcześniej zebrane doświadczenia, w których niemało miejsca zajęły obserwacje związane z brutalizacją życia, codziennymi scenami chamstwa, tyranizowania słabszych przez silniejszych, teraz wybuchły z całą skrywaną mocą. Chaos w sercach Rosjan połączył się z ogólną brzydotą wszystkiego, co komunistyczne i czerwone, co dokumentowało bezmyślne niszczenie historii „białych”. Ale Żakiewicz nie ucieka przed samym sobą, nie zamyka uszu i oczu na jęk i okropności Rosji, bo wie, że „nie ma ucieczki od siebie samego, a jedynie potrzeba zrozumienia, kim się jest” (s. 142–143). Otwarty monolog z Mariuszem Wilkiem staje się dla pisarza dogodną okazją do postawienia tezy o przyszłych losach odradzającego się imperium. „Wielkiej Rosji – czytamy – wciąż grozi implozja: zapaść do środka, wewnętrzny chaos lub wieczny bunt w duchu Pugaczowa czy rozpętanej przez Lenina wyniszczającej rewolucji” (s. 145). To naprawdę poważna przestroga.

*Lektury Rosji* są refleksyjnym zdaniem sprawy pisarza ze studiów dawnych i współczesnych, w których dominuje temat Rosji, natury charakteru rosyjskiego i perspektyw dziejowych tego wielkiego państwa. Żakiewicz wychodzi od tekstu markiza de Custine’a z 1839 r., widząc we francuskim podróżniku proroka pałdziernikowego przewrotu. Autor chętnie powraca także do listów filozoficznych Piotra Czaadajewa, z którym wiąże początek samoświadomości narodowej Rosjan. Literackimi kontynuatorami czaadajewskich „przeczuć” stali się Gogol, Dostojewski, Tołstoj, Sałtykow-Szczedrin, Korolenko, Czechow, Bunin, Gorki. Wszyscy oni wskazywali na występowanie obok siebie w naturze Rosjan drastycznych sprzeczności, jak pokora i bunt, rezygnacja i nadgorliwość, bezgraniczne poświęcenie i barbarzyńskie okrucieństwo.

Innym świadkiem historii Rosji był Mieczysław Jałowicki. Jego obserwacje z całą pewnością nie mogły być popularne w okresie totalitaryzmu. Żadna przecież cenzura nie ośmieliłaby się przepuścić na przykład zdania o twarzy Lenina: „Była to twarz nie człowieka, a szatana” (s. 158). Są i inne bardzo dosadne

określenia oraz dane biograficzne, towarzyszące ujawnianiu skrzętnie ukrywanej przez komunistów prawdy o wodzu października czy Lwie Trockim. Z kolei *Przekłete dni* Iwana Bunina i jego *Wspomnienia* stały się dla Żakiewicza dodatkowym, podświadomie wyczuwanym od Mołodeczna, źródłem wiedzy o nieludzkich czasach oraz impulsem do snucia refleksji między innymi o biesach naczelnych (Lenin, Trocki) i biesach pomniejszych (Dzierżyński, Łunaczarski) minionej epoki totalitaryzmu i ich destrukcyjnym wpływie na ciągłość rosyjskiego dziedzictwa kulturalnego. Uwagi Lwa Gumilowa, syna Anny Achmatowej i Nikołaja Gumilowa, zawarte w dziele *Od Rusi do Rosji*, są zdaniem Żakiewicza próbą odpowiedzi na pytanie o stopień europejskości i azjatyckości Rosji. W ocenie Gumilowa duchowa tożsamość oraz siła rosyjskiego etnosu kryje się w byciu Euroazjatami, a więc jakością składającą się z dwóch innych genetycznie komponentów historycznych, mentalnych, emocjonalnych.

Szczegółowego znaczenia nabierają dla pisarza materiały najnowsze, jak chociażby książka Witalija Szentalskiego *Wskreszone słowo – z archiwów literackich KGB*, wydane już w okresie rozkwitu *pieriestrojki* i *glasnosti*. Tekst ten stał się dokumentem o epoce ukazanej przez odsłony dramatycznych losów wybitnych twórców. Większość z nich straciła życie za usiłowanie bycia sobą, za otwarte NIE! wobec zdemoralizowanego komunistycznego systemu. Wstrząsająca szczerość dokumentalisty Szentalskiego została zademonstrowana w szkicach poświęconych pisarzom sowieckiego piekła, zaszczytnym, znieważonym, rozstrzelanym, na przykład Babłowi, Mandelsztamowi, Bułhakowowi, Pilniakowi, Płatonowowi, Klujewowi, ojcu Pawłowi Fłoresnkiemu, a nawet ulubieńcowi Kremla – Gorkiemu. Ich teczki opatrzone w Łubiance napisem *Вечно хранить!*, utrwalać dla potomnych ogromne ostrzeżenie przed możliwością powtórzenia się historii i pozornej bezkarności głównych „mechaników” ówczesnego ustroju. Każdy, kto jak Klujew przewidywał upadek reżimu i kres bezmyślnego ludobójstwa, był zagrożeniem dla jedynie słusznego systemu i musiał zginąć. Ten sam system zadbał o pełne, ślepe i skuteczne instrumentarium w postaci Związku Pisarzy Radzieckich, którego panteon – dzisiaj zapomniany – był uprzywilejowany, lecz nie za dokonania twórcze, a postępy w sztuce donosicielstwa. Fakt ten Żakiewicz skomentuje z właściwym sobie dystansem: „Zamordowani pisarze powracają w swych dziełach i historii tragicznej egzystencji. Twórcy literatury socrealistycznej wpadają w otchłań zapomnienia lub hańby” (s. 177); bardziej hańby – chciałoby się dopowiedzieć za Autorem *Rosji, Rosji...*

*Moja Białoruś* zamyka rozważania Zbigniewa Żakiewicza nad Rosją i Rosjanami. Autor powraca raz jeszcze, przestrzegając zasad kompozycji literackiej, do najmłodszych lat, okresu, gdy „po życiu biegał jak po łące”. Bohaterami tej

części książki są bez wątpienia trzy postacie: poeta białoruski Janka Bryl („białoruski Iwaszkiewicz”, świadek samobójczej śmierci pułkownika Dąbka na Oksywii), białoruski nauczyciel Żakiewicza z 1944 r. – Julian Sierhiejewicz i najmłodszy wójt w wolnej Polsce – Feliks Żyłko. Trzy odmienne życiorysy, trzy różne losy, *mpu cydóby...*

Poznawszy dzieje rodziny Żyłków, którzy powrócili w 1956 r. z Kazachstanu, dokąd wywieziono ich z litewskich Żodziszek, w których wszystkie sprawy sekretarskie prowadził stryj Żakiewicza, Henryk, uświadomiłem sobie, jak mały jest jednak świat. Syn Feliksa Żyłki, Bogusław, obecnie profesor Uniwersytetu Gdańskiego, w 1982 r. wypromował mnie na magistra; pracę magisterską recenzował Zbigniew Żakiewicz, ten sam, który nazywa mnie i Bogusława Żyłkę swoimi najlepszymi studentami. Potem stajemy się Kolegami, następnie Przyjaciółmi. Historia się toczy. Lat przybywa. Ich przeszłość stała się częścią mojej teraźniejszości, a ich doświadczenia – źródłem recenzenckich refleksji.

Czas na syntezę. Moskwa i Leningrad jako miasta-symbole odgrywają w retrospekcji Autora *Rosji, Rosji...* najważniejszą rolę. Nie byłoby Żakiewicza rusycysty bez 17 września 1939, bez Mołodeczna, bez śmierci ojca po tamtej stronie, bez przymusowej emigracji w roku 1946, bez tej wewnętrznej iskry, która powiększała się wraz z dorastaniem chłopca i która już w dzieciństwie, chociaż zapewne wtedy jeszcze podświadomie, nakazała solidnie zbadać przyczynę kulturowego tułactwa po historii i literaturze Rosji. Po „złotym” i „srebrnym” wieku Dostojewski, Tołstoj i Bunin są dla pisarza trzema najważniejszymi punktami odniesienia w konstruowaniu uogólnień na temat dziejów Rosji i perspektyw jej trwania. W dokonaniach Wielkiej Trójki zbiega się doskonałość literackiej tradycji: formy, języka, prawdziwości obrazu rosyjskiej duszy. Europa i Azja są dla Żakiewicza naturalnymi, bo wpisanymi w geografie, granicami natury wschodnich Słowian, pozwalającymi wytłumaczyć zdolność do niebywałego okrucieństwa Rosjan i jednoczesną gotowość do złożenia z siebie najwyższej ofiary. Dwa ludzkie komponenty – tyran i tyranizowany – są na stałe wpisane w rosyjski pejzaż despotyzmu. Lekarstwa na „chorobę na Rosję” jak dotąd nie ma, dlatego rokowanie w każdym indywidualnym przypadku osób nią dotkniętych jest bardzo poważne.

Inicjały Autora *Rosji, Rosji...* zamykają polski alfabet, ale pomiędzy literami „Z” jak Zbigniew i „Ż” jak Żakiewicz znajdujemy jeszcze literę „Ż”. Jest ona naturalnym elementem graficznym, symbolicznie łączącym lewą i prawą stronę biografii pisarza, jest oczywistym pomostem między świadomością zrodzoną w okresie dzieciństwa w Mołodecznie a samoświadomością budowaną stopniowo, lecz konsekwentnie już w Polsce, przez dogłębne poznawanie Rosji i dokonywanie



wizji tekstowo-lokalnych przeprowadzanych wielokrotnie nawet na tym samym miejscu historycznych, kulturowych oraz literackich zdarzeń. Żakiewicz niczego z przeszłości nie wykreśla, analizuje własne doświadczenia i własne ograniczenia, by przekroczyć naturę w imię zachowania ciągłości wielokulturowego dziedzictwa, by powiedzieć o sensie sztuki, której zadaniem głównym niezmiennie pozostaje podprowadzanie do progu tajemnicy, do swego rodzaju plus nieskończoności.

*Rosja, Rosja...* Zbigniewa Żakiewicza jest dla mnie książką niezwykłą i na pewno na zawsze taką pozostanie. Moje przekonanie bierze się nie tylko z sentymentu, jakim niezmiennie darzę Jego pisarstwo, ale także ze wspomnień związanych z wykładami Mistrza i czasem studiów oraz wspólnej pracy na Uniwersytecie Gdańskim. Wzmacnia je podziw dla intelektualnej elegancji Autora, „prostej jak podanie dłoni”, zdolnej pokonywać wszelkie sztuczne granice w imię dziejowej solidarności, dla której nieistotne okazują się podziały polityczne i narodowe uprzedzenia. Dla mnie, dla moich studentów oraz dla przyszłych pokoleń rusycystów *Rosja, Rosja...* będzie wiecznie żywą zaczarowaną fontanną, źródłem słowa, z którego Puszkini i Bunini byliby jednakowo dumni. „Wielka literatura – napisze Autor *Tryptyku wileńskiego* – zabija swego twórcę, w perspektywie czasu ginie człowiek, ale pozostaje jego dzieło, już wyzwolone z ograniczeń czasu, przypadkowości chwili, której podlega człowiek żyjący” (s. 70). I wszystko wskazuje na to, że ten okrutny, ale zarazem wspaniały los, gdy traci się siebie, by istnieć w wieczności, spotka także Zbigniewa Żakiewicza.

Grzegorz Ojcewicz

**Iwona Anna Ndiaye, *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008, ss. 320.**

Przed trzema laty ukazała się – od dawna oczekiwana zwłaszcza w polskim środowisku rusycystycznym – antologia liryki kobiecej „pierwszej fali” rosyjskiej emigracji *Poetycka Atlantyda*, którą przygotowała do druku Iwona Anna Ndiaye<sup>1</sup>. Ta licząca 429 stron monografia zawierała we *Wstępie* syntetyczne

<sup>1</sup> Zob. np. moją recenzję: I.A. Ndiaye, *Poetycka Atlantyda. Antologia liryki kobiecej „pierwszej fali” rosyjskiej emigracji*, Olsztyn 2006, ss. 430, „Slavia Orientalis” 2007, nr 1, s. 129–132.

rozpoznanie tematu rosyjskiej literatury emigracyjnej „pierwszej fali” i zapowiadała nowy jakościowy skok w badaniach nad twórczością najwybitniejszych pisarzy, przedstawicieli Rosjan-uchodźców po 1917 r.

Skok ten dokonał się wkrótce, w następnej obszernej monografii zatytułowanej *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*. Opinię wydawniczą napisała dr hab. Anna Bednarczyk, prof. Uniwersytetu Łódzkiego, łącząca w sobie doskonale szerokie kompetencje literaturoznawcze z kompetencjami translatologicznymi, zapewniając w ten sposób książce solidny ogłód i rzetelną ocenę.

*Hipertrofia tęsknoty...* wieńczy bardzo udanie okres wieloletnich poszukiwań przez Iwonę Annę Ndiaye własnej odpowiedzi na pytanie o miejsce i rolę toposu domu w dorobku literackim wybranych – z konieczności – twórców, przy czym sięgnęła ona po nazwiska niezwykle znaczące i charakterystyczne w dziejach literatury rosyjskiej, eksponując status pisarski takich indywidualności, jak Marina Cwietajewa, Władimir Nabokow i Iwan Bunin. Tym samym na podstawie ich biografii i dokonań twórczych mogła sformułować pewne uniwersalne prawdy o losie pisarzy im podobnych.

Monografia składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia, wyboru bibliograficznego, streszczenia w języku rosyjskim, spisu rysunków i zestawień oraz indeksu osób. Rozdział pierwszy, *Topos domu w tradycji literackiej*, został podzielony na trzy podrozdziały, jak: 1. *Antropologiczna i literacka semiotyka domu*, 2. *Dom pojmowany współcześnie – tradycja i jej wykorzenianie*, 3. *Dom w literaturze rosyjskiej – rys historyczny*. Taki układ pozwolił Autorce na przejrzyste i precyzyjne zarysowanie problemu, w którym aspekty antropologiczne i semiotyczne górują nad innymi. Badaczka umiejętnie łączy przeszłość z teraźniejszością, akcentując zwłaszcza współczesny status domu, pisze o skutkach naturalnych przemian w sferze społeczno-obyczajowej i stopniowej utracie niektórych tradycyjnych pierwiastków kojarzonych odruchowo z domem oraz jego otoczeniem, do jakich byli szczególnie przywiązani rosyjscy emigranci „pierwszej fali”. Omówienie w dwóch pierwszych podrozdziałach kwestii zasadniczych dla dalszych, bardziej szczegółowych analiz, umożliwiło Autorce zajęcie się problematyką domu, szeroko i od dawna obecną w literaturze rosyjskiej, lecz nie rozpatrywaną w łącznym aspekcie semiotyczno-antropologicznym w tak znacznym zakresie.

Na podstawie dokonanego rozpoznania Autorka przechodzi następnie w rozdziale drugim do zarysowania fenomenu emigracji rosyjskiej przez erudycyjną dyskusję nad kwestiami nazewniczymi (podrozdział pierwszy), zjawiskiem „pierwszej fali” (podrozdział drugi) i misją literatury emigracyjnej, do której przyznawali się uciekinierzy z Rosji po roku 1917 i z którą się utożsamiali (podrozdział



trzeci). Trzeba zaznaczyć, że bardzo słusznie zaakcentowano w opracowaniu świadomą potrzebę emigrantów zachowania w środowiskach emigracyjnych pamięci o prawdziwej Rosji, tj. Rosji za panowania cara, Rosji sprzed przewrotu październikowego, tej Rosji, która była – w ich mniemaniu – nosicielką rzeczywistych wartości narodowych. Otrzymaliśmy w konsekwencji bogatą i ciekawą panoramę spraw oraz osób, której znajomość okazuje się konieczna dla zrozumienia specyfiki losów rosyjskich emigrantów „pierwszej fali” w Europie i poza nią.

Rozdział trzeci, *Emigracja a przestrzeń egzystencjalna*, stanowi już głęboki ingres w istotę problemu badawczego ujętego w tytule monografii. W podrozdziale pierwszym Autorka omawia zagadnienie eksterytorialności w zderzeniu ze świadomością twórczą, w podrozdziale drugim przedstawia rozważania natury translatoologicznej o statusie bilingwizmu w poezji, wreszcie w podrozdziale trzecim nawiązuje do tematyki emigracyjnej, wiążąc ją z szerokim tłem interkulturowości. Dzięki takiemu ujęciu problemu hipertrofia tęsknoty za utraconym domem staje się nie tylko zjawiskiem lokalnym, ograniczonym do bólu emigrantów rosyjskich, ale także nabiera wymiaru ogólnoludzkiego, powszechnego i da się bez trudu zaobserwować również w innych kulturach, innym piśmiennictwie artystycznym, innych utworach literackich. Po raz pierwszy w opracowaniach tego typu z taką dociekliwością i przekonaniem została zarysowana zależność recepcji dzieł pisarza od jego wielojęzyczności artystycznej lub jej braku. Nie bez znaczenia w tworzeniu przestrzeni egzystencjalnej twórców-emigrantów, co podkreśla Autorka, okazał się także ich wiek biologiczny i poglądy na naturę kreacji słownej.

Rozdział czwarty, *Poeeci bezdomni?*, ma między innymi za zadanie zilustrowanie zaprezentowanych w poprzednich rozdziałach tez na przykładzie dokonań twórczych wybranych, ale charakterystycznych i istotnych postaci w dziejach literatury rosyjskiej (a w odniesieniu do Nabokowa – i amerykańskiej), jak Marina Cwietajewa, Władimir Nabokow i Iwan Bunin; odpowiednio: podrozdział pierwszy: *Duchowa entropia domu Mariny Cwietajewej*, podrozdział drugi: *Nabokowa powrót do domu dzieciństwa*, podrozdział trzeci: *Buninowska apoteoza bezdomności*. Znak zapytania umieszczony przez Autorkę w tytule rozdziału nie jest dziełem przypadku, lecz świadomym zabiegiem otwierającym interkulturową dyskusję nad istotą bezdomności i przeniesieniem punktu ciężkości z bezdomności zewnętrznej, fizycznej, związanej z brakiem domu, na bezdomność wewnętrzną, psychiczną, związaną z brakiem zrozumienia dla własnej twórczości i pustką recepcyjną.

Rozdział piąty, *Tęsknota za utraconym domem w poetyckich konkretyzacjach*, znajduje realizację w kolejnych trzech podrozdziałach: 1. *Dom – schronienie*, 2. *Dom rodzinny*, 3. *Dom – Ojczyzna*. Trzy punkty odniesienia wpisują się w tradycyjne i najcenniejsze symbole związane z domem. Wyeksponowanie

tych symboli, wskazanie ich dominującego miejsca i roli w emigracyjnej rzeczywistości Rosjan należących do „pierwszej fali”, a także twórczości poetyckiej poetów-emigrantów zamyka rozważania Autorki o nierzadko przerysowanym ekspresywnie i emocjonalnie stosunku piszących do własnej ojczyzny i związanych z nią wspomnień.

Bibliografia, chociaż sporządzona na zasadzie wyboru, okazała się zbiorem bardzo cennych i ważnych prac o rosyjskiej emigracji. Zawiera ona rozmaite wykazy mocno związane z monografią, jak dane o antologiach, tomikach zbiorowych i almanachach emigracyjnych (opublikowanych w języku rosyjskim i polskim), informacje o encyklopediach, słownikach, informatorach i materiałach biobibliograficznych tematycznie korespondujących z książką (źródła – również w języku rosyjskim i polskim), publikacje na temat domu w ujęciu literaturoznawczym, antropologicznym oraz kulturowym (ponownie zestawienia rosyjsko- i polskojęzyczne), wreszcie – świetnie dobrane materiały źródłowe o twórczości Mariny Cwietajewej, Władimira Nabokowa i Iwana Bunina. Integralną częścią monografii są także oryginalne rysunki, zwłaszcza ilustrujące przenicowania terytorialno-duchowe w relacjach geograficznych (Rosja~Emigracja, Rosja~Emigracja~Nowa Kultura), a także personalnych (Cwietajewa, Nabokow, Bunin). Pozwalają one na jeszcze lepsze uzmysłowanie sobie autorskich wizji zmian, jakie dokonywały się w biografii twórców pod wpływem przebywania na uchodźstwie. Staranny *Indeks osób* zamyka to ze wszech miar wartościowe dzieło. Jest ono w Polsce najnowszym, najpełniejszym i ze znanstwem napisanym kompendium literaturoznawczym, które ukazuje „dom” jako jeden z najważniejszych obrazów topicznych w odniesieniu do całej rosyjskiej literatury emigracyjnej „pierwszej fali”.

Grzegorz Ojcewicz

**„Балтийский регион”, № 3(5), Калининград 2010.**

В издательстве Российского государственного университета имени Иммануила Канта в Калининграде издан в 2010 г. № 3 журнала „Балтийский регион”, который полностью посвящен вопросам науки и образования, проблематике очень актуальной и важной в современном мире. Издание основано на материале докладов IV Балтийского образовательного форума, проведенного в Калининграде 13–15 августа 2010 г. В нем приняли участие „руководители систем образования субъектов Российской Федерации”, представители системы образования разных уровней, что должно „способствовать решению проблем интеграции высшего и общего образования в Европе” (с. 7).

Эти форумы проводятся в Калининграде ежегодно. В них участвуют ректоры из российских и европейских университетов „с целью обмена опытом для повышения качества образования и выработки общей позиции по принципиальным вопросам развития высшего образования в Европе и мире”, с целью объединения „усилий университетов в России и зарубежной Европы в решении проблем интернационализации высшего образования в Европе” (с. 7).

В журнале находится семь разделов. В первом помещено шесть докладов, объединенных темой „Международное сотрудничество в области высшего образования” (с. 8–65) авторов из Германии и разных городов России (Калининград, Москва, Мурманск, Санкт-Петербург). Своеобразным продолжением этой темы является раздел „Практический опыт реализации международных образовательных проектов” (с. 92–104), где авторы В.В. Ионов, Е.Г. Кропинова (с. 92–97) проанализировали программу „Балтийский университет”. На основе этого образовательного проекта проводится международное межуниверситетское сотрудничество, которое дает возможность развивать межкультурную коммуникацию между студентами и преподавателями в Балтийском регионе, а также расширять исследования, направленные на насущные современные экологические и социальные проблемы.

Подробный анализ сотрудничества между Калининградским а Варминско-Мазурским университетом поместила С.С. Ваулина, останавливаясь в своей статье *„Большое видится на расстоянии”*: *некоторые итоги сотрудничества филологов Варминско-Мазурского университета и РГУ им. И. Канта* (с. 98–104) на результатах работ филологов

двух вузов. В тексте представлена история и начало контактов между учебными заведениями Калининграда и Ольштына с 1980 г, которые начались на основе договора о совместном сотрудничестве. Дается тоже тщательный осмотр основных проблем, вопросов, аспектов, тем в этих контактах преподавателей и студентов, ученых и исследователей, а также оговорены их результаты, названы совместные печатные издания и проведенные конференции.

Значительный вклад внесли в развитие сотрудничества многие ученые университетов, которые Автором названы и охарактеризованы. „Долголетнее сотрудничество, считает Ваулина, филологов РГУ им. И. Канта и ВМУ в Ольштыне, основанное на истинной любви к славянскому слову и славянской культуре, скрепленное сердечностью искренних дружеских отношений и чувством сопереживания, может в известной мере служить своеобразной мини-моделью славянского филологического братства. А это открывает новые перспективы сотрудничества между нашими вузами” (с. 104).

Два доклада в следующем разделе посвящены „Образовательной системе в странах Балтийского региона”. Они касаются образовательной системы Латвии в оценке ее населения (с. 66–75) и школьного образования в Литве в 20–50-е годы XX века (с. 76–84). Текст И. Н. Симаевой в разделе „Психологические аспекты инновационной деятельности в сфере образования” касается проблемы психологического риска для здоровья детей в современной системе образования (с. 85–91).

Замещенная в сборнике рецензия (с. 105–113) говорит о книге *Российское образование: тенденции и вызовы*, содержащей работы, анализы, просмотры и доклады, относящиеся к модернизации в сфере образования в высшем и послевузовском профессиональном обучении.

В разделе „Научная жизнь” представлены итоги международного семинара „Развитие политической науки: исследовательские проекты и сетевое взаимодействие”, проведенного 2 июня 2010 г. в Свердловске. В этой международной встрече участвовали представители из Литвы, Польши, России и приняли решение об утверждении конкретного плана исследовательского проекта, охватывающего Балтийский регион и смежные территории: Белоруссии, Латвии, Литвы, Польши, России, Эстонии.

Последний раздел (с. 117–119) содержит информацию о совместном проекте Санкт-Петербургского государственного университета и трех немецких университетов. Эта магистерская программа предназначена для

студентов, имеющих диплом бакалавра наук и высокий уровень знаний по физике и математике.

В конце тома находятся „Сведения об авторах” (с. 119–123), напечатанных в номере текстов.

Как нам кажется, изданный в Калининграде номер журнала „Балтийский регион” может заинтересовать не только читателей, связанных с вопросами науки и образования на территории вокруг Балтики, но и других представителей разных стран, занимающихся этой проблематикой.

Irena Rudziewicz

***Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań. Księga dedykowana Profesorowi Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin, pod red. Haliny Twaranowicz, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2010, ss. 558.***

W Uniwersytecie w Białymstoku w 2010 r. ukazała się książka pt. *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań* pod redakcją prof. Haliny Twaranowicz, dedykowana prof. Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin. Tom składa się z trzech części i zawiera 41 artykułów w języku angielskim, białoruskim, polskim i rosyjskim.

Na część I (s. 7–185) składa się 13 tekstów w całości poświęconych badaniom nad twórczością Jana Czykwina. Większość z nich napisana została przez autorów z Białorusi (Мінск – 4, Гомель – 3, Брэст – 3), jeden w języku polskim (Lublin) i dwa w języku rosyjskim (Witebsk i Minsk). Autorzy przeanalizowali badania naukowe prof. Czykwina, podkreślając jego zainteresowania białoruską literaturą emigracyjną (Людміла Сінькова, s. 7–17; Микола Мішчанчук, s. 151–172); omówili elementy religijne w tekstach poetyckich i formy podejścia badacza i poety do spraw wiary (Юрый Паталкоў, s. 99–128).

W większości prac brano pod uwagę konkretne utwory lub wybrane tomiki poezji Czykwina (Людміла Машчэнская, s. 45–64; Іна Швед, s. 85–98 – *Жменя пяску*; Вольга Шынкарэнка, s. 79–84 – *Адно жыццё*). Autorzy podkreślali również znaczenie występujących w utworach Czykwina „вечных тэм” (Ала Брадзіхіна, s. 19–25); zwrócili uwagę na stylistyczny i tematyczny

rozwój poetyckich dokonań białoruskiego poety, omawiając ich najbardziej charakterystyczne cechy, jak „яе адкрытасць у адносінах да самых разнатайных праяў мастацкага і экзістэнцыйнага вопыту як нацыянальнай, так і сусветнай літаратуры” (Яўген Гарадніцкі, s. 32); przedstawili drogę twórczą poety (Галіна Тычка, s. 129–137), a także „нацыянальна-светапаглядны характар паэзіі”, gdzie „народна-беларускае выступае як арганічная частка выкшталцона-еўрапейскага” (Анжела Мельнікава, s. 139).

Beata Siwek w tekście pt. *Człowiek w świecie wartości* (s. 37–44) na podstawie wybranych przykładów z poezji Czykwina omówiła podejście poety do problematyki ojczyznianej, do dzieciństwa, do człowieka odchodzącego ze wsi. Pokazała stosunek twórcy do rodzimego domu, do własnego życia i przyrody, która odgrywa znaczącą rolę w poezji białoruskiego pisarza. Do niej „jak do matki, ucieka bohater liryczny jego wierszy od cywilizacji i zgiełku współczesnego świata, tu szuka pierwotnego ładu, harmonii, spokoju. To przyroda tak często stanowi antidotum na wszystkie lęki i niepokoje, to ona wlewa w duszę podmiotu lirycznego optymizm, wiarę i nadzieję” (s. 41).

Інна Слемнева w artykule *Літаратурна-художественное произведение в динамике поставторского бытия* (s. 65–77) przedstawiła twórczość Jana Czykwina w porównaniu z rozwojem poezji rosyjskiej, zauważając, że jest on „поэтом драматической экспрессии, которая граничит с эсхатологически-сюрреалистической мистерией, а также изысканным метафористом” (s. 65). Михаил Слемнев и Александр Табачков odwołali się do działalności i twórczości „известного ученого-филолога и удивительно тонкого поэта Яна Чиквина” w artykule *Историческое время как онтологический феномен* (s. 173–185) i podkreślili, iż jego poezję „можно с полным основанием причислить к жанру философской”, a wiodącą ideą jego utworów jest „фундаментальная мировоззренческо-методологическая тема «Бытие и время»” (s. 173).

W części II (s. 189–329) recenzowanego tomu zamieszczono 6 artykułów w języku polskim i 5 w rosyjskim. Ich autorzy analizują konkretne utwory literackie, w tym Aleksandra Pułkina *Медный всадник* (Алексей Дмитриевский, s. 173–185); дневники Юлии Рейтлингер (Ионна Мянговска, s. 225–275); wiersz *Черный человек* Сергея Есенина (Гжегож Ойцевич, s. 255–275); utwory Антуана Ватто і Георгія Іванова (Ірина Федорчук, s. 277–293) oraz współczesną powieść Леоніда Юзефовіча *Казароза* (Анджей Янковски, s. 303–312). Adam Bezwiński (s. 201–213) omówił pierwszy „List do księżnej D.” Piotra Czaadajewa; Bronisław Kodzis (s. 215–223) zajął się beletryzacją i mitologizacją przeszłości w pamiętnikach Iriny Odojewcewej; Joanna Dziedzic (s. 241–254)

zwróciła uwagę na echa toposu *teatrum mundi* w poezji Fiodora Tiutczewa; Jan Orłowski (s. 295–302) przeanalizował wizję Polski w poetyckim świecie Wiktora Krugłowa; Danuta Myszko (s. 325–329) omówiła znaczenie ody w poezji Stanisława Trembeckiego.

Telesfor Poźniak (s. 313–324) poruszył sprawę obecności w szeregach Wojska Polskiego Białorusinów, zwracając uwagę na „cechy morfologiczne, fonetyczne oraz ekspresywne imienia, szczególnie zaś nazwiska”, co stanowi obok „języka, miejsca narodzenia i zamieszkania, religii, kultury, obyczaju, światopoglądu, poczucia wspólnoty losu, czci dla wspólnej symboliki, jeden ze składników konstytutywnych świadomości grupowo-narodowej jej nosicieli” (s. 314).

W części III (s. 333–558) znalazło się 17 tekstów w całości poświęconych literaturze białoruskiej. Zostały napisane głównie w języku białoruskim (12), ale także w polskim (3), rosyjskim (1) i angielskim (1). Autorzy przedstawili rozwój białoruskiego procesu literackiego oraz wybranych gatunków literackich w różnych okresach (Пуслан Казлоўскі, s. 375–379; Мікола Мікуліч, s. 381–395); wpływy wybranych i znanych twórców oraz faktów historyczno-literackich na rozwój literatury białoruskiej oraz twórczość konkretnych pisarzy i poetów (Сяргей Кавалёў, s. 333–345; Уладзімір Мархель, s. 347–359; Уладзімір Конан, s. 361–371; Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская, s. 397–402; Зоя Мельнікава, s. 429–435; Вольга Нікіфарова, s. 437–452). Pozostałe teksty omawiają twórczość wybranych pisarzy lub ich utwory (Анна Альштынюк – liryczne miniatury Janki Bryła, s. 453–462; Аксана Данільчык – twórczość Таісы Бондар, s. 463–473; Irena Rudziewicz – recepcja twórczości Maksima Tanka, s. 475–481; Irena Chowańska – utwory Michasia Stralcowa, s. 483–491; Tomasz Wielg – powieść historyczna Уладзіміра Караткевіча, s. 493–508).

Людмила Запембо (s. 509–530) przeanalizowała twórczość Василя Витки z uwzględnieniem jego zainteresowań utworem *Слово о полку Игореве*, podkreślając, że „достижение и художественное осмысление В. Виткой древнего произведения содержит в себе многие симптоматические черты, позволяющие углубить наши представления не только об индивидуальности поэта, но и содержании литературного процесса середины второй половины XX в.” (s. 511).

Тамара Тарасава (s. 531–549) zwróciła uwagę na „сур’ёзную філосафскую праблему ўзаемастанкаў экзістэнцыяльнага і сацыяльнага” (s. 536) w utworach Віктара Казько і Мішэля Уэльбека. Анна Саковіч (s. 551–558) przedstawiła bogate życiowe i twórcze doświadczenia „Георгія Валкавыцкага – заснавальніка і першага шматгадовага рэдактара беларускага тыднёвіка «Ніва», стваральніка і першага старшыні



Беларускага літаратурнага аб'яднання ў Польшчы, грамадскага дзеяча, пісьменніка, паэта” (s. 551), dokładnie analizując jego pracę autobiograficzną *Віры. Нататкі рэдактара*.

Jak się wydaje, omawiana książka jest bardzo interesującą pozycją na rynku wydawniczym. W sposób wszechstronny przedstawia nowe, oryginalne, znaczące problemy współczesnego białoruskiego procesu literackiego, twórczość mniej lub bardziej znanych pisarzy i poetów białoruskich. Na tym tle zdecydowanie pozytywnie wyróżnia się twórczość Jana Czykwina, przeanalizowana przez autorów artykułów z różnych punktów widzenia, pokazana wszechstronnie, w sposób wnikliwy i udokumentowany,

Omawiana Księga Jubileuszowa powinna wzbudzić zainteresowanie zarówno studentów, wykładowców-filologów, jak i szerokich kręgów czytelników pragnących poznać najnowsze osiągnięcia literatury białoruskiej.

*Irena Rudziewicz*

**Agnieszka Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”, Wrocław 2006.***

Secesja była nurtem dążącym do stworzenia nowego stylu i zerwania z historyzmem, a recenzowana monografia jest jej pierwszym obszernym opracowaniem. Agnieszka Matusiak doskonale pokazuje rozwój literatury ukraińskiej, jej historię, koncentrując się na stylu wczesnej fazy ukraińskiej moderny. Poświęca również dużo uwagi pisarzom tego okresu, m.in. ukazując, jak nastawiali się na nowoczesność. Zajmuje się portretami i opowieściami o życiu wybranych twórców. Matusiak ujmuje symbol jako ucieleśnienie nieokreślonej ekspresji, analizuje fenomen muzyki słowa, tańca i świat młodomuzowskich obrazów w otoczeniu natury. Opisuje proces europeizacji kultury ukraińskiej, poszukiwanie nowego kształtu w literaturze i sztuce. Łączy opisy i analizuje ukraińskie społeczeństwo na przełomie XIX–XX wieku.

Każdy z czterech rozdziałów książki został poprzedzony mottami pochodzącymi z utworów różnych znanych pisarzy, które trafnie nawiązują do poruszanych w nich tematów i pełnią funkcję wykładni problemu. Autorka ukazuje bowiem pewien łańcuch problemowy, którego tematyka nie jest przypadkowa. Ponadto



książkę dopełnia precyzyjnie zestawiona wielojęzyczna bibliografia, streszczenie w języku angielskim oraz indeks osób, który stanowi niewątpliwie cenną pomoc.

W pierwszym z rozdziałów Matusiak teoretyzuje głównie secesję, którą określa już w samym tytule jako *Fenomen kulturowy końca XIX i początku XX w.* Żaden kraj nie mógł bowiem przejść obojętnie obok nowego, awangardowego stylu. Autorka rozważa przesłanie ideowe secesji, czyli panestetyzm, oraz omawia rozkwit tej sztuki w Europie. Życie kulturalne na Ukrainie charakteryzowało się wówczas bezprecedensową atmosferą, dzięki której pojawiły się nowe teorie i kierunki artystyczne. Według Matusiak głównym czynnikiem oddziałującym na procesy kulturalno-artystyczne we Lwowie była prasa, krytyka artystyczna oraz kawiarnie literackie. Atmosfera kawiarni sprzyjała swobodnym wymianom myśli na pokrewne tematy, a w rezultacie sprzyjała otwartym i szczerym kontaktom artystów. To tam podczas spotkań rodziły się nowe, ciekawe poglądy na sztukę.

W drugim rozdziale pt. *W kręgu muzyki i muzyczności słowa. Współdziałania i symbiozy literacko-muzyczne* badaczka skupia się na strukturach dźwiękowych, które według niej są obfitym źródłem inspiracji, poczynając już od samego tytułu dzieł. Muzyka w tekstach modernistycznych wyrażała duszę narodu, więc twórcy szczególnie koncentrowali się na doborze słów, które prowadziły do asocjacji z muzyką. Młodomuzowcy starali się, aby tekst odbierany był jak muzyka, gdyż to najbardziej ich zdaniem przykuwało uwagę czytelnika. Dbali też o estetykę dźwięku, aby uwidocznili piękno swoich utworów. Nie ulega wątpliwości, że autorzy z kręgu Młodej Muzy w każdy możliwy sposób próbowali umuzyczyć swoje utwory, wiedząc, iż dźwięk oddziałuje najsilniej i inspiruje odbiorcę swoją mocą.

Równie ciekawe analizy odnajdujemy w rozdziale *W kręgu tańca i taneczności słowa*, w którym autorka skupiła się na połączeniu tego, co przyziemne i duchowe. Taniec ma wartość estetyczną, bowiem ruch oznacza życie. Jego obecność w utworach młodomuzowskich wynikała z przeświadczenia, że źródłem tańca jest odwieczna miłość, zaś spotkanie się dwojga ludzi twarzą w twarz – wyzwoleniem od rzeczywistości, powrotem do krainy marzeń. Taniec staje się symbolem egzystencjalnej postawy narodu ukraińskiego, uświadamia jego smutną sytuację. W tańcu istnieje jakaś nieznana moc, która prowadzi do pragnienia poznania świata. W dobie secesji zmieniło się podejście do kobiety, która niesamowicie współgrała z naturą. Wizerunki kobiet były przecież ważnym elementem w sztuce tego okresu i często ukazywano je, jakby wirowały w tańcu.

Kończący książkę rozdział *W kręgu inspiracji naturą. Świat młodomuzowskich obrazów* przypomina, że źródłem inspiracji artystów jest natura. Niby zwykła, szara rzeczywistość ma w sobie tyle intrygujących epizodów, które warto

opisać. Dlatego często właśnie w naturze twórcy odnajdowali natchnienie, a przyroda stawała się bezpośrednią kopalnią pomysłów. Natura w okresie secesji stanowiła także pole realizacji dążeń pisarzy do doskonałości, ponieważ według nich to ona jest urzeczywistnieniem wytworu wyobraźni. W wierszach poetów z kręgu Młodej Muzy często spotykane są rozmaite emocje: od smutku, melancholii, samotności do egzystencjalnego bólu, cierpienia i poczuciu marności wobec przeznaczenia.

W książce Agnieszki Matusiak odnajdujemy tendencje i upodobania artystyczne najbardziej typowe dla dzieł młodomuzowskich i dla samej secesji. Twórcy Młodej Muzy wszystkie te elementy, które wymienia badaczka, wiązali z przeżyciami wewnętrznymi. Ponadto świadomie czerpali z kultur zachodnio-europejskich, starając się z jednej strony nawiązywać do tradycji swojego narodu, a z drugiej zaś przełamać istniejące zasady narodnickiego ukrainocentryzmu. W efekcie zaczęli łamać obowiązujące konwencje i wnieśli powiew nowości do życia literackiego. Z tego powodu zostawili po sobie dokonania, które mają znaczny wpływ na rozwój literatury ukraińskiej.

Książka Agnieszki Matusiak to wnikliwe opracowanie literatury ukraińskiej przełomu XIX–XX wieku. Poprzez ciekawy sposób ukazania podjętej problematyki badaczka inspiruje odbiorcę do ponownego spojrzenia na znane utwory, zaś szczegółowa analiza modernizmu ukraińskiego na tle sztuki polskiej uwypukla punkty wspólne pomiędzy dziełami i twórcami obydwu narodów. Bez wątpienia monografia wnosi trwały wkład do badań nad literaturą ukraińską.

*Monika Wróblewska*

## Spis treści

Słowo wstępne .....	3
---------------------	---

### Literaturoznawstwo

<b>Kozak Barbara</b> (Olsztyn), <i>Inspiracje biblijne we wczesnej poezji Symeona z Połocka</i> ...	7
<b>Sidorova Tatjana</b> (Archangielsk), <i>Реконструкция авторских смыслов в процессе интерпретации когнитивного пространства текста (на примере анализа концепта „душа” в романе Владимира Набокова „Приглашение на казнь”)</i> ...	17
<b>Loshakov Aleksandr</b> (Sewerodwinsk), <i>Архитеkstуальные отношения в повести Михаила Попова „Славянская тризна”</i> .....	27
<b>Ndiaye Iwona Anna</b> (Olsztyn), <b>Chudasov Ivan</b> (Sankt Petersburg), <i>Od akrostychu do akrokonstrukcji (z historii rosyjskiej poezji wizualnej)</i> .....	43
<b>Bielousowa Wiera</b> (Olsztyn), <i>Гоголь сквозь розановскую призму „сказать сердце”</i> .....	61
<b>Dmitrowskij Aleksiej</b> (Kaliningrad), <i>Сербско-русские мотивы в общеславянском контексте (Н. Ивашигин „Влюблённое солнце”)</i> .....	67
<b>Letka-Spychała Olga</b> (Olsztyn), <i>Antynomia życia i śmierci w poezji Inny Lisnianskiej</i> .....	77
<b>Nikadem-Malinowska Ewa</b> (Olsztyn), <i>Duchowość w poezji Elły Kryłowej jako efekt amalgamowania przestrzeni mentalnych podmiotu lirycznego (na podstawie tomiku wierszy „Мепцающий остров”)</i> .....	89
<b>Rudziewicz Irena</b> (Olsztyn), <i>Виктор Астафьев и Сергей Залыгин</i> .....	97
<b>Borodicz-Chiszko Monika</b> (Białystok), <i>Dyskurs feministyczny i kategoria gender a współczesna literatura rosyjska. Zarys teoretyczny</i> .....	105
<b>Chowańska Irena</b> (Olsztyn), <i>Walory artystyczne liryzmu w prozie Michasia Stralcowa</i> .....	111
<b>Betko Iryna</b> (Olsztyn), <i>Символіка грошей/ багатства в українській постмодерній прозі: вірність класичній традиції</i> .....	125
<b>Niefagina Halina</b> (Słupsk), <i>„Польские” страницы романа Людмилы Улицкой „Даниэль Штайн, переводчик”</i> .....	133
<b>Pawletko Beata</b> (Katowice), <i>Rossica w kwartalniku kulturalnym „Opcje” (1993–2010)</i> .....	143
<b>Andriejczuk Wiera</b> (Kaliningrad), <i>Польская тема в „Балтийском филологическом курьере”</i> .....	153

## Językoznawstwo

<b>Waulina Swietlana, Ostrowierchaja Irina</b> (Kaliningrad), <i>Модальные экспликатеры „мысли семейной” в романе Л.Н. Толстого „Анна Каренина” (на примере образа Анны Карениной)</i> .....	167
<b>Stepanian-Rumiancewa Jelena</b> (Moskwa), <i>Изобразительность – „второй язык” словесности</i> .....	177
<b>Alimpijewa Roza, Taran Swietlana</b> (Kaliningrad), <i>Метафорика света и цвета как способ выражения авторской модальности в идиостиле Максимилиана Волошина</i> .....	189
<b>Feliksow Siergiej</b> (Moskwa), <i>Графико-орфографический аспект лексикографического описания в „Церковном словаре” Петра Алексеева</i> .....	201
<b>Kamalova Alla</b> (Olsztyn), <b>Sokolova Anna</b> (Severodvinsk), <i>О принципах лексикографирования в толковых словарях русского языка (на материале зоонимической лексики)</i> .....	209
<b>Korzeniewska-Berczyńska Joanna</b> (Warszawa), <i>Демифологизация и мифотворчество в современном российском публицистическом дискурсе</i> .....	223
<b>Orzechowska Joanna</b> (Olsztyn), <i>„Поминование” как концепт (на материале старообрядческого Войновского синодика)</i> .....	233
<b>Zaorska Magdalena</b> (Olsztyn), <i>Zanim urodzi się słowo (Z doświadczenia rosyjskiej szkoły sztuki aktorskiej)</i> .....	241
<b>Kołodysńska Tatiana</b> (Lublin), <i>Лексичні запозичення в українських надсянських говірках Польщі</i> .....	257
<b>Plotnikowa Larisa</b> (Białgorod), <i>Основные особенности современного словопроизводства</i> .....	265

## Recenzje

<i>„Białorutenistyka Białostocka”, t. 1, Białystok 2009 (Irena Chowańska)</i> .....	275
Ігор Козлик, <i>Методологічні аспекти теорії літературного стилю О.В. Чичеріна (Repetitorium do temi), Івано-Франківськ 2010 (Iryna Betko)</i> .....	277
<i>Модальность как семантическая универсалия, сборник научных трудов под ред. И.Ю. Куксы, Калининград 2010 (Leontij Mironiuk)</i> .....	278
Zbigniew Żakiewicz, <i>Rosja, Rosja... Notatki z podróży. Ludzie. Lektury 1964–2002, Gdańsk 2006 (Grzegorz Ojcewicz)</i> .....	281
Iwona Anna Ndiaye, <i>Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”, Olsztyn 2008 (Grzegorz Ojcewicz)</i> .....	287
<i>„Балтийский регион”, № 3(5), Калининград 2010 (Irena Rudziewicz)</i> .....	291
<i>Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań. Księga dedykowana Profesorowi Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin, pod red. Haliny Twaranowicz, Białystok 2010 (Irena Rudziewicz)</i> .....	293
Agnieszka Matusiak, <i>W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”, Wrocław 2006 (Monika Wróblewska)</i> .....	296

## Spis treści

Słowo wstępne .....	3
---------------------	---

### Study of Literature

<b>Kozak Barbara</b> (Olsztyn), <i>Biblical inspirations in the early works of Symeon of Polock</i> .....	7
<b>Sidorova Tatjana</b> (Archangielsk), <i>Reconstruction of the author's implications in the process of text cognitive space interpretation (by the example of the concept "soul" in the Vladimir Nabokov's novel "Invitation to an Execution")</i> .....	17
<b>Loshakov Aleksandr</b> (Sewerodwinsk), <i>The architextuality in the story "Slavonic funeral feast" by Mikhail Popov</i> .....	27
<b>Ndiaye Iwona Anna</b> (Olsztyn), <i>From acroverse (acrostic) to acroconstruction (from the history of Russian visual poetry)</i> .....	43
<b>Bielousowa Wiera</b> (Olsztyn), <i>The creation and personality of Nikolai Gogol in opinion of Vasily Rozanov</i> .....	61
<b>Dmitrowskij Aleksiej</b> (Kaliningrad), <i>Serbo-Russian motif in Slavonic context. (N. Ivanshtanin "The Sun in Love")</i> .....	67
<b>Letka-Spychala Olga</b> (Olsztyn), <i>Life and death antinomy in the Inna Lisnyanskaya's poetry (On the basis of the series of poems Archiv)</i> .....	77
<b>Nikadem-Malinowska Ewa</b> (Olsztyn), <i>Spirituality in poetry of Ella Krylova as a result of blending mental spaces of the lyrical I (based on a volume of verse "Мерцающие очерки")</i> .....	89
<b>Rudziewicz Irena</b> (Olsztyn), <i>Victor Astafiev and Siergiej Zalygin</i> .....	97
<b>Borodzicz-Chiszko Monika</b> (Białystok), <i>Feminist discourse and gender in contemporary Russian literature</i> .....	105
<b>Chowańska Irena</b> (Olsztyn), <i>The artistic qualities of lyricism in Mikhas Stralcov's prose</i> .....	111
<b>Betko Iryna</b> (Olsztyn), <i>Symbols of money / reach in Ukrainian postmodern prose: faithfulness to classic tradition</i> .....	125
<b>Niefagina Halina</b> (Słupsk), <i>"Polish" pages of "Daniel Stein, the translator" by Ludmila Ulitskaja</i> .....	133
<b>Pawletko Beata</b> (Katowice), <i>Rossica in the culture magazine "Opecje" (1993–2010)</i> .....	143
<b>Andriejczuk Wiera</b> (Kaliningrad), <i>Polish literature in the "Baltiyskiy Filologicheskij Kuryer"</i> .....	153

## Linguistics

<b>Waulina Swietlana, Ostrowierchaja Irina</b> (Kaliningrad), <i>Modal explicators of "the family thought" in Leo Tolstoy's "Anna Karenina" (on the example of the image of Anna Karenina)</i> .....	167
<b>Stepanian-Rumiancewa Jelena</b> (Moskwa), <i>Imagery – the "second language" of philology</i> .....	177
<b>Alimpijewa Roza, Taran Swietlana</b> (Kaliningrad), <i>Metaphors of light and color as a way of expressing the modality author's in the idiostyle of Max Voloshin</i> .....	189
<b>Feliksow Siergiej</b> (Moskwa), <i>Grafiko-spelling aspect of the lexicographic descriptions in the „Church Vocabulary” P.A. Alekseeva</i> .....	201
<b>Kamalova Alla</b> (Olsztyn), <b>Sokolova Anna</b> (Severodvinsk), <i>About principles of the word description in Russian glossary (on a material of animal names)</i> .....	209
<b>Korzeniewska-Berczyńska Joanna</b> (Warszawa), <i>Processes of demythologization and mythologization in contemporary Russian journalistic discourse</i> .....	223
<b>Orzechowska Joanna</b> (Olsztyn), <i>The concept of "mentioning the dead" (in the Old Believers' Sinodik from Wojnowo)</i> .....	233
<b>Zaorska Magdalena</b> (Olsztyn), <i>Before a word is born (from the experience of the Russian school of acting)</i> .....	241
<b>Kolodyńska Tatiana</b> (Lublin), <i>Лексичні запозичення в українських надсянських говірках Польщі</i> .....	257
<b>Plotnikowa Larisa</b> (Bielgorod), <i>The main features of modern word derivation</i> .....	265

## Reviews and reports

„Białorutenistyka Białostocka”, t. 1, Białystok 2009 ( <i>Irena Chowańska</i> ) .....	275
Ігор Козлик, <i>Методологічні аспекти теорії літературного стилю О.В. Чучеріна (Repetitorium до теми)</i> , Івано-Франківськ 2010 ( <i>Iryna Betko</i> ) .....	277
<i>Модальность как семантическая универсалия</i> , сборник научных трудов под ред. И.Ю. Куксы, Калининград 2010 ( <i>Leontij Mironiuk</i> ) .....	278
Zbigniew Żakiewicz, <i>Rosja, Rosja... Notatki z podróży. Ludzie. Lektury 1964–2002</i> , Gdańsk 2006 ( <i>Grzegorz Ojcewicz</i> ) .....	281
Iwona Anna Ndiaye, <i>Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”</i> , Olsztyn 2008 ( <i>Grzegorz Ojcewicz</i> ) .....	287
„Балтийский регион”, № 3(5), Калининград 2010 ( <i>Irena Rudziewicz</i> ) .....	291
<i>Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań. Księga dedykowana Profesorowi Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin</i> , pod red. Haliny Twaranowicz, Białystok 2010 ( <i>Irena Rudziewicz</i> ) .....	293
Agnieszka Matusiak, <i>W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”</i> , Wrocław 2006 ( <i>Monika Wróblewska</i> ) .....	296