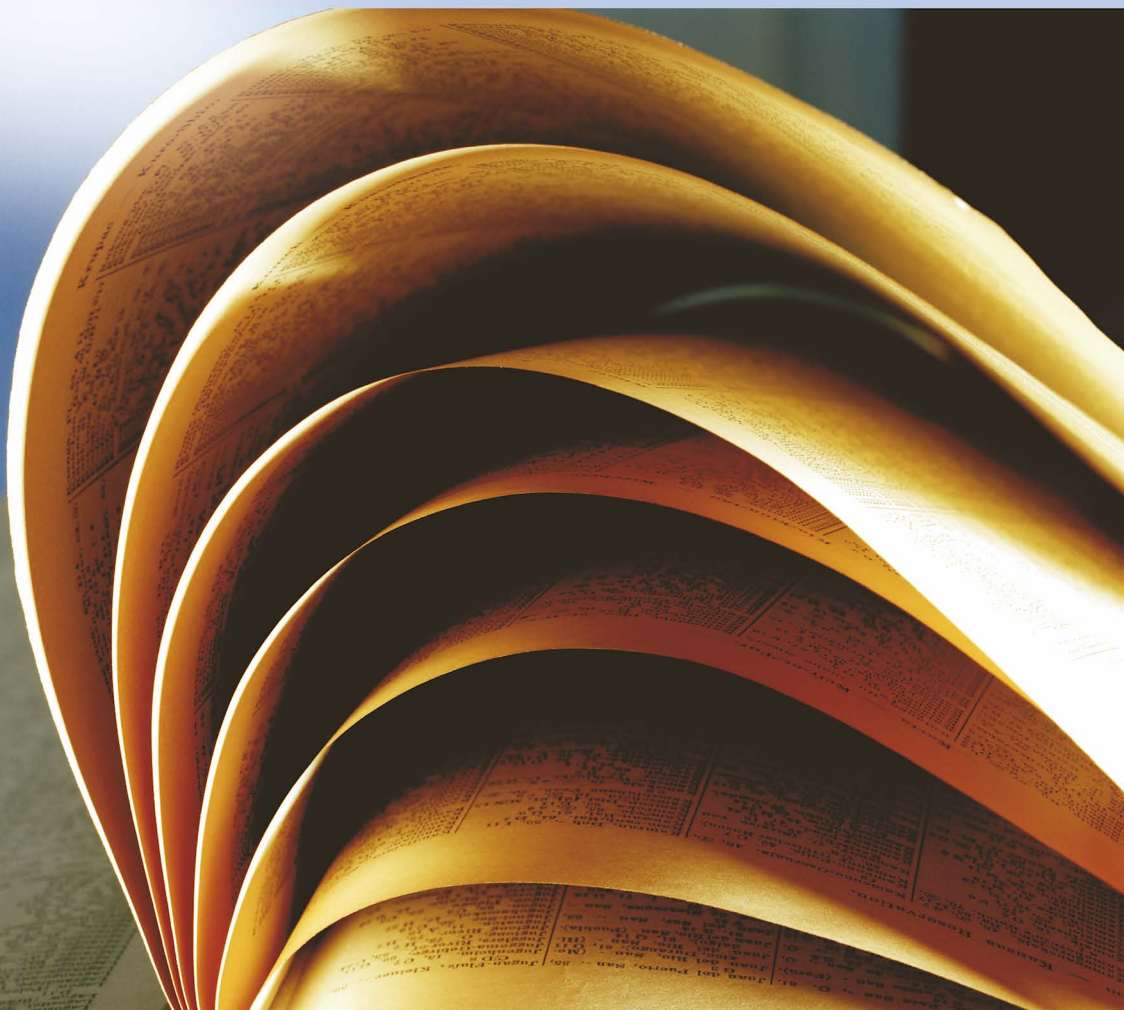
Słowo i tekst

Tom 2

Język i proces literacki



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009

Słowo i tekst

Tom 2

Język i proces literacki

NR 2714

Słowo i tekst

Tom 2
Język i proces literacki

pod redakcją
Piotra Czerwińskiego i Jadwigi Stawnickiej

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2009

Redaktor serii: Językoznawstwo Słowiańskie
Henryk Fontański

Recenzenci
Anna Bednarczyk
Zofia Czapiga
Jarosław Wierzbiński

Na okładce zamieszczono fotografię *Teoria narracji linearnej nr 2* Wiesława Michalaka ©
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego dziękuje Panu Wiesławowi Michalakowi
za wyrażenie zgody na publikację fotografii i za jej udostępnienie

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Przedmowa (*Piotr Czerwiński, Jadwiga Stawnicka*) 7

Предисловие (*Петр Червинский, Ядвига Ставницка*) 9

Słowo i myśl
Слово и мысль

Anna Domogalla Słowo i język w akmeistycznych utworach Osipa Mandelsztama i w ich polskich przekładach 13

Петр Червинский Марина Цветаева: Мотивационное членение текста 32

Semantyka świata literacko-przedmiotowego
Семантика словесно-предметного мира

Александра Пономарева Система поэтических инвариантов как репрезентация концептуальной картины мира 45

Маргарита Надель-Червиньска Произвольное моделирование мира у Антуана де Сент-Экзюпери 52

Галина Кутырёва-Чубаля Семантика песенного текста: ритм, рифма, интонация 70

Pojęcia i kategorie
Понятия и категории

Дмитрий Пэн Объем и содержание понятия «литературно-художественная критика» 91

Таиса Лесных Категория «свое — чужое» и ее проекции в художественных текстах Ф.М. Достоевского 103

Koncepty, motywy i paradygmaty
Концепты, мотивы і парадигмы

Tatiana Kwiatkowska, Margarita Nadel-Czerwińska Znaczenie *przestrzeni gór* w śląskich bajkach i podaniach 117

Елена Покровская Постмодернистский текст в парадигмах культуры (на материале русской прозы конца XX века) 127

Psychologia i pragmatyka
Психология и прагматика

Аурика Червински Ассоциативные закономерности ювенильного мышления в романе Ладислава Фукса *Вариации для темной струны* 149

Jadwiga Gracla Tekst literacki w procesie nauczania języka obcego 157

Środki i zabiegi artystyczne
Художественные приемы и средства

Elżbieta Książek Dialogiczny charakter listu 165

Татьяна Степновска Художественное своеобразие заглавий в сборнике стихов *Ускользающее чудо* Любови Турбиной 175

Przedmowa

Podejście lingwistyczne do słowa artystycznego i tekstu charakteryzowało się zawsze uprzedzeniem i nie było nacechowane obojętnością. Język i słowo — materię i środek poetyckiego wyrazu — w sposób niedostrzegalny, lecz niewątpliwy stwarzano, jeśli nie napełniając treściowo, to przynajmniej poprzez jego podstawę i ducha. Uświadomienie tegoż dawało K. Fosslerowi prawo uważać funkcję indywidualno-estetyczną, funkcję poetyckiego samowyrażenia za prymarną funkcję języka, z góry przesądzającą o jego kształtowaniu się, bytowaniu, odradzaniu się i rozwoju. Droga współczesnej lingwistyki — od filologii XIX wieku, nieprzeciwstawiającej w obiekcie (literatury) tego, co duchowe, temu, co materialne, treści i formy, poprzez poszukiwania w latach dwudziestych XX wieku specyfiki poetyckich form wyrażania w słowie, a potem zanegowania w ciągu wielu dziesiątków lat poezji i literatury pięknej jako obiektu języka, do pojmowania pod koniec XX wieku w nich nowych, właściwych aspektów językowych — była długa i trudna.

Od ogłoszonej przez W.W. Winogradowa w latach pięćdziesiątych stylistyki literatury pięknej jako samodzielnej części językoznawstwa, poprzez poszukiwania w tekście literackim jedynie ilustracji realizacji językowych, do rozumienia słowa artystycznego jako w szczególny sposób zorganizowanego, semantycznie wzbogaconego słowa w lingwopoetyce, do systemowej prezentacji tekstu w relacjach i związkach izomorficznych nie tylko ze związkami słowa, ale również świadomości, paradygmatów kultury i modeli historii, do rozumienia słowa i tekstu jako znaku i metaznaku — wszystkie te etapy i osiągnięcia nie były równorzędne, ogólnie uznane, ogólnie zrozumiałe i aprobowane. Długie spory o podział tego, co literaturoznawcze i lingwistyczne w poetyce, o to, co może być, a co nie może być obiektem badań, o ruch sobie naprzeciw i od góry na dół (lub z dołu do góry) — od słowa do sensu, od sensu do słowa — odzwierciedlające ogólne rozdzielenie i oddzielenie się materii od idei, ducha od litery, sensu od formy jego wyrażenia, tyl-

ko przesłaniały istotę sprawy i do niczego, oprócz sporów, wzajemnej krytyki i polemiki, nie prowadziły. A tymczasem kwestia rozwijała się w sposób niezauważalny sama, tracąc na ostrości — materia ducha i duch materii jako jednolita całość, pojawiające się w badaniach naukowych, znajdowały swoje stopniowe wyrażenie. Naszkicowana przez nas droga podejścia lingwistycznego do słowa i tekstu nie została jeszcze pokonana. W rzeczywistości na nią nie weszliśmy, została tylko oznaczona we mgle. A tymczasem nadeszło następne stulecie, co dało podstawę i stworzyło możliwości poszukiwań i odkryć.

Przedkładane czytelnikowi materiały nie są jednolite. Nie jest to tom zawierający prace reprezentujące jeden kierunek. Czytelnik znajdzie tu prace o różnym profilu, zarówno lingwistyczne (możliwe, że niezupełnie w tradycyjnym rozumieniu tego słowa), jak i literaturoznawcze, a także częściowo i kulturologiczne, psychologiczne, socjologiczne. Ale nie to stało się najważniejsze dla redaktorów. Swoje zadanie widzieliśmy w tym, żeby skoncentrować się na tym, co prymarne i ogólne — obiekcie, jakim był nie tekst literacki i nawet nie słowo w tekście literackim, ale twórczość słowa i tekst. Rozumiane jako proces artystyczny i literacki, tworzenie tekstu słowem i poprzez słowo, czy to w poezji czy prozie, bajce ludowej i literackiej, pieśniowym folklorze, epistole, fantastyce naukowej i czymś innym. Jak artystycznie-poetyckie słowo i tekst pojawiające się w procesie tworzenia, percepcji, nauczania i rozwoju — paradygmatów i znaków kultury, świadomości i języka. Jak wszystko to, co stanowi semantykę tak zwanych możliwych światów, w których, zdajemy sobie z tego sprawę lub nie, żyje człowiek, rekonstruując i tworząc je w sobie i w swojej świadomości poprzez język. To wszystko czytelnik znajdzie w niniejszym tomie, drugim z serii *Słowo i tekst*, przeznaczonym dla slawistów-filologów, rusycystów, polonistów, literaturoznawców, kulturoznawców, wykładowców i studentów, dla tych wszystkich, którzy interesują się problemami semantyki, pragmatyki i konceptologii współczesnej kultury literackiej.

Piotr Czerwiński, Jadwiga Stawnicka

Предисловие

Лингвистическое отношение к художественному слову и тексту всегда было неравнодушно предвзятым. Будучи материей и средством поэтического выражения, язык и слово невидимым, но несомненным образом составляли, если не совсем содержание, то, во всяком случае, его основание и дух. Осознание этого давало К. Фосслеру право считать индивидуально-эстетическую функцию, функцию поэтического самовыражения, ведущей функцией языка, предопределяющей его становление, бытование, обновление и развитие. Путь современной лингвистики от филологии XIX в., не противопоставлявшей в своем объекте (словесности) духовное и материальное, содержание и форму, через поиск в 20-е годы XX в. специфики поэтических форм выражения в слове, а затем отрицание на протяжении долгих десятилетий поэзии и художественной литературы как объекта языкового, к постижению к концу XX в. в них новых, собственно *языковых* сторон, — был долог и труден. От заявленной В. В. Виноградовым в 50-е годы стилистики художественной литературы как самостоятельного раздела языкознания, через поиски в художественном тексте лишь иллюстраций языкового использования, к пониманию слова художественного как особым образом организованного, семантически обогащенного слова в лингвопоэтике, к системному представлению текста в соотношениях и связях, изоморфных связям не только слова, но и сознания, парадигм культуры и моделей истории, к пониманию слова и текста как знака и метазнака, — все эти этапы и достижения не были ровными, общепризнанными, общепонятными и одобряемыми. Долгие споры о разделении литературоведческого и лингвистического в поэтике, о том, кто что может, а что не может исследовать, о движении друг другу навстречу и сверху вниз (или снизу вверх) — от слова к смыслу, от смысла к слову, — отражавшие общее разделение и отделение материи от идеи, духа от буквы, смысла от формы его выражения, только туманили суть и ни к чему, кро-

ме споров, взаимной критики и полемизма, не приводили. Между тем дело двигалось незаметно само, споры, теряя свою остроту, стихали, а материя духа и дух материи как единое целое, пробиваясь в научных исследованиях, находили свое постепенное выражение. Обозначенный нами путь лингвистического подхода к слову и тексту далеко не пройден. По-настоящему он даже толком еще и не начат, лишь обозначившись в туманном своем далеке. Но и время уже не то, и иное столетие на дворе, что дает основания и возможность для поисков и обретений, поселяя в душе надежду.

Предлагаемые вниманию читателя материалы не составляют исследовательского единства. Это не сборник трудов одного направления. Мало этого, читатель найдет здесь работы самого разного профиля, как лингвистические (может быть, не совсем в традиционном понимании этого слова), так и литературоведческие, а также, возможно, отчасти, и культурологические, психологические, социологические. И то, и другое, и третье не было важно для составителей. Свою задачу мы видели в том, чтобы сконцентрироваться на главном и общем — объекте, каковым являлся не художественный текст и даже не слово в нем, а творчество слова и текст. Понимаемые как процесс, художественный и литературный, создания текста словом и через слово, будь то поэзия или проза, сказка, народная и литературная, песенный фольклор, эпистола, научная фантастика или что-то еще. Как художественно-поэтические слово и текст, они предстают в процессе создания, восприятия, обучения и развития — парадигм и знаков культуры, сознания и языка. Как все то, что составляет семантику так называемых возможных миров, в которых, отдаем мы себе в этом отчет или нет, и живет человек, воссоздаваясь и воспроизводя их в себе и в своем сознании через язык. Все это читатель найдет в предлагаемом сборнике, вторым по счету из серии *Слово и текст*, предназначаемым, по замыслу, славистам-филологам, русистам, полонистам, литературоведам, философам, культурологам, преподавателям и студентам; тем, кто интересуется проблемами семантики, парадигматики и концептологии современной словесной культуры.

Петр Червинский, Ядвига Ставницка

Słowo i myśl

Слово и мысль

Anna Domogalla
Katowice—Sosnowiec

Słowo i język w akmeistycznych utworach Osipa Mandelsztama i w ich polskich przekładach

„Nawet wśród akmeistów, którzy powinni byli — jak pisał — kochać »istnienie rzeczy bardziej niż samą rzecz, a swój byt — bardziej niż samych siebie« stosunek Mandelsztama do słowa był zupełnie szczególny i, prawdę mówiąc, niespotykany. Skoro esencja człowieka jest ukryta w artykułowanej mowie, to jeśli chce on szanować samego siebie, musi jednocześnie szanować słowo. W pojęciu Mandelsztama miłość obejmowała nade wszystko istnienie i słowo”[1]. Tymi słowami Ryszard Przybylski, jeden z najbardziej uważnych polskich czytelników i badaczy poezji Mandelsztama, rozpoczyna wstęp do kolejnego wydania polskich przekładów autora *Kamienia*. Trudno o bardziej trafne uwagi, gdy mamy do czynienia z poetą, który ze wszech miar pragnął być i był filologiem, a więc w dosłownym znaczeniu — miłośnikiem słowa.

W jego esejach krytycznych, dotyczących niezwykle szeroko pojętych zagadnień humanistyki i literatury, określony został właśnie stosunek poety do roli słowa i języka, a także opisana zasada, która rządzi kreowaniem obrazu poetyckiego w utworach Mandelsztama[2]. Mowa tu o zasadzie przeistaczalności narzędzi poetyckich, rozumianych przez autora *Notre-Dame* jako wszystkie znaczeniowe i dźwiękowe możliwości zawarte w słowach danych poecie przez język. Zasada ta

[1] R. Przybylski: *Uwagi o poezji Mandelsztama*. W: O. Mandelsztam: *Poezje*. Warszawa 1997, s. 5.

[2] Mowa tu o takich zagadnieniach, jak: przełom antypozytywistyczny w humanistyce, rozważania o strukturze i roli Bergsona w kształtowaniu treści tego pojęcia, spór z symbolizmem o traktowanie toposów we współczesnej literaturze, spór z futuryzmem o funkcję słowa w poezji i rolę ukraińskiego neohumboldtysty Potiebni, rozważania dotyczące różnic pomiędzy substancjalnym (symbolizm) i funkcjonalnym (akmeizm) traktowaniem symbolu czy wreszcie tworzenie wizji kultury, tak bardzo przypominającej *universum* symboliczne Cassirera.

z kolei określona jest przez prawo kojarzenia, które żyjącemu w kulturze poecie każe tworzyć ciągi skojarzeń, opartych właśnie na asocjacjach dźwiękowych lub znaczeniowych, wywołujących szereg obrazów. Poetycka materia twórcza, którą stanowią słowa, jest ciągle przeistaczana, gdyż skojarzenia i obrazy charakteryzuje nieustanny ruch i zmienność. Taka umiejętność przeistaczania narzędzi poetyckich możliwa jest jedynie dzięki wykształceniu, które oznacza pogrążenie, zadomowienie się w kulturze. Tradycja, przeżycia kultury uruchamiają wyobraźnię. Dopiero tak przygotowany poeta jest w stanie wykorzystać w pełni ten ogromny potencjał, jaki zawierają w sobie dźwięk i znaczenie słowa: „Im większy mędrzec, tym większy poeta. […] mądrość i wykształcenie są w stanie wprowadzić w ruch narzędzia poetyckie. Nie wolno narażać wyobraźni na wypuszczenie zdechłych much. To muszą być pszczoły”[3].

Przywołany tu przez Przybylskiego motyw pszczół przywodzi na myśl obraz starożytnej Grecji. Grecy byli zafascynowani pszczołami — nad Helladą unosiło się brzęczenie pszczół, a smak i wonność miodu oznaczały doskonałość. Ta cudowna kraina nie tylko posłużyła jako temat dla wielu utworów, ale była też miejscem, gdzie narodziła się i wyrosła kultura nazywana hellenizmem. Na jej bazie Mandelsztam stworzył swoisty system, którego zadaniem było odsłonięcie struktury świadomości[4]. Poeta utożsamiał świadomość z myślą wyrażoną w języku, dzięki czemu skupił się właśnie na problemie komunikacji językowej[5]. Stąd trzema głównymi elementami hellenizmu dla Mandelsztama są słowo, imię i symbol. Z ich pomocą można określić strukturę naszego poznania, gdyż sposób, w jaki po-

[3] R. Przybylski: *Uwagi o poezji*…, s. 9.

[4] Widać tu wyraźny wpływ filozofii Bergsona, którego już we wczesnej młodości Mandelsztam uważnie czytał, i którego teorie sobie przyswoił. W eseju *O naturze słowa* pisał: „Hellenizm to system w bergsonowskim znaczeniu tego słowa, rozpostarty przez człowieka wokół samego siebie, jak wachlarz zjawisk uniezależnionych od czasu i podporządkowanych przez jego «ja» wewnętrznej więzi”. Hellenizm staje się dla Mandelsztama przede wszystkim miłością do filologii, przez co każdy z nas staje się filologiem — miłośnikiem słowa, gdyż esencja człowieczeństwa jest ukryta w artykułowanej mowie. W kontekście bergsonowskich koncepcji twierdził, iż pomiędzy czasem a systemem, diachronią a synchronią zawieszone są świadomość człowieka—filologa i słowa. Język, jak każdy system, jest „poprzecznym cięciem czasu”, dzięki któremu wszystkie mijające w czasie zjawiska można ująć w pewne zrozumiałe całości i nadać im jakiś sens. Słowa natomiast znajdują się na rozdrożu czasu i systemu, gdyż stanowią część tego systemu, a zarazem żyją w czasie dziejowym. Każde słowo, podobnie jak Wcielony Logos, żyje jednocześnie w czasie i poza nim, a wiersz należy zarówno do diachronii (literatury), jak i do synchronii (języka). Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*. Tłum. i komentarze R. Przybylski. Warszawa 1972, s. 36; R. Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paryż 1980, s. 35—59; H. Bergson: *Świadomość i życie*. Tłum. I. Wojnar. W: I. Wojnar: *Bergson*. Warszawa 1985, s. 276—286.

[5] Problem języka — na co zwraca uwagę Przybylski — był dla Mandelsztama częścią chrześcijańskiej estetyki, gdyż poeta zawsze pamiętał o najświętszej tajemnicy chrześcijaństwa: wcieleniu Logosu. Z tajemnicy tej bowiem wypływa nakaz naśladowania Chrystusa, Boga, który zaczął komunikować się z ludźmi za pomocą mowy. Por. R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 35; O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 188.

sługujemy się językiem, umiejętność nazywania rzeczy — to klucz do ludzkiej osobowości.

Kolejnym elementem wyjaśniającym zasady organizacji języka poetyckiego Mandelsztama było posługiwanie się w kontekście pisania terminologią architektoniczną. Poeta często zastępuje pojęcie „systemu" takimi słowami jak „architektura" czy „architektonika". Porównanie słowa do kamienia (to zarazem tytuł pierwszego tomu Mandelsztama), a sztuki poetyckiej do budowania, walki z pustką, „hipnotyzowania przestrzeni" przydało językowi niespotykanej wręcz namacalności i trójwymiarowości. Materialne niemal słowo jest zdolne oddać „świat pełen dźwięków i barw, posiadający ciężar, czas i kształt", obraz staje się plastyczny, o wyraźnych konturach i kolorystyce[6]. Dlatego akmeizm „jest dla tych, których ogarnął duch budowania; którzy nie wyrzekają się małodusznie swojej ciężkości, lecz przyjmują je z radością, aby rozbudzić i architektonicznie wykorzystać śpiące w niej siły. […] Jakiż szaleniec zgodzi się budować nie wierząc jednocześnie w realność materiału, którego opór powinien pokonać. W rękach architekta głaz przekształca się w substancję"[7]. Budowanie oznacza dla poety nadanie sensu, poznanie zasady łączenia poszczególnych elementów w całość za pomocą rozumu bądź intuicji i tworzenie właśnie architektonicznego systemu[8]. Prawdziwie poetycki utwór to nie malarskie odwzorowanie rzeczywistości, ale wzniesienie za pomocą materiału językowego (słowa-kamienia) architektonicznej kompozycji. Trzeba przy tym mieć na względzie ciężar słów, gdyż inaczej źle zbudowany wiersz zawali się, jak budowla, której architekt błędnie obliczył rozkład sił. Kto nie potrafi zbudować wiersza na tej zasadzie, nie może nazywać się poetą. Rozwinięciem tych myśli staje się odtworzenie całych pejzaży architektonicznych, obrazów poszczególnych pomników architektury — paryskiej Notre-Dame, carskiego Petersburga, świątyni Mądrości Bożej w Konstantynopolu, Katedry Izaaka[9]. Mandelsztam stara się też odnajdywać związki pomiędzy tymi budowlami a sobą i na tej podstawie tworzy wizję świata.

Widzimy zatem, jak świadome i konkretne było podejście autora *Kamienia* do materii poetyckiej. Analiza narzędzi komunikacji językowej, całego katalogu słów, symboli i imion pojawiających się w utworach poety z pewnością pozwoli na zbadanie wybranych aspektów języka poetyckiego Mandelsztama i opisanie pewnych elementów modelu świata przedstawionego implikowanego przez oryginał. Zada-

---

[6] Lidia Ginzburg pisze, iż Mandelsztam zawsze myślał o rzeczywistości przez pryzmat architektury i pojmował otaczający go świat jako zamkniętą strukturę — czy to mowa była o codzienności, czy o znaczących zjawiskach kulturowych. Zob. Л. Гинзбург: *О лирике*. Москва 1990, s. 337.

[7] O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 182.

[8] Rozwinięcie tych rozważań znajdziemy w czwartym rozdziale książki Przybylskiego, zatytułowanym *Kamienne tablice antropologii*. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 79—96.

[9] Widoczny staje się tu związek pomiędzy zabytkami architektury, a antropologią poety, dla którego każda piękna budowla staje się poematem i Duchem. W Kościele i w architekturze dopatrywał się Mandelsztam jego idealnego wcielenia. Zob. Tamże, s. 80.

nie, jakiemu w tym wypadku muszą sprostać tłumacze, wydaje się niezwykle trudne, a „poprzeczka" translatorskiego rzemiosła ustawiona zostaje bardzo wysoko.

Wiersz Mandelsztama *Notre Dame* realizuje architektoniczną wizję twórczości, gdy słowo staje się kamieniem, a przed nami roztacza się obraz majestatycznej budowli. Trudno o większy majestat niż paryska katedra. Utwór ten jest przykładem mistrzowskiego wykorzystania języka w celu zrozumienia kultury średniowiecza. Dokonuje się to poprzez analizę „organizmu" katedry, której istotę stanowiło sklepienie krzyżowe:

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод[10].

(83—84)

Pojawia się tu porównanie sklepienia krzyżowego do ludzkiego ciała, świadczące o odkryciu przez poetę idei Pierwszego Budowniczego i o przekonaniu Mandelsztama o fizjologicznej naturze średniowiecza[11]. Wypływało ono stąd, że skoro człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, to również budowle, które wznosi on ku chwale bożej (czy jakiekolwiek dzieła sztuki), powinny być zbudowane na wzór ludzkiego ciała. Katedrę gotycką i ciało człowieka łączy zatem pojęcie organizmu. Zarówno Adam, jak i sklepienie krzyżowe katedry stanowią odpowiedź wyjaśniającą, na czym polega istota i funkcja organizmu. Ich obraz staje się wcieleniem boskiej idei tworzenia. Zobaczmy jak przekłady oddają cytowaną powyżej strofę[12]:

tłum. L. Lewin:
Gdzie rzymski sędzia sądził obcy naród pierwej,
Trwa bazylika — radość i starszeństwo chowa,

[10] Wszystkie cytaty pochodzą z następującego wydania (w tekście podane zostaną numery stron): О. Мандельштам: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Москва 1990.

[11] Pisze o tym Przybylski, cytując na potwierdzenie swej tezy *Świt akmeizmu* Mandelsztama: „Swoistość człowieka, to, co czyni zeń jednostkę, mieści się w bardziej istotnym pojęciu organizmu. Miłość do organizmu i organizacji dzielą akmeiści wraz ze średniowieczem, które genialnie wyczuwało fizjologię. […] Notre Dame jest świętem fizjologii, rozpasaniem fizjologii". Badacz dodaje, iż takie rozumowanie doprowadziło Mandelsztama do pojmowania człowieka, jako „myślącego ciała", jako osoby w chrześcijańskim tego słowa znaczeniu. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 87—90; O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 184.

[12] Przekłady pochodzą z następujących tomików i antologii (w tekście podane zostaną skróty i numery stron): O. Mandelsztam: *Poezje*. Wybór, oprac. i wstęp R. Przybylski. Warszawa 1997, (poezje1); Tenże: *Poezje*. Wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska. Kraków 1983, (poezje2); Tenże: *Nikomu ani słowa*… Wybór i posłowie T. Klimowicz. Kraków 1998; O. Mandelsztam: *Czarnym słońcem* oślepiony. Wybór i wstęp Z. Jerzyna. Warszawa 1994; *Akme znaczy szczyt. Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam w przekładach Leopolda Lewina*. Warszawa 1986.

I napina muskuły kopuła krzyżowa,
Jak niegdyś Adam, rozciągając nerw za nerwem.

(akme, 331)

tłum. W. Słobodnik:
Gdzie sąd nad obcym ludem sprawował Rzymianin,
Wznosi się bazylika. Radość opromienia
Jej strop, który jak Adam pełen unerwienia
Pręży mięśnie w krzyżowych ozdobie plątanin.

(poezje1, 39)

Obaj tłumacze rezygnują z zachowania epitetu *легкий*, który w oryginale wchodzi w ciąg porównań oddających obraz sklepienia (*радостный*, *первый*, *крестовый*) i stanowi kontrast dla pojawiającego się w drugiej strofie obrazu „ciężkiej masy" (*масса грузная*). Owa „lekkość" stropu jeszcze dobitniej podkreśla fenomen konstrukcji, jaką było sklepienie krzyżowe. Tłumacze również zamieniają w swych przekładach formy przymiotnikowe rzeczownikowymi: u Lewina mamy *radość i starszeństwo chowa*, a u Słobodnika *Radość opromienia*. Substytucja ta osłabia siłę obrazu poetyckiego, która osiągnięta została w oryginale właśnie poprzez nagromadzenie epitetów. W tłumaczeniu Lewina z powodzeniem udało się zachować w pierwszym wersie eufonię *судия судил — sędzia sądził* (u Słobodnika mamy *sąd* (…) *sprawował*), jak również oddać niezwykle fizjologiczny obraz „rozciągania nerwów". Układ nerwowy człowieka składa się z neuronów, które łącząc się, tworzą mozaikę podobną do układu łuków w sklepieniu, opartą na zasadzie regularności i powtarzalności. Analogia ta potęguje (eksponuje, wydobywa) logikę obrazowania i wymowę utworu (*Адам, распластывая нервы — Adam, rozciągając nerw za nerwem*, u Słobodnika zaś tylko *Adam, pełen unerwienia*). Wszystkie te zabiegi, choć redukują plastyczność i siłę obrazu, to jednak nie deformują świata przedstawionego w oryginale. Jednakże pod koniec drugiej strofy w tłumaczeniu Lewina pojawia się następująca substytucja:

Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

By ciężka masa stropu ścian nie pokruszyła,
A więc nie działa taran ***kopuły*** *zuchwałej.*

Mamy tu do czynienia z działającą na zasadzie antytezy symboliką sklepienia gotyckiego i kopuły. Strzeliste gotyckie wieże są wyrazem chęci ucieczki człowieka, porzucenia ziemskich niepokojów i pokus oraz zwrócenie się ku niebu, gdzie znajdzie on spokój i uwolni się od grzechu. Kopuła zaś, której płynne linie oznaczają Boga zstępującego na ziemię, kojarzy się z bezpieczeństwem. Pod ko-

pułą ludzie wyzwoleni od lęku przed nieskończonością nie chcą uciekać, lecz jednoczą się, by na ziemi budować Królestwo Boże. U Mandelsztama kopuła pojawia się, gdy opisuje on inne budowle (Hagia Sophia, rosyjskie sobory[13]) czy przedstawia obraz Rzymu, który symbolizował dla niego „dom", „miejsce człowieka we wszechświecie". Modyfikacja Lewina wprowadza nas w całkowicie odmienny krąg symboliczny i tworzy zupełnie inny model świata przedstawionego w utworze. Wiersz Mandelsztama konsekwentnie, wers za wersem buduje określony i dokładnie obliczony model świata, tak jak architekt z zachowaniem wszystkich proporcji, zgodnie z prawem ciężkości wznosi monumentalny gotycki pomnik Boga i kultury. Każde porównanie w tym utworze jest logicznie umotywowane. Wywołuje szereg skojarzeń i odniesień (poetyckie porównanie katedry do lasu w trzeciej strofie czy ukazanie tej budowli jako harmonijnego splotu sprzeczności — ciężkiego kamienia i kruchego ażuru — właśnie poprzez przywołanie leśnej antynomii trzciny i dębu w tejże strofie). Analiza i interpretacja *Notre Dame* wraz ze wskazaniem na wszystkie religijne, kulturowe, architektoniczne czy filozoficzne aspekty tego wiersza mogłyby być tematem dla całkiem obszernego eseju. Jednakże głównym celem niniejszych rozważań jest wykazanie, czy tłumacze uwzględniając ten szeroki kontekst interpretacyjny, oddali w przekładach język poetycki Mandelsztama, wraz z wpisanym weń „programem twórczym" i modelem świata przedstawionego. Dlatego warto zwrócić jeszcze uwagę na jeden element tekstu oryginalnego i jego polskie odwzorowania:

(…), *и всюду царь — отвес*.

tłum. L. Lewin:
(…) *i wszędzie król — urwisko*.

tłum. W. Słobodnik:
(…), *i pień władczy*.

Dlaczego oryginalny „pion" (*отвес*) został zastąpiony *urwiskiem* czy *pniem* na dodatek *władczym*? Odpowiedź jest prosta — dla rymu. Niestety zabiegi te nie podniosły walorów artystycznych przekładów, wręcz przeciwnie. Urwisko, choć kojarzy się z pionem, to raczej asocjuje się ze spadaniem, natomiast kiedy słyszymy słowo *pion*, raczej unosimy głowę ku górze. Na dodatek Mandelsztam po raz kolejny pod jednym słowem ukrył ciąg znaczeń, które zwiększają siłę poetyckiego wyrazu. Słowo *pion* oznacza bowiem ciężarek zawieszony na sznurku, służący do ustalenia kierunku prostopadłego, pionowego i nasuwa obraz budowniczе-

[13] Rosyjskim soborom Mandelsztam poświęca takie wiersze jak *О, этот воздух, смутой пьяный*, 301 i *В разноголосице девического хора*, 109 (sobory — Uspienski, Archangielski, Zmartwychwstania). Utworów tych, tak jak wiersza *Hagia Sofia*, nie będziemy analizować ze względu na niewystarczającą liczbę przekładów.

go, tworzącego piękno gotyckiej katedry, której władcą absolutnym jest właśnie pion.

Wydaje się, iż posunięcia translatorskie obydwu tłumaczy podyktowane zostały chęcią zachowania ekwilinearności i ekwirytmiczności, powstaje jednak pytanie, czy te elementy tekstu stanowią jego dominantę, czy „ocalenie" w przekładzie tej samej liczby sylab i niemal identycznej siatki rytmicznej nie zostało osiągnięte zbyt dużym kosztem, gdyż pozbawiło tłumaczenia szeregu znaczeń, osłabiło siłę poetyckiego wyrazu, a nawet doprowadziło do deformacji modelu świata przedstawionego.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż cała ta przemyślnie wzniesiona przez Mandelsztama konstrukcja słowna sprowadza się właśnie do poetyckiego rzemiosła, a dwa wersy, zamykające ostatnią strofę, potwierdzają przywoływaną przez nas analogię pomiędzy słowem a kamieniem, pomiędzy pisaniem a budowaniem:

Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам…

Opisując organizm katedry i wychodząc od swoistego trójkąta, który stanowią: Bóg, świątynia i człowiek, jako „myślące ciało", Mandelsztam przechodzi do innej stworzonej przez siebie triady pojęć: słowa, imienia, symbolu. Łączy je właśnie pojęcie organizmu, dzięki któremu każda rzecz staje się systemem i nabiera sensu. Poeta pragnie poznać tajemnicę przezwyciężenia „niedobrego ciężaru" i stworzyć piękno — wiersz, który będzie „rezultatem zwycięstwa potencjalnej możliwości formy nad inercją materiału"[14].

Motyw twórczości i słowa jest tematem wielu utworów poety. Jednym z najwcześniejszych jest wiersz z 1912 roku, zatytułowany *Ach, nienawidzę światła* (*Я ненавижу свет*...), który jednak nie będzie tu przedmiotem analizy ze względu na istnienie tylko jednego przekładu. Warto zwrócić na niego uwagę, gdyż w sposób niezwykle obrazowy przedstawia analogię pomiędzy kamieniem i słowem, stanowi zarazem swoistą deklarację poety odejścia od symbolizmu[15] i opowiedzeniem się za nowym sposobem pojmowania rzeczywistości i odzwierciedlania jej w poezji.

---

[14] R. Przybylski: *Wdzięczny gość…*, s. 90.

[15] Innym wierszem o odejściu od symbolistycznej poetyki jest utwór *Dano mi ciało — cóż czynić z tym ciałem* (*Дано мне тело — что мне с ним делать*):

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть. (68)

O symbolicznych początkach Mandelsztama piszą Władimir Orłow i Nikita Struwe. Por. Н. Струве: *Осип Мандельштам*. London 1990, s. 184—192; W. Orłow: *Szkice o poezji rosyjskiej*. Tłum. R. Zimand. Wybór i wstęp A. Drawicz. Warszawa 1972, s. 80—81.

Innym utworem, podejmującym problematykę słowa i pisania, jest wiersz *Zapomniałem słowo, co powiedzieć chciałem* (*Я слово позабыл, что я хотел сказать*)[16], w którym Mandelsztam podejmuje temat wzajemnego stosunku między słowem a myślą. Pojawia się w nim symbol jaskółki, stanowiący poetycki obraz słowa[17]:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

(130)

Zobaczmy jak cytowaną strofę oddają tłumaczenia:

tłum. B. Zadura:

Miałem na końcu języka, lecz uszło z pamięci,
Igrać ze zjawami do komnaty cienia
Wróci ślepa jaskółka na skrzydłach obciętych,
Nocna pieśń się sama śpiewa wśród omdlenia.

(nikomu, 99)

tłum. M. Leśniewska:

Uszło mi słowo, co powiedzieć miałem,
Ślepa jaskółka w państwo cieni wróci
Na ściętych skrzydłach — igrać tam z marami,
I w bezpamięci nocna pieśń się nuci.

(poezje2, 185)

tłum. J.M. Rymkiewicz:

Com miał powiedzieć, teraz zapomniałem.
Ślepa jaskółka w pałac cieni leci,

---

[16] Lidia Ginzburg pisze, iż utwór ten opowiada o strachu przed poetycką niemotą, niemożnością pochwycenia i zamknięcia w słowach myśli, co Mandelsztam uważał za najważniejszy obowiązek poety. Badaczka przytacza tu wspomnienia Achmatowej, w których poetka podkreśla, iż najbardziej ze wszystkiego na świecie Mandelsztam bał się własnej niemoty, nazywając ją duszno-ścią. „Kiedy ona [duszność — A. D.] nachodziła go miotał się przerażony". Zob. Л. Гинзбург: *О лирике*..., s. 350.

[17] W wydaniu, z którego cytujemy oryginalne fragmenty utworów, wiersz ten ma właśnie tytuł *Jaskółka* (*Ласточка*). Mandelsztam zaczerpnął ten symbol z poezji Dierżawina, który napisał wiersz *Jaskółka* opowiadający o śmierci jego żony. Jaskółka to bowiem stary symbol duszy, a autor *Kamienia* utożsamiał również słowo z duszą. Z kolei Lidia Ginzburg zwraca uwagę na fakt, iż „ptasia symbolika" Mandelsztama znajduje wyjaśnienie w eseju *Rozmowa o Dantem* (*Разговор о Данте*). Poeta pisze, iż pióro to kawałek ptasiego ciała, które kreśli litery i wprowadza imiona. Mandelsztam porównuje nawet charakter pisma Dantego do ptasiego stada. Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 126—127; Л. Гинзбург: *О лирике*..., s. 357—359.

Na skrzydłach ściętych, przez rozwiane ciała.
I śród omdlenia nocna pieśń się nieci.

(czarnym, 67—68)

Inicjujący wers rozpoczyna się następująco: *Я* ***слово*** *позабыл…* Owo *słowo* jest tu niezwykle istotne, gdyż jego obecność akcentuje i tłumaczy pojawiający się w tekście ciąg obrazów i motywów: słowo, ślepa jaskółka, pałac cieni, sucha rzeka, przezroczystość, martwa jaskółka, zielona gałązka, myśl. Tymczasem w dwóch przekładach tłumacze nie zachowali oryginalnego wyrazu *слово*. W przekładzie Zadury pojawia się frazeologizm *mieć na końcu języka*, który ma nieco kolokwialny odcień znaczeniowy i zdaje się „kłócić" ze stylem Mandelsztama. Zadura dodatkowo wprowadza inwersję w obrębie drugiego i trzeciego wersu. Zabieg ten ma istotne znaczenie dla logiki obrazowania całego utworu. Mandelsztam pragnął opisać związek pomiędzy słowem a myślą. Zależność ta była dla niego oczywista. Myśl wyrazić można tylko poprzez słowo, ponieważ słowa to ucieleśnione myśli[18]. Dla podkreślenia tego związku poeta w piątej strofie, na zasadzie paralelizmu nawiązującego do strofy pierwszej, wprowadza obraz bezcielesnej myśli powracającej do pałacu cieni (w strofie pierwszej, przypomnijmy, mieliśmy obraz ślepej jaskółki — słowa, powracającej do pałacu cieni):

И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Nieucieleśniona myśl, bezimienna, nienazwana, tak jak zapomniane słowo powróci jedynie do krainy cieni, gdzie swe suche wody[19] toczy Styks, po którym płynie puste czółno[20], gdzie wszystko pogrążone jest w niepamięci, gdzie ciszy nie zakłóca ptasi śpiew i gdzie nie kwitnie nawet nieśmiertelnik. Zadura nie zachował w swym przekładzie tego znaczącego paralelizmu obrazów, przez co osłabił znacznie siłę poetyckiego wyrazu (*Igrać ze zjawami do komnaty cienia* / *Wróci ślepa jaskółka na skrzydłach obciętych* / (…) *I bezcielesna myśl wró-*

[18] Według Przybylskiego punktem wyjścia dla takiego założenia stała się dla Mandelsztama teoria ukraińskiego neohumboldtysty Aleksandra Potiebni, który twierdził, że słowo to narzędzie myśli i warunkuje ono poznanie, gdyż jest przede wszystkim symbolem. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość…*, s. 39.

[19] W podziemnym świecie obraz wody, na zasadzie kontrastu, pojawia się często wraz z epitetem *suchy* (*В сухой реке пустой челнок плывет*; *Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий*). „Suchość" jest jednym z indywidualnych symboli poety. Często występuje też przy pojawiającym się w liryce miłosnej obrazie drewna. Symbolikę tych utworów będziemy osobno omawiać w dalszej części tego rozdziału.

[20] Mandelsztam uważany był za mistrza opisu pustki, nieobecności, braku. Obraz pustego czółna jest jednym z tegoż przykładów. E. Papla przywołując rozważania angielskiego badacza poezji Mandelsztama L. Browna, posługuje się terminem „nieobecność namacalna". Zob. E. Papla: *Akmeizm. Geneza i program.* Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980, s. 67.

ci do komnaty cienia). W tłumaczeniach Rymkiewicza (*Ślepa jaskółka w pałac cieni leci*, / (…) *Co nie wcielone w pałac cieni leci*.) i Leśniewskiej (*Ślepa jaskółka w państwo cieni wróci* / (…) *I myśl bez ciała wróci w państwo cieni*.) paralelizm ten jest czytelny, choć w przekładzie Rymkiewicza nie pojawia się kluczowe słowo *myśl*, zastąpione uogólniającym i bezosobowym zwrotem *co nie wcielone*.

Istotne znaczenie dla świata przedstawionego w tym utworze ma również pojawiający się przymiotnik *прозрачный*[21]. Te niezwykle plastyczne i namacalne zapiski z krainy śmierci zostają wzbogacone o obraz przezroczystych końskich grzyw i przezroczystych istot. Przymiotnik ten pojawia się w oryginale aż trzy razy, dwukrotnie w znaczeniu rzeczownikowym, tymczasem w przekładach wprowadzony zostaje zabieg redukcji lub substytucji:

(…) *с прозрачными играть.*
(…) *igrać tam z marami*.
(Leśniewska)

(…) *przez rozwiane ciała*.
(Rymkiewicz)

Igrać ze zjawami (…).
(Zadura)

Прозрачны гривы табуна ночного.
Na łące mary koni skaczą w koło.
(Leśniewska)

Grzywy tabunów wieją w nocnej czerni.
(Rymkiewicz)

Grzywy nocnego tabunu majaczą widmowo.
(Zadura)

Все не о том прозрачная твердит (…).
Wciąż mi nie to powtarza mara pusta (…).
(Leśniewska)

Lecz nie o tym mówiła nam widząca (…).
(Rymkiewicz)

I wciąż nie to, powtarza zjawa pusta (…).
(Zadura)

Opuszczenie w przekładach tak znaczącego i nośnego pod względem semantycznym słowa sprawia, iż obraz „pałacu cieni" zostaje pozbawiony pierwotnej wyrazistości i plastyczności. Tłumacze zdają się ignorować obecność tego słowa-klucza i zastępują go bliskimi pod względem znaczenia ekwiwalentami, które

[21] Pojęcie przezroczystości — związane z filozofią Bergsona — oznaczało byt pozbawiony pamięci, co było równoznaczne z brakiem pełnej świadomości. Zob. H. Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości*. Tłum. I. Wojnar, K. Bobrowska. W: I. Wojnar: *Bergson*…, s. 135—161.

jednak przez swą konkretyzację gubią ową Mandelsztamowską przezroczystość — tajemnicę i niedopowiedzenie[22].

Analogiczne niemal obrazy, symbole i porównania pojawiają się w utworze *Kiedy Psyche-życie schodzi między cienie* (*Когда Психея-жизнь спускается к теням*). Już w pierwszej strofie Mandelsztam ponownie przenosi nas do mitycznej krainy cieni:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

(130)

Słowo zostaje w tym utworze utożsamione z duszą, Psyche[23], a Psyche to życie, które właśnie zstępuje w ślad za Persefoną pomiędzy cienie, gdzie znów ślepa jaskółka pada do nóg. W pierwszej strofie Psyche zostaje zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią. Stąd pojawia się obraz półprzezroczystego lasu (*В полупроз рачный лес*), który oznacza bramę do Hadesu. Ów półprzezroczysty las w kolejnych strofach ulegnie metamorfozie i będzie jednoznacznie symbolizować krainę śmierci: w strofie trzeciej pojawia się *bezlistny las przezroczystych głosów* (*И лес безлиственный прозрачных голосов*), a w czwartej *dusza nie poznaje przezroczystej dąbrowy* (*Душа не узнает прозрачные дубравы*). Ten sam przymiotnik, ta sama logika obrazowania, a tłumacze z wyjątkiem Leopolda Lewina, pozbawiają przekłady oryginalnej semantyki:

[22] Jeśli tłumacze pomijają tak istotne dla poetyki Mandelsztama symbole i słowa-klucze, to nie powinien dziwić nas fakt, iż w utworze tym pojawiające się w drugiej strofie *кузнечики*, oznaczające „koniki polne", zostały zgodnie przetłumaczone przez wszystkich tłumaczy jako „cykady". Owady te, mimo pozornego podobieństwa, należą do innych rodzin, wydają zupełnie inne dźwięki i ich występowanie charakterystyczne jest dla innych szerokości geograficznych. Nie wdając się tu w etymologiczne szczegóły, nawet dla laika różnic tych jest zbyt wiele, co wystarczy, by uznać, że cykady i świerszcze nie są tymi samymi stworzeniami. Do tego pamiętać należy, iż Mandelsztam doskonale znał „śpiew" cykad, których słuchał, przebywając na Krymie. W wielu jego wierszach wprowadzony zostaje obraz grających cykad, który wywołuje skojarzenia dźwiękowe i wiąże się z określoną semantyką. Dlatego bez wątpienia można stwierdzić, że gdyby poeta chciał, byśmy usłyszeli cykanie cykad, to pojawiłyby się one w oryginale. Tłumacze kolejny zatem raz wykazali się swoistą ignorancją, która okazała się mieć znaczące, pod względem semantycznym, skutki i zdeformowała pierwotną logikę obrazowania. Jak wskazuje bowiem Przybylski, w wierszu tym koniki polne są „symbolem zatraty świadomości w asemantycznym szaleństwie muzycznym". Taką interpretację badacz wysnuwa, powołując się na analogię z *Fajdrosem* Platona, według którego praludzie kiedy usłyszeli śpiew muz, pogrążyli się w muzycznym szaleństwie. Ciągle śpiewając, nie mogli jeść i w końcu zmienili się w koniki polne. W czwartej strofie wiersza Mandelsztama mowa jest o lęku przed szlochem Aonid, patronek człowieka tworzącego sztukę (*Я так боюсь рыданья Аонид*). Szloch muz oznaczał katastrofę sztuki, a śpiew jej triumf. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 41, 75.

[23] W cytowanym już wielokrotnie eseju *Słowo i kultura* Mandelsztam pisał: *Słowo to Psyche. Żywe słowo nie oznacza przedmiotu, lecz swobodnie wybiera sobie jakby na pomieszkanie to lub inne znaczenia przedmiotu, rzeczowość, miłe ciało*. Zob. Tamże, s. 197.

tłum. L. Lewin:

Gdy między rój cieni opada Psyche-życie,
W las na wpół przezroczysty, w ślad za Persefoną,
Do jej bosych nóg ślepa jaskółka przypada
Ze styksową czułością i witką zieloną.

(akme, 383)

tłum. A. Międzyrzecki:

Psyche-życie, gdy schodzi między cienie blade,
Lasem w półblasku dążąc w ślad za Persefoną,
Oślepiona jaskółka do nóg jej przypada
Ze styksową czułością i wicią zieloną.

(nikomu, 97)

tłum. M. Leśniewska:

Gdy Psyche-życie schodzi wolno między cienie,
Idąc przez las rzadkawy w ślad za Persefoną,
Ślepa jaskółka pada do jej nóg ze drżeniem,
Ze styksową czułością i witką zieloną.

(poezja2, 183)

Tak jak w przypadku analizowanego przez nas wcześniej utworu, tłumacze posłużyli się przy przekładzie oryginalnego znaczenia redukcją i substytucją. Czyżby nie wiedzieli, że opuszczają tak istotny dla semantyki Mandelsztama przymiotnik? Przekłady starają się „nadążać" za oryginałem, jednak w paru przypadkach deformują obraz i znaczenie ewokowane przez pierwowzór:

И лес безлиственный прозрачных голосов (…).
Bezlistny las, gdzie wieją przezroczyste szumy (…).

(Lewin)

I bez liści szemrzące lasy białych głosów (…).

(Międzyrzecki)

I przezroczystych głosów obnażone gaje (…).

(Leśniewska)

Душа не узнает прозрачные дубравы (…).
Dusza nie rozpoznaje dąbrowy przejrzystej (…).

(Lewin)

Dusza jasnej dąbrowy nie poznaje nawet (…).

(Międzyrzecki)

Dusza nie wie, co znaczy ten lasek rzadkawy (…).

(Leśniewska)

Białe głosy, *obnażone gaje* czy *lasek rzadkawy* zdają się przeczyć konsekwencji, z jaką Mandelsztam konstruuje świat przedstawiony w tym utworze. Przezroczystość bowiem potęguje plastyczność obrazu osiągniętą poprzez przywołanie szeregu symboli charakterystycznych dla opisu podziemnego świata (Persefona, Styks, obol), stając się jednym z indywidualnych i rozpoznawalnych środków poetyckiego wyrazu. Indywidualizm ten zostaje w przekładach wyeksponowany w znikomym stopniu.

Kolejnym wierszem, którego tematem są rozważania nad istotą sztuki, jest utwór *Silentium*. Dochodzi w nim do połączenia dwóch istotnych dla Mandelsztama motywów — słowa i muzyki. Wiersz i muzyka są dla poety nierozłącznie powiązane, stanowią nienaruszalną jedność, a symbolem tej więzi w wierszu staje się nienarodzona jeszcze Afrodyta. Opowiada o tym pierwsza strofa:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

(70)

Tłumacze, bez większych odstępstw od oryginału, przełożyli tekst rosyjski:

tłum. A. Mandalian:
Nienarodzona! — Objawiona
Zarazem muzyką i słowem,
Wszystkiego, co istnieje bowiem
ty jesteś jedność niewzruszona.

(poezje1, 29)

tłum. M. Leśniewska:
Tyś jeszcze się nie urodziła,
Tyś jest i słowo i muzyka,
A więc wszystkiego, co oddycha,
Nienaruszalna więź i siła.

(poezje2, 23)

Dopiero w kolejnych strofach tłumacze dokonali poważniejszych modyfikacji oryginału, naruszających pierwotną logikę obrazowania: w przekładzie Leśniewskiej *моря груди* to *morza łono*[24], kolor mętno-lazurowy (*мутно-лазоревый*) sta-

[24] Tłumaczka nieraz wprowadza tę dziwną analogię pomiędzy częściami ciała użytymi przez Mandelsztama jako element metafory. W wierszu *Я ненавижу свет* odpowiednikiem dla oryginalnej *piersi* staje się znów *łono*, wprowadzając dość niepokojący obraz:

je się modrym, *первоначальная немота* zamieniona zostaje kolokwialną *dawną niemotą z pierwszej ręki*, a substytutem greckiej Afrodyty jest rzymska Wenus. Przekład Mandaliana bliższy jest wersji oryginalnej, pojawia się tu tylko parę amplifikacji, które wprowadzone zostają dla zachowania pierwotnego metrum.

Silentium otwiera cykl wierszy poświęconych muzyce i słynnym kompozytorom. To kolejny wielki temat w twórczości Mandelsztama[25]. Warto zwrócić uwagę na to, iż tytuł analizowanego właśnie utworu zapowiada narodziny muzyki. Milczenie już za chwilę zostanie przerwane przez dźwięk, który z ciszy-nicości zrodzi świat. W ciszy, tak jak w pianie, z której zrodziła się bogini życia, ukryta jest potencjalna forma. Wyłaniająca się z otchłani niebytu Afrodyta symbolizuje życie, które jest zwycięstwem formy nad nicością. W analogiczny sposób muzyka, słowo, dźwięk stanowią formę, która rodzi życie. Milczenie oznacza bowiem rezygnację ze słowa albo niemożność wypowiedzenia go czy wyśpiewania, prowadząc nas przed bramę „krainy cieni".

Cisza istnieje tylko wtedy, gdy istnieje też dźwięk, który może w niej zabrzmieć, przerwać jej śpiew, choćby nawet był to jedynie ostrożny i głuchy odgłos owocu spadającego z drzewa, jak w jednostrofowej poetyckiej miniaturze:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной…[26]

(66)

Кружевом, камень, будь *Bądź koronką, kamieniu,*
И паутиной стань, *I pajęczyną stań!*
Неба пустую грудь *Pusta łono sklepienia*
Тонкой иглою рань. *Igła cieniutką rań.*

(78) (poezje2, 43)

[25] Oczywiście, jak wykaże dalsza analiza, podejście Mandelsztama do muzyki i przetworzenie jej w poetycką materię wiersza różniło się od symbolistycznej metody, polegającej na wyeksponowaniu muzycznej natury słów oraz wprowadzeniu bogatej instrumentacji utworów, których dźwięk — a nie zawartość semantyczna — sugerował czytelnikowi określone znaczenia i nastroje, i stawał się znakiem „niepoznawalnego". Poeta przeciwstawiał się również eksperymentom futurystów, sprowadzających się do stworzenia tzw. języka pozarozumowego („заумный язык"), którego podstawę stanowiło założenie, iż forma dźwiękowa słowa jest całkowicie samodzielna i niezależna od jego semantyki. Według autora *Kamienia* muzyka jedynie pomaga eksponować poetycko przeobrażone znaczenie słowa i służy wydobyciu, czasem trudnej do wyrażenia, ale zawsze istniejącej i poddającej się poznaniu logicznej więzi pomiędzy rzeczami. Por. Z. Barański: *Symbolizm*. W: *Historia literatury rosyjskiej*. Red. M. Jakóbiec. Warszawa 1976, s. 561—581; F. Nieuważny: *Futuryzm*. W: *Historia literatury rosyjskiej…*, s. 616—634; A. Kruczenych: *Nowe drogi słowa* (*Новые пути слова*) i A. Kruczenych, W. Chlebnikow: *Słowo jako takie* (*Слово, как таковое*). W: *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom XIX i XX wieku*. Wybór i oprac. Z. Barański, J. Litwinow. Warszawa 1982, s. 153—165; Л. Гинзбург: *О лирике*..., s. 349.

[26] Wśród zebranego przez nas materiału translatorskiego istnieje tylko jeden przekład tego utworu autorstwa Stanisława Barańczaka: *Odgłos stłumiony i ostrożny,* / *Owocu, gdy upada z drzewa* / *A wokół niemilknąco śpiewa* / *Głęboka cisza leśnych drożyn…* (nikomu, 7).

Tak właśnie rodzi się muzyka, która jest połączeniem ciszy i dźwięku. Muzyka również nadaje sens poezji. Mandelsztam uważał, że jeśli zdanie w wierszu nie układa się w melodię, to pozbawione jest sensu. Melodia ta istnieje nawet, zanim napisany zostanie wiersz:

> *Wiersz żyje obrazem wewnętrznym, owym muzycznym modelem formy, który poprzedza napisany utwór. Nie ma jeszcze ani jednego słowa, a wiersz już brzmi. To brzmi wewnętrzny obraz wychwycony przez słuch poety*[27].

Dlatego tworzenie poezji dla Mandelsztama jest równoznaczne z tworzeniem muzyki, a archetypem twórcy staje się muzyk[28]. Spośród kompozytorów archetypami artysty dla autora *Kamienia* byli Bach i Beethoven. Pierwszemu z nich Mandelsztam poświęcił wiersz zatytułowany jego nazwiskiem. *Bach* opowiada o możliwości pokonania oporu, jaki stawia artyście żywioł, nad którym jeszcze nie zapanowała forma. Możliwość ta jest ściśle podporządkowana i uwarunkowana logiką, bez której niemożliwe jest dowodzenie. Tylko tak można budować, stwarzać rzeczywistość, tylko taki jest świat przedstawiony w utworach Mandelsztama i Bacha, którego poeta w swym wierszu nazywa najrozsądniejszym twórcą (*О, рассудительнейший Бах!*) i któremu zadaje retoryczne pytanie:

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

(86)

Tłumacze zgodnie podążają tu za oryginałem:

tłum. M. Leśniewska:
O wzniosły zrzędo, czy możliwe,
Że darząc wnuki swym chorałem,
Wsparcia dla ducha uporczywie
W dowodach logiki szukałeś?

(poezje1, 45—46)

tłum. L. Lewin:
Czy wielki kłótnik, postać krucha,
Grając swym wnukom pieśń chorału,

[27] O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 198.

[28] Poeta kochał muzykę, a nawet nuty, których zapis porównywał do łódeczek obciążonych rodzynkami i czarnymi winogronami. Obcowanie z muzyką zawsze związane było z pojawieniem się „muzycznych" wierszy. Przybylski w swym eseju pisze nawet, iż Mandelsztam sam śpiewał swoje wiersze, czego dowodem są wspomnienia przyjaciół i cudem ocalały zapis fonograficzny. Zob. R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 70.

W istocie tyś epoki ducha
Szukał w dowodach ideału?

(akme, 337)

„Opór ducha" zwyciężył nad żywiołem dzięki sztuce dowodzenia. Artysta — muzyk czy poeta — to logik, który swe racje wykłada słuchaczom w formie lekcji czy wykładu, pisząc kredą na czarnej tablicy „cyfry psalmów" (*Где мелом — Себастьяна Баха* / *Лишь цифры значатся псалмов*). Ta metafora podkreśla związek matematyki z muzyką, który ustalił już Pitagoras. Liczba rządzi rytmem, a rytm nadaje porządek i określa strukturę wiersza i dzieła muzycznego, jest źródłem kształtu.

Inną, prócz wierszowej czy muzycznej, miarą rytmu staje się dla Mandelsztama krok, który jest niezwykle istotny dla powstania kolejnego utworu, który przedstawia opanowanie otchłani[29]. Tym razem bohaterem lirycznym staje się artysta, którego metoda stanowi antytezę dla logiki Bacha. *Oda do Beethovena* (*Ода Бетовену*) kreśli nam obraz twórcy, który niczym Dionizos pogrąża się w radosnym szaleństwie. Zwykło się mówić, że w szaleństwie jest metoda. I tym razem szał pozwala człowiekowi odczuć pełnię swego człowieczeństwa, wyzbyć się lęku i zapanować nad nicością. Wiersz ten ze względu na tylko jeden przekład nie może tu być przedmiotem analizy. Sygnalizujemy jedynie różnorodność Mandelsztamowskiego spojrzenia na funkcję sztuki i sposoby artystycznego ujmowania i przekształcania rzeczywistości.

„Muzyczne" rozważania warto zakończyć przywołaniem utworu, który opowiada o lęku przed utratą muzycznej harmonii świata. Mowa tu o wierszu *Koncert na dworcu* (*Концерт на вокзале*). Jest on o tyle interesujący, iż stanowi połączenie trzech światów, trzech planów wyrażania: świata muzyki, szklanego świata dworcowej sali koncertowej i żelaznego świata kolei, przejeżdżającej obok i stanowiącej antytezę dla harmonijnego świata muzyki. Jego złożona architektura i płynność łączenia całkowicie odległych od siebie obrazów to niezwykle reprezentatywny wykładnik metody twórczej Mandelsztama, określanej jako „poetyka połączeń" („поэтика сцеплений") czy „poetyka asocjacji"[30]. I znów tylko jeden przekład uniemożliwia nam podjęcie dokładnej analizy o charakterze translatorskim. Chcielibyśmy jednak zwrócić uwagę na kilka aspektów tego wiersza. Po pierwsze, komentarzem dla tego tekstu jest fragment otwierający *Zgiełk czasu* (*Шум времени*) — autobiograficzną prozę — zatytułowany *Muzyka w Pawłow-*

[29] W *Rozmowie o Dantem* Mandelsztam pisał: *Prozodii Dantego dał początek krok zespolony z oddechem i nasycony myślą*. Spośród muzyków krok wyróżniał Beethovena, który — o czym wiedział Mandelsztam — przemierzał pieszo okolice Wiednia, i który stał się dla poety symbolem wiecznego wędrowca. Jemu poświęcił Mandelsztam odę, która również powstawała w czasie przechadzek, o czym wiadomo na podstawie relacji przyjaciela poety Artura Łurje. Por. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*…, s. 87; R. Przybylski: *Wdzięczny gość*…, s. 71.

[30] Zob. Л. Гинзбург: *О лирике*..., s. 331—379.

sku (*Музыка в Павловске*). Poeta obrazowo wspomina duszną atmosferę koncertów odbywających się na dworcu w Pawłowsku, który stał się w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia swoistym Elizjum dla petersburskiej śmietanki towarzyskiej[31]. Atmosferę tę w sposób niezwykle plastyczny, a przede wszystkim muzyczny oddał w swym wierszu Mandelsztam. W żadnym z dotąd analizowanych tekstów nie słychać takiej różnorodności dźwięków, które brzmią w poetyckich metaforach:

Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

(139)

Tłumaczenie oddaje te wszystkie dźwiękowe metafory, jednak melodia wiersza traci nieco swą płynność, mimo zachowania oryginalnego metrum:

tłum. T. Nyczek:
Aonid śpiewem dworzec drży w posadach,
I znów rozbite pociągów gwizdkami
Powietrze skrzypiec zaczyna się składać.

(poezje2, 209)

W kolejnych strofach usłychać *krzyk pawia i łoskot fortepianu* (*Павлиный крик и рокот фортепьянный*), a *harmonia skrzypiec pogrąża się w trwodze i łzach* (*Скипичный строй в смятеньи и слезах*) i rozlega się *dziki początek nocnego chóru* (*Ночного хора дикое начало*). Może cały ten zgiełk to tylko senne widzenie (*Это — сон*), a może zapowiedź stwierdzenia, które pojawia się w ostatniej strofie:

В последний раз нам музыка звучит!
Brzmi nam muzyki już ostatni takt.

Harmonia rozpadła się, wszystko pogrąża się w kakofonii dźwięków, której oprzeć potrafi się tylko szklany świat koncertowej sali i żelazny świat pociągu przejeżdżającego przez dworzec. Muzyka nie ocalała, dlatego właśnie brzmi ostatni raz. Polski przekład nie podkreśla tego aspektu ostateczności. *Muzyki już ostatni takt* oznaczać może, iż mowa jest o końcu koncertu czy utworu, ale nie rozstrzyga wcale, że muzyka nie zabrzmi ponownie. Rosyjskie *В последний раз* jednoznacznie daje do zrozumienia, że w świecie, który opanował chaos nie ma miejsca dla muzyki. *Ostatni raz nam muzyka brzmi* — ten dokładny ekwiwalent oryginalnej frazy powinien pojawić się w polskim tłumaczeniu, by prze-

[31] О. Мандельштам: *Об искусстве*. Москва 1995, s. 24—27.

kazać wszystkie znaczenia ewokowane przez ostatni wers w wierszu Mandelsztama.

Przedstawiona analiza akmeistycznych utworów Osipa Mandelsztama i ich polskich tłumaczeń uwzględnia jedynie wybrane aspekty twórczości autora *Notre-Dame*, które są reprezentatywne dla opisania zasad rządzących organizacją języka poetyckiego. Stanowią one egzeplifikację szczególnego stosunku Mandelsztama do roli słowa w utworze poetyckim. Przedstawienie tych zagadnień również w ujęciu trasnslatologicznym pozwoliło na określenie głównych problemów pojawiających się przy przekładzie analizowanych utworów na język polski.

Niektóre z omówionych modyfikacji oryginalnej struktury tekstu, wprowadzone ze względu na konieczność dostosowania komunikatu do wymogów innego kodu językowego, miały istotny wpływ na poetykę obrazowania. Z pewnością w dużej mierze wynikało to z faktu, że słowo w poezji akmeistów musiało unieść ogromny ciężar znaczeniowy.

Efekt zabiegów translatorskich można z cała pewnością uznać za zadowalający, choć tłumacze nie ustrzegli się w paru przypadkach poważnych błędów, które zdeformowały oryginalną strukturę tekstu i naruszyły logikę obrazowania pierwowzoru.

Анна Домогалла

Слово и язык в акмеистических произведениях Осипа Мандельштама и в их польских переводах

Резюме

В статье предпринимается попытка анализа стихотворений Осипа Мандельштама и их польских переводов с точки зрения роли слова и языка в его ранних произведениях. Автор статьи описывает, как строится поэтический образ, представляя избранные мотивы в творчестве автора *Камня*. Сравнительный анализ определяет главные проблемы, которые связаны с переводом этих стихотворений на польский язык.

Anna Domogalla

Word and language in acmeistic works by Osip Mandelsztam and their Polish translations

Summary

The article discusses the role of the word and language in Osip Mandelsztam's poetry. It also presents the principle governing the creation of the poetic image in works by the author of *Kamień*. The analysis was conducted on the basis of selected motives of Mandelsztam's works whereas the translatological perspective helped to define the main problems appearing when translating the very works into Polish.

Петр Червинский
Катовице—Сосновец

Марина Цветаева: Мотивационное членение текста

Проблема мотивации текста, и прежде всего художественного и поэтического, многосложна. Она может быть связана, в частности, с анализом национально культурных, передаваемых автором, представлений[1], как правило в его творчестве изменяемых, т.е. трансформируемых. Проблема эта к тому же парадигматична, и при этом в самых различных смыслах — и в смысле парадигм культуры, и в смысле парадигмы мировоззрения, и в смысле парадигмы творчества автора, и в смысле парадигматики текста, равным образом как и в других возникающих или возможных смыслах. Поэтический текст в этом отношении представляет собой богатый объект для анализа, будучи семантически множествен, мотивационно емок и напряжен. Можно было бы даже сказать, что, вызываемый к жизни нередко не до конца определенным предощущением, не формулируемым чувством экзистенционального смысла, начинаясь неясным гулом звучащих значений, при своем воплощении, в выражении, поэтический текст становится медиатором и мотиватором этих ощущений и чувств.

О мотивации и мотивированности в языковом, лингвистическом понимании написано не так много[2], и в первую очередь применительно к словообразовательному, т.е. структурно-семантическому, аспекту возникновения и существования слова. Анализ семантики текста, текста художественного

---

[1] О национально-культурных концептах и стереотипах см., напр.: Ю.С. Степанов: *Константы: словарь русской культуры*. Москва 2001; Ю.Е. Прохоров: *Национальные культурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев*. Москва 2003 (там же литературу по теме).

[2] Н.Д. Голев: *Динамический аспект лексической мотивации*. Томск 1989 и отчасти Л.В. Лисоченко: *Высказывания с имплицитной семантикой*. Ростов-на-Дону 1992.

и поэтического, производившийся на самых разных основах, связывал текст с особенностями создания поэтического мира (миров), с поэтической системой автора, с преобразующей и обогащающей силой семантического начала стиха[3].

Большой интерес для понимания текста и творчества поэта в целом представляет проблема так называемых прообразов — того или тех, что и кто были истоком отображения в тексте, послужили мотивом, мотивационной основой, фактографическим первоначалом стиха, его основанием. Область эта, поиск прообразов, всегда была прерогативой и философским камнем преткновения и столкновения литературоведов. Для лингвистического, точнее герменевтического, понимания текста проблема прообразов, как представляется, не столь и важна. Все, что относится к реальному факту, что биографично и автобиографично, к семантике в лингвистическом, а с этим и эстетическом, смысле не должно относиться. Семантика лингвистическая, а с ней художественная, это семантика обобщения, осмысления на уровне факта культуры — национальной, универсальной, эпохи и типа и данного автора как ее представителя и как создателя собственной формы одной из ее парадигм[4].

Однако поиск иного рода прообраза все же может и должен лингвистику и герменевтику интересовать. Без обращения к истории жизни, событиям, лицам, конкретному времени и пространству реальной действительности. И это также будет поиск мотивационных прообразов и оснований. Всякое сказанное, произнесенное, запечатленное в слове и словом созданное всегда имеет нечто, себе предшествующее, поскольку создано, воспроизводится, воплощается по некоему общему образцу. Модели и прототипы, фреймы и паттерны, сценарии и программы[5] — все эти понятия и термины, принятые в современной лингвистике и отражающие ее естественное стремление интегрироваться, вторгаться в мир человека, быть частью науки о нем, входить в сознание говорящего, создающего словом и пишущего, а не только в его (сознания говорящего) звукосимвольные или графические отображения. Мотивационной реальностью для языкового, словом отобра-

---

[3] В.П. Григорьев: *Поэтика слова.* Москва 1979; В.П. Григорьев: *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта.* Москва 1986; Н.А. Фатеева: *Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в системе поэтического языка.* В: *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформации.* Москва 1995.

[4] См., напр.: *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль.* Москва 1990; *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей.* Москва 1995 и др.

[5] Ч. Филлмор: *Фреймы и семантика понимания.* В: *Новое в зарубежной лингвистике.* Вып. 23. Москва 1988; Т.А. ван Дейк, В. Кинч: *Стратегия понимания связного текста.* В: *Новое в зарубежной лингвистике…*; В.З. Демьянков: *Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода.* „Вопросы языкознания" 1994, № 4.

женного и в нем воплощенного — текста, высказывания — должна быть, следовательно, и уже есть, не столько реальность внешняя и объективная, реальность жизни и бытия, сколько реальность сознания — внутренняя, субъектная (далеко не всегда субъективная). При соответствующем изучении конкретного текста или высказывания такое сознание становится сознанием порождающим (генеративный аспект). Откуда черпает порождающее сознание модели, паттерны воспроизводимого им фрагмента языковой действительности, каковым в известном смысле является текст? Тем более и, может быть, в первую очередь текст художественный, и еще более, чем тем более, поэтический? Перефразируя слова Ахматовой, интересно и важно ли знать для семантики (мотивационной теории) текста и герменевтики, из какого такого сора растут стихи? из какой такой тысячи тонн словесной руды (словесной ли?), по словам Маяковского, они добываются? Насколько это важно и в каком отношении интересно — ответы на эти вопросы действительно, видимо, прерогатива литературоведов, вписывающих добываемые знания в историю литературы и в литературный процесс, соотносящих ценности одного и другого явления, отмечающих их тенденции, ходы и закономерности. Для семантики и мотивационной теории текста важна, скорее, их констатация, обнаружение и отношение к общему — языковому и речевому сознанию носителей данного языка и данной ментальной культуры.

Сразу же возникает вопрос определения того, что такое языковое сознание и чем оно отличается от речевого и какое еще бывает, возможно, сознание, так волнующий в последние полтора десятилетия лингвистику. Вопрос для выбранного предмета не безразличный. Не вдаваясь в его терминологические и понятийные стороны, отметим только, что оно (языковое сознание) может иметь преимущественно вербализованные, преимущественно не вербализованные и в разных соотношениях смешанные проекции. Для фрагмента предлагаемого анализа этого представления будет достаточно.

Иногда бывает важнее (особенно в языкознании) некий феномен увидеть и показать, чем давать ему сразу строгое определение, вписывая в систему, которой пока что нет. Времена и мнения меняются, определения также, а явление, если оно было обнаружено и показано правильно, остается. Поскольку мотивационная теория стихотворно-поэтического текста, как составляющая его семантики, пока что не существует, немногочисленные авторы делают первые попытки в указанном направлении, строгое понятийное определение и некуда было бы вписать, и не на что опереть. Не в этом мы видели и нашу задачу, которая состояла в том, чтобы показать проекцию стихотворного текста как порожденного, выраженного в словах языка высказывания на „языке” культуры, к языковому сознанию говорящих на языке как носителей данной культуры. Проекцию к образцам и паттернам данного языкового сознания, его вербальным и когнитивным схемам, лежащим в основе порождения и восприятия, а с тем понимания, интерпретации, реинтерпретации,

толкования, ретрансляции и т.д., — всего того, что составляет основу коммуникативного взаимодействия и обмена в данной языковой и культурной среде.

Текст и автор для такого анализа должны были быть в указанном отношении достаточно убедительными, наглядными и потому привлекательными. Этим условиям, как показалось, выбранный текст М. Цветаевой вполне отвечает.

Мотивационный анализ подобного рода можно производить с точки зрения объясняющих художественный образ смыслов, с точки зрения их синтагматической последовательности, с точки зрения мотивирующих смысл связей и с точки зрения предваряющих текст когнитивно-вербальных схем. Для определения трансформационных типов генеративных включений, построенных на обращении к элементам ментальной культуры, интерес представляет, как уже отмечалось, последний вид.

Предваряющие схемы — одно из средств трансформационной семантики. Семантическое включение общеизвестного, его изменение в тексте, создание на его основе собственных значений можно рассматривать как прием художественной стилизации, художественного варьирования общезначимого смысла. Для Цветаевой подобный прием характерен.

С точки зрения своей генетики, мотивы и схемы в качестве предваряющих в ее поэзии используются в одном ряду — фольклорные, библейские, литературные, романтические, как стилевые и узнаваемые признаки соответствующих представлений и впечатлений. Приемы аллюзии и реминисценции, внутренне ей не чуждые, как таковые, т.е. как приемы, не оформляются, оставаясь толчком, порождающим импульсом вербального выражения. Для Цветаевой важно само это узнающее и мотивирующее движение и ход. Волнующий мир языка поэзии в ее сознании и творчестве предстает не как отражение реального мира, а как мир узнаваемых знаков культуры, игра в очередной их расклад, как в гадании-предсказании. Вид и характер предваряющей схемы, тип мотивирующей функции в связи с этим стоит рассматривать типологически — как интерпретирующую и интерпретируемую в ее поэтическом речевом сознании разновидность того или иного включения (как правило, знака культуры) и как трансформированную его разновидность. Интерес представляет также и соотношение схем стиха, их комбинаторика, но это и их типология возможны на фоне мотивационного изучения всего ее творчества в его отношении к творчеству других поэтов.

Подобным же образом полный набор трансформационных типов выявляется в результате анализа значительного числа текстов. На примере одного текста можно показать лишь принцип мотивационного членения. Текст, как уже говорилось, подбирался такой, наличие предваряющих схем в котором и определение их характера по источнику не вызывали бы особенных колебаний:

1. *Вчера еще в глаза глядел,*
А нынче — все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, —
Все жаворонки нынче — вороны!
5. *Я глупая, а ты умен,*
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»
9. *И слезы ей — вода, и кровь —*
Вода, — в крови, в слезах умылася!
Не мать, а мачеха — Любовь:
Не ждите ни суда, ни милости.
13. *Увозят милых корабли,*
Уводит их дорога белая…
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»
17. *Вчера еще — в ногах лежал!*
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал, —
Жизнь выпала — копейкой ржавою!
21. *Детоубийцей на суду*
Стою, немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
«Мой милый, что тебе я сделала?»
25. *Спрошу я стул, спрошу кровать:*
«За что, за что терплю и бедствую?»
«Отцеловал — колесовать:
Другую целовать», — ответствуют.
29. *Жить приучил в самом огне,*
Сам бросил — в степь заледенелую!
Вот что ты, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе — я сделала?
33. *Все ведаю — не прекословь!*
Вновь зрячая — уж не любовница!
Где отступается Любовь,
Там подступает Смерть-садовница.
37. *Само — что дерево трясти! —*
В срок яблоко спадает спелое…
За все, за все меня прости,
Мой милый, — что тебе я сделала?

Будут выделены так называемые мотивирующие основания строк — вербальные, когнитивные либо вербально-когнитивные схемы языкового сознания, природа которых стереотипна. Это могут быть речевые схемы и формулы, конструкции и клише, устойчивые обороты, фразеологизмы, концептосхемы, стереотипы сознания, представления общественного бытия и культуры (изучение их природы в различиях не входило в задачу анализа, ограничиваясь лишь констатацией вида). Все это будет представлено в левой части таблицы. В правой части — фрагмент отраженного в анализируемом тексте по строке соответствия (как это выражено, отражено, какими словами воплощено у Цветаевой), с указанием, кратким, в скобках, какой бы это мог быть трансформирующий, преобразующий схему, модифицирующий ее прием.

Мотивирующие основания строк	Модификация (прием)
1. *смотреть в глаза* (кому-либо) *смотреть друг на друга* (вербальные речевые схемы)	— *в глаза глядел, косится в сторону* (измененное объединение по структуре первой схемы с включением значения второй и заменой одного компонента)
2. *косить глазом* *коситься* на кого-либо *смотреть на сторону* (вербальные речевые схемы)	— *косится в сторону* (объединение трех схем в одну со значением второй и третьей, по первой осуществляется переход со строки 1 на строку 2)
1—2. *вчера… сегодня…* (*завтра*) (схема представлений, общая)	— *вчера… нынче* (сокращенное включение с заменой одного элемента)
3. *сидеть до* (*первых*) *петухов* *сидеть до рассвета* (вербальные, общеязыковые)	— *до птиц сидел* (замена компонента для связи со схемой строки 4, значение сохранено)
4. *жаворонок — весна, радость* *ворон — зловещий предвестник, тревога* (фольклорные и общие схемы представлений)	— *жаворонки — вороны* (отождествляющее объединение в фольклоре несоотносимых схем)
5. *умный — глупый*	— *глупая… умен*
6. *живой — мертвый* (схемы представлений, вербальные, общие)	— *живой… остолбенелая* (замена компонента — меняется значение, появляется окраска)
7. *… всех времен* (что-либо) (вербальная речевая схема)	— *вопль всех времен, женщин всех времен* (расширение сочетаемости)
8. *Что тебе я сделал(а)?* (вербальная речевая схема)	— *что тебе я сделала?* (включение без изменения, субъективное словорасположение)
9. *в жилах не кровь, а водица* *кровь рекой течет* (вербальные речевые схемы)	— *слезы — вода, кровь — вода, — в крови, в слезах умылася* (парное расширение сочетаемости компонентов устойчивых словосочетаний через отождествляющее объединение *кровь — слезы*)
10. *умываться слезами весь (вся) в слезах, крови* (вербальные речевые схемы); *кровь*, *пот и слезы* (схема представлений, общая)	

11. *мать и мачеха; не мать, а мачеха* (схема представлений, общая)	— *не мать, а мачеха — Любовь* (включение с расширением значения, сочетаемости)
12. *ждать милостей* (вербальная речевая схема) *ожидать суда, Судного дня* (схема представлений, библейская)	— *не ждите ни суда, ни милости* (объединение в парное сочетание двух самостоятельных и с разным значением схем, расширение значения)
13(14). *корабль — разлука, прощание*; *дорога — разлука* (схемы представлений, общие)	— *увозят милых корабли, уводит их дорога* (параллельное объединение двух непротиворечащих схем)
14. *белый — покрытый снегом, пылью* (реальное, о дороге); *холодный, равнодушный* (общее); *к смерти относящийся* (фольклорное)	— *дорога белая* (объединение значений различных схем в пределах одной схемы, не исключено подключение фольклорного значения)
15. *стон (стоит) по всей земле* (схема представлений, вербальная, общая)	— *и стон стоит вдоль всей земли* (включение с усиливающей заменой — *вдоль*)
17. *в ногах валяться (умолять) (лежать, быть) у ног кого-либо быть, лежать в ногах* (о кошке, собаке, неодушевленных предметах) (вербальные, фразеологические, речевые)	— *в ногах лежал* (объединение с включением значений всех трех схем)
18. *сравнивать с недостижимым, далеким, прекрасным (звездой, луной, солнцем)* *сравнивать с жизненно необходимым* *(как вода, воздух)* (схемы представления, общие) *равнять чему-либо — равнять с чем-либо* (просторечное) *Китай, китайский* (о чем-либо далеком и странном) (национально-общие представления) *держава — великое, мощное* (общее представлений)	— *равнял с Китайскою державою* (объединение схем по принципу иронического совмещения: далекое + необходимое + Китайская держава + мощное = та, которую любят)
19. *разжать (обе) руки*	— *обе рученьки разжал*

(вербальное, речевое)
руки → рученьки
(фольклорное, вербальное)

(введение фольклорно окрашенного элемента в структуру речевого устойчивого оборота)

20. *жизнь — копейка*
выпадет (при гадании)
выпасть из рук
(общее представлений)
гроша ломаного (копейки) не стоить
(вербальное, фразеологическое, речевое)
ржавый = старый, ненужный
(общее представлений)

— *жизнь выпала — **копейкой ржавою***
(объединение с включением значений всех схем)

21. *мать-детоубийца (Медея)*
(мифологическое)

— *детоубийцей на суду стою — немилая, несмелая*
(объединение схем с расширением исходного значения)

22. *предстать перед судом, стоять на Суде; Суд божий, Судный день*
(общее представлений; библейское)

23. *быть в аду → быть грешником, вместе быть в аду с кем-либо → один грех иметь, быть равным по прегрешениям с кем-либо*
(культовое представлений)
и после смерти что-либо делать → быть очень уверенным в чем-либо (общее представлений)

— *я и в аду тебе скажу*
(объединение значений трех схем в пределах одной схемы)

25. *(стул) кровать = тюрьма*
тюрьма → казнь
(общее представлений)

— *спрошу я стул, спрошу кровать*
— *за что терплю и бедствую?*
(знаковые, сигнальные включения; с развитием, объединением и взаимодополнением значений всех схем строк 25—28)

26. *терпеть и бедствовать — за что?* (вербальное, фразеологическое, речевое)
любовь = муки, несвобода, плен, страдание, бедствие, тюрьма
(общее представлений)

27(28). *умерщвление жен, возлюбленных; жена на одну ночь* (общее, мифологическое, сказочное — Синяя борода; жених-мертвец, упырь в русских сказках)

— *отцеловал — **колесовать: другую целовать***
(усиленное включение)

колесовать, четвертовать — самые мучительные казни
(общее представлений)

29. *жить в огне, в самом огне, огонь любви, гореть (пылать) страстью, огонь — дар, тепло, очаг*
(общие представлений)
— *жить приучил в самом огне*
(обобщающее объединение--вывод, значением последней схемы осуществляется переход в строку 30)

30. *степь — **пустота, неуют, ненастье**, скитание, дорога, вечное ожидание*
(общее и фольклорное представлений)
степь= холодная, зимой, мороз, открытое место
(фольклорное, в ямщицких песнях)
бросил — выгнал, оттолкнул (на улицу) в степь, на мороз
(вербальное, речевое)
— *сам бросил в степь заледенелую*
(объединение схем)

33(34). *все знать (ведать) — провидец, зрячий — неослепленный, трезвый;*
любовь ослепляет
(общее представлений)
— *все ведаю…*
— *вновь зрячая — уж не любовница*
(прямые включения известных схем)

35. *Любовь и Смерть, смерть сильнее любви, за любовью наступает смерть, конец любви — смерть*
(общее представлений)
сад — смерть, загробный мир
(одно из фольклорных значений темы сада)
— *где отступается Любовь, там подступает Смерть-садовница* (объединение схем с подключением значения фольклорной схемы)

37. *само яблоко не упадет, если не потрясти дерево; яблоки сами (в рот) падают; спелое яблоко — само падает*
(общее представлений)
спелое, созревшее — прошедшее чувство; цвело — отцвело, зрело — отозрело, ушло — пропало
(общее представлений)
— *само — что дерево трясти! — в срок яблоко спадает спелое*
(объединение схем, совмещение значений в пределах одной схемы)

любовь — яблоко, молодые (жених и невеста) яблоки
(фольклорная тема; библейское)

39. *Прости за все* — *за все, за все меня прости*
(вербальная формула прощания) (усиление исходной формулы повтором и инверсией)

Основная тенденция цветаевских включений, основной модифицирующий прием, как следует из анализа, можно было бы определить как объединение с заменой либо введением экспрессивно-усиливающего компонента. Стихотворение в целом построено на использовании вербальных речевых схем и схем-стандартов ментальных, культурных и эмпирических представлений. Включений мифологических и фольклорных меньше: соответственно два и три.

Указанные когнитивные, вербальные и когнитивно-вербальные схемы используются как экспрессивно усиливающие. В этом состоит их основная функция в творчестве Марины Цветаевой. Включения знаков культуры (фольклорные, мифологические, библейские, литературные реминисценции, схемы, мотивы и образы) служат средством компонентно-стилевого семантического усложнения, средством семантического сжатия, объединения значений нескольких схем в пределах единой, последовательно разворачивающейся и проецируемой в стихотворении схемы эмпирического обобщенного житейского знания.

Piotr Czerwiński

Marina Cwietajewa:
Motywacyjny podział tekstu

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie motywacyjnej tekstu poetyckiego Mariny Cwietajewej, zbudowanej na wyróżnieniu działających w tekście schematów kognitywno-werbalnych rosyjskiej świadomości językowej. Analiza ukierunkowana została na schematy pochodzenia folklorystycznego. Zinterpretowano ich odzwierciedlenie w tekście poetyckim jako typy transformacyjne folklorystycznych inkluzji. Twórczość M. Cwietajewej charakteryzuje mozaikowo-transformacyjny typ tworzenia tekstu. Odzwierciedlenie zarówno kognitywno-werbalnych schematów folkloru, jak i schematów innego pochodzenia nie jest dlatego dla niej przypadkowe.

Piotr Czerwiński

Marina Cwietajewa:
A motivational text division

Summary

The article is devoted to the motivational analysis of a poetic text by Marina Cwietajewa, built on a distinction of cognitive-verbal schemes of the Russian language awareness operating in the text. The analysis was directed at the schemes of a folklore origin and interprets their reflection in a poetic text as transformational types of folklore inclusions. The works by Marina Cwietajewa are characterised by a mosaic-transformational type of text creation. That is why a reflection of both cognitive-verbal schemes of folklore and schemes of other origins are not accidental.

Semantyka świata literacko-przedmiotowego

Семантика словесно-предметного мира

Александра Пономарева

Ростов-на-Дону (Россия)

Система поэтических инвариантов как репрезентация концептуальной картины мира

Изучение системы инвариантов в синхронии для современной науки такая же актуальная задача, как и диахроническое изучение отдельного инварианта. Об этом пишут и ученые-литературоведы (см., например, статью Д.С. Лихачева о концептосфере национального языка[1]), и ученые-лингвисты. Фундаментальную разработку на базе тщательного обобщения предыдущего опыта получила эта проблема в трудах Ю.Н. Караулова. Обращаясь к научной картине мира, автор пишет о возможности «выявления элементарных понятий […] в результате умножения которых можно образовать все остальные понятия» и представляет схему тезаурусных знаний о мире, состоящую из 12 блоков, включающих фасеты, которые, в свою очередь, состоят из 55 областей и т.д.[2]

Структурируемые таким образом знания, конечно же, не совпадают ни с системой поэтических инвариантов, ни с системой инвариантов, представляемой языком. Вообще систем концептов существует великое множество (см. анализ некоторых из них: антропоморфной, гидроцентрической, дендроцентрической, орологической и т.д. — в работе М.М. Маковского[3]).

Можно сделать предположение, что концептов (инвариантов) существует конечное множество, и их набор можно назвать универсальным. Каждая система инвариантов реализует свое подмножество и характеризуется своими специфическими связями между инвариантами.

---

[1] Д.С. Лихачев: *Концептосфера русского языка*. «Известия отделения языка и литературы РАН», Т. 52, 1993, № 1, с. 3—10.

[2] Ю.Н. Караулов: *Анализ метаязыка словаря с помощью ЭВМ*. Москва 1982, с. 44—45.

[3] М.М. Маковский: *«Картина мира» и миры образов (лингвокультурологические этюды)*. «Вопросы языкознания» 1992, № 6, с. 36—54.

Различают концептуальную картину мира и языковую картину мира; концептуальная имеет необъективированную форму существования, языковая — объективированную. Концептуальная картина мира богаче языковой, так как в ее создании принимает участие не только вербальное мышление[4]. Поэтическое мышление, поэтические способы «создания мира» принимают активное участие в построении картины мира. Этой проблеме, а также проблеме метафоры как экспликации в поэтической речи национально-культурной традиции посвящены работы В.Н. Телии, А.А. Уфимцевой, В.В. Ощепковой[5].

При исследовании семантической системы поэтических текстов на библейскую тематику выяснилось, что образы могут образовывать группы, по своим семантическим свойствам похожие на поля. На основе изучения этих образных полей стало возможным выделение их смыслового стержня, который образы интерпретируют, — инварианта. При исследовании стихотворений Д.С. Мережковского, И.А. Бунина, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, С.А. Есенина было зафиксировано 104 инварианта.

В целом, система поэтических инвариантов представляет концептуальную картину мира, совпадающую с библейской. На основании анализа системы инвариантов можно по-новому, под другим углом, посмотреть на образ и образность. Для этого важно:

а) определение круга инвариантов системы;

б) определение круга инвариантов отдельного автора;

в) сравнение круга инвариантов отдельного автора с кругом инвариантов всей системы;

г) сравнение парадигм образов всей системы и парадигм образов отдельных авторов.

На основании этих данных делаются выводы о характере творчества, концептуальной картине мира, об отношениях субъекта и образа и т.д.

Авторы исследуемых текстов — носители религиозного типа мышления. Вот почему их денотативная картина мира отражает его дихотомическое деление. При анализе инварианты можно разделить на такие группы:

1. Инварианты, характеризующие устройство окружающего мира:
ад — рай; тьма — свет; вода — огонь; земля — небо; луна (звезды) — солнце; ночь — день (утро); заря — закат; родина — *чужбина[6].

2. Инварианты, характеризующие временное устройство мира:
век; время; ночь — день.

3. Инварианты — библейские концепты:
добро — зло; смерть — жизнь; смерть — воскрешение; смерть — вечность;

---

[4] *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. Москва 1988.

[5] В.В. Ощепкова: *Образность в семантической системе языка. (Опыт сопоставительного исследования национальных вариантов английского языка)*. Москва 1989.

[6] Знак * означает, что инвариант реконструирован.

вера — безверие; желание — смирение; страдание — очищение; борьба — жертвенность; покой — суетность; плоть — дух (душа); чистота — грех; проклятье — молитва; красота — ужас; суетность — смирение; суетность — гармония; покорность — борьба; смелость — смирение; свобода — борьба; радость — печаль; радость — горе; радость — тоска.

Для некоторых инвариантов в системе образности не нашлось пар. Но их присутствие, в соответствии с общей системой, вызывает ассоциации, позволяющие их восстановить:
любовь — *ненависть; единение — *разобщение; мир (согласие) — *война; память — забвение; тайна — *общеизвестность.

4. Инварианты, связанные с человеком и его миром:
человек — народ; разум — *чувства; разум — душа; взор; мечта.

5. Инварианты, характеризующие звуковое устройство мира:
молчание — звук; слово — число.

6. Инварианты, характеризующие состояние природы:
вода — земля; тишина; горы — ветер; ночь — день; заря — закат; утро — вечер; луна (звезды) — солнце; лес; облако; радуга.

7. Инварианты — библейские персонажи:
ангел, Адам, Бог (Господь), Израиль, Рахиль, Ева, Каин, Лотова жена, Христос, святой, Библия, крест, пророк.

Чаще инварианты обозначают понятия абстрактной сферы. Семантическая структура инвариантов обладает большой сложностью, инварианты — библейские понятия изначально метафоризированы. Значительно усложняет семантическую структуру наличие коррелятов.

Сравним инварианты каждого из авторов с общей системой инвариантов. Круг инвариантов бунинской системы образности не совпадает с системой инвариантов поэтических текстов начала XX века.

Отсутствуют парадигмы образов к парам инвариантов:

ад — рай, добро — зло, борьба — жертвенность, покорность — борьба, слово — число, утро — вечер.

Это отсутствие свидетельствует об особенностях поэтической системы, которые позволяют восполнять недостающие члены парадигмы инвариантами тьма — свет, небо — земля и т.д.

Отсутствие второго члена в парах: смерть — воскрешение; смерть — вечность; вера — безверие; смирение — желание; покой — суетность; дух (душа) — плоть; красота — ужас; гармония — суетность; смирение — суетность, — не восполняется поэтической системой. Незаполненность этих позиций свидетельствует об особенностях концептуальной картины мира И.А. Бунина, о приоритете и безальтернативности веры, смирения, покоя, души, гармонии, красоты, смерти. Кроме того, семная структура бунинских инвариантов также отличается от семной структуры инвариантов общей системы.

Список инвариантов, которые интерпретируют образы стихотворных текстов Д.С. Мережковского, не включает такие пары: ад — рай, заря — закат, суетность — гармония, слово — число, горы — ветер, утро — вечер и т.д.

Но система инвариантов восполняет их отсутствие.

Рассмотрим неполные пары: луна — солнце; ночь — день; смерть — вечность; безверие — вера; душа — плоть; грех — чистота; ужас — красота; смирение — суетность; смирение — свобода; радость — печаль; народ — человек; звук — молчание.

Позиции вторых членов не заполнены. Незаполненность этих позиций в большинстве пар характеризует семантику системы образности Д.С. Мережковского как пессимистическую и апокалипсическую.

Рассмотрим пары инвариантов системы образности В.Я. Брюсова, в которых отсутствует второй член: рай — ад; чистота — грех; ночь — день; молитва — проклятье; небо — земля; красота — ужас; зло — добро; радость — печаль; смерть — воскрешение; радость — тоска; страдание — очищение; человек — народ; дух — плоть; вода — земля.

Разобьем члены, не имеющие коррелятов, по семантическому признаку:

а) ночь, зло, смерть;

б) вода, страдание, молитва;

в) рай, небо, дух, чистота, красота, радость.

Безотносительно библейской семантической системы это, конечно же, простой набор слов. Но зная, что брюсовские инварианты соотносимы с библейскими понятиями, можно получить, исходя из этих трех групп, представление о системе понятий и концепции мира В.Я. Брюсова.

Человек (этот инвариант тоже оказался без коррелятивной пары) как бы не существует в пространстве (нет оппозиций инвариантов, которые бы указывали на его закрепленность в пространстве). Зло, тьма, смерть — вот его удел. Путь к раю, небу, чистоте, красоте, радости и т.д. идет через страдание, молитву, воду (символ переходного состояния, очищения).

Выпишем коррелятивные пары инвариантов системы образности А.А. Блока с незаполненной позицией второго члена.

I	II
тьма — свет	*ветер — земля*
луна — солнце	*небо — земля*
ночь — день	*заря — закат*
зло — добро	*страдание — очищение*
смерть — воскрешение	*дух — плоть*
суетность — гармония	*чистота — грех*

Инварианты второй группы уравновешивают отсутствующие инварианты первой группы и, в целом, семантическая структура уравновешивается, становится гармоничной. Ее семантика соответствует семантике всей образной системы.

Круг инвариантов системы образности Н.С. Гумилева описывается такими парами: ад — рай; земля — ветер; небо — земля; смерть — жизнь; покой — суетность; радость — горе; слово — число.

Эти пары дают достаточно полное представление о концепции мира Н.С. Гумилева. В парах инвариантов вода — огонь, звезды — солнце, смерть — воскрешение, смерть — вечность, вера — безверие, дух — плоть, мир — борьба, человек — народ в системе образности Н.С. Гумилева позиция второго члена не заполнена. Исходя из этого, можно характеризовать круг инвариантов семантической системы как соответствующий библейской концепии.

В ахматовской системе инвариантов только одна полная пара: небо — земля. Мир Ахматовой несбалансирован, неустойчив, как бы состоит из обрывков знаний, верований, чувств… Концептуальная картина мира А.А. Ахматовой резко отличается от библейской. Выпишем коррелятивные пары инвариантов, в которых вторая позиция в ахматовской системе не заполнена: свет — тьма; огонь — вода; ночь — день; заря — закат; дух — плоть; свобода — смирение; звезды — солнце.

Ахматовский мир светел, свободен, наполнен теплом.

Особенностью круга инвариантов системы образности С.А. Есенина является то, что ни один инвариант не имеет коррелятивной пары. Вот пары инвариантов с незаполненной позицией второго члена: тьма — свет; огонь — вода; ветер — земля; звезды — солнце; небо — земля; вера — безверие; дух — плоть; человек — народ.

Система инвариантов системы образности С.А. Есенина не совпадает с библейской, но строится на ее основании и изоморфна одной из ее сторон. Нами составлены таблицы, дающие представление о том, как реализуются инварианты системы образности в поэтической системе каждого из авторов.

Еще одним показателем авторской образной системы мог бы быть результат сравнения системы инвариантов поэтических текстов на библейскую тематику того или иного автора с инвариантами образности других стихотворений. Но это уже выходит за рамки данного исследования. Рассмотрим примеры того, как образы интерпретируют тот или иной инвариант в авторской образной системе, и сравним с парадигмой образов, представляющих тот же инвариант в системе образности поэтических текстов на библейскую тематику семи русских поэтов.

Приведем пример бунинской парадигмы образов к инварианту человек:

— раб земли и суетных желаний;
— маленький тревожный человек с блестящим взглядом, ярким и холодным;
— рабы — темные слуги корысти, злости, ярости, мести, страха, похоти и лжи.

Следующие члены парадигмы, которые характеризуют другие семы значения инварианта человек, не вошли в семантическую структуру бунинского инварианта: все в себе вмещает человек, который любит мир и верит в Бога (Гумилев); все мы яблоки и вишни голубого сада (Есенин); все мы гроздья винограда, золотого лета, до кончины всем нам хватит и тепла и света (Есенин).

Бунинское значение инварианта человек синонимично тому же значению в стихотворениях В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А.А. Ахматовой и антонимично значению в стихотворениях Н.С. Гумилева, С.А. Есенина.

Сравним состав элементов семантических множеств некоторых инвариантов системы образности Д.С. Мережковского со всей анализируемой семантической системой.

Инвариант душа:

а) в системе образности Д.С. Мережковского:

— душа молчит;
— душа полна любовью;
— у всех одна душа;
— душа зовет, умирает, бредит в шелесте ночного камыша;
— душа сияет в глазах больных детей;
— душа сияет в глазах зарниц;
— душа изнемогает от любви;
— глубина души;

б) образы, интерпретирующие другие множители инварианта душа:

— его душа, всем чужда, живет теперь одним: дыханием свободы (Брюсов);
— мы беспощадно одиноки на дне своей души — тюрьмы (Брюсов);
— присуждены мы к вечной келье (Брюсов);
— душа — противоречий клуб (Брюсов);
— глыба льда; горит мертвым огнем (Брюсов);
— утомленный дух (Брюсов);
— болезненная душа (Блок).

Это сравнение подтверждает общую концепцию системы образности Д.С. Мережковского: отрицание самоценности земной жизни, эсхатологизм, сосредоточение смысла жизни в человеческой душе, которая является реализацией на земле небесного духа.

Семная структура отдельных инвариантов образной системы А.А. Блока не совпадает с семной структурой инварианта всей системы.

Инвариант жизнь в семантической системе Блока представлен так:

— живая вечность, одно начало и конец, дитя миров благоуханных, обломок вышнего венца;
— порыв случайный, нежданный плод ее творца.

Приведем примеры образов, описывающих элементы семантического множества инварианта жизнь, отсутствующие в блоковской системе:

— жизнь есть сон пустой (Бунин);
— жизнь зовет к труду (Бунин);
— житейское бранное поле (Бунин);
— бивак жизни (Бунин).

Как видим, каждому поэту свойственна своя собственная образная картина мира и собственная вариативная система, с помощью которой становится возможным субъективное описание своих ощущений.

Aleksandra Ponomariowa

System inwariantów poetyckich jako reprezentacja konceptualnego obrazu świata

Streszczenie

Przy badaniu systemu semantycznego tekstów poetyckich okazało się, że obrazy mogą tworzyć grupy ze względu na swoje właściwości semantyczne podobne do pól. Na podstawie analizy tych pól stało się możliwe wydzielenie inwariantu, czyli ich semantycznego rdzenia, interpretowanego przez obrazy. W trakcie prac badawczych, które objęły wiersze D. Mereżkowskiego, I. Bunina, W. Briusowa, A. Błoka, N. Gumilowa, A. Achmatowej, S. Jesienina, wydzielono 104 obrazy-inwarianty. System inwariantów poetyckich odzwierciedla konceptualny obraz świata, charakterystyczny dla określonej tradycji kulturowej. Na podstawie analizy tego systemu można na nowo, z innego punktu widzenia popatrzeć na obraz i obrazowość. W artykule przedstawiono obrazy-inwarianty charakterystyczne dla rosyjskiej poezji biblijnej początku XX wieku. Wydzielono obrazy ogólne, typologiczne i indywidualne.

Aleksandra Ponomariowa

The system of poetic invariants as a representation of a conceptual image of the world

Summary

When examining the semantic system of poetic texts, it turned out that the images can be created by groups in view of their semantic features similar to fields. On the basis of the analysis of these fields, it was possible to separate an invariant, i.e. their semantic stem which is interpreted by images. In the course of the studies which covered poems by D. Mereżkowski, I. Bunin, W. Briusow, A. Błok, N. Gumilow, A. Achmatowa, S. Jesienin 104 images-invariants were distinguished. The system of poetic invariants reflects a conceptual image of the world typical of a given cultural tradition. Basing on the analysis of the very system, one can look at the image and vividness again, from a different point of view. The article presents images-invariants typical of the Russian biblical poetry of the early 20th century. General, typological and individual images were differentiated.

Маргарита Надель-Червиньска

Катовице—Сосновец

Произвольное моделирование мира у Антуана де Сент-Экзюпери

Описание и изучение языковой картины мира является сегодня одним из основных предметов когнитивного направления в современном языкознании. С одной стороны, лингвистика анализирует культурно-языковые концепты[1] как проявления той или иной национальной традиции, с другой, рассматривает систему данных концептов в языке как стройную систему, как некий метаязык, рассмотрение состава и законов которого[2] позволяет глубже постичь отражение менталитета в коммуникативно-речевых его проявлениях.

В этом плане литературный текст философской сказки А. де Сент-Экзюпери *Маленький принц* представляет немалый интерес в силу того, что фантастический микрокосм его является правильным отражением общего макрокосмического — в понимании как литературно-художественном, так и фольклорно-мифологическом. При этом как художественное, так и ми-

---

[1] См., например, такие работы, как: Н.Д. Арутюнова: *Язык и мир человека*. Москва 1999; Ее же: *Истина: фон и коннотации*. В: *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Москва 1991; В.Н. Телия: *Метафоризация и ее роль в создании русской языковой картины мира*. В: *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. Москва 1988; Е.С. Яковлева: *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*. Москва 1994.

[2] См.: В.В. Иванов, В.Н. Топоров: *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва 1965; В.Н. Топоров: *Пространство и текст*. В: *Текст: семантика и структура*. Москва 1983; У. Бёрке: *Пространство-время, геометрия, космология*. Москва 1985; Т.В. Цивьян: *Лингвистические основы балканской модели мира*. Москва 1990; В.А. Плунгян: *К описанию африканской «наивной картины мира» (локализация ощущений и понимание в языке догон)*. В: *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Москва 1991; Т.В. Топорова: *Семантическая структура древнегерманской модели мира*. Москва 1994.

фологическое во французском тексте и его неординарном русскоязычном переводе удивительным образом сопоставимо и соотносимо с научными реалиями эпохи, в которую жил и писал Сент-Экзюпери — писатель, летчик, изобретатель.

Статья представляет собой структурно-семантический анализ значимых элементов художественного текста, с помощью которых в данном литературном произведении воссоздается французским писателем объективная модель мира, в ее макрокосмическом и микрокосмическом проявлениях, каковыми являются огромная наша Вселенная и маленький мир человеческих отношений. В ходе лингвистического и литературоведческого анализа широко привлекается сопоставительный материал из разных областей современного Сент-Экзюпери естествознания, помогающий рассматривать сказочные компоненты этого текста через призму подтвержденных наукой реалий.

Оригинальная философия Антуана де Сент-Экзюпери, его эстетические взгляды и сложная по структуре, непросто поддающаяся литературоведческому анализу форма произведений привлекают внимание исследователей французских и зарубежных[3], особенно после опубликования наследия писателя во Франции в 1950 году[4]. В контексте последнего повесть-сказка *Маленький принц* (1943) занимает особое и весьма значительное место: она, по утверждению авторитетного российского, советского, эксперта творчества А. де Сент-Экзюпери Р. Грачева[5] «бросает свет на другие произведения писателя, и их не возможно понять во всей глубине замыслов и устремлений без этой сказки».

Как правило, *Маленького принца* называют *мудрой притчей*: все исследователи единодушно сходятся на *простоте* и одновременно *многослойности* аллегории этой литературной сказки. Однако нельзя забывать, что произведение, увидевшее свет за год до трагической гибели автора и, вместе с незавершенной *Цитаделью*, ставшее практически итогом всей его литературной деятельности, посвящено прежде всего Леону Верту — другу, *когда он был маленьким*, — и носит отчасти полемический и откровенно программный (с точки зрения философско-эстетической и этической позиций писателя) характер. Не эта ли «заданная» программность дает основания другому авторитетному эксперту М. Ваксмахеру, кстати, автору статьи о французском писателе в *Большой Советской Энциклопедии*[6], говорить —

---

[3] М. Мижо: *Сент-Экзюпери*. Москва 1963; Л. Зонина: *Заметки о Сент-Экзюпери*. „Новый мир" 1965, № 6; R. Albérès: *Saint-Exupéry*. Paris 1961; A. Bukowska: *Saint-Exupéry, czyli Paradoksy humanizmu*. Warszawa 1968.

[4] A. de. Saint-Exupéry: *Oeuvres complètes*. Paris 1950.

[5] Р. Грачев: *Комментарии*. В: А. де. Сент-Экзюпери: *Планета людей*. Кишинев 1974, с. 549.

[6] М. Ваксмахер: *Сент-Экзюпери А. де*. В: *Большая Советская Энциклопедия*, 3-е изд. (Дальше сокращенно БСЭ). Т. 29. Москва.

вслед за другими исследователями, в т.ч. и французскими, — о творчестве Сент-Экзюпери в целом следующее: «идеи, близкие экзистенциалистской литературе», а также о неких «надуманности в самой постановке» проблем, «мотиве избранничества» и даже «пацифизме некоторых испанских репортажей»?[7]

Тем не менее, подобная философско-эстетическая программность творчества Сент-Экзюпери логично вытекает из специфики его биографии. Так, воспитанный в провинции, он в 1919 году поступает учиться на архитектурное отделение Парижской академии искусств. И навсегда останется верен своей любви к рисованию, черчению, моделированию — вспомним рисунки и чертежи, придающие особую прелесть повести-сказке… Три года учебы там совпадают с бурным всплеском разнообразных литературно-художественных течений во Франции 20-х годов, когда артистические кафе в Париже стали ареной всевозможных манифестаций и словесных сражений[8]. Участником их, а по крайней мере свидетелем, неизбежно был и будущий писатель.

С 1922 же года, когда Сент-Экзюпери окончательно избирает для себя карьеру авиатора, он практически навсегда удаляется из столицы, и в дальнейшем бывает в Париже лишь наездами, что помогло ему, по-видимому, сохранить, в отличие от других, на всю оставшуюся жизнь свежесть полемических сражений (вскоре утративших актуальность для многих манифестантов). Неизгладимое впечатление на него, как на представителя своего поколения, произвели также трагические события в Испании 1937 года, где погибло немало известных ему коллег — военных летчиков. Следы всего этого находим, в частности, в оригинальном экзистенциональном романе-воспоминании Эльзы Триоле *Луна-парк*[9], лирическим героем которого становится покинутый дом исчезнувшего бесследно — и не названного романисткой — одинокого человека.

Однако программность, полемичность, даже некоторая манифестационность — в связи с посвящением Леону Верту, повести-сказки *Маленький принц* предполагает *оригинальность* философско-эстетической позиции автора. Своеобразие же композиционного построения произведения и, в частности, диалогов (*логики вопросов — ответов*, на которую обращают внимание все исследователи как на проявление оппозиции *детского / взрослого восприятия картины мира*), а также гуманистического и этического преломления проблем (общих для человечества, вовлеченного историей во Вторую мировую войну) есть естественный поиск необычной формы для манифестации оригинальной философии писателя.

---

[7] М. Ваксмахер: *Предисловие*. В: А. де. Сент-Экзюпери: *Сочинения*. Москва 1964, с. 11, 12, 17.

[8] *Coleccion Arte y Sociedad*. La Habana, Cuba 1967, с. 327—453.

[9] Э. Триоле: *Луна-парк*. В: Э. Триоле: *Розы в кредит*. Москва 1961.

В то же время, как любая философская надстройка, философия сказки Сент-Экзюпери должна иметь практические корни и прочный теоретический базис культурного прошлого. В самой сказочной повести грань между Экзюпери — поэтом, идеалистом в душе, и Экзюпери-механиком, реалистом на практике, настолько хрупка, что у литературоведов естественно возникает искус: а стоит ли «скрупулезно расшифровывать каждый образный ход сказки, каждый ее символ» и «не лучше ли принять ее сразу и целиком»[10]? Но, понимая, вслед за комментатором *Маленького принца* Р. Грачевым, что «появление его (принца) в пустыне… — это символическое напоминание взрослому о… „внутренней родине", а его исчезновение и горе, вызванное этим, — трагедия взрослого, в душе которого погибает ребенок»[11], постараемся все-таки разобраться во «взрослой душе» автора, ибо без этого в сказке не только «самого главного не увидишь», а даже с трудом услышишь собственное «зоркое сердце», и исследование текста будет несколько похоже на поиск в пустыне «колодца наугад»[12]…

При внимательном прочтении фантастической повести Сент-Экзюпери прежде всего окажется, что чудесного и собственно «сказочного» в ней предельно мало: разве что *разговаривают* (и то — по словам странного мальчика, или даже, если хорошенько подумать, — вовсе не мальчика!) *лис*, *розы*, *змея*, неведомый *цветок* на «его» *планете* и впредь, по завершению повести, будут «смеяться» или «плакать» *звезды*… Само появление *Маленького принца* скорее ничем не объяснимо, чем чудесно. Да и «чудесно» — тоже в его собственном объяснении (или же выдумке?). Так же, как не объясняет он сам своему взрослому другу, каким именно образом путешествовал он с астероида на астероид: по его словам, он просто «посещал» либо покидал очередную планету, «пускаясь в путь».

Однако и на Земле, и на других, «малых», планетах все, что происходит с Маленьким принцем, происходит по реальным физическим законам нашей «большой» планеты, т.е. все это сконструировано автором — в соответствии с его собственным знанием окружающего мира и знанием действующих в нем законов. Все, кроме перемещения Маленького принца во *времени* и *пространстве*, — о чем пойдет речь потом. И это знание человека, вполне взрослого, достаточно «интересовавшегося географией, историей, арифметикой». А также добавим, как это видно из повести, — биологией, физикой, астрономией; более того — отлично знающим эти и, возможно, многие другие естественные науки.

---

[10] М. Ваксмахер: *Предисловие*…, с. 20.

[11] Р. Грачев: *Комментарии*…, с. 549.

[12] A. de. Saint-Exupéry: Le Petit Prince. In: *Il était une fois… Contes litéraires français XII—XX-èmes Siècles*. Москва 1983, p. 464—544. Здесь и далее текст повести-сказки цитируется по переводу Н. Галь: А. де. Сент-Экзюпери: *Планета людей*. Кишинев 1974, с. 354—411.

Тем самым то, что кажется «простотой» повествования и легко доступно в сказке детскому восприятию, пониманию, на самом деле основано на глубоких специальных и научных знаниях летчика-механика и является скорее произвольными построениями разума, чем поэтическим полетом фантазии. Прежде чем подробно аргументировать этот последний вывод, сделанный на основе текстологического анализа сказки Антуана де Сент-Экзюпери в сопоставлении с новейшими достижениями науки и техники (конечно, в современной ему Европе), попытаемся соотнести наиболее фантастические, «волшебные» детали повести с общедоступными для детей французов и жителей стран Западной Европы и в то время популярными знаниями естественных наук. Подобная оговорка значима для условий России, где писалась эта работа и где доступ к различным типам литературы, особенно научной, невозможен.

Для сопоставления с последними возьмем оригинальный и весьма популярный в свое время труд П. Лакура и Я. Аппеля[13], явно знакомый и автору повести-сказки, о чем делаем вывод на основании ее фактологического анализа. Цитируем ее по русскому переводу, изданному в Одессе в 1908 году.

К примеру, неслучайна в повести избранная автором тема космоса: если в Европе еще не были широко известны открытия К. Э. Циолковского, то наблюдения за космическим пространством и другими планетами уже приковывали всеобщее внимание и будоражили воображение. Так, астероиды, или малые планеты, не были в новинку юным читателям периодических французских изданий. Более того — в XX веке открывались малые планеты только с диаметром менее 40 км, т.е. *все крупные астероиды были давно открыты*. Те, для которых удавалось вычислить точные орбиты, получали постоянный *номер* и названия, *имена*. Самые мелкие оставались только под номером — что и отражено в начале сказки Сент-Экзюпери.

Вспомним, что даже у научного «мысленного эксперимента» Г. Уэллса были предшественники, перебрасывавшие мостик между Землею и другими планетами, начиная, например, с Сирано де Бержерака. В 20-е же годы появляются произведения О. Стейплдона, А.Н. Толстого, Х. Гернсбека, Э. Смита и др. Научная фантастика и пришельцы из космоса — любимая тема молодого кинематографа.

Астероиды — астрон., малые планеты, обращающиеся вокруг Солнца, в основном, что тоже отражено в сказке Сент-Экзюпери, между орбитами Марса и Юпитера[14]. Было известно и то, что период вращения их вокруг собственной оси составляет от 2-х до 17-ти часов и может *ускоряться* — отсюда специфика планет, посещаемых героем. В 1920 году, упомянутом в тексте Сент-Экзюпери, действительно была открыта маленькая планета

[13] П. Лакур, Я. Аппель: *Историческая физика*. Пер. с нем. Т. 1—2. Одесса 1908.

[14] *Словарь иностранных слов*, 9-е изд., испр., перераб. А.Г. Спиркиным и др. Москва 1982, с. 58.

Гидальго, орбита которой расположена между орбитами Марса и Сатурна, а расстояние ее от Солнца самое большое, по сравнению с другими астероидами. Сообщение об этом, естественно, было в печати: с 1911 года работа по обработке наблюдений и вычислений орбит сосредоточена в Берлинском астрономическом институте; о результатах исследований широко информирует пресса.

Обращает на себя внимание также имя этой новой планеты, неизбежно ассоциирующееся с *благородным* и *странным* Рыцарем Печального Образа, *странствующим* и *одиноким* героем Сервантеса. Не отсюда ли родом и *Маленький принц*, с большим благородным и зорким сердцем?

Возможно, что появлению замысла сказки способствовало и открытие в 1937 году астероида *Гермес*, приблизившегося к Земле на 700 тыс. км. Название планеты также ассоциируется с *юным посланцем издалека*, молниеносным (в крылатых сандалиях) и быстрым, неуловимым, как *мысль*. Приносящим послание или дар, кару богов и исчезающим (туда, откуда появился), являющимся *знаком свыше* (с неба) и указующим *перстом судьбы*. Таким для затерянного в пустыне одинокого и, возможно, умирающего от жажды пилота был и Маленький принц.

Уже в 20—30-е годы учеными велись и фотометрические наблюдения космических тел: по *свечению*, *блеску* далеких планет, по изменению, со временем, этого далекого излучения получали информацию о физической природе небесных тел, приблизительно устанавливали их размеры и форму. Форма, как показывали наблюдения, была *неправильной* — отсюда стало возможным *произвольное конструирование* ландшафтов астероидов, на которых побывал Маленький принц, и прежде всего — его собственной планеты. Еще Х. Гюйгенсом в XVII веке были открыты спутники Сатурна; он же первый вычислил и *центробежную силу*[15].

Кстати сказать, не *центробежная* ли *сила* любящего сердца заставляет Маленького принца тщетно бежать от *капризного Цветка*, чтобы потом, следуя физическому закону *центростремительной силы*, всем сердцем стремиться к нему же обратно? Учитывая демонстративно «механическую», научно обоснованную платформу философской сказки Сент-Экзюпери, подобные ассоциации закономерны.

Далее, еще Г. Галилеем спутники, например, Юпитера были определены и описаны как «луны»[16] — отсюда в повести Сент-Экзюпери так знаком, и узнаваем, *лунный ландшафт* планеты Маленького принца, далекой планеты с *потухшими вулканами*. Таким же представлялся писателям-фантастам и Марс. Но — поскольку планетка героя *обитаема* — на ней есть еще и *один действующий вулкан*, который нужно *чистить*, как обычный *камин*, во из-

[15] Г.А. Чеботарев: *Малые планеты*. В: *БСЭ*. Т. 5, с. 292.

[16] П. Лакур, Я. Аппель: *Историческая физика*… Т. 1, с. 155—156.

бежании возможных катастроф. Вспомним здесь о размерах открываемых в XX веке астероидов! Однако не следует забывать и о сильном влиянии на человеческие умы недавно так остро пережитого *перелома веков*, начала XX века, и особенно популярной в этот период темы *гибели Помпеи*, а также множественных катастроф, сопровождавших бурное развитие технического прогресса нового века. Терпят катастрофы в повести-сказке и лирический герой Сент-Экзюпери, военный летчик, и *пришелец издалека*, «странный мальчик» и полная противоположность «звездному мальчику» Оскара Уальда, литературной квинтэссенции эгоизма.

Между прочим, возможная *космическая катастрофа*[17] неслучайно значима в философском контексте повествования: сами астероиды, по гипотезе Г.В. Ольберса, представлялись как *осколки планет*, разрушившихся в результате какой-либо космической катастрофы. Планету Маленького принца могут разорвать на куски (разбить в осколки) гигантские *баобабы*.

«Действие приливных сил со стороны больших планет расшатывает внутреннюю структуру малой планеты, и если скорость ее близка к критической, то может произойти ее распад». Современные научные данные[18].

«Трагедия с баобабами», рисунок-предостережение *лентяям*, а также предостережение-лозунг «Берегитесь баобабов!» в разгар Второй мировой войны, когда писалась повесть-сказка, воспринимались в первую очередь как аллегория всемирной военной катастрофы: как корнями *страшных баобабов* оплетена маленькая планета на рисунке Сент-Экзюпери, так же была оплетена военными действиями вся Европа. И ее, и «маленькую Францию», затерявшуюся на огромной карте военных действий родину самого Экзюпери-летчика, могли «разорвать на клочки» воюющие, агрессивные (как *баобабы*) державы. И сердце каждого настоящего француза так же готово было разорваться от боли. *Маленький принц* — это повесть, в первую очередь, аллегорическая.

Баобаб в то же время созвучен слову *боа*, а это, с одной стороны, «огромная змея», «удав» (отсюда ассоциация: баобаб может *задушить корнями* маленькую планетку, астероид), с другой — «женская накидка из меха или страусовых перьев» (и также атрибут «нездешней», довоенной жизни — роскоши, не уместной ни в пустыне, ни в космосе, ни в разгар всемирной войны). Второе семантически перекликается, во-первых, с рисунками *удава* в начале повести, во-вторых, с устойчивым выражением «страусиная политика» предвоенного времени.

Почему именно *баобабы*? Конечно, потому что они для европейцев экзотика — нечто «нездешнее», с одной стороны. А значит, почему бы и не «космическое»? И, с другой, «здешнее» для африканского континента, на

---

[17] Г.А. Чеботарев: *Малые планеты*…

[18] Там же.

северном краю которого затерян маленький французский аэродром. *Баобабы* вполне могут уничтожить крошечный астероид *Маленького принца*, если учесть, что живут они до 5 тысяч лет и достигают высоты в 25 метров, при окружности ствола также 25 метров! Если три таких баобаба начнут интенсивно расти в разные стороны (как на рисунке Экзюпери), то по закону все той же *центробежной силы*, которой не сможет противостоять *центростремительная сила* планетки, они вполне могут ее «разорвать».

А раз баобаб — это реальное растение, которое умеет даже *цвести* (и значит, дает *семена*), то появление баобабов на астероиде (такое же необъяснимое, непонятное и ирреальное, как, к примеру, оккупированный немцами Париж) будет легко «объяснить» любому ребенку — с помощью простейших понятий из области *ботаники*. Ведь ребенку понятно, что *семена заносятся ветром*. Так же попадает на планету Маленького принца и странный *Цветок*. Просто семена *спят под землей*, потом *просыпаются*, и тогда их *ростки тянутся к солнцу*. Именно тогда, в этот период роста, и *баобабы* выглядят как «трава». Но если планета «заражена» вредными семенами (прозрачная аллегория *зла*, которое может «завладеть всей планетой»), то их вовремя надо «вырвать с корнем». Это — задача людей, и никто не должен *лениться*: ведь пока *баобаб — трава*, с ним *справится даже барашек*.

Надо сказать, что с этой простейшей точки отсчета в сказке Сент-Экзюпери начинается для Маленького принца нелегкий путь познания *законов любви*, а для маленьких читателей — познания *сложного* и *многомерного* окружающего мира природы и человеческих взаимоотношений, в повести у Экзюпери — одновременно «экзотического» и реального. Для «взрослого» лирического героя книги — с этого начинается путь *самопознания*, а с ним *испытание на истинность* (традиционный мотив для фольклорной европейской сказки); однако на *истинность* ему приходится испытывать самого себя (потому что в *пустыне* нет, кроме него, *никого*, и трудно сказать, не является ли *гость со звезды* только *миражом*, или предсмертным видением).

Для «взрослого» читателя — это проверка на *истинность* / *ложность* категорий рассудочных, «взрослых», оценок, а также общих для человечества, или людей Земли, *моральных*, *нравственных* и *этических* ценностей, этой относительной взвеси *добра* и *зла* на нашей противоречивой планете, где «111 королей, 7 тыс. географов, 900 тыс. дельцов, 7,5 млн. пьяниц, 311 млн. честолюбцев — итого, около двух миллиардов взрослых». Все статистические данные в той или иной мере соответствуют реальным и — современным, относительно времени написания сказки.

В процессе познания и в ходе развития сюжетного действия сказки знания из области естественных наук исподволь — совсем незаметно для маленького читателя, для которого и починку сложной машины Экзюпери-механик изображает как «неподатливый болт», по которому так и хочется «стукнуть молотком», — усложняются и расширяются: вполне реальные,

«земные» тайны познания расцветают в условиях *пустыни* сказочным цветком волшебства и поэзии. Открытие того, что знающему географу совсем не надо самому видеть изучаемые и описываемые горы, реки, пустыни — равно как тщета честолюбия, эфемерность королевской власти, величие «тайны» банковских вкладов, — суть ничто по сравнению с тем, что *количество увиденных за день закатов* обратно пропорционально размерам вашей планеты. Так же, как *пилюля*, *на неделю утоляющая жажду*, даже в Сахаре ни в какое сравнение не идет с *простым родником*.

Неповторимую хрупкую сказочность поэтического текста А. де Сент-Экзюпери создают именно парадоксы действительности, реально существующие вещи, о которых мы, как правило, не знаем (из области специальных естественных наук) либо не догадываемся, так как о них не задумываемся (например, от *кого* защищают розу шипы?). Все это — при подчеркнутой «детскости», примитивности синтаксических конструкций и элементарности, незамысловатости «ходов» художественного текста — употребим здесь терминологию В. Я. Проппа,[19] но в применении к сказке литературной, а не фольклорной, как в его работах.

В сочетании с традиционно мифологическими представлениями (такими, как гость с неба, *отмеченность* золотых волос, понимание *языка животных* и *растений*, а также глоток воды как связующее звено между двумя мирами — тем и этим) реальные научные знания автора создают эффект фантастичности, «космической пустыни», оторванности от действительности, в которой идет большая война и где маленьким людям не до человеческих отношений. Здесь, в тексте повести-сказки, подчеркнуто противопоставлены антигуманность мира взрослых и своеобразная наивная этика прекрасного маленького пришельца, случайного *гостя* с далекого астероида.

Такой «сказочной», «неожиданной» находкой, или художественным «ходом», может оказаться *сад* на краю Сахары, в котором *пять тысяч роз* — неожиданных и точных *копий* Цветка с маленькой планеты принца, Цветка *единственного* в своей *неповторимости*. Розами в арабских садах, разбитых в самом сердце пустыни, восхищался в конце прошлого века известный французский писатель-путешественник Пьер Лоти[20], влияние которого на французские умы и литературу было весьма значительно. Хотя этот вопрос еще никем не исследован, можно с большой уверенностью предположить, что увлечение экзотически простой и ароматной прозой Лоти наложило определенный отпечаток на творчество Антуана де Сент-Экзюпери.

Столь же «неожиданна» будет и «догадка» о том, что под той же звездою можно оказаться только в том же самом месте и — *ровно через год*! Узнав, как сложно *приручить Лиса*, приобретаешь не менее важное знание:

[19] В.Я. Пропп: *Морфология сказки*. 2-е изд. Москва 1969.

[20] П. Лоти: *Три дамы из Казбаха*. В: П. Лоти: *Собрание сочинений* в 12-ти томах. Пер. с фр. Т. 13. Москва 1910.

это — чувство *ответственности за всех, кого приручил*, т.е. нравственного долга *перед другими*. А «желтая змейка, чей укус убивает в полминуты», есть вполне реалистичный «персонаж» африканской Сахары, и ее яда действительно *не хватило бы на двоих*, т.к. Сент-Экзюпери, очевидно, описывает вполне определенный вид пресмыкающегося.

Стрела-змея — подсемейство ложных ужей; обитает в пустынях; тело тонкое, длиною до 120 см; передвигается очень быстро; жертва погибает через несколько секунд после укуса (для человека укус не опасен). Окрас оливково или песчано-серый (у этой змеи — с полосами); но ведь в Сахаре обитает около 400 видов змей[21] и, возможно, даже не все еще в науке описаны.

Однако, когда речь идет о *Маленьком принце с далекой звезды*, угроза укуса для человека с Земли уже роли не играет. *Шелест* и *шепот* (*змеи* или *песка*) суть *дыхание* и *близость смерти*, неизбежного *расставания* с тем, кого любишь, тем, кого *успел приручить*. Маленький принц *приручил* и *желтую змейку*, укус которой сулил ему *смертельное разрешение* его неземной печали, т.е. *быстрое* и *безболезненное возвращение* — на небесный свой астероид, к ревнивому своему Цветку. Традиционно фольклорная, мифологическая символика змеи становится развернутой литературной аллегорией.

И все же самым большим «чудом» в повести-сказке является даже не появление, а затем исчезновение, Маленького принца с астероида В-612, но — «разбуженный» и «запевший» *колодец*, к которому оказалось вдруг возможным взять и прийти, в самом сердце бескрайней *пустыни*. Произвольное, «фантастическое», а точнее сказать «миражное», построение этого *чуда* — иллюзия близкой, типично французской *деревни*, при ее отсутствии, а также *ведро* и *ворот с веревкой*, т.е. непохожесть «найденного» в пустыне колодца на обычную для Сахары *яму в песке*, — не вводят, однако, уже достаточно искушенного сказкой Сент-Экзюпери читателя в соблазн увидеть в этом волшебство либо реальный для пустыни *мираж*. Колодец самый что ни на есть *настоящий*: он дает летчику спасительный глоток влаги, для того чтобы тот смог выжить, починить самолет, удержаться на краю отчаяния.

Колодец у Сент-Экзюпери в немалой степени аллегория («вода бывает нужна и сердцу»), но одновременно и поэтический образ («вода эта была не простая… она родилась из долгого пути под звездами, из скрипа ворота, из усилий моих рук…»). Потрясающая по глубине метафора неизбежной конечности человеческого пути (поскольку, по мифологическим представлениям, *колодец* есть всегда *вход туда*, по *ту сторону* жизни, связь между двумя мирами) и необходимости достичь единственной цели (если она столь же *светла* и *чиста*). Это символ веры, надежды и, конечно, всепоглощающей любви, ко-

[21] БСЭ. Т. 24 (1).

торая ставит знак равенства между *единственной розой* там, на далекой малой планете, и *глотком воды* здесь, в бескрайней пустыне огромной Земли.

В то же время *достижение* вожделенного *колодца*, который дает *счастье жить* и *боль скорой утраты* друга, вполне реально, потому что за поэтическим описанием *пути к колодцу* прослеживаются в тексте повести вполне конкретные, реалистические приметы нахождения воды, таящейся под покровом земли или песка. Вспомним: *пустыня* ночью — это когда *ничего не видно, ничего не слышно*, и все-таки «в тишине что-то светится», потому что «где-то в ней скрываются родники». Так же точно *старый-престарый дом, в котором запрятан клад*, «в сердце своем скрывал тайну…».

Свечение кладов — поверие мифологическое; однако реально существуют люди, безошибочно определяющие, где нужно рыть колодец, чтобы найти воду, так же как залежи ценных ископаемых, т.е. место их массового скопления под землей, определяются не только химическим анализом почв, но и по приметам косвенным — и, в определенных случаях, действительно по *свечению*, исходящему от таящего их грунта (а также по *испарениям, цвету* земли, камней, растущим в этих местах *растениям*, цветам и травам).

Так, одним из показателей наличия близких к поверхности земли грунтовых вод является *изменение уровня* близлежащих поверхностных вод и водоемов, так называемое «зеркало грунтовых вод». Есть и иные верные приметы: напр., подземные воды *выщелачивают почву*; или *поднимаются* близко к поверхности в неглубоких массивах «трещиноватых» и «закастованных» известняков; или зональность географического распределения грунтовых вод связана со спецификой почв и растительного покрова. В сухих же степях, полупустынях и пустынях сток грунтовых вод не развивается: тут преобладает их *испарение* — отсюда и возможный эффект *свечения песка* при определенном освещении, а также плавающие в воздухе, вдалеке от подлинных, *миражи оазисов*[22].

В частности, о поиске полезных ископаемых при отсутствии возможности оперативного химического анализа проб: прослойки слюды в гранитных пластах, либо наличие в рудниковых разработках полевого шпата, свидетельствуют о том, что вблизи находятся залежи литиевых руд (источников таких редких в природе веществ, как силикаты, фосфаты и др.; литий также необходимый источник для производства трития, применяющегося в области ядерной энергетики). Другой показатель близости литиевых руд — соленые озера[23]. Кроме того, геологи определяют наличие в грунте тех либо иных ископаемых по выделяемым из почвы газам и их свечению, например, по окраске паров гейзера.

---

[22] П.П. Климентов: *Грунтовые воды*. В: *БСЭ*. Т. 7, с. 403—404.

[23] А.И. Гинсбург: *Литиевые руды*. В: *БСЭ*. Т. 14, с. 526; В.Е. Плющев: *Литий*. В: *Историческая физика*… Т. 14, с. 527—528; А.С. Марфунин, В.П. Петров: *Слюды*. В: *Историческая физика*… Т. 23, с. 598.

Любопытно сопоставить этот момент повести-сказки французского писателя с художественными произведениями других авторов, в частности Урала и Сибири, в той или иной мере отразившие похожие и хорошо знакомые им явления: по их описаниям, к примеру, залежи ртутной руды в горах дают «зеленые облака-призраки», «кроваво-красные отблески на скалистых склонах»[24].

Вполне «реально» также исчезновение в конце повествования самого Маленького принца. Это, как и то, что *наутро не удалось найти его хрупкое тело в песках*, в отличие от его начального появления, возникновения ниоткуда, у поломанного самолета, поддается научному толкованию и связано с климатической спецификой пустыни Сахара, безусловно известной самому автору сказки, А. де Сент-Экзюпери (и, возможно, когда-то поразившей его детское воображение при чтении популярных в начале века записок естествоиспытателей). «В Сахаре, где солнечные лучи нагревают песок почти до температуры кипения воды, нижний, сильно нагретый слой воздуха может сразу понестись вверх, увлекая с собой песок и делаясь от того еще более теплым. Образующийся таким образом ветер называется *самума*… Он так сух, что вдыхание его *может вызвать смерть* (высыхание легких). В силе уступает тропическим влажным вихрям… Но благодаря теплоте, освобождающейся при конденсации пара, *достигает огромной высоты* (и силы подъема: *способен поднимать тяжелые предметы*)»[25]. Эффект пустыни, уже известный в детской литературе также по «канзасскому урагану» из повести-сказки У. Баума *Волшебник из страны Оз*, которой зачитывались в начале XX века[26].

Мгновенно возникающий и способный молниеносно прекратиться пустынный смерч (приносящий *смерть*, такую *желанную* для странного мальчика, и в чем-то сходный с *золотистой шуршащей змейкой*) легко мог унести Маленького принца — из жизни земной и пустой, или пустынной, где слишком много одинаковых и равнодушных роз, — на его далекую звезду, к *ждущему его* единственному Цветку.

Пожалуй, сам эффект сказки Антуана де Сент-Экзюпери (и литературный феномен детской недетскости повести-сказки *Маленький принц*) можно было бы сформулировать так: сказочность реалистическому повествованию придает именно *вскрытие* — в буквальном и в переносном смыслах — *механики бытия*, физического основания земной и космической жизни, в коей все существует и развивается по общим, единым в своей диалектической основе, законам. Обнажение этих «механизмов жизни» и неожиданное сопоставление их с аналогами нематериальными — с психологической, или

[24] И. Ефремов: *Озеро горных духов*. Москва 1954.

[25] П. Бажов: *Малахитовая шкатулка*. Москва 1954; а именно его сказы: *Медной горы хозяйка*; *Огневушка-Поскакушка*; *Синюшкин колодец* и др.

[26] У. Баум: *Волшебник из страны Оз*. Пер. с англ. Санкт-Петербург 1910.

психофизической, структурой жизни, человеческой нравственностью, общественной моралью, духовными ценностями, личностными и общечеловеческими — что позволяет автору, а с ним вместе и лирическому герою-летчику, потерпевшему аварию в пустыне и находящемуся на краю гибели, философски окинуть взором всю далекую (как космос, пустыня и звездное небо над нею) «нездешнюю» жизнь.

Такую «ненастоящую» жизнь — в сравнении с *вечной пустыней* и, возможно, *вечным покоем*. И такую обозримо крошечную пред ними — словно ирреальная планетка пришельца, *странного мальчика* с астероида B-612. И действительно, далеко не все в той, прошлой и взрослой, жизни выдерживает в повести-сказке «взвешивание» на *весах вечности*, где единственным мерилом оказываются истинные *законы мира*: законы физики, законы природы и… законы любви — законы человечности, гуманизма, взаимной помощи. Даже такое сложное философско-этическое понятие как *Любовь* — взаимную тягу двух душ, двух сердец, двух пространственных тел — Сент-Экзюпери объясняет просто, как какой-нибудь постулат механики: «стать нужным друг другу» («соблюдать обряды») и «навсегда быть в ответе за всех, кого приручил».

Как тут не вспомнить известное высказывание предшественника И. Ньютона Роберта Гука? «Меня часто удивляло, почему планеты, которые по мнению Коперника движутся вокруг солнца, не будучи заключены в какую-нибудь шарообразную чашу и не будучи связаны с солнцем, как с центром, какой-нибудь видимой связью, удаляются от солнца не дальше определенного расстояния… Изменение формы планетных (у Сент-Экзюпери — жизненных) орбит… не может быть следствием одного отдельного толчка, его причиной должно быть еще действие какой-то другой силы»[27]. Разве не поиску той же «другой силы» и посвятил себя Маленький принц Антуана де Сент-Экзюпери?

С первых же слов сказки Сент-Экзюпери «взрослому» читателю книги, читателю, скованному условностями шкалы ценностей реального мира — мира войны, бизнеса, реальной угрозы *тиранов* и *баобабов* (или *тиранов-баобабов*?), мира *совестливых пьяниц* и *никому не нужных*, однако «верных уговору» *фонарщиков*, должно стать (и становится) не по себе. От постоянного *колебания чашек весов* сказки. Тут самому приходится взвешивать и выбирать между *страшно* и *нестрашно*, *полезно* и *вредно*, *необходимо* и *ненужно*, наконец между целесообразностью *взглянуть снаружи* и *взглянуть изнутри*. Как правило, в реальной жизни человек об этом мало задумывается (если, скажем вслед за автором *Маленького принца*, задумывается вообще). Однако перед лицом *пустыни* — космического пространства и времени вечности — задуматься приходится.

---

[27] П. Лакур, Я. Аппель: *Историческая физика*… Т. II, с. 415.

Эти категории, значимые еще для мифологических представлений древних и не утратившие актуальности сегодня, традиционно заложены в общественном сознании любого общества. Правда заложены по-разному, как неоднородна интенция тех же семантических пар в сказках фольклорных. Лишь высокий уровень развития человека — интеллектуальный, технический, научный, нравственный — открывает возможность индивидуального права выбора. И реализация этого права зависит от самого человека, поставленного перед *выбором*. В повести-сказке *Маленький принц* все относительно — *большое* и *малое*, *близкое* и *далекое*, *полезное* и *бесполезное*, *приручение сердца* и *бегство от любви*. Или *от себя*.

При анализе этого оригинального и весьма необычного литературного текста возникает закономерный вопрос: насколько же неслучаен выбор самого А. де Сент-Экзюпери — в принципе организации и структурного основания сказочного сюжета?

Этот «принцип относительности» является в произведении не только сюжетообразующим (т.е. заставляющим видеть вещи не только *снаружи*, а заглянуть *внутрь* их существа и сущности) и сюжеторазвертывающим (поскольку само путешествие Маленького принца есть своеобразная проверка ценностной шкалы «взрослого» мира), но и сюжеторазвивающим (как сложные и неоднозначные, или даже двойственные, отношения *странного* мальчика с *пилотом*, *змейкой*, *розой*, *лисом*), а также сюжетоконкретизующим, на каждом новом витке развития сказочного действия (*баобаб* — трава он или дерево?, *приказ* — разумен он или невыполним?, *цветок* — он в мире единственный, или таких есть множество?, *могущество змейки* — каждого ли может вернуть она его земле?).

Возможность случайного выбора опровергнуть легко, поскольку автор технически образован и, как видим из текста, обладает широким и разнообразным спектром научных познаний. Общая же теория относительности Альберта Эйнштейна, увидевшая свет в 1915—1916 годах, всколыхнула мировую научную мысль и заставила во многом пересмотреть и развить прежние учения[28]. Так, если по закону всемирного тяготения, открытого Ньютоном, две любые материальные частицы притягиваются по направлению друг к другу с силой, прямо пропорциональной произведению масс и обратно пропорциональной квадрату расстояния между ними[29], а выделенные компоненты этой научной формулы важны и значимы для понимания «закона» взаимоотношений Маленького принца и его Цветка, — то на Земле, уже по Ньютону и Эйнштейну[30], сила тяготения совершенно

[28] П. Лакур, Я. Аппель: *Историческая физика*… Т. 1, с. 274.

[29] Я.Б. Зельдович, И.Д. Новиков: *Теория тяготения и эволюция звезд*. Москва 1971.

[30] И.Д. Новиков: *Тяготение*. В: *БСЭ*. Т. 26, с. 419; Л.И. Мандельштам: *Лекции по оптике, теории относительности и квантовой механике*. В: Его же: *Полное собрание трудов*, в пяти томах, Москва 1947—1955, Т. 4.

одинаково действует на все (разные) тела. Отсюда и невозможность принца-пришельца, свободно перемещавшегося в пространстве (космоса и времени) вообще, *улететь*, покинуть Землю, не оставив на ней своей *оболочки*, «тяжелого тела». А может быть — *тела, отягченного знанием* законов этой планеты, огромной и непонятной, а также не своей, чужой и взрослой, жизни? Таково философское осмысление физических законов в тексте, адресованном то ли маленьким, то ли совсем не маленьким читателям, то ли… самому себе — *одинокому во Вселенной, утратившему способность летать* над *бескрайней пустыней* покоя и агрессии, Земли и Войны.

О том же, что писатель и летчик-механик А. де Сент-Экзюпери не только хорошо разбирался в открытиях Эйнштейна — и увлекался, к примеру, его идеей статической модели Вселенной, так называемым *уравнением с космологической постоянной*, но также, основываясь на теоретических выкладках великого современника, внес свой вклад в развитие практической науки, свидетельствуют авторские патенты авиатора на многие изобретения. И в том числе такие патенты Сент-Экзюпери, как *Новый метод электронно-волновой пеленгации* (напомним, что А. Эйнштейн разработал основы квантовой механики), *Отражатель катодных лучей*, *Приспособление для посадки самолетов*. Работы, ассоциативно близкие беседам со странным мальчиком в пустыне, у сломанного самолета.

В частности, развивая идею Эйнштейна о космологической постоянной, А.А. Фридман пришел затем к теории расширяющейся Вселенной, вместе же эти работы положили начало релятивистской космологии[31]. Однако, с точки зрения фольклорной традиции, ни то, ни другое не противоречит мифологическим представлениям древних о модели мира — представлениям, отраженным в сказках народных, а затем в литературных, как у Сент-Экзюпери.

Итак, попробуем рассмотреть нашу литературную сказку в этом новом, и несколько неожиданном, аспекте — т.е. с учетом знаний писателя-авиатора о важнейших открытиях А. Эйнштейна. Например, возьмем простейшую задачу с поездами, из школьного учебника физики, — задачу, которую разыгрывают в лицах *Маленький принц* и *стрелочник*…

Принцип пропорциональности *массы* (тяжести), определяющей взаимодействие тела с *полем тяготения*, был открыт еще Г. Галилеем: «[…] тела разной массы и природы движутся в заданном поле тяготения совершенно одинаково, если их начальные скорости были одинаковыми»[32]. Но — и это отражено уже в принципе эквивалентности Эйнштейна — данный факт показывает глубокую аналогию между движением тел в *поле тяготения* и движением тел в *отсутствии тяготения*. У Сент-Экзюпери это будет,

---

[31] Я.А. Смородинский: *Эйнштейн А*. В: *БСЭ*. Т. 29, с. 579.

[32] И.Д. Новиков: *Тяготение*. В: *БСЭ*. Т. 26, с. 420.

с одной стороны, на Земле, в мире *этом*, и, с другой, в мире *том*, в необъятной Вселенной. Однако последнее *движение* есть движение относительно *ускоренной системы отсчета*, а в сказке Сент-Экзюпери это — возможность *космических катастроф*: будь то *гибель розы*, либо *целой планеты*, от злобных *баобабов*.

При этом в сказке А. де Сент-Экзюпери, как и по Эйнштейну, *гравитационную силу* (притяжение Земли, либо планеты Маленького принца) можно *имитировать*; так же, как, например, в *симпатической — гомеопатической* и *контагиозной* — магии древних народов[33]. Ср.: кабина космического корабля и микромир гостя с астероида B-612. Но можно и *наоборот* «уничтожить» — уничтожить *истинное гравитационное поле* введением *системы отсчета* в данной точке, движущейся с *ускорением свободного падения*. Эта имитация при «ускоренной системе отсчета» полностью объясняет и делает понятной как идею, так и само сказочное появление Маленького принца ночью в пустыне, у искалеченного самолета. Для уничтожения же истинного гравитационного поля достаточно включить (в кабине — и, соответственно, в искусственных условиях *чужой*, не своей, планеты Земли) двигатель (или *сердце*, стремящееся к *единственному Цветку*). Вот тогда и наступает *состояние невесомости* — в котором обесцениваются, по тексту повести-сказки, и теряют «земной» вес, «взрослые» ценности мужчины, разговаривающего ночью в пустыне со странным маленьким мальчиком, «свалившимся» с далекого астероида.

В состоянии невесомости не проявляются больше *силы тяготения*, их попросту больше нет. И тогда *укус змейки* дает возможность *снова обрести* дар передвижения в пространстве — огромном, космическом, а значит возможность *возвращения туда*.

У писателя, как и у ученого, важны две теоретические посылки. Первая заключается в том, что *ускорение* (свободного падения тела; оно же *точка отсчета*) зависит от отношения тяжелой массы к *инертной*. Вспомним разговор со *змеей*, которой самой — *все равно*, и потому она предоставляет *право выбора* своему собеседнику. Тем самым поле тяготения, по теории Эйнштейна, есть *отклонение свойств пространства-времени* (или, в сказке, отклонение свойств «детского» мира пришельца с иной планеты) от свойств *плоскостного*, или *неискривленного*, многообразия теории относительности (или, в сказке, не искривленного «недетскими», жестокими в своей реальности, правилами игры, но также, соответственно, и не преломленного «детским» восприятием странного мальчика — нашего, т.е. «взрослого», мира).

Вторая предпосылка заключается в том, что тем самым тяготение, т.е. искривление пространства-времени; или макрокосмического, определяется *не*

[33] Дж. Фрэзер: *Золотая ветвь*. Москва 1986, с. 20.

только массой вещества, слагающего тело. У Сент-Экзюпери — это взгляды пришлого мальчика как такового. Оно, тяготение, определяется и всеми *видами энергии*, присутствующими в системе. В нашем случае литературно-сказочного текста — всем комплексом нравственных, т.е. «неискривленных», понятий Маленького принца.

Характерно, что, и по научной теории, *со стороны* (по Эйнштейну — со стороны *наблюдателя*, а по Сент-Экзюпери — со стороны *летчика*, потерпевшего аварию, относительно *малую* под *огромным* звездным небом Галактики) все это выглядит как *движение*, по траектории, в *трехмерном пространстве* — т.е. в «нашем», земном и реальном, — *с переменной скоростью*. А это уже *четырехмерная* модель мира — мира космического и мира Маленького принца. И этот *космический мир по Сент-Экзюпери* вполне согласуется с традиционными представления древних: их архаическое «четвертое измерение» в фольклорной сказке суть тот же «удав изнутри», а также «то, что видишь сердцем». Ср. древнееврейский сюжет: Иона, оказавшийся во чреве кита…

Масса, или тяжесть, создающая поле тяготения (в сказке же — поле *Любви к единственному Цветку*), по сути *искривляет пространство-время*. Маленький принц Экзюпери обладает даром воздействовать на иное — мифологическое — *время* и перемещаться в ином, обобщенном космически, *пространстве* модели мира.

В повести-сказке Антуана де Сент-Экзюпери «плоское пространство» взрослых, будучи *пространством Евклидовым*, сопоставляется, в полном соответствии с *теорией относительности*, с философским «над-пространством-временем» *Маленького принца* — космического странника, или путника, которому доступна *абсолютная истина*. Для него, маленького литературного героя, в отличие от взрослых людей планеты Земля, гуманизм и другие непреходящие нравственные ценности не являются *пустыми* словами.

Тем самым, теория относительности Альберта Эйнштейна — и по Сент-Экзюпери — есть теория физических (а в сказке еще и психологических) процессов в *плоском пространстве-времени*. Именно поэтому тут возможны *произвольные координаты*, т.е. различные *точки отсчета*. В тексте сказки же такими произвольными координатами будет *разная степень отстраненности* взгляда на реальное и нереальное. Однако при этом внутренние законы будут оставаться общими — законы мира, жизни и человечности.

Только они и *едины* при всеобщей *относительности* параметров пространства-времени нашей, и одновременно не нашей, Вселенной, за которую — как за всех *прирученных* — мы все *в ответе*. Они едины даже при всеобщей относительности общественных и политических структур, точек зрения, позиций, и более того — вопреки этой относительности. В этом и кроется философская идея сказки *Маленький принц*. В пространственном

космосе сказки, создаваемом Сент-Экзюпери, ни *ложь*, ни *неискренность*, ни *фальшь*, ни *предательство* никогда не могут быть «относительны».

Таким образом, внешне *произвольное* моделирование мира в повести-сказке Антуана де Сент-Экзюпери как основание философского подтекста этой наивно-сентиментальной притчи оказывается не только, и не столько, поэтическим приемом, сколько научным экспериментом писателя и механика. Сознательная проекция законов объективного *макрокосма* физики и других естественных наук на субъективный человеческий *микрокосм*, на проявления и отношения психологические, есть своеобразная преемственность фольклорной традиции, т.е. древних мифологических представлений, а также традиций современной литературной сказки, неизбежно отражающей новый уровень развития и самопознания человечества — как культурный и нравственный, так и научный, технический.

Margarita Nadel-Czerwińska

Twórcze modelowanie świata przez Antoine'a de Saint Exupery'ego

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest modelowaniu świata w opowieści bajkowej Antoine'a de Saint Exupery'ego *Mały książę*. Scharakteryzowane zostały mitologiczne — wspólne wszystkim Europejczykom — wyobrażenia o obiektywnym obrazie świata i modelowaniu szczegółowych swobodnych przestrzeni-fragmentów wewnątrz niego jako przestrzennej obiektywności, niezależnej od człowieka. Jednak będące podstawą modelowania w danej opowieści bajkowej przestrzeni tekstowej, mitologiczne wyobrażenia w sposób szczególny wpisywane są przez francuskiego pisarza we współczesne jemu naukowe koncepcje. Znajomość praw fizyki nie przeszkadza, wręcz przeciwnie — pomaga autorowi tworzyć niepowtarzalny tekst bajki oraz czarodziejski świat irrealnego bytu maleńkiego księcia, który przyleciał z dalekiej gwiazdy.

Margarita Nadel-Czerwińska

A creative modelling of the world by Antoine de Saint Exupery

Summary

The article is devoted to the world modelling in *The Little Prince*, a fable story by Antoine de Saint Exupery. Mythological — common for all Europeans — representations of an objective world image and modelling of particular free spaces-fragments inside it, as the space of objectivity, independent of man were characterised. However, being the basis of modelling a fable text space in a given fable story, mythological representations are inscribed by the French writer in the contemporary academic conceptions in a special way. The knowledge of physics laws does not hinder, on the coontraty, helps the author to create a unique fable text and a magic world of an unreal life of a small prince who flew from a distant star.

Галина Кутырёва-Чубаля

Минск—Бельско-Бяла

Семантика песенного текста: ритм, рифма, интонация

(…) *А стих музыкально-гармонизированная, но, затем, тоже ведь речь человеческая*[1].

Народнопесенные произведения обрядового круга имели в глубокой древности, в эпоху мифологического мировосприятия, вполне определенное — производственно-утилитарное[2] предназначение. В календарном и свадебном ритуально-обрядовых комплексах они выполняли различные функции, в соответствии с целью совершавшегося магического действия. Наиболее известные из этих функций — продуцирующая и ее разновидность симильная, очистительная, охранительная (магия оберéга) и др. Природа обрядово-ритуальных форм и содержание вербальных магических формул достаточно тщательно изучены этнографами, фольклористами, этнолингвистами и этномузыковедами. Эмпирические свéдения, добытые в полевых практиках, с одинаковой заинтересованностью описываются и систематизируются представителями всех областей народоведения.

При этом, предметом специального изучения для каждой из наук является лишь определенная часть, сторона магической деятельности того или иного народа. Автономия научных отделов, институтов в освоении народной культуры и языка — закономерна и правомочна. Однако для глубокого и всестороннего познания явлений *синкрезиса древнего искусства* методы и выводы ученых из смежных областей знания должны периодически объе-

---

[1] П. Голохвастов: *Законы стиха русскаго народнаго и нашего литературнаго.* В: *Памятники древней письменности и искусства*. Вып. 45. Санкт-Петербург 1883, с. 30.

[2] См.: «Организационно-утилитарная функция» (В. Гошовский: *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению*. Москва 1971).

единяться. В последние два десятилетия, с расширением и универсализацией методов структурной лингвистики (И.А. Бодуэн де Куртенэ и Ф. де Соссюр), перенесением ее основных положений на этнографию, культурную антропологию (К. Леви-Стросс), а затем и на сферы народной поэтики, музыки и изобразительного искусства, — начался очевидный процесс сближения ученых из разных сфер гуманитарных знаний[3].

Тема вербально-мелодийного синкрезиса, как «двуязычия» песни[4], ранее определявшая структурно-типологическую направленность музыковедческих исследований, все чаще появляется в работах стиховедов и этнолингвистов семиотического направления. Не только основные структурообразующие компоненты — словесный текст и мелодия, — но и сам *голос* как посредник, языковой медиум изучается в контексте культуры совместно музыковедами и лингвистами[5].

Музыкальное и словесное содержание песен жнива проходят, пусть несинхронно, общий путь родовой трансформации жанра — от драмы к лирике, через ряд промежуточных ступеней[6]. Смены в общественном сознании ведут к родово-семантической «перекодировке» (Б. Путилов) произведений фольклора. Теоретически тема мелос-поэтика, как неоднократно отмечалось в фольклористике, представляет особую, обширную область исследова-

---

[3] Это ознаменовано рядом конференций и симпозиумов. Общим посылом, интегрирующим ученых перечисленных профилей, является отношение к искусству, культуре как к языку — средству коммуникации. «Такая постановка вопроса позволяет подойти к искусству с двух различных точек зрения: во-первых, выделить в искусстве то, что роднит его со всяким языком, и попытаться описать эти его стороны в общих терминах теории знаковых систем. Во-вторых, — на фоне первого описания — выделить в искусстве то, что присуще ему как особому языку и отличает его от других систем этого типа». Под понятием «язык», изучая творчество эпохи синкретизма искусств, следует понимать «всякую коммуникационную систему, пользующуюся знаками, упорядоченными особым образом» (Ю. Лотман: *Структура художественного текста*. В: Его же: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 14—285).

[4] См.: С. Грица: *Образ и среда в фольклоре*. В: *Фольклор. Песенное наследие*. Москва 1991, с. 21, 22.

[5] Закономерна в этом смысле тематическая серия симпозиумов и сопутствующих им научных сборников: *Голос и ритуал*. Москва 1995; *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян*. Москва 1999; *Музыка и незвучащее*. Москва 2000. В Предисловии к последнему Вяч. Иванов пишет: «Это — необычная книга: не только потому, что филологи пишут в ней о музыке, а музыковеды о литературе. Музыка вводится в более широкий контекст — звук, а звук переводится в разные семиотические коды / разные виды текста … но прежде всего слово» (*Музыка и незвучащее*…, с. 2).

[6] Обзор некоторых «вех истории» — истории сквозь призму крестьянского женского видения мира — на основе поэтической тематики и сюжетики песен ‘весны’, ‘купалья’ и ‘жнива’, — а также народные былички-комментарии мифологического характера представлены нами в отдельной статье: Г. Кутырова: *Да праблемы гістарычнага падтэксту ў беларускім каляндарным фальклоры (вясенне-летні перыяд)*. В: *Наш радавод*. Кніга 7. Гродна 1996, с. 158—162.

ний. «Взаимоотношение музыки и слова — это, в сущности, даже не отдельная проблема, это целая наука»[7].

Стиховедам и фольклористам-словесникам свойственна проблематика: *текст — образ*[8], *стих — интонация, текст — функция — интонация*[9]. В музыкальной фольклористике онтогенез песни изучается двунаправленно, с точки зрения взаимовлияний: *текст → напев* и *напев → текст*[10].

В данной статье мы попытаемся вскрыть в песенном симбиозе текста и напева семантикообразующие элементы. При этом, само поэтическое содержание нами не комментируется в силу его достаточной изученности и «оговоренности» фольклористами-словесниками. Постараемся рассмотреть под углом зрения семантики содержательно-звуковой план претворения стихотворного текста. Для этого обратимся к анализу таких показателей структуры и семантики песни, как стихотворный ритм, рифма и интонация. Они рассматриваются нами на двух основных уровнях — напевно-стиховой строки и строфической композиции. Основной материал исследования составляют белорусские жнивные песни; для анализа общестилевых явлений включены также песни сезонно смежных циклов весны и лета — весенние *гуканне*, юрьевские, купальские — и некоторые свадебные песни.

Ритмика и семантика. Декламационная специфика заклинательных формул обусловила такое свойство их ритмики, как квантитативность, т.е. времяизмерительность. Этот род ритмики чаще всего упоминается в связи с античными песнопениями. Однако интерес к нему неоднократно возрождался и в связи с поисками «прототипов форм» в русской вокальной музыке[11]

---

[7] Л. Кулаковский: *Песня, ее язык, структура, судьбы*. Москва 1962, с. 203.

[8] На жнивнопесенном материале тема изучалась, начиная с 30-х годов XIX века. Из основных работ выделим следующие: Е. Карский: *Белоруссы*. Т. 3. Вып. 1. Москва 1916; З. Эвальд: *Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья*. В: З.В. Эвальд: *Песни белорусского Полесья*. Москва 1979, с. 15—32; А. Ліс: *Жнівныя песні*. Мінск 1993.

[9] В. Холшевников: *Типы интонации русского классического стиха* В: *Слово и образ*. Москва 1964, с. 125—163; Его же: *Стиховедение и поэзия*. Ленинград 1991; Е. Невзгляда: *Интонация в жанрах музыкального фольклора и мелодика литературного лирического стиха* В: *Русский фольклор*. XIV: *Проблемы художественной формы*. Ленинград 1974, с. 238—262; Е. Сафронова: *Интонация и стиль стиха* В: *Исследования по теории стиха*. Ленинград 1978, с. 85—91; С. Калачёва: *Стих и ритм (о закономерностях стихосложения)*. Москва 1978, Ее же: *Эволюция русского стиха*. Москва 1986.

[10] Во избежание путаницы, понятие «текст» мы будем использовать в основном (за исключением оговоренных мест) не в широком культурно-семиотическом, а в узком значении — как текст вербальный, поэтический.

[11] В. Холопова: *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва 1971, с. 77; Ее же: *О прототипах функций музыкальной формы*. В: *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 4. Москва 1979; Ее же: *Русская музыкальная ритмика*. Москва 1983, с. 24, 268.

и в песенном фольклоре[12]. Используется также определение *изохронический* (= равновременнóй) *ритм*[13].

Суть явления в отнесении его к песенно-магическим формам состоит в почти точном соблюдении в определенных традициях[14] ритмико-временнóго[15] норматива-канона, так сказать, ритмической «дисциплины», твердого «режима» ритмического развертывания формулы песни. Заметим, что в условиях устного бытования, при отсутствии в декламационно-заклинательных формулах ритмических опор в виде регулярной стопной или двигательной акцентики (танец, марш, мерный ритм трудовых движений артельных песен), соблюдение времяизмерительных пропорций формы — поистине искусство. Оно требовало доскональной многовековой отработанности исполнения, большого внутреннего чувства ритма.

Наличие акцента — качественно иного принципа ритмического укрепления формы — также закономерно. Речь идет не о сугубо грамматическом (удлинение ударного гласного)[16], но об эмфатическом акценте (хотя оба акцента могут «счастливо» совмещаться). Это одно из жанрово-видовых свойств песенных заклинаний.

Наличие акцентной ритмики в белорусских песенно-магических формулах — явление повсеместное, всеобщее. При этом, чистый тонический в классическом понимании, т.е. равноакцентный разносложный, стих в жнивной песне выступает либо фрагментарно, либо как силлабо-тонический, то есть равноакцентный и **равносложный**. Это, вероятнее всего, признак «повзрослевшей», уже собственно *песенной* (а не декламационно-речитационной) ритмики формул заклинательного происхождения. М. Гаспаров усматривает «лиризм» в такого типа слоговой ритмике: «Силлабо-тоническая чистота … достигалась только в песенной лирике»[17].

Рассмотрим первый случай на вариантах одной и той же стихостроки. Тонический акцент присутствует в строках с численно различным слогосоставом (6, 7 и 8 слогов):

Йду я ¦ дарóгаю
Пайду я ¦ дарóгаю
Да пайду я ¦ дарóгаю

---

[12] М. Харлап: *О стихе*. Москва 1966, с. 68—69; Его же: *Ритм и метр в музыке устной традиции*. Москва 1986, с. 67; Г. Тавлай: *Белорусское купалье: Обряд, песня*. Минск 1986, с. 109.

[13] К. Квитка: *Избранные труды в двух томах*. Т. 2. Москва 1973, с. 70.

[14] Например, в Понёманье и, в особенности, в Поднепровье.

[15] Отсюда термин В. Холоповой «времяизмерительная» ритмика (см. указ. источники).

[16] «На эти мотивы пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было». (М. Гаспаров: *Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия*. В: *Труды по знаковым системам*. Вып. 746. Тарту 1987, с. 66—67).

[17] М. Гаспаров: *Романская силлабика*…, с. 64—72.

В последующих же строфах часто замечается несовпадение эмфатического фразового акцента с грамматическим ударением. Подчеркнем фразовые акценты:

Да па-йду я дарóгаю,
Пуш-чу го-лас дубрóваю.
*Не-хай го-лас ¦ га-**ла**-сý-е,*
*Не-хай ма-я ¦ мам-**ка** чý-е.*

В пропеваемом стихе заклинательных формул место акцента постоянно. При этом часто выступает оппозиция двух планов акцентуации текста — грамматического и напевно-фразового.

Вариантов расположения акцента в жнивной стихо-напевной строке всего два. Они имеют определенную географическую локализацию. Из *трех* выявленных нами ареальных типов напевной стихострoки (*двинскоеманской*, *полесской* и *сожской*) в первых двух акцентирована либо каким-то способом выделена 3-я от конца слогонота — яркий признак тонического типа стихосложения. Предположительно он и составлял в прошлом основу бóльшей части весенне-летних зовов-заклинаний.

Третьему ареальному типу жнивной строки — сожскому — также в значительной мере свойственна ритмическая асинхрония стиха и напева. Здесь опорной является предпоследняя слогонота: второй полустих представляет собой 3-ий пеон ∪ ∪ – ∪ , часто каталектический: ∪ ∪ – … . Ударения напевного исполнения (музыкальные акценты) подчеркнуты:

*Да па-йду я ¦ да-рó-**га** -* [*ю*]
*Пуш-чу го-лас ¦ ду-брó-**ва** -* [*ю*].

Причина структурной устойчивости формул, при всех «разногласиях» языкового и стихо-музыкального ритмования, кроется в наличии в каждой традиции ранее сложившихся «ритмозаготовок», слогоритмических формул. В некоторых традициях наблюдается совмещение регулярной акцентики с квантитативной (времяизмерительной) сеткой. Это качество составляет феномен жнивнопесенной стилистики (в меньшей степени иных жанровых групп)[18]. Важнейшим фактором сохранения в памяти поколений стихо-напевных формул является инвариантное, устойчивое метрическое сечение стихострoки[19], неизменно соблюдаемое напевом.

Итак, с укоренением тонического стиха словесное (грамматическое) ударение уступило место «синтагменному (фразовому)»[20]. В дальнейшем,

[18] По утверждению В. Холоповой, скорее «при ограниченной акцентуации на первый план выступает времяизмерительное начало метрики» (В. Холопова: *Вопросы ритма*…, с. 100).

[19] В. Жирмунский: *Теория стиха*. Ленинград 1975, с. 130.

[20] Б. Томашевский: *О стихе. Статьи*. Ленинград 1929, с. 47.

со стабилизацией слогового ряда стиха, на смену тоническому приходит силлабо-тоническое стихосложение, в котором «равенство строк по количеству слогов обеспечивало простейшую временну́ю соизмеримость между речевыми отрезками. […] В речевом потоке возникала ритмичность и известная гармония, ласкавшая слух […], противопоставляя стих прозе»[21].

В силлабическом варианте за формулами заклинательно-зовных песен весенне-летнего комплекса закрепляется 8-сложный стих[22], при этом сохраняется «константное ударение силлабического стиха […], в пределах [которого] ударные и неударные слоги эквивалентны»[23]. Сказанное в определенной мере относится и к стопному содержанию стиха. Звучание различных стиховых стоп в процессе пропевания оказывается также ритмически «эквивалентным», само различие их в пении стирается. В большинстве традиций напев «не реагирует» на словесно-стиховую метрику, равно как и на чередование различных стоп в строке и строфе. Напев по-своему «редактирует» поэтический метр стиха. Возникает полиморфная ритмоструктура, в которой возрастает выразительная роль напевного, музыкального ритма. Всё это, по мнению отдельных исследователей, ведет к „возмущающим последствиям для ритма словесного”[24].

Ритм, при котором различное число стоп в стихах не влияет на неизменность метроритма песни, называют *метаболическим*[25]. Именно таков он в большинстве белорусских жнивных песен. Характерно использование в их характеристиках определений музыкальной стопности: *музыкальный ямб*, *диямб* (Б. Ефименкова, О. Пашина), или «*ямбический диметр*»[26]; восходящий *ионик* (К. Квитка) *музыкальные хорей*, *спондей, диспондей, пеон* и т.д.

По признаку стихо-музыкальной стопности нами выявлены в Беларуси достаточно обширные стилевые зоны *диямба, ритмической «фанфары»*, *дипиррихия,* а также зоны с выраженными тенденциями переритмизации стиха в пении, в процессе ритмоинтонационного выстраивания строфы. К таковым можно отнести явления «*ямбизации* слоговых времен»[27], *спондеизации*, перехода на внутристрофное скандирование в ритме *дипиррихия* (безударного четырехсложника ∪∪∪∪). Всё это черты ритмики не только жнивных

---

[21] С. Калачёва: *Эволюция русского стиха*. Москва 1986, с. 78.

[22] О ритмике весенних „песен кличевой функции” — см.: В. Ялатаў: *Музыка беларускіх веснавых песень* В: *Беларуская народная творчасць. Веснавыя песні*. Мінск 1979, с. 49.

[23] Б. Томашевский: *О стихе…*, с. 47.

[24] О. Федотов: *Фольклорные и литературные корни русского стиха*. Владимир 1981, с. 57.

[25] Ю. Мельгунов: *Элементарный учебник музыкальной ритмики* В: *Труды музыкально-этнографической комиссии*. Т. 3. Вып. 1. Москва 1907, с. 46. Термин использован также К. Квиткой (К. Квитка: *Избранные труды…* Т. 2, с. 40).

[26] Также — «ямбический диметр». (М. Гаспаров: *Романская силлабика…*, с. 64).

[27] Б. Ефименкова: *Северно-русская причеть междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область)*. Москва 1980, с. 37.

песен — это универсальные, общежанровые зонально-стилевые признаки белорусского песенного фольклора. Каковы же их допесенные истоки, каков реальный контекст?

Метрика, ритм, стопность стиха, как показывают исследования, не могут быть объяснены из самого стиха или языка. Для понимания предпочтения, выбора традицией того или иного метроритма для исполнения той или иной повсеместно известной (в Беларуси) текстовой формулы необходим учет экстраязыковых, а также внепесенных, отчасти допесенных, факторов — этнографии ритуалов, всей местной системы словесно-обрядовых символов, словесно-звуковых кодов. «Музыкальная ритмика так или иначе привнесена извне теми искусствами, которые музыка первоначально *обслуживала* — искусством слова и движения» (разрядка — ГКЧ)[28].

Остановимся здесь на ритмоформулах *диямба* и *'фанфары'*.

Диямб и ритмосемантика. Фольклорный материал многократно подтверждает и еще более заостряет смысл сказанного в контексте поэтики профессиональной: «Только историю ямба можно проследить в нашей поэзии так последовательно, остальные размеры занимают в ней гораздо меньше места»[29].

Диямбовая ритмика — яркая особенность западнобелорусского песенного стиля, в частности, Понёманья. Это свойство песен древнейшего, *раннетрадиционного* пласта; к нему относятся и песенно-магические формулы календарного и свадебного циклов. Стилистически этот пласт противопоставляется западнобелорусскому же *позднетрадиционному*[30]. Для исполнения песен здесь свойственно ритмичное «покачивание», особенно равномерное в начальных полустишиях строф: ∪ – ∪ –

Из всех песенных жанров диямб особенно стабилен в песнях 'жнива', с его 8-сложной структурой стиха: основа 4+4 дает суммарно, на строфу, от четырех до шести (в зависимости от числа строк в строфе) диямбовых сегментов. В одной строке их два: ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – . Напомним, акцентика диямба часто идет вразрез с просодикой стиха. Сравним грамматические ударения строки *А я ў по́лі 'жыта жа́ла*[31] с диямбовыми напевными акцентами:

∪ – ∪ – ¦ ∪ – ∪ –
А я ў по-лі ¦ жы - та жа - ла

---

[28] В. Елатов: *Ритмические основы белорусской народной музыки*. Минск 1966, с. 22.

[29] С. Калачёва: *Стих и ритм (о закономерностях стихосложения)*. Москва 1978, с. 46.

[30] Т. Варфаламеева: *Песні беларускага Панямоння*…, с. 4; З. Можейко: *Календарно-песенная культура*…, с. 157.

[31] При считывании слогоритмических схем важно знать, что в белорусском языке звук *ў*, как и *й*, слога не образуют.

Для сравнения приведем схемы «диямбированных» сегментов стиха в песнях иных жанровых циклов — весеннего, летнего и свадебного. В них слоговые структуры располагают лишь одним «пригодным» для диямба сегментом (исключение составляет 2-ой пример)[32]:

∪ – ∪ – ¦ ∪ – ∪ –	*жниво*
∪ – ∪ – ¦ ∪ – ∪ – ¦ ∪ – –	*свадьба*
∪ – ∪ – ¦ ∪ – –	*весна*, *юрье*, *купалье*, *свадьба*
∪ ∪ ∪ – ∪ – ¦ ∪ – ∪ –	*весна*, *купалье*
∪ – – ¦ ∪ – ∪ –	*свадьба*

Особую проблему представляет «декодирование» ритмокода диямба с точки зрения его семантики и семиотической нагрузки. Понятие *жанровый вид* (Е. Гиппиус) помогает сформулировать задачу протогенеза ритмоформулы-знака в древнем народнопесенном творчестве.

В истолковании природы песенного диямба мы сталкиваемся с тремя версиями. При этом, в его происхождении усматриваются два начала — речевое[33] и двигательное.

Если исходить из посыла, что речевое «начало» — явление производное, вторичное для ритмики диямба, то истоки его следует искать в двигательном комплексе фольклорой традиции. Так, нельзя не принять во внимание значительный удельный вес диямба в ритмике песен ходовых жанров, например, в *обходах* села, поля; *проходах-шествиях* вдоль села, улицы; *хороводах-шествиях* в праздники земледельческого годового круга.

Т. Варфоломеева указывает на стабильный признак определенной группы юрьевских песен Гродненщины — ямбическую ритмоинтонацию рефрена. Это послужило основанием для сведéния ею в единую ритмокомпозиционную (по ритмике рефрена) парадигму различных стихослоговых типов песен. Последние семантически связаны с аграрно-мифологическим мотивом «проводов» Юрия (Егория) — покровителя первых

---

[32] Это ритмослоговая схема свадебного типа со слоговой основой 4+4+3 по количеству, плотности стоп диямба близок жнивному. Однако в реальном звучании и в Понёманских традициях, и повсеместно в Беларуси, и в украинско-российском приграничье эта основа чаще всего варьирована и выступает в вариантах 4+5+3, 5+4+3, 5+5+3, что нивелирует диямб как ритмическое зерно песни. В Понёманье же диямб таким образом стирается как доминирующий территориально-стилевой признак.

[33] Под речевым началом понимается связь с ритмикой слова. Отмечаются также «эпические черты» [выделено мною — ГКЧ], присущие колыбельным и плачам-причетам: в них «черты эпичности проявились и в мерности ритмизации (с характерыми диямбичными фигурами)» (Т. Варфоломеева: *Северо-белорусская свадьба. Обряд, песенно-мелодические типы*. Минск 1988, с. 61); графическая схема Т. Варфоломеевой выглядит так: ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –. См. также: З. Мажэйка, Т. Варфаламеева: *Песні беларускага Падняпроўя*. Мінск 1999, с. 19.

всходов озимых и скота. Это «сюжет заключительной части ритуала *Праважаем Юр'я за сяло*»[34].

Не будет преувеличением, а также проявлением формалистики заметить, что в реальном бытовании и звучании большинства песен, отмеченных диямбом, проявляется синтез обоих способов бытия заклинательных песен: это заклинание в / при ритуальном обходе-шествии. Семантическое же наклонение, характер и настроение песни — ее «второй план, добавочный образный подтекст» (В. Елатов) — создаются при участии поэтического текста, которому напев обязан «ростом и движением ассоциаций» (Б. Ефименкова) и собственно напева-голоса. Суммируем перечень ассоциаций, вызванных ритмом песенного диямба: «ритмика ска́зового типа», «ска́зово-речитативные напевы[35] западной зоны [Поозерья]»[36]; ритмы, раскрывающие «лирическую и лирико-эпическую сферу свадьбы», сочетающиеся с текстами-просьбами (мольбой) — «не отдавать в чужие люди», «не обижать невестки»[37]; за́говорно-заколыхивающие (закалыхваючыя)[38], или заколыхивающе-заговаривающие; интересен ассоциативный ряд *колыхание-баюканье → эпика*, *причет → эпика* в характеристике колыбельных и плачей-причетов[39].

От двух первых ассоциаций-образов нити тянутся к просодийным началам «правильной» акцентики. Третья — в зависимости от этнографического контекста — коренится либо в обходных хороводах-шествиях, либо в эпике в виде повествований-ска́зываний.

Неожиданную характеристику: «скачущий ритм ямба» — находим у Е. Ручьевской[40]. Однако далее следует веское рассуждение о том, что стих в метре 2-стопного ямба «не может быть текстом для речитативной мелодии. Это текст для мелодии песенно-танцевальной или песенной»[41], так как именно в песенно-танцевальных мелодиях «на первый план выступает метр и […] равномерность ударений подчеркивается совпадением слова и стопы»[42].

Очевидно, что наработки в области народно-музыкальной семиотики невозможны без системных и, по возможности, подробных описаний тра-

---

[34] Т. Варфаламеева: *Песні беларускага Панямоння*. Мінск 1998, с. 11—12.

[35] «*Сказ* — приближенный к повествовательной разговорной речи напевный говор» (Г. Лобкова: *Типологические особенности обрядовых форм допесенного интонирования (по материалам псковских коллекций Фольклорно-этнографического центра)* В: *Музыка устной традиции. Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой*. Сб. 27. Москва 1999, с. 186).

[36] Т. Варфоломеева: *Северо-белорусская свадьба…*, с. 61.

[37] З. Мажэйка: *Напевы вясельных песень*. В: *Вяселле: мелодыі*. Мінск 1990, с. 19.

[38] «Закалыхваць» (бел.) — укачивать-баюкать.

[39] З. Можейко: *Песни белорусского Полесья*. Вып.1. Москва 1983, с. 16.

[40] Е. Ручьевская: *Слово и музыка*. Ленинград 1960, с. 26.

[41] Там же, с. 27.

[42] Там же, с. 28.

диций, без учета *этнографической действительности*[43]. Это могут быть наработки двух типов: по ареалам (работы З. Можейко, Т. Варфоломеевой, Н. Савельевой) — с дальнейшим уплотнением сетки, уточнением значений, систематизацией сюжетики, тематики, символики; либо по жанрам (работы Б. Ефименковой, Т. Варфоломеевой, Г. Тавлай, О. Пашиной, И. Клименко).

Общей задачей этого направления является выявление «централизующего жанрового вида» местной системы жанров фольклора[44].

Ритмическая 'фанфара' и ритмосемантика. Фанфарно-кличевый ритм[45] — характерый признак, яркая ритмическая «отметина» западных и северных заклинаний весенне-летнего цикла: Юрья, купалья, отчасти жнива[46]. Ритмическую фигуру 3-сложника ∪ – – можно трактовать, с точки зрения стихового размера, как амфибрахий с вытянутым последним слогом стопы, так сказать — амфибрахий *спондеизированный*. Это яркий типовой признак рефренов, начальных либо опоясывающих:

Каліна!
Купалы ночка
Невялічкая.
Каліна!

Такой рефрен выполняет функцию знака-*оберéга*, а точнее — ***отгона***[47]: он семантически связан с отпугиванием купальской ведьмы. На Юрье ее символически отгоняют от руни — всходов озимых, отгоняют заранее, «впрок», так как основной «поход на ведьму» состоится вечером в канун

---

[43] А. Байбурин: *Ритуал: между биологическим и социальным*. В: *Фольклор и этнографическая действительность*. Санкт-Петербург 1992, с. 18—28.

[44] Е. Гиппиус: *Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья*. В: *Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии)*. Вып. 60. Москва 1986, с. 9.

[45] Феномен *кличей* как допесенной формы интонирования рассматривается в работах петербургских фольклористов: Ф. Рубцов: *Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов*. Ленинград 1962; Его же: *Статьи по музыкальному фольклору*. Москва—Ленинград 1973; М. Лобанов: *Лесные кличи*. Санкт-Петербург 1997; Г. Лобкова: *Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность. Образы, ритуалы, художественная система*. Санкт-Петербург 2000; И. Попова: *Типология фольклорных форм в системе масленичных обрядов Новгородской области*. Автореф. дис. … канд. иск. Санкт-Петербург 1998.

[46] Подробнее мелогеографию сигнально-кличевых юрьевских и купальских на Нёманщине и Поозерье см.: Т. Варфаламеева: *Песні беларускага Панямоння*…, с. 11—12; И. Синевич: *Весенне-юрьевский песенный цикл Поозерья и Понемонья: к проблеме диалектной специфики мелоса*. В: *Белорусский музыкальный фольклор в исследованиях молодых музыковедов*. Минск 1991, с. 5—39.

[47] С. Толстая: *Звуковой код традиционной народной культуры*. В: *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян*. Москва 1999, с. 10.

купальской ночи[48]. Назначение рефренов-кличей — отпугивание, угроза — объясняет их ‘фанфарную’ природу[49].

Песни с фанфароподобными рефренами рассеяны по обширному двинско-нёманскому макроареалу. Географически и стилистически они тесно взаимодействуют с диямбовыми формулами. Встречаются ритмические контаминации фанфары и диямба внутри строф-формул:

∪ – –
Бо - жа мой!
∪ ∪ ∪ ∪ –
О, Юр’-я, Юр’- я,
∪ – ∪ –
па - да́й клю-чы!
∪ – –
Бо - жа мой!

В некоторых традициях минско-витебского пограничья встречается усеченный, а именно 2-сложный *спондеический* рефрен-фанфара. Это не меняет его статуса «зовообразующей формулы»[50], однако сближает с предполагаемо исходной, собственно речитационной праосновой заклинания-скандирования (показан ритмически вытянутый 2-ой слог рефрена):

– ––
Юр’- **я***!*
∪ – ∪ –
па - да́й клю-чы!
∪ ∪ ∪ ∪ –
А - да - мкні зям-лю!
– ––
Юр’- **я**!

В реальной этнографической практике — это песни-обереги, звучавшие во время обходов-*агле́дзін* [осмотра] жита[51]. Наши обозначения — *ритмичес-*

[48] Согласно земледельческой мифологии, купальская ведьма делает заломы в жите, что грозит гибели всего урожая. Ритуал этот вместе с песенным циклом сохранялся в целом ряде традиций до конца XX века (по нашим полевым материалам и публикациям Г. Тавлай — указ. работы).

[49] У В. Елатова есть замечание о «ярко представленном за́говорном [‘*замоўнам*’ — бел.] характере мелодики» юрьевских / купальских песен этой структурной разновидности: В. Ялатаў: *Музыка беларускіх веснавых песень…* Мінск, 1979, с. 55.

[50] И. Земцовский: *Мелодика календарных песен*. Ленинград 1975, с. 53.

[51] Встречается также локальное купальское — не жнивное — обозначение «поджитные» (Г. Тавлай: *Белорусское купалье: Обряд, песня*. Минск 1986, с. 80, пример 36).

кая ‘фанфара’, *фанфароподобный трехсложник*[52] — носят ассоциативный характер. Это связано с интонационными особенностями исполнения формул данного типа: им присуща восходящая сигнально-призывная ритмоинтонация[53]. Такие формулы Ф.Рубцовым обозначаются как возгласы — «возгласы действия и общения, т.е. зовы, сигнальные кличи, повелительные возгласы […], вошедшие в трудовой обиход и закрепленные за общественной практикой. [Они] нашли воплощение своих интонаций в музыкальных попевках, смысловое значение которых достаточно точно определялось самой традицией их использования»[54].

Восточной модификацией «фанфары» является ритмически «стянутый» 3-сложник-анапест ∪ ∪ – с метрически вытянутым последним слогом. Таков главный элемент купальских рефренов сдвоенной версии, т.е. с ритмическим повтором 3-сложника:

∪ ∪ – ¦ ∪ ∪ –
Ку-па-ла ¦ на Йва-на!

Таковы обрамляющие, реже заключительные рефрены в березинско-днепровских купальских песнях. Они занимают весьма обширную зону: изомела протянута широкой диагональю с севера на юго-восток по четырем областям — Витебской (ее южным районам), Минской, Могилёвской и Гомельской. Вторичность такой формулы рефрена, а также мелодические признаки (расширенный звукоряд, не свойственный песням архаичного слоя) указывают на принадлежность к более позднему историко-стилевому пласту.

Мы допускаем косвенное стилевое влияние ‘фанфары’ юрьевских и купальских рефренов на тектонику строки традиционных жнивных песен Подвинья. Здесь, в зоне нестабилизировавшейся в целом стихоосновы, с колебанием от 6 до 9 слогов, преобладает стабильно цезурированная 7-сложная строка. Приведем варианты с различной долготой вытянутых слогов:

Я па-йду ᵛ¦ *да - ро - га - ю*
∪ ∪ –– ¦ ∪ – – –––
∪ – –– ¦ ∪ ––– – –––

[52] Г. Кутырёва-Чубаля: *Жанровый напев и диалектная среда (на белорусском песенном материале).* В: *Музыка устной традиции. Материалы международных научных конференций памяти А.В. Рудневой*. Сб. 27. Москва 1999, с. 277; G. Kutyriowa-Czubala: *Melodia śpiewana a środowisko (o dwóch poziomach waryantywności w folklorze pieśniowym* W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Cieszyn 1999, s. 319.

[53] Добавим: особенно ярко звучат интонации, складывающиеся из двух восходящих кварт.

[54] Ф. Рубцов: *Интонационные связи*…, с. 13—14.

Та же фанфара, по нашему предположению, лежит и в основе отсеченных цезурой 4-сложных зачинов-полустиший в жнивных песнях Подвинья, которые можно интерпретировать как стилистически производные. Это подтверждается частым чередованием здесь 3-х и 4-хсложника в начальных инципитах строк. Другим подтверждением служат мелодические признаки — наличие в обеих разновидностях зачина строки одинаковых клично-возгласных попевок[55]. Наконец, кличевость и возгласность жнивных данного ареала, совершенно не свойственная общебелорусской эмоционально-семантической природе ‘жнива’, распознается здесь благодаря мажорной интонационной окрашенности песен[56]. Таким образом, налицо семантическая трансформация и знаковая (семиотическая) перекодировка заклинания-просьбы (продуцирующая магия) на заклинание-оберéг, заклинание-призыв, предназначенный отпугнуть «нечистую».

Семантика рассматриваемого ритмического элемента, или *ритмомотива*, ярко проявляется также в свадебной песенности белорусов. Так, в юго-западной Беларуси ритмически отсеченный начальный 3-сложник строки[57] объединяет в особую парадигму песни различного содержания и обрядового прикрепления. Тексты указывают на принадлежность песен к инициальным этапам свадьбы: препровождению невесты на посад (*Брат сястру / **на па**сад вядзе*; *Запалі, / мамка, свечку*), расплетению косы на посаде (*Ко**ска моя / да ру**сенькая*), приветствию молодых после венчания в доме невесты (*Папытай, / мамка, дочку*). Наиболее же суггестивно выразительным нам представляется текст «Ой, варогі, варогі» [зд. диалектное ‘*варóгі*‘ = враги]. В вокальной версии строка сегментирована так: *Ой, варó / гі, варогі*. Ритмика клича, возгласа хорошо подчеркивает смысловую направленность текста-оберега, переходящего в текст-пожелание — благословение на новую жизнь. Песню поют в момент отъезда молодых из дома невесты:

---

[55] В музыкальном отношении их объединяет общность интервальных ходов, с обязательным присутствием наиболее кличной-квартовой интонации.

[56] Примечательно, что именно с мажорным наклонением В. Елатов увязывает стихию кличей-призывов в белорусских песнях древнейшего пласта, противопоставляя ее *плачевой минорной*. Более того, само происхождение мажора и минора он связывает (с долей эстетического ‘утопизма’) с «двумя полярными по своему психологическому значению состояниями […]. В концентрированном виде обе эти сферы психологических состояний проявляются в интонациях *радостного клича* [-] *и плача*. Возможно, что эта чувственная антитеза нашла отражение в формировании двух важнейших ладовых качеств: мажора и минора» (В. Елатов: *Мелодические основы белорусской народной музыки*. Минск 1970, с. 37).

[57] Большинство примеров представляет собой расширенный слогочислительный ряд: основа 3+4 слога дробится путем введения частиц, союзов, уменьшительно-ласкательных суффиксов — приема, типичного для народной песенной традиции в целом. На схеме мы объединяем под одной чертой такие слоги, составляющие одну единицу слогового времени.

⏑ ⏑ –– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Ой, ва - ро́ - гі, ва-ро́-гі,
⏑ ⏑ ⏑ –– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
не пе-ра-ходзь- ця да-ро-гі!
⏑ ⏑ –– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Ня-хай нам Бог пя-ро-йдзя
⏑ ⏑ –– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
і з Іл- лёй, і з Мі - ко - ла - ю
⏑ ⏑ –– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
і з шчас-цям, і з до-ля-ю!

Однако, судя по биструктурности — следствию расхождений в акцентуации и сегментации текста, с одной стороны, и напева, с другой — данная песня не является первичной моделью указанной заклинательной ритмоформулы.

Еще одной, более далекой, ритмо-семантической параллелью могут служить северобелорусские свадебные голошения. Некоторые их образцы по своим ритмо-мелодическим признакам близки песням с ‘фанфарным’ рефреном. Основной элемент — 3-сложник, интонационно напоминающий сигнальные звуки, и даже — сигналы пастушьих рожков[58]. Характерная ритмосхема местного свадебного голошения такова:

⏑ ⏑ – ¦ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ – ¦ ⏑ ⏑ –

Спектр образов-настроений в произведениях с фанфароподобным 3-сложником в целом неоднороден. Причем, заметна определенная «географическая» его изменяемость внутри ареала бытования. Так, по мере продвижения с севера на юго-запад прослеживаются переходы от призывно-сигнального — до элегически-лирического. Встречаются и образцы смешанного типа, с чертами лирики и за́говора. Здесь семантическими ориентирами могут служить песенные рефрены — знаки обрядовой функции.

В поисках ростков лирики в обрядовом песнетворчестве мы неизбежно выходим на проблему *общинное — индивидуальное* в народном исполнительстве. Реальная практика воспроизведения, а еще важнее, сохранения нормативного слогосостава и слогового ритма в пении имеет прямое отношение к ритмосемантике песен древнего пласта.

При групповом исполнении (*пачкай*, *гуртам* — бел.) слоговой ритмоснова соблюдается весьма жестко, он является временным, т.е. ритмо-

[58] Т. Варфаламеева: *Галашэнні ў беларускай вясельнай традыцыі*. В: *Вяселле: мелодыі*. Мінск 1990, с. 37. См. также образцы на с. 458—459 — № 904, 905, 908.

темповым организатором *веде́ния голоса* (народн.)[59]. Эта традиция корнями уходит в весеннее обрядовое пение-скандирование. По словам слуцких песенниц (Минская обл.), ‘жниво’ и ‘весна’ в их местности «подходят под один голос». Разница лишь в том, поясняют они, что *вясну не трэба развóдзіць* (не надо ‘разводить’ — растягивать, распевать), из чего следует, что ‘лето’[60] «развóдзіць» можно и нужно.

Жатва в одиночку долгими знойными днями, напротив, располагала к распеванию основы — стихоритмической модели-канона. Орнаментирование, а именно ритмическое и мелодическое обогащение «заданных» традицией звукоформул пропеваемого текста, постепенно выводило песнь-заклинание на уровень художественного произведения. В конструктивном же отношении процесс этот вел к расшатыванию ритмоосновы стиха. Возможность импровизации, различная у каждой жнеи-исполнительницы, связана также с колебаниями темпа исполнения, т.е. с явлением агогики. Последнее позволяет проводить аналогии с речитационными формами поэтического искусства. Тексты таких жнивных, как правило, далеки от аграрно-производственных. «При отмирании магической функции, … с уходом от архаической символики …, данный напев уже не магическая формула, а музыкальный «образ»”. Однако, в отличие от такового в профессиональном искусстве, это образ «типовой для целого комплекса календарных песен, связанных с земледельческим трудом»[61]. Таким образом, именно сольное исполнение способствовало развитию лирического направления в народном песнетворчестве.

Рифма и семантика. Для большинства календарных и свадебных песен белорусов характерна смежная строчная рифма. При этом в дожинковых песнях сохранилась особая тенденция интенсивного (не отдельными парами, а целыми низками) «рифмования» стиховых строк. В дожинках это яркий художественный прием. В основе его лежит *монотония*, или «мелодическое подобие гласных» — «средство эмоциональной окрашенности стиха»[62]. С помощью рифмы-монотонии достигается особая, сакральная торжест-

---

[59] Исключение составляют некоторые традиции припятского правобережья (белорусско-украинское Полесье). См. о *полиритмическом типе хоровой монодии*: В. Ялатаў: *Музычныя асаблівасці беларускіх жніўных песень.* В: *Беларуская народная творчасць. Жніўныя песні*. Мінск 1974, с. 49, 50; З. Можейко: *Песенная культура белорусского Полесья*. Минск 1971, с. 115; Ее же: *Календарно-песенная культура Белоруссии. Опыт системно-типологического исследования*. Минск 1985, с. 6.

[60] «Лето» — южнобелорусское обозначение жнивных песен, аналог ‘жнива’.

[61] З. Эвальд: *Социальное переосмысление*…, с. 23—24.

[62] Е. Сафронова: *Интонация и стиль стиха*…, с. 90. При сравнении трех типов стиха — напевного, ораторского и разговорного — автор приходит к выводу: «Напевный стих допускает большее количество монотонии, поскольку выделение смысловой значимости отдельного слова не типично для него. В разговорном стихе монотонии препятствует интонационная самостоятельность отдельного слова» (там же).

венность, гимничность песен-заклинаний, песен-восхвалений духов поля, «пана-гаспадара», себя — жней.

Существенно и то, что эффект остинатного[63] рифмования в ‘дожинках’ сопряжен с равносложностью (чистейшей силлабикой) стиха и, что особенно на слуху, с присущей древним песням остинатностью напева. Создается впечатление, что «словесной рифме отвечает мелодическая»[64]. Все это сообщает звучанию особый пульс-ритм, эмоционально «подогревает» изнутри и саму песню, и — через нее — общую атмосферу праздника:

У нас сягонні вайна была:
Усё поля зваювалі
У снапочкі павізалі,
Да й у копкі сашчаталі,
У ста́янкі пастаўлялі,
Усіх жнеек разагналі[65].

Текстовой (вненапевный) ритм в совокупности с рифмой способен нести возбужденно-радостное начало, отсутствующее в порой акустически не мажорном напеве. В данном случае именно рифма и, в целом, ритм поющегося стиха создают «контекст функционирующий, то есть … такой контекст, который можно распознать в самом художественном произведении, его фактуре»[66].

Интонация и „сила суггестии”. Практика песенно-магических заклинаний оставила нам в наследство не слуховые впечатления, но вполне четкие, типизированные каноны-формулы. „Те интонационные вариации, которые в разговорной и прозаической речи слабо дифференцируются по своей функции, в стихотворной [и тем более в напевно-стиховой — ГКЧ] речи приобретают принципиальное различие и получают законченное, … типизированное воплощение”[67]. Еще более заостряются моменты типизации стиховой речи в песенном произведении, в соединении стиха с напевом. Причем, если «для лингвиста важны не абсолютные, а относительные значения акустических параметров интонации … (выше | ниже, плавно | резко, … шире | у́же, … слабее | сильнее, … быстрее | медленнее)»[68], то для музыковеда стихо-

---

[63] *Остинато* [ит. — *упрямый*] — «многократное настойчивое повторение какой-либо музыкальной темы» (*Словарь иностранных слов*. Москва 1988, с. 353; Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель: *Словарь иностранных музыкальных терминов*. Ленинград 1977, с. 98).

[64] М. Арановский: *Синтаксическая структура мелодии*. Москва 1991, с. 147.

[65] З. Мажэйка: *Песні беларускага Паазер’я*. Мінск 1981, с. 166.

[66] И. Земцовский: *Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки)*. В: *Проблемы музыкального мышления*. Москва 1974, с. 188.

[67] С. Калачёва: *Эволюция русского стиха*…, с. 95.

[68] *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва 1990, с. 198.

напевные координаты выражаются в точных измерениях. Это, прежде всего, *высота и долгота* слогов, или слогонот (А. Руднева).

Проблема семантики песенного текста непосредственно связана с тектоникой, характером линеарного развертывания стихо-напевных форм. Это — тема отдельной публикации. В данной статье мы ограничимся сравнительной интонационной (ритмоинтонационной) характеристикой трех ареальных типов жнивного стиха-напева; известны и контаминационные, политиповые образования.

При первоначальном знакомстве с местно-ареальными вариантами жнивных песен возникает ощущение их «моноóбразности» (Л. Мухаринская). Говоря обобщенно, их „«тонá» и «настроения» сходны между собой и потому располагаются весьма близко друг от друга в семантическом пространстве”[69]. Закономерна тяга этнографов, фольклористов-словесников к обобщениям с использованием (увы — часто «метафорическим») понятий *тональность*[70], *мажор, минор*[71]. Однако по своей музыкально-акустической природе древние произведения фольклора не всегда согласуются с содержанием и «настроением» обряда и/или словесного текста[72]. Таков ‘атавизм’ прамузыкальной стадии, стадии „первобытного «полисемантизма»”[73] текста и напева.

По отношению к песенно-магическим архетипам ‘весны’ — ‘лета’, речь может идти о весьма тонких градациях эмоционально-побудительного типа высказывания, декламационно-певческого аффекта; об оттенках заклинательной суггестии, словесно-музыкального императива: *помоги! пособи! дай! исполни! зароди!* и т.п. Названные градации обнаруживаются при сопоставлении интонационности разных ареальных типов[74]. Каждый из них имеет свою степень «интонационного напряжения, [которое] есть непременно и напряжение семантическое»[75]. Последнее обусловлено характером ме-

---

[69] И. Левый: *Значение формы и формы значений* В: *Семиотика и искусствометрия*. Москва 1972, с. 104.

[70] Музыкальный термин «тональность» обозначает высотное положение лада; тональность определяется высотой основного тона.

[71] «Мажорное звучание дожинок», «минорность жнивной песни», «эмоциональная и мифологическая *тональность* праздника или календарого периода» (Т. Агапкина: *Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян).* В: *Мир звучащий и молчащий*…, с. 45); «*тональность* заклинаний была разная — от приказания до просьбы-мольбы» (В. Соколова: *Заклинания и приговоры в календарных песнях.* В: *Обряды и обрядовый фольклор.* Москва 1982, с. 11).

[72] См.: Ф. Рубцов: *Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях* В: Ф.А. Рубцов: *Статьи*…, с. 105—145.

[73] И. Земцовский: *Семасиология*…, с. 188.

[74] См. подробнее: Г. Кутырёва-Чубаля: *От просодии к монодии: о природе интонирования белорусских жнивных песен* В: *W kręgu kultury Słowian*. Katowice 1999, с. 43—51 (на рус. яз.).

[75] К. Квитка: *Избранные труды в двух томах*. Т. 2…, с. 67.

лодической волны в стихостроке: ее общим контуром и «соотношением сил» между крайними мелодическими тонами — *вершины* и *тон-центра*. «Сама логика центрирования тона лежит в основе мелодической выразительности, ее организации, ее семантики»[76].

По типам расположения названных опорных тонов в стихе мы определяем ареальные типы жнивной песни-заклинания. Полесское заклинание-требование: в сочетании с сумрачным, низким регистром женских голосов, повторяемость устоя придает звучанию характер настойчивой и несколько угрюмой суггестии. Сожское заклинание-уговор: часто с каталектическим полустихом-клаузулой, с как бы „стелящейся" интонацией (см.цифровое обозначение высоты тонов: *Пу́сташ мая ¦ шы*[3]*ро*[2]*ка*[1]*... [я]*); нёманско-двинское заклинание полисемантического характера, его «основная ритмоинтонация восходит, с одной стороны, к мелодике плача, … с другой — к традиции повествования»[77], с третьей — близка заклинанию-просьбе. В сравнении с полесский типом, с его несколько наступательной энергией, два других типа имеют более низкий порог суггестии и ближе *увещеванию* либо положительному волеизъявлению. Таковы лишь самые обобщенные характеристики-модели певческо-стиховой суггестии.

Историческая изменяемость песен древнего слоя выражается в расширении социальной тематики текстов, в росте „объема семантики" (З. Эвальд). Социальные мотивы со временем почти повсеместно вытеснили мифологическую символику жнивнопесенных текстов. Жнивная песня прошла эволюцию от «застывших», «окаменелых», «твердых»[78] формул-реплик — к композиции строф-идиом; от *артефакта* — к *произведению искусства*. Широчайший спектр поэтических образов, «исключительно гибкие интонационные комплексы», а в них «богатство интонаций „эмоциональной типизации"»[79], разнородность проявлений полисемии текста / напева — все это дает повод для продолжения семасиологического изучения жанра.

---

[76] М. Арановский: *Синтаксическая структура*…, с. 99.

[77] З. Мажэйка: *Песні беларускага Паазер'я*…, с. 18. См.: о включении жнивного комплекса в «область плачевой культуры» (Г. Лобкова: *Древности Псковской земли*…, с. 154, 156); об «опыте интерпретации *заклинания, плача и повествования* [курсив ГКЧ] как универсальных функционально-смысловых начал» (Ее же: *Архаические основы обрядового фольклора Псковской земли (опыт историко-типологического исследования)*. Автореф. канд. дис. Санкт-Петербург 1997, с. 25).

[78] Определения Е. Гиппиуса, З. Можейко и М. Харлапа.

[79] В. Ялатаў: *Музычныя асаблівасці беларускіх жніўных песень*…, с. 41.

Galina Kutyriowa-Czubala

Semantyka tekstu pieśni: rytm, rym, intonacja

Streszczenie

W artykule rozpatrywany jest problem potencjału semantycznego takich czynników tekstów pieśni ludowej, jak rym, rytm wersolinii i strofy oraz typ melodyjny wersu śpiewanego. Analiza obejmuje różne gatunki pieśni kalendarzowych i weselnych. Na materiale pieśni żniwnych zaś porównano trzy rytmiko-intonacyjne typy inkantacji agrarno-magicznych formuł prabiałoruskich, reprezentujących trzy ich proareały, według werso-melogeografii gatunku: niemeńsko-dźwiński, poleski i sożski. Stwierdza się etnicznie zróżnicowane typy śpiewno-magiczne. W folklorze pieśniowym odnajdujemy zjawiska mono- i polisemii w synkretycznym związku tekst / melodia.

Galina Kutyriowa-Czubala

The semantics of the song lyrics: rhythm, rhyme and intonation

Summary

The article deals with the problem of a semantic potential of such factors of the folk song lyrics as rhyme, rhythm of verse line and stanza and the melodic type of a sung verse. The analysis covers different genres of calendar and wedding hymns. Three rythmic-intonational types of agrarian-magic incantations of pra-Belorussian formulas, representing their three proacreages according to the verse-georgraphy of a genre: the one from Niemeńsk and Dźwińsk, Polesk and Sożsk the basis of harvest songs are compared. Ethnically diversified melodious-magic types are proved. In song folklore one can find the phenomena of mono and polysemy in a syncretic *text-melody* relationship.

Pojęcia i kategorie

Понятия и категории

Дмитрий Пэн
Ростов-на-Дону (Россия)

Объем и содержание понятия «литературно-художественная критика»

Понятие «критика», слово *критика*, собственно критика

Если правильно определенное содержание раскрывает наиболее существенные свойства и отношения объекта, который дается как отраженный в понятии, то правильно определенный объем собирает в одно множество предметы, обладающие наиболее существенными для данного понятия свойствами и отношениями, отграничивает собранное множество от других смежных множеств, устанавливает границу своего «понятийного» множества.

Определение содержания и определение объема соотносятся как проблема историко-теоретическая и проблема теоретико-практическая.

Историко-теоретическая проблема правильного определения содержания понятия состоит в выявлении наиболее существенных свойств объекта как имманентных, внутренне ему присущих в историческом генезисе. Теоретико-практическая проблема правильного определения объема понятия состоит в выявлении объектов или вероятностного поля объектов, обладающих предварительно определенными признаками и отношениями.

Зерно содержания понятия в его родовой сущности и видовом ветвлении этой сущности становится и самоотрицает себя, став зерном объема понятия, пребывающим в отрицании ему подобного другого, принимающем это другое через его отрицание.

Соотношение содержания и его объема, устанавливаемое в диалектическом развитии одного в другое, будучи уже установленным, состоит в их

формально-логической, данной в высказывании взаимозависимости, формулируемой как закон обратного отношения объема к содержанию. Так, расширение понятия дополнительными определителями приводит к уменьшению объема: при расширении содержания понятия о литературной критике определителем «художественная» объем понятия уменьшается, ибо сокращается состав элементов собираемого множества, а сужение содержания понятия при исключении одного из определителей приводит к увеличению объема: при сужении содержания понятия о литературной критике за счет исключения определителя «литературная» объем понятия увеличивается, так как состав элементов собираемого множества увеличивается, теперь в него входит и невербальная критика, критика нелитературная.

Объем и содержание какого-либо понятия могут быть даны в непосредственном имманентном развитии категорий, как это делается, к примеру, в *Науке логики* Г.В.Ф. Гегеля, но могут быть даны и в своем представлении. Мы, стремясь в идеале к непосредственному логико-философскому развертыванию категориального аппарата, остаемся в границах изложения представления о нем.

Под литературно-художественной критикой понимается художественная разновидность литературной критики. Литературная критика предполагает не только выраженность в слове, вербальность, но и литературность, то есть соответствие нормам литературного языка как наиболее развитой формы существования национального языка. Критика как таковая — это анализ, различение наиболее существенных признаков анализируемого и вынесение суждения о нем. В этом смысле можно говорить о философской критике как о критике, субъектом которой являются философы, философия или объектом которой являются философы, философия. В этом смысле допустимо говорить и о критике искусства, науки, политики, права, морали, религии — всех форм общественного сознания. Допустимо разграничение критики и по ее отношению к практическому и теоретическому сознанию, к различным субъектам и различным объектам, к ее методу, содержанию и форме.

* * *

От понятия о критике необходимо отграничивать лексическую номинативную единицу «критика», существующую как термин, то есть слово, соотносимое не с общим представлением, а со специальным понятием. Будучи иноязычным по своему происхождению, слово *критика* приходит в русский язык в своем терминологизированном лексико-семантическом варианте, поэтому допустимо говорить о параллелизме истории слова в национальном языке с историей понятия в национальном сознании.

Само слово *критика*, по данным Этимологического кабинета МГУ, заимствовано русским языком в первой трети XVIII века. Его употребление фиксируется в 1726 году во время правления Екатерины I. Источником-посредником, по одним данным, становится французский язык, из которого привносится эллипсис словосочетания *искусство критики*, по другим данным, немецкий. Ю.В. Мани указывает как на первое в истории русской литературы на употребление слова *критика* в статье В.К. Тредиаковского *Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол* (1750). Бесспорно то, что слово *критика* — европеизм, восходящий к греческому первоисточнику, в котором имеет значение „обособляю, различаю".

Слово *критик*, по данным Этимологического кабинета МГУ, впервые зафиксировано в 1720 году как заимствованное через немецкий или французский языки из латинского и восходящее к греческому, где обозначает осуществляющего разбор, судящего. Виднейший историк русской критики В.И. Кулешов в своем учебнике отмечает, что слово „критик" первым использовал в русской литературе Антиох Кантемир в своей сатире *О воспитании* (1739). Сделал это поэт не в стихотворном тексте, а в примечаниях к нему, приведя слово во французском написании, разъясняя его именно как французское, отсутствующее в русском языке. Для сатирика Кантемира критик — это острый судья, тот, кто способен рассудить дело. В специальном «литературном» значении и уже как русское, свободно вошедшее в русскую речь слово *критик* В.И. Кулешов возводит, как и Ю.В. Мани, слово *критика*, к В.К. Тредиаковскому, к его *Письму, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол* (1750) и к его примечаниям к переводу *Эпистолы к Пизонам* (1752).

Литературно-художественная критика формируется в России вместе с русским литературным языком, русской литературой, что становится возможным только после создания сильного светского государства, обладающего всей полнотой политической независимости как от ближайших соседей, так и от внутренних политических внегосударственных сил, что становится возможным в результате правления Петра I. И появление европейских слов *критика*, *критик* в творчестве классицистов свидетельствует о зарождении литературно-художественного критического самосознания русского народа.

Понятие «критика», слово *критика* как корневые в понятии *литературно-художественная критика* и в номинативной единице *литературно-художественная критика* не могут быть осознаны без краткого представления о собственно критике в истории русской художественной литературы.

До XVIII века в России появляются профессиональные писатели — люди, живущие при царском дворе и занимающиеся писательским трудом. Особо примечательна здесь личность Симеона Полоцкого (1629—1680). Принявший

монашество в Полоцком Богоявленском монастыре (1656), он с 1664 года живет в Москве, где его литературная деятельность имеет не только духовный, но и светский характер. Получает развитие и эстетическая мысль. Ученик Симеона Полоцкого Карион Истомин (сер. XVII в. — 1717) издает обширное собственное сочинение под названием *Книга Полис, он есть град царства небесного* (1694). Издание представляет собой стихотворную энциклопедию, где отражены не только философия, теология, география, арифметика, но и грамматика, поэтика. *Книгу, избранную вкратце о девяти музах и о седмих свободных художествах* составляет известный ученый и дипломат Николай Спафарий (1636—1708).

Профессионализация писателей, занимающихся литературой уже как особым ремеслом, зарождение эстетической мысли становятся важнейшими факторами создания оригинальных литературно-художественных произведений, поначалу представляющих собой переработку западноевропейских сюжетов или русского народного творчества (*Повесть о Бове* — переработка средневекового рыцарского романа, *Повесть о Горе-Злосчастии* — переработка народных песен), что уже позволяет говорить о художественной литературе как возможном объекте литературно-художественной критики.

Однако только в XVIII веке с формированием русского классицизма зарождается предмет русской литературно-художественной критики, представляющий собой не сам по себе некий текст художественной литературы, но результат труда определенного лица, владеющего определенным методом литературно-художественного творчества, а не только литературно-художественным стилем, позволяющим осуществлять обработку и переработку текстов, плетение словес. Такое литературно-художественное произведение и его автор вовлечены в систему общественных отношений, принадлежат к определенному литературному направлению, осознающему свое место в культуре.

Русский классицизм дает и первого в России литературно-художественного критика А.П. Сумарокова (1717—1777). Издатель частного литературного журнала, поэт и драматург, он был не только автором литературно-критических статей, но и зачинателем науки о критике, в своей заметке *О критике* определившем социально-прагматическую задачу критики быть полезной народу.

Дальнейшее развитие русской литературно-художественной критики идет в следующем направлении: от зарождения критики в XVIII веке (А.П. Сумароков) до формирования в XIX веке профессиональных критиков, писателей, специализирующихся в критике (В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев), от появления критиков, стоявших некоторое время во главе литературных журналов (В.Г. Белинский — *Московский наблюдатель*, Г.Е. Благосветлов — *Русское слово*) до создания литературно-критических журналов (*Литературный критик* — 1933—1940, *Литератур-*

ное обозрение — с 1973). Главное в этой тенденции — усиление специализации литературно-художественной критики в литературе, а критиков — в литературно-художественной критике.

О роде и видах литературно-художественной критики

Мы рассматриваем литературно-художественную критику как разновидность литературной критики. Литературная критика — это критика, объект которой — литература, критика чего-либо, осуществляемая посредством литературных произведений, критика, осуществляемая посредством литературных произведений и имеющая своим объектом литературу. В этом третьем случае мы имеем собственно литературную критику, а в двух первых — ее необходимые составляющие, не получившие развития в пределах определяемого нами понятия.

Собственно литературная критика, как уже было сказано, способна развиваться в любой из форм общественного сознания, быть: (1) художественной, религиозной, научной; (2) массовой, социально-групповой, индивидуально-личностной; (3) теоретической, практической, теоретико-практической. Главное в ней то, что ее объектами становятся литературные тексты и авторы этих текстов — литература во всей возможной полноте своего существования, а сама эта критика тоже осуществляется посредством литературных текстов, литературы.

Предмет нашего исследования — литературно-художественная критика. Она, при условии максимального развития интересующего нас понятия, представляет собой такой анализ литературно-художественного произведения, его автора, такое вынесение суждения об объекте анализа, которые сами в себе содержат элемент художественности. Этот элемент предполагает художественную градацию как критиков, так и их произведений. Художественность понижается, если критик не входит в мир художественного произведения, не вводит его в свой собственный мир, а только допускает возможность таких взаимовключений. Художественность возрастает по мере перехода критика от допускаемой им условной точки зрения в пределах своего реального «я» к использованию условного «я» псевдонима, а затем и к полному перевоплощению в художественное «я» персонажа, от лица которого могут даваться критический анализ и критическое суждение. Художественность увеличивается по мере перехода от минимального допущения эмоционально-оценочного, экспрессивного, образного компонентов к полному отказу от научного и научно-популярного стилей изложения в пользу стиля художественной литературы и газетно-публицистического стиля.

Рассуждение героя из романа Ф.М. Достоевского *Бедные люди* Макара Девушкина о *Шинели* Н.В. Гоголя и *Станционном смотрителе* А.С. Пушкина — образец подлинной литературно-художественной критики, так как в этом случае правом анализа произведения и вынесения суждения об этом произведении наделяется литературный персонаж. Условное, художественное «я» использует в своем литературно-критическом творчестве В.Г. Белинский (*Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке*). Произведением литературно-художественной критики можно считать стихотворение К.Н. Батюшкова *Певец в Беседе любителей русского слова*, так как она имеет конкретный объект — литературное общество классицистов. Однако за пределами литературно-художественной критики находятся пародии, стилизации и подражания, заимствования, которые не содержат анализа и суждения, не полагают перед собой художественного объекта, а проистекают из художественного источника. При этом либо подтверждается подлинность этого источника-оригинала путем наивного подражания беспомощного в своей безыскусности перед оригиналом, либо подлинность ставится под сомнение путем ухищренного подделывания под оригинал, подделывания искусного, но лишенного благоговения.

Собственно литературно-художественная критика в чистом виде, когда критик сам выступает в роли и в качестве художника, способного к самоперевоплощению и к творению, одушевлению собственного мира чувственных образов, простого в своей вымышленности, но воплощающего совершенную истину жизни, народного, но оригинального, такая критика не получает преобладающего развития в истории русской литературы, хотя начало ее определено в творчестве В.Г. Белинского. Фактически можно говорить о преимущественном её существовании в форме художественных произведений о литературе (*Алмазный мой венец* В.П. Катаева) и в форме художественных произведений, созданных на материале литературы или с использованием литературных аллюзий (*Уже написан Вертер* В.П. Катаева).

Собственно литературно-художественная критика рождается из критического содержания художественной литературы, наделяемой в качестве эстетического феномена правом суда над действительностью. Классицизм, критический реализм, предполагавшие анализ действительности, вынесение суждения о ней, можно считать важнейшими источниками критического сознания в художественной литературе. По степени своего развития это сознание отдаляется от художественной литературы как своего субъекта, но сближается с ней, растворяется в ней как в своем объекте. Так появляется литературно-художественная критика как таковая, то есть не зависящая в своей субъектности от какого-либо иного по отношению к ней субъекта. Эта критика противополагается субъектной как объектная.

В.Г. Белинский указал в своей *Речи о критике*, что критика соответствует тем объектам, о которых она судит, а история русской критики со-

ответствует истории русской литературы, определив тем самым объектный характер литературно-художественной критики как внутренне присущий ей в историческом развитии. Именно исторически развившаяся в своем генезисе объектная литературно-художественная критика и находится в сфере нашего исследования. Эта критика выделяет, вычленяет свои литературно-художественные объекты из чуждых по отношению к ним объектов внелитературных и внехудожественных, родственных только литературных и только художественных объектов, а также из не являющихся по отношению к ней своими, не пробуждающих в ней интереса литературно-художественных объектов. За внешним анализом выявления своего объекта следует анализ этого объекта как такового и как своего. Вынесение суждения в литературно-художественной критике обретает форму создания устного или письменного произведения литературно-художественной критики.

* * *

Определенная выше в своем роде как рождающаяся из критического содержания художественной литературы, обретающей в качестве одного из своих объектов художественную же литературу, отрицающая в становлении художественность собственного критического субъекта, обретающая соответствие в своем объекте, литературно-художественная критика дифференцируется по своему объекту и по своему продукту в большей степени, чем по своему субъекту.

Субъект сохраняет свою значимость в критике, он может быть внутрилитературным (специализированный субъект — критик, историк и теоретик литературы, специалист по эстетике, неспециализированный субъект — писатель, квазиспециализированные субъекты — прототипы, модели, ближайшее окружение писателя и специализированных субъектов) и внешнелитературным (читатель как таковой). Теоретическое разграничение внутрилитературного и внешнелитературного субъектов в критике позволяет лучше представить задачи произведения литературно-художественной критики, осознать содержание этого произведения.

Дифференциация по литературно-художественному продукту предполагает разграничение группы жестких и группы подвижных жанров. К первой относятся традиционные жанры литературно-художественной критики и их вариации (рецензия и обзор, статья и обозрение, литературный портрет), а также жанры библиографии (аннотация, библиографическая заметка, библиографический обзор).

В пределах второй группы разграничиваются особые жанры, позволяющие воспроизвести непосредственное движение критической мысли в ее живом развитии. Это полилоги (беседа, интервью, обсуждение) и монологи (ли-

тературный дневник, литературный отклик). В полилоге принимает участие несколько персон, в монологе — одна. Беседа — разговор двух и более, в котором все стороны могут спрашивать и отвечать. Интервью отличается от беседы тем, что здесь вопросно-ответные функции сторон строго распределены. К интервью следует относить и опросы, пресс-конференции, для которых важна не только количественная асимметрия участников, но и строгое распределение вопросно-ответных функций. В обсуждениях участники рассуждают об одном предмете, но порознь, то есть не задавая друг другу вопросов, но передавая содержание выступлений других участников обсуждения как приемлемое или неприемлемое. По своему характеру полилоги, прежде всего обсуждения, могут быть недискуссионными и дискуссионными (предполагающие большую позитивность и больше проистекающие из развития идей споры — предполагающие большую негативность и больше проистекающие из противоречия идей полемики). В монологе только один участник, который либо доверяет свои мысли лишь самому себе (дневниковая форма), либо не сдерживает их в самом себе, но не адресует их при этом кому-либо определенно (отклик).

Жесткие и подвижные жанры строго дифференцируются как ориентирующиеся на литературоведческую и журналистскую спецификацию, на письменную речь и на речь устную, на передачу во времени и передачу в пространстве, на объект коммуникации и на саму коммуникацию.

Наиболее сложна дифференциация литературно-художественной критики по своему объекту. Здесь возможны пять разновидностей.

Две первые определяются, когда дифференцируются специализированные самодостаточные и неспециализированные несамодостаточные литературно-художественные объекты. Это произведения художественной литературы (специализированность), функционирующие в качестве именно литературных произведений на правах художественного целого, самостоятельного в своем функционировании (самодостаточность), и противоположные им литературные произведения (неспециализированность изначальная), обретающие всю полноту своей завершенности в составе нелитературных произведений — литературные тексты в качестве надписей на подвижных объектах, в качестве интерьерных и экстерьерных элементов урбанистической культуры (несамодостаточность), а также фрагменты литературно-художественных произведений, обретающие новую завершенность в составе нелитературных произведений (неспециализированность привнесенная, сочетающаяся с несамодостаточностью).

Особое положение занимают литературно-художественные тексты, функционирующие в составе произведений цирка, эстрады театра и кино, но не являющиеся их литературной основой, а также созданные в соответствующей стилистике. Такие тексты можно считать объектами размытой специализированности — самодостаточности. К примеру, в эту слож-

ную группу входят тексты песен В.С. Высоцкого, созданных им для театра и кино.

За пределами художественной культуры слова находятся надписи на теле живых объектов, типа знаменитого „Я всё знаю" у гриновского Санди (*Золотая цепь*), надписи на продуктах питания, типа не менее знаменитого кэрролловского „Съешь меня" (*Алиса в стране чудес*), а также надписи с использованием объектов флоры и фауны типа используемых в садово-парковом искусстве.

Последней группой объектов литературно-художественной критики можно считать теоретически возможные одноуровневые и разноуровневые варьирования комбинаций всех указанных выше разновидностей.

Из всех пяти групп в центре нашего внимания только первая группа. Критика всех этих групп исходит из того, что она является критикой имманентного ей предмета — собственно художественной литературы, но не распространяется на объект во всей его материальности, которую все-таки не может не учитывать при выявлении и дальнейшем анализе своего предмета.

Литературно-художественные произведения как специализированные самодостаточные объекты литературно-художественной критики являются продуктами творчества и содержат в себе мощнейшее авторское начало, продолжают и развивают авторскую субъектность. Эта авторская субъектность объективирует, ставит в позицию объекта читателя тогда, когда этот читатель не является критиком, сохраняющим свою литературную субъектность.

Литературно-художественная критика исходит из первичности и самоценности своего объекта вне зависимости от того, к какой из пяти дифференцированных объектных групп он относится, однако только в первой группе возможно полное обладание не только предметом литературно-художественной критики, но и ее объектом.

Традиционная для европейской культуры аристотелевская классификация литературного на лирический, эпический и драматический роды в применении ее к объектам первой группы способна становиться основой для развития идей, обусловленных не только теорией подражания, позволяющей различать литературные роды по тому, как подражающий остается собой (лирика), не остается собой (эпос), выводит тех, кому он подражает, за собой (драма).

В пределах указанных родов значимы и иные соотношения. Соотношение чувства и действия: преобладание чувства в лирике, действия в драме, преобладание события как единства чувства и действия субъектов, подчиненных через свои чувства и свои действия общему единству события в эпике. Соотношение слова как рассказа, призванного воспроизвести то, о чем рассказывается, и вызвать у аудитории чувство, относящееся не к самому рассказчику, но к рассказу и к его теме (эпос), слова как выражения чувс-

тва, призванного вызвать эмпатию по отношению к субъекту речи и ее теме (лирика), слова как перформатива, как собственно действия, призванного изменить коммуникантов или отношения между ними, вовлекая в эту коммуникацию, в осуществляемое действие аудиторию (драма). Соотношение антропоцентризма и мироцентризма художественной модели: антропоцентризм в лирике, мироцентризм в эпике, борьба или взаимоусиление мироцентризма и антропоцентризма в драме (проявляется как единство и взаимопротивоположность действующего лица и места действия). Соотношение субъекта речи и момента речи: один субъект-персонаж в один момент речи для лирики и эпоса, возможность равноправного существования в один момент речи двух говорящих субъектов-персонажей для драмы.

Все эти дифференциации настолько существенны, что не могут не оказывать влияния на литературно-художественную критику при анализе и вынесении суждения. Поэтому по своему объекту критика предполагает три специализации, каждая из которых соответствует отдельному виду литературы, учитывает специфику подражания, соотнесения чувства и действия антропоцентризма и мироцентризма, субъекта и момента речи.

Кроме аристотелевского видового деления, основанного на особом понимании природы творчества как подражательной, критика объекта предполагает деление и по важнейшим составляющим. Видовое деление объектной критики по важнейшим составляющим ее объекта дает критику автора, критику текста и критику литературной тенденции. При этом литературная тенденция берется в ее историческом изменении, в ее пространственном распространении, в единстве обоих факторов и рассматривается как оформленное историко-литературное образование (направление, течение, школа) и как общность между собой авторов или общность между собой текстов, не получающая завершенной оформленности, но наблюдаемая извне.

Субъект, объект и продукт литературно-художественной критики, взятые как в отдельности, так и в системе, позволяют изучать ее в наиболее существенных проявлениях, но значимы и дополнительные видовые признаки, имевшие предпосылки к классификационному развертыванию. Эти признаки действуют при дифференциации литературно-художественной критики по отношению субъекта к объекту, по адресату, по условиям существования.

По отношению субъекта к объекту заслуживают внимания два вида критики — координирующий и содержательный. Координирующая критика — это критика оценочная / безоценочная, эмоциональная / неэмоциональная, определяющая соотношение масштабов между участниками коммуникации / не определяющая такого соотношения, четко учитывающая специфические различия участников коммуникации / не делающая такого учета, нормативная / вненормативная. Содержательная литературно-художественная критика дифференцируется по уровню (философская, эстетическая, культу-

рологическая, литературоведческая, лингвистическая) и по специфике (религиозная, психологическая, социологическая, политическая и т.п.) выявляемого или привносимого содержания.

По своему адресату литературно-художественная критика может быть разграничена как массовая / персональная, специализированная / неспециализированная, ярко выраженной адресности / безадресная.

По условиям своего существования литературно-художественная критика дифференцируется как зависящая от четырех факторов. Это собственно условия, положение, место, время.

Собственно условия предопределяют социальный мир, в котором существует литература, мир самой литературы, непосредственные участники коммуникации. Состояние каждого из этих уровней, отдельных составляющих этих уровней определяется как состояние взаимопротиводействия, взаимосодействия, отсутствия взаимодействия. Войны, революции, катастрофы, борьба литературных направлений, течений и школ, противоборство отдельных литературных персон — все это предопределяет собственно условия существования литературно-художественной критики, но предопределяют их и дружба государств, дружба народов, социальное согласие, всеобщее изобилие и благоприятствование.

По положению в данных условиях для литературно-художественной критики значимо: принадлежат ли участники коммуникации к одной социокультурной группе или к разным, связаны ли какими-либо обязательствами или свободны.

При дифференциации по месту значима оппозиция центра и периферии, территориальность или экстерриториальность участников коммуникации.

По отношению к периодичности значимо то, как осуществляется критика (в условиях периодических изданий / не в условиях периодических изданий), стабильна ли она вне зависимости от периодических изданий (имеет периодический характер без публикаций в периодических изданиях / не имеет периодического характера).

Все из указанных шести признаков видового деления литературно-художественной критики (по субъекту, по объекту, по продукту, по отношению субъекта и объекта, по адресату, по условиям существования) значимы как в отдельности, так и в системе. Для дальнейшего рассмотрения имело бы смысл избрать деление критики по объекту, а в пределах этого деления, в качестве основы, аристотелевскую дифференциацию, в которой можно было бы остановиться, в частности, на лирике как объекте литературно-художественной критики, но не на лирике вообще, а на лирике поэтической.

Dmitrij Pen

Zakres i treść pojęcia „artystyczna krytyka literacka”

Streszczenie

Zakres i treść jakiegoś pojęcia mogą być dane w bezpośrednim immanentnym rozwoju kategorii. Dążąc do ideału, tzn. bezpośredniego logiczno-filozoficznego rozwijania aparatu kategorialnego, autor pozostaje w granicach zaprezentowania wyobrażenia o nim. Przedmiotem analizy jest artystyczna krytyka literacka rozumiana jako artystyczny gatunek krytyki literackiej. Wskazanych zostało sześć cech charakterystycznych dla dzielenia krytyki artystyczno-literackiej — ze względu na subiekt, obiekt, produkt, według stosunku subiektu i obiektu, według adresata, według warunków istnienia. Cechy te są znaczące zarówno osobno, jak i w systemie. Rozpatrywane są kryteria wydzielenia tych cech. Przytaczając dane z historii krytyki rosyjskiej autor w większym stopniu koncentruje się na drugiej cesze (według obiektu).

Dmitrij Pen

The scope and meaning of the notion of “artistic literary critique”

Summary

The scope and meaning of a certain notion may be given in a direct immanent category development. Aiming at an ideal, i.e. a direct logical-philosophical development of a categorical device, the author limits himself to presenting the representations of it. The subject of the analysis is an artistic literary critique understood as an artistic genre of a literary critique. The author presents six characteristic features in order to seperate the artistic literary critique — due to the subject, object, product according to the relationship of the subject to the object, the addressee, and conditions of existence. The very fetaures are important both individually and in the system. The criteria of separating these features are considered here. Referring to the information from the history of the Russian critique, the author concentrates to a larger extent on the second characteristic (according to the object).

Таиса Лесных
Катовице—Сосновец

Категория «свое — чужое» и ее проекции в художественных текстах Ф.М. Достоевского

Статья будет посвящена анализу средств художественного отображения категории «свое — чужое», будут рассматриваться ее лингвистические и семантические аспекты. Материалом послужили такие произведения Ф.М. Достоевского, как *Игрок*, *Братья Карамазовы*, *Зимние записки о летних впечатлениях*, извлеченные из них описания русской и иностранной среды, что представляет интерес при рассмотрении данной категории в тексте, поскольку дает возможность обратиться к разграничению на «своих» — русских и «чужих» иностранцев, а также выразить ряд субъективных отношений писателя к указанным группам персонажей.

Категория «свое — чужое» не занимает ведущего положения в текстах Ф.М. Достоевского, как, скажем, такие, к примеру, как категория неопределенности или кажимости. Природа текстов, в которых можно найти ее отражения, отличается, с одной стороны, знанием психологии русской души, любовью к русскому человеку и русской природе, русофильством, а с другой, резким ксенофобическим отвержением западной цивилизации и материализма. Достоевский использует описания иностранцев также для показа отличительных черт национального русского характера. Описываемая категория служит ему, зачастую, средством отображения собственных идей на тему России и Запада.

В современной лингвистике можно встретить работы, посвященные исследованию проблем, тесно связанных с рассматриваемой категорией, таких, например, как стереотип, исторический миф, народное самосознание. Работ же, посвященных исследованию проявлений категории «свое — чужое» в тексте, практически нет. «В повседневной жизни общественных групп», — как замечает Ута Квастхофф, — «стереотип проявляется как разделение

на «своих» — хороших и «чужих» плохих. Свои — это группа, с которой идентифицируется общественная единица, а все, кто не принадлежит к этой группе, «чужие». Оценка своей группы обычно позитивна, „чужой" — критична. В результате возникает проблема оппозиции „свое" — „чужое"»[1]. Подробнее эта оппозиция рассматривается А. Кемпинским, который описывает данную оппозицию следующим образом: «Pojęcia „obcość" i „swojskość" „ja" — „oni" należą do arhetypicznych kategorii psychosocjologicznych i kulturowych; obowiązywały we wszystkich epokach historycznych i stanowiły jedną z najważniejszych zasad różnicowania ludzi według kryteriów języka, wyznania, instytucji życia publicznego, tradycji, obyczajów itp., zwykle z pozycji aprobaty kultury własnej i negacji obcej»[2]. В указанных утверждениях, как можно легко заметить, категория «свое — чужое» рассматривается с позиций психологии и социологии, а не с позиций лингвистики.

Рассмотрим, как представляется проблема оппозиции «свое — чужое» в художественных текстах Достоевского, чем она для него является и с какой целью писатель ее использует. Приведем для начала список иностранцев, представленных у Достоевского. Таковыми будут англичане, французы, поляки, евреи, немцы, турки, швейцарцы, а также чеченцы, лезгины, татары, украинцы. Писатель представляет их по-разному. Англичане им даются положительно, как люди культурные, милые, добропорядочные, честные. Немцы изображены комично, преобладают карикатурные описания внешнего вида. Французы резко негативно, с ненавистью:

> *О подлец, подлец! Не говорите мне о нем никогда!; Слышать о нем не могу!; Ненавистный мерзавец, скверный и мелкий процентщик Де-Грие! Эдакой ты болван, эдакой ты мерзкий французишка! Изверг. Пошел. Понял. Проклятый француз!; Мне главное хотелось поругаться с французиком; Фигляр ты эдакой, да я-то тебе вот на столечко не верю!*

С точки зрения формальной, «чужое» в приведенных высказываниях обнаруживает себя с помощью чрезмерного количества негативно окрашенных резко оценочных слов (*подлец, изверг*), а также эмоционально-оценочных предикатов (*скверный, мерзкий*). С помощью глагольных конструкций с отрицательной частицей (*не говорите, не верю*) выражается нежелание, пренебрежение к французу как к «чужому». На уровне синтаксиса большое количество восклицательных предложений усиливает

[1] U. Quasthoff: *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturalnej.* W: „Język a Kultura". T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne.* Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 16.

[2] A. Kępiński: *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu.* Warszawa—Kraków 1990, s. 221.

экспрессию негативных высказываний, придавая им резкий, отрывистый характер.

Следующей формой проявления рассматриваемой оппозиции в тексте следует считать собственные высказывания Достоевского о культуре, морали, нравственности представителей той или иной нации:

Француз редко натурально любезен. Он любезен всегда, как бы по приказу, из расчета[3].

Оценка внутренней культуры:

Натуральный француз состоит из самой мещанской, мелкой, обыденной положительности — одним словом скучнейшее существо в мире[4].

Ненависть:

Вот еще сволочь-то! Это большею частью французы[5].

Оценка морали:

Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась ***форма****, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством, и быть самым недостойным человеком*[6].

Француз перенесет оскорбление, настоящее, сердечное оскорбление и не поморщится, но щелчка в нос ни за что не перенесет, потому что это есть нарушение принятой и увековеченной формы приличий[7].

Француз — это законченная, красивая форма[8].

С формальной точки зрения, проявление категории «свое — чужое» в собственных прямых высказываниях писателя сопровождается контрастными сопоставлениями оценочных предикатов: *достоинство — недостойный; перенесет оскорбление — щелчка в нос не перенесет*. Эти контрасты

[3] Ф.М. Достоевский: *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Ленинград 1972. Т. 5, с. 239.

[4] Указ. соч. Т. 5, с. 240.

[5] Указ. соч. Т. 5, с. 218.

[6] Указ. соч. Т. 5, с. 230.

[7] Указ. соч. Т. 5, с. 230.

[8] Указ. соч. Т. 5, с. 230.

подчеркивают «двойственность» характера, менталитета и культуры, типичную для французов, чуждую и странную для автора. Использование форм превосходной степени прилагательного (*скучнейшее существо, самой мелкой положительности*), их контрастные сопоставления, а также усилительной частицы *–то* увеличивает экспрессию высказываний. Существительное *форма* содержит коннотацию — искусственное приличие, которое так не любил и против которого выступал писатель. В его понимании это «преобладание формы над содержанием», «поверхностность» чувств, чуждая русскому национальному характеру. Именно *форма* становится ведущим семантическим показателем проявления «чужого» по отношению к представителям французской нации.

Рассмотрим, как проявляется анализируемая оппозиция у Достоевского в отношении англичан. Заметим, что ни сниженная оценочная лексика, ни отрицательные глагольные конструкции, передающие пренебрежительное отношение, здесь не встречаются. В описаниях англичан заметна некая «странность», выражаемая, зачастую, категорией неопределенности:

Этого странного англичанина я встретил сначала в Пруссии…

Он был в странном настроении духа…[9]

В *Зимних записках о летних впечатлениях* также даются англичане. Автор описывает их как своих соседей по вагону:

Слева сидел чистый, кровный англичанин, рыжий, с английским пробором на голове и усиленно серьезный. Он во всю дорогу не сказал ***ни*** *с кем из* ***нас ни одного самого маленького словечка ни на каком языке****, днем читал, не отрываясь,* ***какую-то*** *книжку той мельчайшей английской печати, которую только могут переносить англичане да еще похваливать за удобство, и, как только стало десять часов вечера, немедленно снял свои сапоги и надел туфли.* ***Вероятно,*** *это так заведено у него было всю жизнь, и менять своих привычек он не хотел и в вагоне*[10].

На уровне синтаксиса в анализируемых фрагментах можно отметить преобладание эмоционально-оценочных предложений, в которых наблюдаются нагромождения отрицательной частицы *–ни* (3 раза), способствующей усилению экспрессии, в представленном контексте содержащей оценочную коннотацию — «необщительный, живущий в своем собственном мире». Не-

[9] Указ. соч. Т. 5, с. 210.
[10] Указ. соч. Т. 5, с. 52—53.

определенное местоимение *какую-то*, а также вводное *вероятно* вводят в текст категорию неопределенности, способствующую проявлению «странности», а следовательно, и категории «чужого». В поведении англичанина нет ничего патологического, однако оно «странно», дивно для русского человека. Есть все основания предполагать, что именно в этой «странности» и проявляется категория «чужого» в отношении представления англичан у Достоевского. Они полны достоинства, честны, умны, но они «странны», и в этом их отличие от «нас», русских.

Рассмотрим, как представляется категория «чужого» при описании Достоевским немцев. Писатель, уже при первых описаниях немцев в «Игроке», вводит элемент комизма. Здесь он использует прием восприятия нового, незнакомого человека по лицу, способу разговора, внешности. Вот как представляет автор немецкую пожилую пару — баронессу и барона Вурменгель:

> *Баронесса была в шелковом необъятной окружности платье, светло-серого цвета, с оборками, в кринолине и с хвостом*…[11]

Оценочные определения: *мала собой, необычайной толстоты, с ужасно толстым и обвислым подбородком*.

Слова-усилители *необычайно, ужасно*, а также нагромождения *обвислый, толстый* вызывают чувство неприязни, отвращения, лицо «трансформировано, мутировано», это лицо «чужое».

Рассмотрим описание барона.

Дескрипциональные прилагательные *сух, высок, мешковат* подчеркивают комизм героя.

Лицо *кривое, в тысяче мелких морщинок, что-то баранье в выражении лица.*

Внешний вид: *длинный, сухой пруссак, с палкой в руке.*

В описании лица содержится явное преувеличение, эпитеты «тысяча мелких морщинок», «кривое» вызывают впечатление чего-то ужасного, искаженного какой-то страшной, неизведанной силой. В лице барона мы не наблюдаем ничего человеческого, к тому же сам автор подчеркивает, что в выражении его лица — «что-то баранье», животное. Невероятная длина ног, роста также отдаляет образ барона от представлений о «нормальном» внешнем виде, «палка в руке» может служить не только признаком болезни, но и угрозы, которую несет в себе эта «невероятно чуждая» для человеческого восприятия пара. Такое представление немцев имеет свою цель, оно не только вызывает у читателя негативные эмоции, но и служит приемом представления «чужого» в тексте.

---

[11] Указ. соч. Т. 5, с. 234.

Достоевский высмеивает и критикует также немецкие семейные традиции:

> *Есть везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и* ***необыкновенно честный****. Уж* ***такой честный****, что подойти к нему страшно. Терпеть не могу честных людей, к которым* ***подойти страшно****. У каждого* ***эдакого фатера*** *есть семья, и по вечерам все они вслух* ***поучительные книги читают****. Над домиком шумят вязы и каштаны. Закат солнца, на крыше аист, и все необыкновенно поэтическое и трогательное…*[12]

Обратим внимание на языковые средства, способствующие проявлению «чужого» в анализируемом примере. Определение *фатер* — немецкое слово, без перевода перенесенное в русский контекст, что на уровне семантики могло бы обозначать несоответствие между русским «отцом» и немецким «фатером». Усилительные выражения и слова *ужасно, необыкновенно, уж такой, терпеть не могу* в сочетании с прилагательным *честный*, нагромождаясь и повторяясь, усиливают экспрессию, подчеркивая коннотативную семантику «преувеличенная честность». Субъективная оценка автора *терпеть не могу честных…* выражает неприязнь к немецкому социальному устройству. И здесь также мы встречаемся с отображением категории «свое — чужое». Правила, по которым живут немцы, непонятны русскому повествователю, поскольку он выходец из России, где господствуют совсем другие представления.

Рассмотрим теперь, каким образом отображается «свое» в художественных текстах Достоевского, какие языковые средства используются им для представления русского характера. Писатель знакомит нас с загадочными сторонами русской души, помогает лучше ее понять, одновременно давая возможность прочувствовать отчужденность русского человека в иностранном мире, его нежелание и неспособность в нем существовать:

> *Мне там с первого взгляда все не понравилось.*
> *Терпеть не могу этой лакейщины…*
> *Не хочу я быть Гоппе или Комп…*[13]

С точки зрения формальной, представление этих реакций сопровождается использованием отрицательных глагольных построений — *не понравилось*, *не могу, не хочу*, содержащих оттенок неприятия, которые в смысловом аспекте передают крайнее нежелание быть в среде иностранцев или прина-

[12] Указ. соч. Т. 5, с. 225.
[13] Указ. соч. Т. 5, с. 225.

длежать ей. Неприятие — один из «лейтмотивов» представления «чужого» в текстах Достоевского. Русский в чужой среде раздражается и ненавидит:

> *„Jawohl" подействовало на меня раздражительно*[14]

— неприятие иностранной речи.

Достоевский описывает также окружающую среду:

> *Как унылы германские городишки.*
> *Здешняя паршивая библиотека.*
> *Как нахальны они, как все они жадны!*
> *Я жил в самой буржуазной, в самой меркантильной среде, где каждый су был рассчитан и вымерен*[15].

В формальном отношении в таких замечаниях преобладают аффективные прилагательные *унылый, паршивая, нахальный, жадный*, содержащие эмоциональные, эстетические и этические оценки, которые на смысловом уровне передают отвращение к жадности, расчету, материализму в целом. Ощущается отчуждение от окружающей среды, что является типичным для русских героев Достоевского, оказавшихся в чужой среде.

Одной из ведущих идеологических концепций Достоевского, как известно, было русофильство, в текстах писателя проявлявшееся в представлении России как некоего укрытия от зла мира сего, своеобразного рая, оказавшись в котором, человек может обрести счастье. Это можно заметить в высказываниях некоторых героев, по преимуществу русских. Проиллюстрируем это на примере:

> *— Ох уж мне эта заграница*! *— говорил, что не к добру. И уж поскорей бы в нашу Москву! И чего-чего у нас дома нет, в Москве? Сад, цветы, каких здесь не бывает, дух, яблоньки наливаются, простор, нет: надо было за границу!*[16]

В высказывании представлен явный контраст, это своеобразное отражение категории «свое — чужое» в понимании Достоевского. Заграница — это зло, это «не к добру». Москва предстает перед читателем своеобразным раем, чему служит нагромождение существительных: *сад, цветы, яблоньки, простор*. За границей русский не найдет этого рая. «Цветы, каких здесь не бывает» — уточняющее обстоятельство — конструкция, на семан-

[14] Указ. соч. Т. 5, с. 236.
[15] Указ. соч. Т. 5, с. 220.
[16] Указ. соч. Т. 14, с. 215.

тическом уровне исключающая существование подобной красоты в этом «злом» месте.

Восклицательное предложение *Ох уж мне эта заграница*! содержит междометия *ох уж,* указательное местоимение *эта* в сочетании с личным местоимением *мне,* выражающие недовольство тем, о чем говорится, в данном случае заграницей. Повторяющееся имя собственное *Москва* дополнено притяжательным местоимением *наша*, после чего следуют перечисления ее отличительных особенностей. В таком представлении обнаруживает себя «свое». Русский испытывает желание любой ценой вырваться из места, где он несчастлив, надеясь обрести счастье и покой в раю, которым представляется Россия. Чужой мир для русского является адом, этот мотив также можно заметить в творчестве Достоевского, не зря русские за границей представлены с позиции людей униженных, стыдящихся того, что они русские. Это «люди на изгнании» — выгнанные из «рая». Рассмотрим представление русских на следующих примерах:

> *Они сидят здесь, пикнуть не смеют и готовы, пожалуй, отречься от того, что они русские.*[17]
> *Иногда русские за границей бывают слишком трусливы и ужасно боятся того, что скажут и как на них поглядят.*[18]
> *Каким это образом смеет ничтожный русский равнять себя с гостями монсиньора?*[19]

Глагольные конструкции *сидят здесь, пикнуть не смеют, готовы отречься* дают представление о людях «запуганных». Эпитет *ничтожный* (*русский*) эмоционально окрашен и определяет человека, ничего собой не представляющего, не имеющего права голоса.

Проблема представления русских в текстах Достоевского довольно обширна и двузначна. С одной стороны, это люди униженные, с другой — способные, талантливые. Об одном можно сказать с уверенностью: русские у Достоевского перестают (в определенной степени) быть русскими, находясь в чужом для них мире, они не могут найти себя в нем. В творчестве писателя явно ощутим мотив невозможности существования русского человека за границей. Запад для него — инородное пространство. Для объяснения данной ситуации хорошим примером может послужить роман *Братья Карамазовы*. Вот как выражает свою точку зрения Митя, говоря об Америке:

> *Я эту Америку, черт ее дери*, уже ***терпеть ненавижу***!
> *А я-то разве вынесу* ***тамошних смердов***?

[17] Указ. соч. Т. 5, с. 211.
[18] Указ. соч. Т. 5, с. 238.
[19] Указ. соч. Т. 5, с. 211.

Ненавижу я эту Америку уж теперь.
*И хоть будь они там все до единого машинисты, необъятные какие, али что — **черт с ними**, не мои они люди, не моей души*![20]

В этом, довольно резком, высказывании невозможно не заметить преобладание семантики глагола *ненавидеть*, оценочный эпитет для определения американцев *тамошние смерды* содержит смысловую коннотацию — резкое неприятие иного мира, где все чужое и чуждое истинно русской душе. В высказываниях Мити чувствуется отчужденность от этого мира и невозможность существования вне России:

Россию люблю, Алексей, русского бога люблю, хоть я сам и подлец! Да я там издохну![21]

Налицо яркое проявление «своего» (диспозициональный глагол — *любить* Россию), ощущение обреченности и страха (*да я там издохну*) перед Западом. Приведенные слова отображают идеологическую позицию самого Достоевского, заключая в себе одновременно несколько концепций: «русская идея» православия, а также «цивилизация — зло грядущее».

Рассмотрев особенности отображения категории «свое — чужое» в текстах Достоевского, следует определить ряд языковых средств, с помощью которых рассматриваемая категория обнаруживает себя в тексте.

Как следует из анализировавшихся примеров, оппозиция «свое — чужое», на уровне синтаксиса, отображается в тексте с помощью эмоционально-оценочных предложений, способствующих эмоциональному воздействию на читателя. На лексическом уровне она передается с помощью сниженной оценочной лексики, отрицательных глагольных построений, выражающих неприязнь, а также оценочных предикатов, выраженных прилагательными. В экспрессивном отношении это слова-усилители, повторы, нагромождения.

Характерной чертой в представлении категории «свое — чужое» является у Достоевского агрессивность по отношению к иностранцам, передаче которой служит наличие бранной лексики (*черт их дери; харя нюрнбергская*); наличие резко оценочных эпитетов, передаваемых прилагательными (*ненавистный, скверный, проклятый*), резко отрицательных глагольных построений, выражающих нежелание принадлежать к среде иностранцев (*терпеть ненавижу, терпеть не могу, не хочу я*), передающих неприятие иностранной среды и служащих для усиления. Рассмотренные способы представления иностранцев сопровождаются отрицательными и критическими оценочными коннотациями, а также оценочными предикация-

[20] Указ. соч. Т. 14, с. 357.
[21] Указ. соч., Т. 14, с. 357.

ми (выраженными качественными и относительными прилагательными), часто встречающимися в репрезентирующих контекстах: *высокомерный; небрежен; самодовольный;* или: *милый, странный, честный, смешной*. К числу оценочных средств следовало бы также отнести использование существительных с уменьшительными суффиксами *-чик; -ишк; -ик; -ок* для выражения оттенка пренебрежения: *французишка, немчик; французик*; градационные наречия (слова-усилители), выражающие степень и употребляющиеся обычно при описании черт характера иностранцев для усиления экспрессии: *чрезвычайно небрежен; застенчив до ужаса; до невероятности*. Диспозициональные глаголы с отрицательной частицей *не*, служащие для выражения отчужденности, иногда нагромождающиеся и усиливающие экспрессию: *не любить, не нравиться*. Указанные языковые средства, безусловно, доминируют в текстах Достоевского, воплощая рассматриваемую категорию.

Анализ средств отображения категории «свое — чужое» в художественном тексте был бы неполным без характеристики того, какими семантическими признаками она сопровождается. Невозможно не заметить, что, описывая иностранцев, Достоевский испытывает к ним разные отношения. Семантика «чужого» способна у него различно проявляться в зависимости от национальной принадлежности описываемых лиц. Из представления французов, например, следует семантический признак несоответствия формы и содержания. Из представления немцев можно вывести нелепость внешнего вида и несообразность немецкого социального устройства, неприятие их правил и порядков как таковых. В описании англичан присутствует некоторая «странноватость», в частности чуть ли не предрасположенность подчиняться заведенным правилам, чрезмерная серьезность, отсутствие легкомыслия.

В представлениях русских можно найти отображение такого семантического признака, как невозможность их существования в иностранном, «чуждом» мире.

В рассмотренных нами текстах Достоевского чувствуется постоянное противопоставление *русской души* и бытия *чужого*, инородного. Писатель подчеркивает отличие русского и иностранного менталитетов, отличие моральных и духовных ценностей, различия *души*, представляя ту и другую душу как два абсолютно разных, едва ли не противопоставленных, начала. И во всех этих сопоставлениях чувствуется лежащая между ними пропасть, между тем, что русское — «свое» и иностранное — «чужое».

Taisa Lesnych

Kategoria „swoje — obce" i jej projekcje w tekstach literackich F. Dostojewskiego

Streszczenie

Kategoria „swoje — obce" nie zajmuje tak widocznego miejsca w tekstach F. Dostojewskiego, jak kategoria nieokreśloności albo zdawania się. Natura tekstów, w których można znaleźć jej odbicie, wyróżnia się, z jednej strony, odzwierciedleniem psychologii rosyjskiej duszy, miłością do rosyjskiego człowieka i przyrody, rusofilstwem, z drugiej natomiast — zdecydowanym ksenofobicznym odrzuceniem zachodniej cywilizacji i materializmu. Dostojewski wykorzystuje opisy cudzoziemców również w celu pokazania odmiennych cech narodowego charakteru rosyjskiego. Omawiana kategoria służy mu najczęściej jako środek zaprezentowania własnych idei na temat Rosji i Zachodu. W artykule przedstawione są konteksty realizacji wymienionej kategorii, możliwości i typologia środków jej językowego odzwierciedlenia.

Taisa Lesnych

A category of "one's own-foreign" and its projections in literary texts by F. Dostojewski

Summary

The category of "one's own-foreign" does not have such a visible place in texts by F. Dostojewski as the category of indefiniteness or seemingliness. The nature of texts in which one can find its reflection is characterised by, on the one hand, a representation of the psychology of the Russian soul, love to the Russian man and nature, Russiophil, and on the other hand, a decisive xenophobic rejection of the Western civilisation and materialism. Dostojewski uses the descriptions of foreigners also in order to show other features of the national Russian character. The category in question is used by him most often as a means of presenting his own ideas on Russia and the West. The article presents the contexts of realizations of the very category, possibilities and typology of means of its linguistic representation.

Koncepty, motywy i paradygmaty

Концепты, мотивы и парадигмы

Tatiana Kwiatkowska, Margarita Nadel-Czerwińska
Katowice—Sosnowiec

Znaczenie *przestrzeni gór* w śląskich bajkach i podaniach

Zarówno dla kontekstu semantycznego polskiej bajki, jak i dla bajek innych słowiańskich tradycji szczególnie znacząca jest przestrzeń gór. W tekstach bajek i wyobrażeniach danego narodu jest ona związana także z przestrzenią lasu. Obie te przestrzenie są wrogie człowiekowi i dlatego otoczone magią tajemniczości. Łączą się z nimi różnego typu strachy, legendy i przesądy, żywe w pamięci narodu także dziś.

W niniejszym szkicu proponujemy przeanalizować przede wszystkim wątki o górach charakterystyczne dla tradycji śląskiego folkloru[1]. Wśród nich bajkę o Sobotniej Górze[2], w opracowaniu literackim Romana Zmorskiego, „kopalniane" legendy o skarbniku i figlach diabła, w opracowaniu Jana Baranowicza i Gustawa Morcinka, a także inne wątki, obecne w kopalniach, w środowisku górniczym w opracowaniu Kornelii Dobkiewiczowej i innych pisarzy.

We wszystkich tych bajkach i legendach *góra* i *góry*, do których odnoszą się również *miejsca wysokie* (wzniesienia równinne), są zlokalizowane przestrzennie. Takimi znaczącymi motywami w śląskich bajkach i legendach są przykładowo:

1. *miejsce, gdzie znajdują się góry* (południe Polski; Śląsk; Tatry — jako pogranicze z Czechami i Słowacją; śląskie zagłębie, gdzie wydobywa się potrzebne surowce — od rudy żelaza po złoto, srebro, kryształ, kamienie szlachetne);

2. *miejsce wokół gór* (zielone doliny, pola uprawne, miejsca gdzie pasie się bydło, a także drogi i ścieżki, prowadzące w góry);

3. *miejsce w samych górach* — jako części / elementy gór (np. *grzbiet górski, szczyt góry, wąwóz, jaskinia, skały, kamień*, a także *las, drzewo, rzeka, jezioro, źródło*, czasem również *błoto*) albo jako *podziemne wnętrza góry* (*kopalnie, kamieniołomy, kopalnie cennych surowców* i te właśnie: *jaskinia, górska szczelina*).

---

[1] *W skarbnikowym królestwie. Baśnie i podania śląskie.* Wybór J. Kwiecień. Katowice 1990.

[2] Sobotnia Góra, Sobotka — masyw górski niedaleko Świdnicy na Dolnym Śląsku. We wczesnym średniowieczu była to góra zamieszkana przez Ślężan, polskie plemię.

W tym aspekcie folklor Śląska przypomina opowiadania mityczne, znane niegdyś na Uralu, a związane a tamtejszymi kopalniami, i zachowane zaś w zapiskach i opracowaniu P. Bażowa[3]. W pewnym stopniu są one również bliskie tekstom bajek i legend, zapisanych w tych regionach Francji, Anglii i Niemiec, gdzie w większości mieściły się kopalnie.

Jednak te kategorialne parametry mitycznej przestrzeni, charakterystyczne dla legend i bajek polskiego Śląska, są uniwersalne dla tekstów folklorystycznych i wyobrażeń narodowych, ponieważ okazują się znaczące we wszystkich kulturach narodów Europy, a nie tylko w kulturach słowiańskich.

Warto podkreślić, że opisanie gór w śląskim folklorze jest charakterystyczne dla całej europejskiej kultury. Dlatego zarówno jako realna, jak i jako mityczna przestrzeń gór jest opisywana w badanych przez nas tekstach bajek południowej Polski za pomocą określonego zestawu znaczących cech. Należą do nich: *wyposażenie* (człowieka) *na drogę w góry, droga w góry, podejście, zdobycie szczytu*, a następnie *zejście z góry* i *powrót do domu* (jako *powrót z góry* lub z *gór*): „A jest na owej górze pokus i strachów niemało, tak że nikt jeszcze, jak ona stoi, do wierzchu dojść nie potrafił. Chcieli z was który szczęścia popróbować — niechajże pójdzie przynieść stamtąd wody, a matka wasza żywa znów będzie. Droga do góry za południem słońca”[4]. W podobny sposób, etapami zostaje opisany proces *pogrążenia we wnętrze góry — zejście pod ziemię* (*przez dziurę* lub *przez wejście do głębokiej jaskini*), a także *wejście* lub przeniknięcie *do góry, zejście do kopalni, zejście* lub *upadek w głęboką szczelinę*. Znacząca jest także jedyna możliwa *droga powrotu stamtąd* — do świata ludzi, do świata żywych, jakby *powrót z innego świata*, ze strasznego, niebezpiecznego dla człowieka świata umarłych. Właśnie dlatego w góry, a szczególnie na tajemniczą magiczną górę, której wyobrażenia ludowe przypisują magiczne czary, zdecyduje się wybrać tylko ten, „który chciał narazić własnego żywota”, i dlatego „w tej podróży trzeba nie lada odwagi…”[5].

Nie sposób tu szczegółowo przeanalizować wszystkich tekstów śląskich związanych z mityczną ludową semantyką *gór* i *góry*, dlatego w niniejszym artykule zostaną przedstawione tylko najbardziej charakterystyczne dla tegoż folkloru fragmenty wątków, obecnych w tekstach, opracowanych literacko. To, co najbardziej charakterystyczne dla śląskiego folkloru bajki, jest zarazem tym, co najbardziej typowe zarówno dla danej tradycji kulturowej przedgórza Tatr, jak i dla tradycji folkloru europejskiego w ogóle.

Utrwalone wątki polskich bajek folklorystycznych w znaczący sposób różnią się od analogicznych tekstów w innych kulturach słowiańskich. Ten właśnie fakt należy brać pod uwagę, analizując problemy lingwistyczne i kulturoznawcze: w ramach badań nad polską bajką analizie poddane zostały teksty oszlifowane i wygładzone zdolną ręką pisarza.

[3] П.П. Бажов: *Малахитовая шкатулка*. Москва 1943.

[4] *W skarbnikowym królestwie…*, s. 59.

[5] Tamże.

Historyczna sytuacja w Polsce, podobnie jak i w innych kulturach narodowych krajów Europy była pod silnym wpływem tradycji katolickiej, która świadomie usuwała tradycję ludową, folklorystyczną jako pogańską, barbarzyńską, niechrześcijańską. Ślady starego słowiańskiego pogaństwa ginęły wraz z pięknem naiwnego języka polskiej bajki ludowej. Wątek zostawał, jednak był on jakby na nowo opracowany, wytwornie przybrany — w niektórych miejscach upiększony, poprawiony według własnego zdania i gustu, z usuniętymi pewnymi detalami, a dodanymi w zamian innymi. Tekst bajki stawał się zatem jakby inny, trochę bardziej współczesny, zarazem mniej skomplikowany dla odbiorcy.

Przykładowo, w bajce o sobotniej górze trzej synowie zbierają się przy łóżku śmiertelnie chorego. Jednak nie ojca, jak bywa w podobnych przypadkach we wszystkich bajkach europejskich, a przy łóżku matki. Również zawody, w których pracują synowie — z punktu widzenia tradycyjnych tekstów bajek — są nietypowe: pierwszy został organistą w kościele, drugi rycerzem, a trzeci, najmłodszy, dawnym zwyczajem, chłopem. Tym samym do tradycyjnej bajki zostały wprowadzone szczegóły legendy etiologicznej (coś w rodzaju legendy o Czechu, Lechu i Rusie). W podobnych bajkach niemieckich i francuskich z wątkiem trzech braci zawsze pozostają na swoim socjalnie określonym miejscu: jeden zostaje rzemieślnikiem, drugi żołnierzem, trzeci krawcem.

Ślady pogaństwa w bajkach polskich były niszczone przez duchowieństwo katolickie nieprzypadkowo. Dobrze obrazuje to przykład ludowych wyobrażeń mitycznych dotyczących gór i góry. W kulturze pogańskiej góra, podobnie jak dowolne wzniesienie, była miejscem oddawania czci bogom — zarówno tym związanym ze słońcem (Słońce, a z nim Księżyc, Gwiazdy, Niebo), jak i tym związanym z ziemią (duch ziemi, siły śmierci, wszystko niszczącej destrukcji). Z punktu widzenia chrześcijaństwa było to zatem miejsce nieczyste, miejsce niewygodnych dla Kościoła pogańskich ofiar, magicznych działań, kontaktu z ciemnymi siłami.

„Według polskich, czeskich i słowackich wierzeń w dzień św. Jana lub św. Łucji czarownice latały na Łysą górę na miotle, łopacie, pogrzebaczu, w stepie, na pługu, na pałce, na końskiej czaszce, na zwierzętach — na świni, koźle, psie, nietoperzu”[6]. W Polsce uważa się, że *wiedźmę* (czarownicę, ciotę[7]) wyróżnie jej niezwykły wzrok — *rozpalone, zaczerwienione*, a także *rozbiegane oczy* (nie patrzy ludziom w oczy), *dziki wzrok* (bezmyślny). Według polskich wierzeń wiedźmy zbierały się na sabat na Babiej Górze[8].

---

[6] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Ред. Н.И. Толстой. Т. 1. Москва 1995, s. 300—301.

[7] Leksem ten, określający we współczesnym polskim języku potocznym także homoseksualistę lub transwestytę, jeszcze w tradycyjnej kulturze naszych przodków oznaczał *wiedźmę,* jako stworzenie nieokreślonej bądź zmiennej płci, rodzaju, oblicza (*nieczystą siłę*).

[8] P. Wyrobeł: *Wielotygodniowe obrzędy ludowe pod Babią Górą.* „Ziemia” 1913, R. 4, nr 12, s. 189—191.

Z diabelskim kosmogonicznym początkiem związane jest w polskiej mitologii także powstanie Kozłowej góry, utworzonej z wody na początku świata[9]. Kozioł tradycyjnie jest uważany przez Europejczyków za zwierzę nieczyste, nierzadko właśnie pod postacią kozła ukazuje się grzesznikowi sam Lucyfer, a następnie zabiera go do piekła[10].

Konsekwentne usuwanie śladów słowiańskiego pogaństwa przez duchowieństwo katolickie i — ogólnie — pod wpływem kształtowanej przez chrześcijaństwo mentalności Polaków doprowadziło w rezultacie do tego, że w polskiej kulturze stosunek do pierwotnego znaczenia, a także podejście do utrwalania ludowej, częstokroć uproszczonej formy podobnych tekstów okazał się w rezultacie odmienny np. od naszych bliższych i dalszych sąsiadów — innych Słowian. I tak np. w przypadku Czechów, Białorusinów, Ukraińców, Rosjan, Bułgarów, a więc narodów niemających tak silnych tradycji katolickich lub mających tradycje prawosławne, tradycja pogańska nie była tak usuwana jak w Polsce. Dlatego też określony procent tekstów bajki ludowej nosi ślady wpływu przyjęcia chrześcijaństwa przez Słowian.

Polska metoda podejścia do wątków bajek pochodzących z okresu przed przyjęciem chrześcijaństwa jest inna niż podejście do zachowywania tekstów folklorystycznych w takich krajach jak Niemcy, Anglia, Grecja, mających za sobą tysiąclecia rozwoju niekatolickiej mentalności. W innych krajach Europy, gdzie katolicyzm został przyjęty jako oficjalna religia państwowa, w Hiszpanii, Włoszech, Portugalii i do niedawna we Francji, podobnie jak w Polsce bajka ludowa była przedmiotem nie tyle naukowego badania etnograficznego, ile obiektem czysto literackiego zainteresowania[11].

Znalazło to swoje odzwierciedlenie w publikacjach polskich motywów bajkowych: zostały one literacko opracowane, stylistycznie uproszczone i przystosowane dla dzieci i dlatego utraciły swój pierwotny charakter folkloru. W zamian za to zyskały literackie piękno formy, ponieważ utrwalaniem i opracowywaniem wątków bajkowych zajmowało się wielu znanych pisarzy, m.in. Mickiewicz, Konopnicka, Kraszewski, Tuwim, Brzechwa i innych.

Wydawanie polskich bajek ludowych dla dzieci rozkwitło szczególnie w czasie PRL. Można to wyjaśnić dążeniem pisarskiej elity do tworzenia w ciężkich warunkach cenzury ideologicznej.

Analizując teksty polskiej bajki, w której obecna jest tematyka gór (przede wszystkim polskich Tatr), a także przedgórza (wraz z poprzedzającymi polskie

---

[9] *Славянские древности*. Т. 1…, s. 520.

[10] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Ред. Н.И. Толстой. Т. 2. Москва 1999, s. 522—524.

[11] Przykład mogą tu stanowić polskie legendy i bajki w opracowaniu i interpretacjach A. Mickiewicza, A. Fredry, M. Konopnickiej, I. Krasickiego, a także literacka interpretacja folklorystycznych motywów w utworach S. Wyspiańskiego, J.I. Kraszewskiego, J. Słowackiego, E. Orzeszkowej i innych klasyków literatury polskiej.

masywy górskie urodzajnymi dolinami), trzeba pamiętać o tym, iż mamy do czynienia z tekstami, które przeszły określone literackie opracowanie, tym samym utraciły w niemałym stopniu cechy swojej pierwotnej folkorystyczności na koszt nabytej literackości.

Przy opracowaniu literackim tekstu folklorystycznego[12] traci on trochę z punktu widzenia językowych środków wyrazu — leksykę, epitety, metafory, frazeologię, specyficzne przejawy miejscowego dialektu. Opracowany literacko tekst bajki ludowej zwykle zostaje też pozbawiony części szczegółów, znaczących w kontekście tradycji folkloru, zarówno realistycznie obyczajowych, jak i naiwnie mitologicznych. Autorzy literackiej interpretacji wątku nie nadają takim szczegółom należnego znaczenia, często ich nawet w tekstach nie zauważając.

W niniejszym szkicu analizie poddane zostały teksty bajek literacko opracowanych. W toku analizy wyodrębnione i opisane zostało to, co typowe dla słowiańskich ludowych tradycji, a także to, co szeroko znane jest również w europejskim, nie słowiańskim folklorze. Dlatego tekstologiczna analiza utworów, będących literacką interpretacją ludowych wątków bajkowych, nie byłaby możliwa bez nawiązania zarówno do rodzimej, jak i do ogólnoeuropejskiej mentalności w ich mityczno-poetyckiej archaice. Takie właśnie podejście pozwala wydzielić w tekstach bajek opracowanych przez pisarzy to, co rzeczywiście posiada cechy folklorystyczne, odrzucając zaś w miarę możliwości to, co jest jedynie fikcją literacką, która komentuje i dopełnia wszystko, co pierwotne.

Przeanalizujmy zatem, jaka jest w polskiej bajce folklorystycznej ta „droga na górę", „droga w góry", droga straszna, nieprzewidywalna i zawsze niebezpieczna dla bohatera: „Szedł jeden dzień, drugi, trzeci dzień; przez trzy rzeki się przeprawił, przez trzy wielkie bory; na trzeci dzień o zachodzie słońca stanął pod Sobotnią Górą […]"[13].

Każde działanie bohatera i każdego znaczącego pogranicza w bajce jest trzykrotne. Właśnie takie bajkowe pogranicze jest dla bohatera (młodzieńca, rzadziej dziewczyny) przeszkodą na drodze do celu. Pierwszą przeszkodę należy pokonać za wszelką cenę, ażeby drugą (cel mitycznej podróży ku górze) pomyślnie osiągnąć.

Młodszy syn lub młodszy brat idzie zgodnie z kierunkiem trzy dni (w oryginalnych tekstach folklorystycznych często podkreśla się, że i trzy noce).

Ponieważ noc w wyobrażeniach ludowych jest przedstawiona jako ogromna, straszna niewiadoma — *nieprzenikniona przestrzeń,* dlatego w analizowanym tekście, noc, a dokładnie trzy noce są zamienione przez trzy bory (lub trzy ciemne niedostępne lasy). Dla mentalności słowiańskiej charakterystyczne jest wyobraże-

---

[12] Patrz np. w przedmowie braci Grimm do wydania tekstów bajek niemieckich: W. Grimm: *An die Frau Bettina von Arnim und Vorrede* (1819; 1837; 1840; 1843; 1850; 1857). In: J. Grimm, W. Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 1997, s. 11—14, 15—27, a także: А. Налепин: *Сказки Франции. Послесловие. Французские сказки*. Москва 1992, s. 470—479.

[13] *W skarbnikowym królestwie*…, s. 59.

nie o ciemnym borze lub ciemnym lesie, przy czym pierwszy wariant leksykalny — *bór* — wydaje się bardziej intensywny ze względu na swoje ciemne zabarwienie (*niemożność przejścia*, brak *ścieżek* — tam *nie stąpała noga człowieka* i tylko grasuje *okrutny zwierz, niebezpieczeństwo* dla człowieka, który się w nim pogrąża — odważnego bohatera bajki lub legendy).

W mitycznej bajkowej równości *noc ciemna = ciemny bór* obserwujemy swego rodzaju semantyczną binarność mitogenu *bajkowy czas*. Czas ten posiada jakby kategorię czasu i jednocześnie kategorią przestrzeni. W pierwszym przypadku *noc* będąca *czasem doby* jawi się archaicznej świadomości naszych przodków jako przestrzeń drogi bohatera w czasie, czyli jako odcinek mitycznego czasu. W drugim przypadku *noc* utożsamiona z *borem* jawi się w tej świadomości jako droga bohatera w przestrzeni, ale w przestrzeni tego właśnie mitycznego czasu.

Można zatem podsumować, że *przestrzeń przed górą* w bajce śląskiej oznacza rozwijającą się przed bohaterem *przestrzeń czasu* — czasu bajkowego i mitycznego. Więcej, ta *przestrzeń przed górą* w danym przypadku jest zbieżna z wyobrażeniami i *rozwojem czasu,* człowieczego i nieczłowieczego, dlatego też czasu bajkowego, mitycznego. Tym samym kategoria przestrzenna w bajce jakby pokrywa się w tym momencie narracji z jakościowo inną dla języka potocznego kategorią — kategoria czasu. Tym samym *rzeka = pogranicze* staje się jakby granicą między *nocą* a *dniem*, a w konkretnej bajce o *Sobotniej górze* — również granicą między *dniem* i *borem* (= *ciemną nocą*), więc jakby między *światłem* a *ciemnością.*

Podobnie traktowany jest mitogen *puszcza* (jako *gęsty bór* i *miejsce pustynne,* straszne dla człowieka) — semantycznie wywodzi się w świadomości ludowej z wyobrażenia o *miejscu, gdzie nie ma niczego,* dlatego też do wyobrażenia o czymś *pustynnym, bezludnym* i jeśli to możliwe *ciemnym*. Jest to bliskie mitycznemu rozumieniu i percepcji *nocy* jako *przestrzeni, w której rządzi wielkie Nic* (mrok, cisza, chaos nieludzkiego świata).

Z tekstu analizowanej bajki, a dokładniej — z jej wątku folklorystycznego, wynika, że jej bohater *codziennie* pokonuje jedną znaczącą *granicę* (rzekę) i jeden *ciemny bór*. Rzeka w świadomości ludowej i tradycji[14] jawi się jako mityczna granica pomiędzy *światem żywych* i *światem martwych*, między *światem ludzkim* (zwykłym, realnym) i *światem nieludzkim* (magicznym, nierealnym). Jest to *granica* między tym co, *widzialne*, i tym, *co niewidzialne* dla oczu, ściśle mówiąc — po *tamtej stronie* granicy zaczyna się świat fantastyczny, świat mityczny i wszystko to, co dziś nazywane jest pojemnym słowem *bajka*.

W bajkowej *przestrzeni przedgórza* umierającemu *„pomóc może choćby jedna kropla żywej wody,* ***co za trzema rzekami, za trzema puszczami*** *bije* ***na Sobotniej Górze*** *spod* ***gadającego drzewa****, na którym siedzi zaczarowany sokół”*[15].

[14] Tzn. nie tylko u Słowian, ale w ogóle u Europejczyków.

[15] *W skarbnikowym królestwie*…, s. 59.

Przestrzeń *góry* tym samym jest bezpośrednio przestrzenią *świata umarłych,* do którego trafiają bohaterowie bajek i legend — *przecinając granicę* (rzekę) lub kolejno *przecinając trzy granice* (trzy rzeki). W bajkowym *królestwie umarłych*, biją dwa zaczarowane źródła — jedno z *martwą wodą* (ona doprowadza do zrośnięcia części poćwiartowanych ciał, goi rany, ślepcom przywraca wzrok), drugie z *wodą żywą* (ona przywraca do życia umarłych, wskrzesza z martwych do nowego życia). Właśnie tę *wodę żywą* ma *znaleźć w górach* (lub *na zaczarowanej górze*) młodszy syn, żeby wskrzesić do życia umierającego rodzica — w tekstach folklorystycznych zostaje przywrócony do życia zawsze *ojciec*.

W *gęstych, nieprzebytych lasach gór*, czyli w świecie nieludzkim, martwym żyje mityczne bajkowe stworzenie — *baba-wróżka* znająca wszystkie sekrety i *gór*, i *lasu*. Mieszka samotnie, w zapuszczonej izdebce, do niej biegną po pomoc *do mądrej w lesie u starej mogiły*. Dlatego synowie chorego (w tym przypadku chorej) *górą, dołem, biegli do starej mogiły, do spustoszałej chaty, gdzie mieszkała, i znalazłszy babą*…[16].

Samotna chatka w lesie lub na skrzyżowaniu leśnych dróg jest semantycznie znacząca w każdym folklorze jako zaniedbana *mogiłka* nieznanego wędrowca. Żywi ludzie w krytycznym momencie swojego życia niezmiennie zwracają się do dawno umarłej osoby z prośbą o pomoc. A sam mitogen *baba* (z zaniedbanej izdebki w lesie), w której postaci można domyślać się kogoś *dawno umarłego,* nawet nie posiada płci. U wschodnich Słowian taka personifikacja umarłego nosi nazwę *Baby Jagi*[17], w polskiej tradycji jest to *jędza*, u Czechów *jezinka* (*leśna baba*, pol. *jeżyna*); w języku staroserbskim leksem *jeza* posiadał znaczenia ‘choroba’ i ‘koszmar’.

Sama nieokreśloność płci jest semantycznie wpisana w pojęcie *baba* we wszystkich językach słowiańskich, nie tylko w języku polskim. Baba to nie chłop, nie dziewka, nie może być narzeczoną, a do tego urodziła już swoje dzieci. To, że baba nie może mieć już więcej dzieci, jest warunkiem podstawowym — dzięki niemu / *baba* może pomagać młodym, silnym, którzy mają przed sobą całe życie[18]. Dlatego kobiety w tej kategorii wiekowej pełnią w narodzie funkcję swatania narzeczonej, aktywnego uczestnictwa w weselu, a następnie rolę położnej, są obecne przy chrzcie nowonarodzonego. Dla niej przeznaczona jest rola *znachorki, wróżki*, a czasem *czarodziejki,* która ratuje od choroby i biedy, pomaga w miłosnych i rodzinnych sprawach[19].

Dla mitycznej *staruchy żyjącej u podnóża góry* (w lesie, w samotnej chatce) przeznaczona jest w folklorze śląskim rola *strażniczki góry*: przy jej izbie *kończą się*

---

[16] Tamże, s. 58—59.

[17] O Babie Jadze patrz w szczególności: А.А. Потебня: *О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий*. Гл. 2: *Баба-яга*. В: *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских*. Москва 1865; В.Я. Пропп: *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград 1946; M. Fedorowski: *Lud białoruski na Rusi Litewskej*. T. 1. Kraków 1897, s. 80.

[18] *Восточнославянский этнолингвистический сборник*. Москва 2001, s. 79—103.

[19] J. Ligęza: *Śląska kultura ludowa*. Katowice—Wrocław 1948.

wszystkie leśne ścieżki i *dalej nie stąpała już noga człowieka: Strach spojrzeć, cóż dopiero iść tam, a znikąd ścieżki ani drogi!*[20]. Starucha broni *tajnych dróg na szczyt góry,* a tym samym *broni tajemnicy samej góry* — jej stoków, szczytu i wnętrza, napełnionego, jak uważają ludzie, nieprzebranymi skarbami.

Na szczyt góry nie ma drogi: *…idźże sobie, głupcze, na złamanie karku!..*[21]. *Góra* natomiast, *tak ogromna, że podpiera niebiosa,* jest przedstawiana w mitologii śląskiej i ogólnopolskiej jako swego rodzaju połączenie między niebem a ziemią. Jest ona zatem rozumiana jako swego rodzaju *droga do nieba* lub *schody do nieba.* Ten, kto osiągnął jej szczyt, znajduje się jakby *na niebiosach, w górnym punkcie ziemi,* skąd wszystko widać — także to, co jest niewidoczne w codziennym życiu dla oka zwykłego człowieka: *Naraz wśród ciemności nocnej taki od wierzchu ziemi blask uderzył, jak gdyby słońce, co już dobrze zaszło, znów na jej szczycie wschodziło…*[22].

Jednak z mitycznego punktu widzenia to *ogromne ciało niebieskie* (*słońce nocne = księżyc*) z bliska wyglądało jak *dyszący ogniem gorący piec*, od którego cały bór pod nim stawał się *ognisty.* Bohaterowi bajkowemu w mitologiach słowiańskich po przezwyciężeniu kilku *granic* na drodze w niewiadome (świat nieludzki), nierzadko dalej zagradza drogę *rzeka ogniowa.* W każdym przypadku — obojętnie, czy jest to *rzeka ogniowa* czy *płonący bór* — zawsze mityczna *ściana ognia* (płomienia) stanowi przeszkodę straszną i nie do pokonania.

I jeśli u podnóża góry mieszka mityczna *baba,* to na samej górze żyje straszny *smok* (gospodarz góry, siedmiooki i dyszący ogniem). Kiedy nad górą *świeci nocne słońce* (księżyc), to on, *dyszący ogniem smok,* śpi na *dnie ogromnej, czarnej ziejącej jamy,* a to znaczy, że odpoczywa *wewnątrz góry,* na jej „piersi" i w jej wnętrzu[23]. Ten straszny smok jest śpiącym w nocy *światłem dziennym* (słońcem), którego nie wolno budzić, żeby nie zrobiło szkody ludziom, kiedy się rozzłości i zniszczy swoim ogniem to, co znajduje się wokół niego.

W głębokiej dziurze, *jaskini górskiej,* w czeluściach góry i w dolnym (podziemnym) świecie, jak zawsze bywa w bajkach, roztacza swój aromat *zaczarowany sad* — ludowy obraz, synonim biblijnego *ogrodu rajskiemu.* Z jednej strony, to miejsce znajduje się bardzo wysoko, można powiedzieć, że w niebiosach, na samym szczycie góry. Z drugiej jednak strony lokuje się ono pod ziemią, wewnątrz góry, głęboko na dole. I jedno, i drugie odpowiada ludowym wyobrażeniom o *świecie umarłych,* o krajach, gdzie dotarły i błądzą dusze umarłych.

Utartymi, przyjętymi atrybutami ludowego *raju* są tutaj zaczarowane drzewa i kwiaty na wiecznie zielonej trawie. W tym świecie wszystko zrobione jest ze *złota*, *srebra, jest obsypane drogocennymi kamieniami*. Dlatego rajskie miejsce niewątpliwie znajduje się *we wnętrzu góry* — tam, gdzie są ukryte niezliczone

[20] *W skarbnikowym królestwie…*, s. 60.
[21] Tamże, s. 61.
[22] Tamże, s. 62.
[23] Tamże, s. 62.

skarby. W irrealnej przestrzeni bajek śląskich, co jest tu szczególnie interesujące, *szczyt góry* znajduje się *w jaskini smoka*: właśnie tam rośnie *śpiewające* (mówiące) *drzewo*. I to pewnie ono przystrojone jest *górskimi kamieniami szlachetnymi*, może ukazać się oku człowieka — według wierzeń mieszkańców Śląska — tylko w jedną jedyną, *noc* w roku, *w noc świętojańską*[24].

Właśnie tam, na *gadającym drzewie,* siedzi *złoty sokół* (*wczesne poranne słońce* lub *zorza poranna*). Właśnie tam bije *źródło żywej wody,* która jest w podobnych historiach ostatecznym celem wędrówki bohatera do świata umarłych.

Skarbów, głęboko i pewnie ukrytych we wnętrzu gór — co charakterystyczne dla bajek o nich — nie powinna dotykać ręka człowieka[25]. Można w określonych warunkach znaleźć *podziemny skarb,* ale nie wolno go wynieść, dlatego że może rozsypać się w pył lub zmienić się w węgiel, gdy dotknie go ręka śmiertelnego człowieka. *Smok na szczycie góry* zazdrośnie strzeże powierzonego mu przez *górę* podziemnego skarbu. Ażeby wydobyć chociażby małą jego część, należy zapewnić sobie czyjąś pomoc. Pomóc w takiej sprawie może człowiekowi tylko *siła nieczysta,* np. *karzeł*[26], który sam mieszka *we wnętrzu góry.* Jest dobrze znany śląskim górnikom pod imieniem *skarbnik: gdybyście tak kiedy spotkali ducha Skarbnika, to mielibyście szczęście!*[27].

We wszystkich kulturach europejskich związanych z przemysłem górniczym dobrze znane są takie stworzenia, jak: gnomy[28], krasnoludki, gobliny, trole[29]. Bliskie są im w jakimś stopniu elfy — w ich miejscach zamieszkania wszystko błyszczy jak drogocenne kamienie, jednak przy bliższej obserwacji skarby te okazują się tylko *kroplami rosy*, wody, która lekko ścieka z palców człowieka. Wszystkie te maleńkie mityczne stworzonka są bardzo obraźliwe, a jeśli obrażają się na człowieka, któremu chciały pomóc, oznacza to pecha! Przykładowo, *I zanim Zarankowski zdążył wyszeptać słowo podzięki, pałac, ogród, Skarbnik — wszystko straciło się z jego oczy…*[30]. Dlatego jeśli kiedykolwiek komuś uda się zobaczyć bajkowy *świat góry* z jego nierealnością przestrzeni, mieszkańców i niewyobrażalnych dla człowieka skarbów, to nie na długo.

Ten zaczarowany świat obfitości łatwo znika, pozostając dla śląskiego górnika tylko i wyłącznie niespełnionym marzeniem — marzeniem o nieoczekiwanym powodzeniu, bogactwie, szczęściu. Ale piękne marzenie również znika, pozostaje tylko to, co rzeczywiste — ciężka, wyczerpująca praca i marne grosze, za które

[24] Tamże, s. 21—30.

[25] Tamże, s. 31—36.

[26] U Białorusinów nazywa się go *кладник.* Patrz: *Белоруская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік*. Мінск 2004, s. 246.

[27] *W skarbnikowym królestwie*…, s. 71—77, 83—90.

[28] Patrz np.: E.J. Wood: *Gigants and dwarfs*. London 1868; H. Krappe: *Antipodes*. „Modern Language Notes" 1944, Vol. 59; М.И. Стеблин-Каменский: *Миф.* Ленинград 1976.

[29] E. Petoia: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legend od antyku do współczesności*. Kraków 2003, s. 143—144.

[30] *W skarbnikowym królestwie*…, s. 97—102.

trudno przeżyć. Dlatego ludowa fantazja zwraca się do świata bajki, gdzie wszystko wygląda całkiem inaczej niż rzeczywistość.

W niniejszym tekście tylko pobieżnie naszkicowana została przestrzeń bajkowa śląskich gór. Jednak skarby polskiej fantazji ludowej tak naprawdę są nieogarnione, jak drogocenne złoża wnętrza naszych Tatr. Kryją się w nich ślady archaicznych pogańskich wierzeń przodków. Bajki i legendy czekają zarówno na zebranie folklorystycznych wariantów tekstów, jak i na badania naukowe i wnikliwą analizę semantyczną.

Татьяна Квятковска, Маргарита Надель-Червинская

Пространство гор в силезской сказке

Резюме

Для семантического контекста польской народной сказки, как и для сказок иных славянских традиций, особенно значимо *пространство гор*. Оно связано в текстах сказок и в народных представлениях также с *пространством леса*. В связи с этим авторы статьи предполагают в статье рассмотреть прежде всего сюжеты о *горах*, характерные для традиции силезского фольклора. В тексте рассматриваются мифемы, описывающие пространство гор.

Tatiana Kwiatkowska, Margarita Nadel-Czerwińska

The role of the space *of mountains* in Silesian fables and legends

Summary

The authors of the article analyse *Baśnie i podania śląskie* as chracteristic of the tradition of a Silesian folklore, showing the place of mountains and the space of mountains in these fables. The mythic space of mountains is described by means of a defined set of important characteristics which are presented and analysed in the text. It involves the characters, time and space as well as other important mythogenes.

Елена Покровская
Ростов-на-Дону (Россия)

Постмодернистский текст в парадигмах культуры (на материале русской прозы конца XX века)

В данной работе делается попытка

— определить типологические черты синтаксиса постмодернистского текста;
— основываясь на них, обозначить свою позицию в решении спорного вопроса о принадлежности постмодернизма к одной из двух основных парадигм культуры.

Литературное направление создает свой особый дискурс, тип текста и даже высказывания. В.П. Руднев, например, утверждал, что высказывания могут быть реалистическими и модернистскими: «Реалистическим будет высказывание типа «М. вышел из комнаты», — а нереалистическим — «М., он, медленно оглядываясь — и из комнаты — стремительно». Второе высказывание не является реалистическим потому, что оно не отражает средних норм письменной печи. В предложении отсутствует стандартное сказуемое, оно эллиптично и синтаксически изломано. В этом смысле оно — действительно искаженно, неправдоподобно передает языковую реальность»[1].

Говоря о типологических языковых чертах постмодернистского текста, необходимо сразу отметить, что они в значительной степени относятся к синтаксическому уровню. Выделяя принципы прозы XX века вообще, на это обратил внимание еще В.П. Руднев: «Обновление языка в модернистской прозе происходит прежде всего за счет обновления и работы над синтаксическими конструкциями; не над словом, а над предложением. Это стиль потока сознания, который является одновременно и усложнением,

[1] В.П. Руднев: *Прочь от реальности.* Москва 2000, с. 188.

и обеднением синтаксиса…»[2]. Это провозглашалось еще в начале XX века футуристами. Русские призывали уничтожить в языке «симметричную логику, устаревшее движение мысли по закону причинности»[3]. Их поддерживал лидер итальянских футуристов Маринетти, возмущаясь тем, что «старая литература воспевала ясность мысли», чем, конечно же, грешил, по его мнению, синтаксис: «[…] чтобы подчинить себе материю, надо сначала развязаться с бескрылым старым синтаксисом. Материя будет принадлежать тому, кто покончит с этим рассудительным, неповоротливым обрубком», — писал горячий итальянец, а уничтожив его, он предлагал «существительные ставить как попало — как они приходят на ум»[4]. Разумеется, такие радикальные лозунги реализовать невозможно, но, действительно, создание нового типа текста шло в XX веке, в первую очередь, по линии синтаксических новаций.

Эти новации постмодернизма образуют две противоположные тенденции: к синтаксическому слиянию и расчленению.

К конструкциям расчленения относятся следующие: неграмматическое обособление второстепенных членов, вставные конструкции, парцелляция, неполное предложение и неполная конструкция с прямой речью, сегментация. В этих конструкциях расчленение создается различными средствами:

1) Линейными — расчленение единой синтаксической единицы достигается введением в нее структуры того же или иного семантического плана (парантеза, дистантная парцелляция);

2) Интонационными (а следовательно, пунктуационными) — сегменты могут иметь разную степень интонационной самостоятельности:

а) равную фразе — высшая степень (парцелляция);

б) интонационное единство нарушено вставным сегментом — средняя степень;

в) интонационное единство нарушено в минимальной степени (неграмматическое обособление);

3) Структурно-семантическими — разорванность цепочки синтаксических связей и отношений из-за отсутствия насыщающего их компонента (компонентов) (неполнота).

Каждая из конструкций расчленения обладает своим набором признаков, то есть набор создающих расчленение средств специфичен для каждой конструкции.

При неграмматическом обособлении используется лишь интонационное (пунктуационное) расчленение, причем в минимальной степени.

---

[2] В.П. Руднев: *Словарь культуры XX века*. Москва 1999, с. 240.

[3] *Первый Всероссийский съезд баячей будущего. Хроника*. «За семь дней» 1913, № 32.

[4] Ф. Маринетти: *Технический манифест футуристической литературы. — Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. Москва 1986, с. 163—165.

При парцелляции используется максимальная степень интонационного (пунктуационного) расчленения; линейное расчленение возможно, но лишь в некоторых случаях — при дистантной парцелляции. В этих же случаях имеется расчленяющая структура иного семантического плана. Она имеет грамматически независимую форму.

При неполноте возможно, но не обязательно интонационное расчленение минимальной степени (пауза на месте невербализованного компонента) и обязательна разорванность цепочки синтаксических связей и отношений.

При сегментации линейное расчленение создается плеонастическим словом и интонационным отделением грамматически независимого сегмента, вынесенного в инициальную или конечную позицию.

Все это — конструкции выразительные, и экспрессивность их основана на эффекте обманутого ожидания.

Эти конструкции расчленения возникли еще в художественной прозе модернизма первой трети XX века. В 30—50-х годах они почти не встречались ни в одном функциональном стиле, а с 60-х начался их ренессанс — от широкого употребления в языке художественной литературы и публицистики до использования в достаточно консервативном научном стиле.

В постмодернистских текстах конструкции расчленения продолжают использоваться, но их выразительность сильно стерлась. Это и понятно: экспрессивность конструкций расчленения основана на эффекте обманутого ожидания, а после прозы шестидесятников, на фоне широкого функционирования почти во всех функциональных стилях в 80—90-е годы, где уж тут “обманутое ожидание”! Читатель их ожидает, а не встречает внезапно для себя, вопреки своим ожиданиям.

Они по-прежнему необходимы, так как имитируют устность, спонтанность, неподготовленность, свойственную литературе потока сознания. Но во-первых, они значительно менее частотны, а во-вторых, не они обращают на себя внимание, не они составляют новизну и необычность, антитрадиционность синтаксиса, не они удивляют и шокируют в текстах постмодернизма.

Однако возникают и новые яркие случаи расчленения синтаксической единицы. В постмодернистском тексте тенденция к синтаксическому расчленению проявляется и на уровне членения текста на абзацы и главы. Единое предложение может членится абзацем:

Вот люди сидят за столиком под полосатым тентом.
Бесшумно подобрался он с тыла, отодвинул край занавески:
говорили по-русски, и не с какими-то там эмигрантскими
интонациями, — родной, привычный, перевитый матерком говорок.

(М. Веллер: *Хочу в Париж*)

Предложение может члениться графически и функционально: его часть становится названием главы.

Валерьянка допускал отклонения от идеала: времени нет детально обдумать, какое же дело застраховано от ошибок? — на подобные неприятности он заготовил
ТРЕТЬЕ ПРАВИЛО ВСЕМОГУЩЕСТВА.

(М. Веллер: *Правила всемогущества*)

Предложение может члениться на части названием главы:

И немедленно выпил…
Карачаево-Чухлинка
А выпив — сами видите, как долго я морщился и сдерживал тошноту, сколько чертыхался и сквернословил.

(Вен. Ерофеев: *Москва-Петушки*)

В некоторых случаях последнее предложение предыдущей главы даже не укладывается в понятие усеченной конструкции: в конце его нет многоточия, оно не является неполным (а вслед за Е.Н. Соловьевой мы относим усеченные конструкции к неполным предложениям[5]), это просто предложение, произвольно разбитое на части, дистанцированные графически (каждая глава начинается с новой страницы) и линейно — названием новой главы:

По такому случаю следовало бы мне еще раз выпить, но я лучше сначала вам расскажу,
Кусково-Новогиреево
а потом уже пойду и выпью.

(Вен. Ерофеев: *Москва-Петушки*)

Диалог, начатый в одной главе, может заканчиваться в другой:

— Да с чего вы взяли?
— А вот с того и взяли. Ты пиво сегодня пил?
Чухлинка-Кусково
— Пил.
— Много пил?...

(Вен. Ерофеев: *Москва-Петушки*)

[5] Е.Н. Соловьева: *Усеченные конструкции в современном русском языке.* Дис… канд. филол. наук. Ростов-на-Дону 1999.

Однако постмодернизм не был бы постмодернизмом, если бы не создал новых, шокирующих конструкций. Они на новый уровень выводят тенденцию к синтаксическому расчленению, столь активную в языке шестидесятников. Чаще всего она радикально проявляется на сверхпредложенческом уровне, на уровне диалога, где еще в прозе шестидесятников происходили очень заметные преобразования. В.В. Одинцов отмечал, что в диалоге «молодежной» прозы происходит перераспределение информативного веса с авторской ремарки на прямую речь, на реплику, автор не рассказывает о диалоге, а показывает его, и те сведения, которые в классическом произведении содержались в комментирующей части — в ремарке, начинают концентрироваться в реплике[6]. Начатый в «молодежной прозе» 60-х процесс пришел в творчестве постмодернистов к поразительному апогею: все произведение может представлять собой полилог без единой авторской ремарки, без текста автора (повествователя) вообще. В «романе» В. Сорокина *Очередь* читатель может восстановить смысловые связи между расчлененными репликами и даже догадаться об атрибуции многих реплик. В хаосе многоголосья очереди даже выделяются отдельные «лица». Но в *Появлении героя* Льва Рубинштейна тенденция к расчленению достигает своей кульминации: в нем не только нет авторского речевого слоя вообще, но и реплики не связаны между собой, не составляют диалога.

Еще один эксперимент, основанный на тенденции к расчленению, — это произведение, состоящее из не связанных между собой, получивших графическую самостоятельность абсолютивных словосочетаний с одним главным словом. Так построено *Жрать*! В. Сорокина, и именно вынесенный в заголовок инфинитив является стержневым компонентом для всех словосочетаний. Эти словосочетания не только не протягивают каких-либо смысловых или грамматических мостиков друг к другу, но и внутри словосочетания тоже нет никакого смысла. Они абсурдны, как каждое в отдельности, так и в наборе. Например:

Жрать предгрозовую духоту.
Жрать полуденные тени тополей.
Жрать неуверенный профиль Анны в раскрытом окне.
Жрать торопливое прощание на черной лестнице.
Жрать стук отбиваемой косы.

(В. Сорокин: *Жрать!*)

Тенденция к расчленению синтаксических структур сопровождается расчленением композиционно-стилистическим. Постмодернистский текст становится коллажем, составленным из отрывков, имитирующих стилистику разных типов дискурса.

[6] В.В. Одинцов: *Стилистическая структура диалога.* В: *Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза*. Москва 1977, с. 109—129.

Например, разные главы романа В. Сорокина *Тридцатая любовь Марины* выдержаны в стилистике то производственного романа, то порнографического, то очерка центральной газеты. Налицо гипертекстуальность, которую Н.А. Фатеева определяет как пародирование одного текста другим, при котором существует языковое соотношение трех языковых планов: сквозь первый план текста обязательно просвечивает второй (пародируемый), и тем самым создается третий план — пародии, задающий интертекстуальную игру и обнаруживающий иронико-юмористическое мастерство автора[7].

Приведем пример. Следующая сцена — беседа в заводской столовой во время перерыва. Этот диалог — разбитая на «партии» газетная статья застойных времен. Статья под рубрикой *Новости спорта* сменяется заметкой о настоящем человеке, разбитой, как пионерская речевка, на отдельные реплики. И власть советского дискурса переходит во власть абсурда:

> *— Сегодня вечером по первой программе телевидения будет транслироваться матч на первенство страны по футболу, — проговорил Журавлев, вытирая губы салфеткой.*
>
> *— Встречаются московский «Спартак» и тбилисское «Динамо». Гаврильчук качнул головой:*
>
> *— Матч обещает быть интересным. Ведь обе команды в прошлом первенстве показали высокие результаты.*
>
> *— «Спартак» по праву является одной из ведущих команд советского футбола, — откликнулась Гобзева.*
>
> *— Несмотря на все это, я болею за ЦСКА, — улыбнулся Гаврильчук.*
>
> *— Почему? — спросила Гобзева.*
>
> *— Дело в том, что наша семья давно и прочно связана с армией: отец воевал в Великую Отечественную, с боями пройдя от Сталинграда до Берлина, брат — сверхсрочник, отличник боевой и политической подготовки, а я, отслужив положенные два года в войсках ПВО, демобилизовался в звании старшего сержанта.*
>
> (В. Сорокин: *Тридцатая любовь Марины*)

Следующий пример — сцена оформления на работу — пародирует дискурс производственного романа.

> *Все повернулись к Марине, а седой протянул свою сухонькую, но крепкую руку:*
>
> *— Черкасов Валентин Андреевич. Главный инженер завода.*
>
> *— Марина*
>
> *— А по батюшке?*

[7] Н.А. Фатеева: *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи.* «Известия АН. Серия литературы и языка». Т. 57, № 5. Москва 1998, с. 34.

— Ивановна.

— Совсем хорошо! — улыбнулся Черкасов и быстро спросил. — Просто любопытствовать пришли?

Она замялась: — Я... Я вообще-то....

Все кругом смотрели на нее.

Она глянула в глаза Сергея Николаевича, он ответил сосредоточенным взглядом.

Сдерживая внезапно охватившую ее дрожь, Марина набрала в легкие побольше воздуха и выдохнула:

— Я хочу работать на этом станке.

Черные глаза Черкасова потеплели, вокруг них собрались мелкие морщинки.

— Вот это деловой разговор! Молодежь нам во как нужна!

Раньше где работали?

— Я... в студии...

— Значит на заводе первый раз?

(В. Сорокин: *Тридцатая любовь Марины*)

Абсурд соцреализма, языка власти, а может быть, и мира в целом, порождающего власть с ее языком, — этот абсурд создается обращением к стилистике соцреализма, советскому дискурсу. Интертекстуальность здесь выступает в обличье гипертекстуальности, то есть не с отдельными, атрибутированными или неатрибутированными, вкраплениями чужого текста мы встречаемся, а весь текст-реципиент (или его значительная часть) имеет стилистическую организацию пра-текста, причем не конкретного пра-текста, а пра-дискурса.

Тенденции к синтаксическому расчленению противостоит и другая, — к синтаксическому слиянию. На существование такой тенденции в литературах XX века на Западе обратил внимание В.Г. Адмони. В статье[8] он утверждает, что не только в каждой национальной литературе в каждую эпоху существует некая общность синтаксических черт у большого числа произведений, определяемая общностью стиля, что не только существует общность синтаксических тенденций, диктуемых общим содержанием эпохи, но и можно ставить вопрос об их общности для различных литератур.

Наиболее мощной В.Г. Адмони считает в западных литературах тенденцию к синтаксическому слиянию, то есть к «снятию разделов между синтаксическими единицами, их непосредственное сталкивание друг с другом путем вовлечения в единый речевой поток. Таким потоком чаще всего является столь важный для литературы XX века поток сознания». В.Г. Адмо-

[8] В.Г. Адмони: *Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX века на Западе.* В: *Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В.М. Жирмунского.* Ленинград 1973, с. 116—124.

ни дает такое определение синтаксического слияния: «В общем виде такое снятие пунктуационно-интонационных разделов между синтаксическими структурами, нередко связанное с деформацией этих структур, можно условно назвать синтаксическим слиянием». Речь идет о «резком столкновении пунктуационно и отделенных друг от друга разноплановых кусков», то есть об отсутствии пунктуационного членения на предложения и внутри предложения, встречающемся в произведениях современной экспериментальной прозы[9].

Наблюдения над русскими постмодернистскими текстами показывает, что синтаксическое слияние заключается в следующем:

В единую, очень крупную по размерам конструкцию, объединенную интонационно и пунктуационно (в конце ее стоит точка, после нее предложение начинается с большой буквы) и являющуюся коммуникативной единицей, объединяются компоненты, разнородные

— в композиционном отношении;
— по субъектным сферам, выраженным и невыраженным формами чужой речи;
— по цели высказывания;
— по эмоциональной окрашенности.

1. Под разнородными в композиционном отношении понимаются компоненты, повествующие (описывающие) разные сцены, события, связанные ассоциативной связью друг с другом. Эти компоненты не имеют хронологической общей базы, то есть относятся к различным хронологическим срезам — это могут быть события, предшествовавшие основной временной точке отсчета — здесь и сейчас — или те, что будут иметь место, с точки зрения повествующего субъекта, в его потоке сознания.

2. Разнородность субъектных сфер состоит в подаче информации от лица и/или с точки зрения разных субъектов: автора, повествователя, персонажа, чьей точкой зрения организован весь текст, других персонажей. Эти субъектные сферы могут эксплицироваться в формах чужой речи или быть имплицитными, четко не отграничивающимися от основного речевого слоя.

В следующем примере из рассказа Т. Толстой *Лимпопо* такое предложение объединяет в себе четыре субъектных сферы: героини-повествовательницы, Антонины Сергеевны, Ольги Христофоровны и подростков, причем эти субъектные сферы и эксплицируются в формах чужой речи, и даются имплицитно, в речи повествователя («она не вычеркнула, как вполне могла бы, из списка престарелых, охваченных тимуровским движением, а ежегодно, в октябре, направляла к ней двух подростков переходного возраста…»).

---

[9] В.Г. Адмони: *Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX века на Западе.* В: *Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В.М. Жирмунского.* Ленинград 1973, с. 116—121.

Замечу уж кстати — полноты картины и справедливости ради, — что Антонина Сергеевна, смалодушничав и спихнув с себя вину в истории с вареными р-скими гражданами (а кто бы не смалодушничал?) —
Антонина Сергеевна в целом осталась на высоте положения, прекрасно понимая и ценя роль Ольги Христофоровны и ее вклад в наши успехи, в наше светлое, как она говаривала, сегодня: она не вычеркнула, как вполне могла бы, Ольгу Христофоровну из списка престарелых, охваченных
тимуровским движением, а ежегодно, в октябре, направляла к ней двух переходного возраста подростков с топором для рубки дров к зиме: в свою очередь, Ольга Христофоровна, из деликатности не дававшая знать,
что дом ее давно уже переведен на центральное отопление и в дровах не нуждается, подростков не гнала, поила чаем с айвовым вареньем, показывала, не жалея белой герани на подоконниках, как рубают шашкой, и даже посылала их по дружбе за папиросами, ибо куряка была отчаянная — в недалекий ларек, каковой подростки и вскрыли топором под Новый год, унеся четыре кило леденцов и по две пачки макаронных изделий «Рожки» для мамы и бабушки, на суде они ссылались на Прудона, учившего, что собственность — это воровство, а также проявили хорошее знание трудов Бакунина;
уходя в колонию, обещали по возвращении подать заявление на философский факультет и долго махали вослед всплакнувшей Ольге Христофоровне тюремными носовыми платками.

(Т. Толстая: *Лимпопо*)

В предыдущих случае мы наблюдали последовательное переключение из сферы сознания одного субъекта в сферу сознания другого, третьего, четвертого. Это переключение или не маркировалось вообще, или очень частично (отсутствовал репрезентирующий компонент, пунктуационно-графическое выделение прямой речи).

Однако слияние субъектно-речевых сфер может быть и более глубоким: не последовательным, а одновременным. В следующем предложении текста повествователя (Т. Толстая: *Лимпопо*) эксплицирована лишь позиция повествователя, но имплицитно в нем присутствуют еще две: самого дяди Жени и коллективная точка зрения тех органов (КГБ), в которых он служит. Не с точки зрения эксплицитного повествователя, а с точки зрения коллективной, на которую ориентируется дядя Женя, дочь военнослужащего — это жена «какая надо», и чешская плитка — тоже, а балалайка — сигнал благонадежности, патриотических настроений, а не западнических. Дядя Женя принимает как необходимое такую оценку (жены, плитки чешской, балалай-

ки), а повествователь — иронизирует над этими смешными знаками благонадежности, ирония эта проявляется в том, что в один логический (и синтаксический) ряд поставлены жена и плитка в сортире, а о балалайке на стене прямо (но с издевкой) говорится, что этот музыкальный инструмент предназначен для демонстрации благонадежности. Вот этот текст:

> *Но все это было позже, а в тот момент дядя Женя был еще живым и счастливым мужчиной: и жена у него была какая надо — дочь военнослужащего, и плитка в сортире салатовая, чешская, а на стене — для благонадежности — балалайка. Так что визг его был вполне закономерен и оправдан.*
>
> (Т. Толстая: *Лимпопо*).

Визг был закономерен и оправдан с точки зрения дяди Жени и вышеуказанной коллективной, потому что он был реакцией на связь племянника с африканкой, иностранкой, но повествователь симпатизирует племяннику и его роману, а следовательно, здесь опять-таки эксплицитно выраженный смысл отражает имплицитную позицию имплицитного субъекта повествования.

Слияние разных позиций, разных субъектных сфер проявляется в противоположном случае: когда в чужую речь, речь персонажа, проникает оценка повествователя и эту речь преобразует. Например, ниже приводится пересказ повествователем письма дяди Жени, который, конечно же, не писал «не перестанет кое-что», «даст знать кой-куда», «будет ай-ай-ай»; повествователь таким образом передает угрожающие намеки автора письма. И снова — слияние субъектных сфер:

> *… дядя Женя ни на минуту не утратил бдительности и послал Ленечке письмо диппочтой — копию Ленечкиным родителям, — предупреждающее, чтобы тот прекратил сам знает что и не вздумал это самое; что кое-кто предупрежден и проследит со всей строгостью, ибо на то уполномочен; а если Ленечка не перестанет кое-что, то дядя Женя даст знать кое-куда и тогда будет ай-ай-ай, и пусть Ленечка не думает, что если дядя Женя кое-где, то ему хоть бы хны.*
>
> (Т. Толстая: *Лимпопо*).

В косвенную речь дяди Жени вторгается и позиция чекиста, который может прочитать посланное из-за границы, хоть и диппочтой, письмо, и повествователя, иронизирующего над экивоками грозного дяди. Так слияние нескольких субъектных сфер преобразует чужую речь одного из персонажей.

Говоря о разных субъектных сферах, сливающихся в едином предложении, нельзя не остановиться на самобытных, свойственных именно художественной речи постмодернизма способах введения и оформления диалога. Реплики диалога не только не выделяются графически из речи повествователя, не только имеют лишь элементы традиционного пунктуационного оформления, не только во многих случаях не вводятся ремаркой типа «он сказал», тем самым сливаясь с речью повествователя; реплики диалога подчас сливаются и между собой, ничем не отделяясь друг от друга: ни вводом, ни графикой, ни пунктуацией.

В следующем примере начало предложения — до «и уходят» — это диалог, но он никак не введен ремаркой, не отделен от повествования, более того, реплики разных персонажей не отделены друг от друга: читатель лишь догадывается, что «спасибо, мальчики, не беспокойтесь, учту» — это ответ героини на реплику ее гостей, причем вообще невозможно понять, вся предыдущая часть говорилась одним или была разделена на «партии» двух гостей, а их было двое, это известно. Реплика Мерзлякова, ремаркой к которой служит «звонит», ничем не отделяется от дальнейшего текста повествователя: «…приходи, звонит, с тобой люди хотят познакомиться, а я по людям изголодалась…», лишь женский род глагола подсказывает, что «я» это не лицо Мерзлякова, а уже произошел сдвиг в субъектно-речевую сферу повествовательницы:

Желаем Вам, Ирина Владимировна, быть поскромнее, будьте здоровы, не зарывайтесь, ухаживайте за стариком, спасибо, мальчики, не беспокойтесь, учту, ну, пока, и уходят, а тут Мерзляков: приходи, звонит, завтра вечером, с тобой люди хотят познакомиться, а я по людям изголодалась, все больше одна, наедине и при неразрешенной судьбе, хотя чувствую, кажется обойдется, несмотря на совокупность событий или благодаря, ум за разум, и отвечаю, что обязательно буду, только вдруг в дверь звонят в половине восьмого утра.

(В. Ерофеев: *Русская красавица*)

3. «Под крышей» одного предложения в художественной прозе постмодернизма могут объединяться разные по цели высказывания предикативные единицы, причем это маркируется пунктуационно: вопросительная по цели высказывания предикативная единица, стоящая не в конце сложного предложения, может заканчиваться вопросительным знаком, но она не представляет собой самостоятельной коммуникативной единицы, она слита с предшествующими и последующими предикативными единицами в единое сложное предложение, о чем свидетельствует их графико-пунктуационное оформление: малая буква после вопросительного знака:

В городе такая осень, если осень, то какая? «прекрасное солнце», двигаясь по роскошному небу, так прямыми лучами и осветило развороченную грязь: ямы, доски, набухшие от дождя бумажки, и ветер, пройдясь по мусорным ящикам, так «легким» порывом и усыпал асфальт: арбузными корками, косточками и огрызками — всем, на что так «щедра» осень.

(В. Нарбикова: *Около эколо*)

4. Синтаксическое слияние проявляется и в объединении в рамках одного усложненного сложного предложения предикативных единиц, различных по эмоциональной окрашенности: восклицательной может быть интерпозитивно расположенная предикативная единица, но она не заканчивает предложения как коммуникативной единицы, она — лишь составляющая его часть, что выражается графически — малой буквой после восклицательного знака. Например:

Ездандукта из сестры стала женой, а Борис из возлюбленного — мужем, а Петя из возлюбленной стала сестрой, какая перемена! и произошло ускорение крови в венах, кровь так бьется, так плещет, как у птиц, неужели мы все скоро будем летать? Хорошо бы мы все полетели, а не взлетели в воздух.

(В. Нарбикова: *Около эколо*)

Синтаксическое слияние неизбежно влечет за собой грамматическую небрежность, недоведение синтаксической структуры до конца, ее недооформленность, нарушение обязательной связи между предикативными единицами, а это, в свою очередь, ведет к затемнению смысла.

В следующем примере плеонастичен один из трех причинных союзов «потому что», первый союз не оправдан структурой предложения:

...а потом началась смерть. Потому что началась смерть не потому, что я о любви забыла или пресытилась, этим, милая Ксюша, не пресытишься, а потому началась смерть, что некого стало любить.

(В. Ерофеев: *Русская красавица*)

Неясна и грамматическая структура предложения, где, казалось бы, субстантивированный предлог «из» является обобщающим словом, но тогда структурно неоправданны падежные формы однородных членов, к тому же падежи их разные: нефть, зверь, ад — именительный, вод — родительный. Структура предложения неясна и явно неправильна, и смысл тоже затемнен:

Но из нас качают, как из одной гигантской колонии, состоящей из шестнадцати «из»: нефть, зверь, вод, ад — все! — я не хочу так жить! но тогда как?

(В. Нарбикова: *Около эколо*)

Тенденция к синтаксическому слиянию охватывает и более крупный, межтекстовый, уровень. Речь идет об одном из синтаксических способов реализации интертекстуальности как важнейшего свойства поэтики постмодернизма. Отрывки других текстов, проникая в художественное произведение, могут сливаться с его тканью, никак не выделяясь синтаксически, пунктуационно и графически: не оформляясь как конструкция с чужой речью, как цитата, безо всякой ссылки на атрибуцию этого отрывка. Он синтаксически сливается с текстом данного произведения:

Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной. Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий — эти глаза не сморгнут. Им все божья роса.

(Вен. Ерофеев: *Москва-Петушки*)

Эти неоформленные цитаты могут претерпевать изменения по сравнению с пра-текстом:

Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу.

(Вен. Ерофеев: *Москва-Петушки*)

Их источником может быть не конкретный пра-текст, как это было проиллюстрировано выше, а типовой текст, клишированный. В следующем примере из романа В. Сорокина герои говорят газетными штампами, например:

Обычно в конце марта весна уже вступает в свои права. Этот год не исключение, — сказала Светлана.

(В. Сорокин: *Тридцатая любовь Марины*)

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что синтаксическая организация постмодернистского текста в русской литературе конца XX века определяется действием двух тенденций: к расчленению и слиянию структур. Эти тенденции, зародившиеся еще в прозе высокого модернизма начала XX века, в текстах постмодернистских радикализируются, приобретая шокирующие, эпатажные формы.

Проведенное исследование дает основание включиться в дискуссию о том, к какой из двух основных парадигм культуры относится постмодернизм. Вопрос о существовании двух противоположных парадигм культуры имеет давнюю историю в трудах культурологов, искусствоведов и литературоведов. Он берет начало в теории замкнутых циклов развития культур, развиваемую рядом философов от М. Монтеня до П. Сорокина, согласно которой одна культура сменяет другую и так будет продолжаться до бесконечности, на теорию Э. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и маньеризма, и, наконец, на теорию качания маятника стилей, предложенную Дм. Чижевским. Последний построил схему чередований художественных направлений в Европе. Согласно «маятнику Чижевского», начиная с XIV века европейское искусство развивалось по принципу двух противоположных направлений. Одно из них было обращено вовне, в мир, и содержание главенствовало над формой. Первым в этом ряду был Ренессанс. Когда такой тип искусства исчерпывал свои возможности, на смену ему приходил противоположный, тексты которого были направлены внутрь себя, интервертированы, а форма главенствовала над содержанием. Потом цикл возобновляется. Свою парадигму Д. Чижевский представил в виде кривой[10]:

Идея Чижевского блестяще развита и уточнена Д.С. Лихачевым. Он делит все «великие стили» (стиль понимается крайне широко) — романский, готика, Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — на первичные и вторичные.

В каждой из пар: романский стиль / готика, Ренессанс / барокко, классицизм / романтизм — автор отмечает во вторичном стиле рост декоративности, появление оторванных от содержания форм, появление разновидностей, рассчитанных на знатоков, самостоятельность от определенной идеологии, усложненность, повышение условности.

При переходе от первичного к вторичному мы наблюдаем не просто ровное качание маятника, как считает Чижевский, а более быстрый, отчетли-

[10] D. Čizevsky: *Online on Comparative Slavic Literature.* Boston 1952.

вый, сильный взмах[11]. К сожалению, в эту кривую Д.С. Лихачев не вписал не только постмодернизм, но даже и модернизм, но это вполне объяснимо, если вспомнить, что эта работа была создана в советское время.

В искусствоведении вопрос о наличии и сущности двух параллельно действующих в XX веке парадигм культуры был разработан в ряде публикаций 90-х годов А. Якимовича[12]. Он утверждает, что первая парадигма досталась XX веку от прошлого: ее источником был открытый Ренессансом римский идеал Homo Humanus, возникший как ценностная противоположность Homo Barbarus. Вырабатывается понятие Humanite, означающее сообщество просвещенных и гуманных людей плюс сам комплекс просвещенности и гуманизма. В рамках этого антропоцентрического цивилизационизма (или комплекса антропокультурности) возникает очень определенно структурированная картина мира. В центре и наверху системы ценностей помещается цивилизованный человек, руководствующийся Разумом и Моралью. Считается несомненным, что культура и искусство наличествуют лишь там и тогда, где и когда идеал Homo Humanus доминирует над внеположенными силами — хаосом, животными и иррациональными импульсами, мистикой, магией.

Во всех видах и на всех уровнях искусства вырабатывается альтернативная парадигма, которая в качестве культуротворческих идей предполагает такие факторы и силы, как экстаз, эрос и красота животности, магически-шаманские практики, жизнь и силу как самостоятельную, не нуждающуюся в оправдании ценность, космические энергии. Культура этого типа выдвигает вперед реалии, которые не подлежат контролю со стороны разумно-моральных ценностных иерархий, возникает эстетика новой первобытности. Такая парадигма получила у него название биокосмической, или антицивилизационистской.

Для краткости антропоцентрическую, традиционную, классическую парадигму будем называть первой, а антицивилизационистскую — второй.

Современный критик В. Халипов[13] обращается к термину Ф. Ницше «аполлоновское», т.е. светлое, начало и «дионисийское», т.е. темное.

Как же действуют два начала — аполлоновское и дионисийское, — две парадигмы — в культуре XX века?

---

[11] Д.С. Лихачев: *Развитие русской литературы X—XVII вв.* В: Д.С. Лихачев: *Избранные работы.* В 3-х т. Ленинград 1987.

[12] А. Якимович: *О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна.* «Иностранная литература» 1994, № 1, с. 230—242. А. Якимович: *Парадигмы XX века.* «Вопросы искусствознания» 1996, № 2, с. 123—135. А. Якимович: *Утопии XX века. К интерпретации искусства эпохи.* «Вопросы искусствознания» 1997, № 4, с. 174—188.

[13] В. Халипов: *Постмодернизм в системе мировой культуры.* «Иностранная литература» 1994, № 1, с. 235—240.

Нет сомнения, что модернизм начала века — это взрыв дионисийского начала, биокосмической парадигмы, а диктатура коммунистов, жестко прервав художественные поиски авангардистов (один из первых альбомов времен перестройки так и называется: «Авангард, остановленный на бегу…») утверждала традиционные формы, нормированность и иерархичность. В искусствознании художественный метод, насаждаемый сверху и известный как социалистический реализм, давно уже называется советским классицизмом. Вот как доказывает мысль о том, что господствовавшая культура советских времен принадлежит первой, антропоцентрической, парадигме А. Якимович: «Цивилизационные претензии двух диктатур сопоставимы друг с другом. Советская культура, в соответствующей системе мышления, должна была синтезировать итоги мирового искусства и литературы, извлечь квинтэссенцию из «лучших произведений культуры» и стать своего рода метакультурой, или культурой культур. Сходные претензии немецкого национал-социализма связаны не с классовой, а с расовой доктриной. Пролетарии и коммунисты (в одной системе) и расово полноценные арийцы (в другой) мыслились как итоговые культурные герои человечества, спасающие его от варварства, бесплодия и декаданса тех или иных врагов культуры (низших рас либо эксплуататорских классов)»[14]. Но в недрах одного типа культуры вызревают ростки другого, авангард остановлен на бегу, но не исчез, и в культуре андерграунда, «самиздата», «тамиздата» не умирает модернизм и в советское время.

Критики, искусство- и литературоведы, утверждающие, что по закону маятника Чижевского «темный, дионисийский» модернизм сменился «светлым, аполлоновским» постмодернизмом имеют довольно веские аргументы, которые сводятся приблизительно к следующему.

Постмодернизм использует тексты (в широком смысле слова, не только литературные) предшествующих эпох как строительный материал для создания собственных произведений, цитируя их, переосмысляя, иронизируя, составляя из них коллажи — ведь не случайно знаковым для теоретиков стал образ палимпсеста — старинной рукописи, где поверх старых слоев письма наносятся новые, а старые проступают на поверхности. Обращенность к культуре прошлого и, разумеется, переосмысление старых форм свойственно Ренессансу, классицизму, т.е. направлениям аполлоновского начала. Для модернизма же, напротив, характерен нигилистический отказ от достижений предшествующих эпох.

Прием игры и многоуровневая организация текста, как утверждают критики, противоречит хаотичному субъективному самовыражению модерниста, мало заботящегося о понятности и легковоспринимаемости для чита-

[14] А. Якимович: *Утопии XX века. К интерпретации искусства эпохи.* «Вопросы искусствознания» 1997, № 4, с. 186.

теля, зрителя, слушателя. Сущность же названных приемов в логически обдуманной, изначально спланированной организации материала, что свойственно, скорее, аполлоновскому началу.

Не останавливаясь на менее значительных признаках, якобы доказывающих типологическую отнесенность постмодерна к классической ренессансной парадигме, приведу аргументы противников этой позиции.

А. Якимович утверждает, что авангард и постмодерн воевали с логикой, со здравым смыслом, с философским законом причинности. Если до появления авангардизма культура придерживалась упорядоченных моделей мира, то начиная с авангардизма она научилась употреблять деконструкцию в качестве особого рода конструкции, «освоила парадоксальное искусство строить дом, в котором крыша — ураган, а пол — землетрясение. Нормальный деловой подход к дьявольщине»[15]. Доказывая типологическое единство модернизма и постмодернизма, в другой работе А. Якимович пишет: «Он, в сущности, вернулся к стратегиям наиболее прозорливых художников и мыслителей эпохи высокого авангарда… Эти стратегии заключались в том, чтобы критиковать, и демистифицировать, и снимать (в гегелевском смысле!) саму идею культуры, но не просто апеллируя к спасительной «дикости» и природе, а доводя до предела и абсурда самые рафинированные механизмы европейского культурного сознания»[16].

Еще более однозначна позиция литературного критика Е. Иваницкой в этом вопросе. В статье с говорящим названием *Постмодернизм = модернизм?* на поставленный ею вопрос она отвечает утвердительно, доказывая, что постмодернизм — это модернизм современного этапа развития, с его релятивизацией эстетического сознания, отказом от предуказанного выбора, с его осознанием собственной субъективности. «Модернизм Серебряного века подает руку сегодняшнему дню, и рукопожатие модернизма — постмодернизма крепкое — не расцепишь», — делает вывод Е. Иваницкая[17].

Поясним, почему в данном исследовании мы обратились к трудам критиков, искусство- и литературоведов по двум взаимосвязанным вопросам: каковы же парадигмы культуры XX столетия и какое место в них занимает культура постмодернизма. Дело в том, что, отвечая на вопросы о месте постмодернизма в культурных парадигмах, ученые не обращаются к данным развития языка, но ведь язык — одна из сфер культуры народа. Поэтому вполне закономерен вопрос о том, соотносятся ли и как закономерности развития языка XX века с общекультурными парадигмами. Неизбежно возникает и другой вопрос: не могут ли данные языка помочь товарищам-гуманита-

---

[15] А. Якимович: *О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна.* «Иностранная литература» 1994, № 1, с. 232.

[16] А. Якимович: *Утопии XX века. К интерпретации искусства эпохи.* «Вопросы искусствознания» 1997, № 4, с. 188.

[17] Е. Иваницкая: *Постмодернизм = модернизм?* «Знамя» 1994, № 9, с. 194.

риям решить дискуссионный вопрос о месте постмодернизма в системе парадигм культуры. Ведь в своих жарких дискуссиях они апеллируют, в основном, к фактам и тенденциям различных видов искусства, обращаются к естественным и гуманитарным наукам, но что, как не язык, смогло бы дать веские аргументы для определения позиции в этом вопросе!

Данные проделанного выше лингвокультурологического анализа текстов позволяют утверждать, что постмодернизм относится ко второй, неклассической, парадигме.

Синтаксические новации постмодернизма носят ярко выраженный авангардистский характер. Мы встречаемся с радикализацией синтаксических средств, используемых в художественной прозе модернизма. Характерные для модернистского дискурса конструкции расчленения (неполнота, парцелляция, сегментация, парантеза, усеченные предложения, неграмматическое обособление и ненормативная пунктуация) функционируют и в постмодернистских текстах, но сама тенденция к расчленению, уже утратившая свой яркий новаторский характер в этих конструкциях, радикализуется в таких экспериментальных формах, как полилог, не имеющий никаких авторских вводов и комментариев, который и представляет собой текст произведения, в «смерти автора» (термин Р. Барта), полностью устраняющегося из произведения, а также в организации «безавторского« текста, состоящего из реплик, не связанных между собой, не составляющих единого целого — диалога, полилога. Это наиболее радикальное выражение модернистской тенденции к расчленению, ее апогей.

Противоположная тенденция, к синтаксическому слиянию, также выражается в авангардных формах, бросающих вызов традиции. Она породила огромные полипредикативные конструкции, усложненные сложные предложения, но они не имеют ничего общего с тоже очень большими усложненными предложениями синтаксиса классического, иерархического, известными нам по творчеству Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и других классиков русского реализма XIX века. В чем эта принципиальная разница?

Во-первых, в классическом синтаксисе усложненные сложные предложения образуются на основе тщательной проработки, уточнения, нюансировки связей и отношений между предикативными единицами, о чем писала Н.Д. Арутюнова[18]. По-видимому, во многом с этим связано появление в языке второй половины XIX века множества новых производных предлогов и союзов — они были призваны уточнять различные оттенки синтаксических отношений, организации сложной, но четко иерархически организованной конструкции. В литературе постмодернизма столь же и еще более крупные усложненные сложные предложения строятся на основе ассоциативных,

[18] Н.Д. Арутюнова: *О синтаксических типах художественной прозы.* В: *Общее и романское языкознание*. Москва 1972, с. 32—39.

а не логических связей, грамматические связи часто вообще не проработаны, придаточные могут не иметь своих главных частей, а за указательным словом в главном может не следовать сигнализируемое им придаточное, как мы это показали выше. Ассоциативные связи могут объединять в одно предложение полипредикативные части разных хронологических планов, «скакать» по событиям и сценам, происходящим в разное время в разных ситуациях с разными субъектами; связи между такими компонентами могут организовываться по принципу соположения, хаотического движения потока сознания. Как представляется, именно здесь, почти столетие спустя, реализован лозунг «Постановления баячей будущего» 1913 года устранить движение мысли по устаревшему закону причинности, отказаться от «беззубого здравого смысла»[19]. Разве не отказом от прозрачности, ясности, логичности, иерархичности, свойственных первой, классической парадигме, можно считать слияние авторской и чужой речи, полное размывание синтаксических и пунктуационных границ между ними?

В основе синтаксиса постмодернизма лежит тот же антитрадиционализм, «плевок общественному вкусу», который провозглашали авангардисты начала века, тот самый отказ от пунктуации, выражающей логическое членение мысли, тот самый алогизм, хаос в сочетании с дробленостью, осколочностью, та же дисгармония. Конечно, концептуалисты соцартовского направления используют синтаксис иерархического типа, пародируя его и весь соцреалистический дискурс в целом. Но разве синтаксис производственного романа или статьи «Правды», пародируемый, например, в *Тридцатой любви Марины* В. Сорокина свидетельствует о приятии синтаксиса первой парадигмы? А не наоборот? Не о неприятии ли соцреалистического дискурса, его осмеянии, со всеми его составляющими, включая синтаксическую организацию?

Конечно, мы можем услышать возражение, что, сталкивая различные языки, дискурсы, коды, организуя свое произведение по принципу палимпсеста, постмодернисты не утверждают ни один из этих дискурсов. Абсурден и бессмыслен любой мир, постмодернизм развенчивает любую мифологию, и попытка говорить на языках разных культур — это разговор с хаосом. Однако само сведение под крышей одного текста разных дискурсов, от порнографического романа до передовой статьи в «Правде», свидетельствует об авангардистской позиции автора, а иерархический синтаксис одного из пластов текста никак нельзя считать иерархическим синтаксисом текста в целом, автора, а тем более постмодернизма вообще.

Таким образом, можно утверждать, что синтаксические особенности постмодернистской прозы характерны именно для II парадигмы культуры.

[19] *Первый Всероссийский съезд баячей будущего. Хроника*. «За семь дней» 1913, № 32.

Jelena Pokrovskaja

Tekst postmodernistyczny w paradygmatach kultury
(na materiale rosyjskiej prozy końca XX wieku)

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest charakterystyce typologicznych cech składniowych tekstu postmodernistycznego, które tworzą dwie przeciwnie ukierunkowane tendencje: w kierunku syntaktycznego rozczłonkowania i połączenia. Analiza lingwokulturologiczna tekstu postmodernistycznego pozwala stwierdzić, że postmodernizm należy do nieklasycznego, antytradycyjnego paradygmatu kultury, wbrew stwierdzeniom wielu kulturologów, historyków sztuki i literaturoznawców.

Jelena Pokrovskaja

A postmodernist text in the paradigms of culture
(on the material of the Russian prose of the late 20th century)

Summary

The article is devoted to the characteristic of typological constituent elements of a postmodernist text constituting the two opposite tendencies: towards a syntactic division and combination. The linguo-culturological analysis of a postmodernist text allows for making a statement that postmodernism belongs to a nonclassical antitraditional paradigm of culture, contrary to the statements of many culturologists, historians of art and literary scholars.

Psychologia i pragmatyka

Психология и прагматика

Аурика Червински
Иерусалим (Израиль)

Ассоциативные закономерности ювенильного мышления в романе Ладислава Фукса *Вариации для темной струны*

Литературное произведение, особенно прозаическое, представляет собой художественный текст, являющийся вербальной проекцией определенного количества психологических ситуаций и проявления[1] психических состояний, обусловленных целым рядом объективных и субъективных факторов. **Объективными факторами** при этом можно назвать, в первую очередь, проективное влияние, или же отражение, а) историко-политического контекста, в условиях которого автор создает свое произведение, а также влияние и отражение б) историко-политического контекста, в условиях которого происходит действие рассказа, повести, романа. **Субъективными факторами** на этом фоне представляются вербализованные в процессе творческой работы над художественным произведением проекции в) черт, характера и моделей поведения литературного героя или литературных героев, а также проекции г) черт, характера и моделей поведения автора произведения, поскольку они так или иначе имеют отражение в создаваемом им письменном тексте[2].

Именно поэтому художественный текст — и в подлиннике, и в переводе — можно изучать, исследовать, анализировать как одно из видимых проявле-

---

[1] Об этом читай, в частности: Ф. Крюгер: *Сущность эмоционального переживания*. В: *Психология эмоций*. Москва 1984, с. 111.

[2] Здесь приходится иметь дело с родом дискурса, не структурированным как история, когда автор произведения просто отмечает, вникает, интересуется повседневной реальностью (людьми, всем, что случается в жизни). Об этом см.: R. Barthes: *Le grein de la voix*. Paris 1981, p. 210.

ний психической деятельности человека. Человека реального — автора текста (как субъекта *эмпатии*[3], сопереживания) и человека-порождения психической деятельностью первого, т.е. героя литературного произведения — как некую модель человека, реальную в своих проявлениях, однако не существующую в действительности. Лингвопсихологический метод анализа литературного текста как продукта письменной речи позволяет, с одной стороны, описать поведенческие модели каждого из персонажей с точки зрения психологии и психоанализа, с другой стороны — проанализировать вербально-коммуникативные проявления личностей персонажей (если, конечно, те имеют в тексте речевую характеристику).

Поскольку персонаж в реальной жизни как таковой не существует, то его следует рассматривать как одно из проявлений, по определению Р. Барта, современного мифотворчества: «Современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а лишь в виде «дискурсов»; это не более чем *фразеология*, набор фраз, стереотипов; миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное *мифическое*»[4]. Реалии действительности создаются путем ее художественного воспроизведения в тексте, в нашем случае вполне реалистического.

Действие романа чешского писателя Ладислава Фукса *Вариации для темной струны*[5] относится к периоду европейской истории накануне второй мировой войны, в частности, оккупации Гитлером Чехословакии. События того смутного времени интерпретируются восприятием главного героя — мальчика восьми-одиннадцати лет (трехлетний период от скрытого расцвета фашизма до собственно начала войны). Таким образом, мы имеем дело с преломлением действительности мышлением на стыке позднего детства и начала подросткового периода.

И все же, при внимательном рассмотрении оказывается, что вполне возможно мышление юного Михала назвать ювенильным. В самом деле, это ребенок, с раннего детства окруженный взрослыми, и только ими, погруженный вглубь их серьезных политических и душевных проблем, вынужденный с самого нежного возраста находить себе место и жизненную позицию по отношению к этим проблемам, — просто ради того, чтобы не оказаться погребенным под тяжестью смутных страхов, порождаемых тягостными для ребенка отношениями (в семье и в государстве). Все эти факторы закономерно побуждают его мыслить и чувствовать не по-детски — по той одной причине, что детства он лишен. Несомненно, это ускоряет развитие чувств и мышления, однако одновременно формирует болезненно восприимчивый к действительности тип личности. Помимо этих соображений,

[3] К. Роджерс: *Эмпатия*. В: *Психология эмоций*. Москва 1984, с. 235—237.

[4] R. Barthes: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, с. 79.

[5] L. Fuks: *Variace pro temnou strunu*. Praga 1986. В русском переводе, по которому цитируется текст: Л. Фукс: *Вариации для темной струны*. Пер. с чешск. Москва 1989.

не сложно доказать по тексту романа, что особенности внутреннего мира главного героя Л. Фукса в самом деле являются ювенильными, а не инфантильными. Во-первых, в отношениях со сверстниками проявляются явно и бесспорно мальчишеские чувства (причем подросткового периода развития личности). Примеры из текста. Настойчиво повторяющееся в течение всего романа желание главного героя «идти по следу» и «бросать лассо». Мечта, зародившаяся в деревне, в одиночестве, без достойных товарищей, невольно обнаруженное умение одного из деревенских мальчиков низшего социального положения; мечта, лелеемая вначале для самого себя, потом подразумевающая необходимое участие ближайших товарищей по школе, — она терпит жестокий урон при столкновении с реальной действительностью. В 19 главе домработница и мальчик-герой романа, содрогаясь от страха, что их застанут, проникают тайком в кабинет отца, что категорически запрещено, — посмотреть, что там. Перебирая бумаги на письменном столе, Михал обнаруживает знаки своей трепетной мечты в следующем сочетании: «Следующей была фотография каменистой дороги в лесу, потом фотография следов от босых ног и от ботинок на этой дороге. На другой стороне те же ноги и ботинки, но на чем-то, что на фотографии уже не видно. Мне показалось, что это кусок руки, которая сжимает веревку. Мы быстро перевернули следующую страницу, и там во мху и траве лежал голый мальчик. Через все лицо у него была протянута черная лента, одна рука у него была откинута, и он сжимал в ней лассо». И конец сокрушенной надежды по-детски смехотворен и нелеп: в главе 27 (см. конец этой главы) отец дарит Михалу книгу или коробку — «На крышке или на обложке под целлофаном была цветная картинка — смуглый ковбой на коне с лассо через плечо и с рукой на кольте у пояса, он смотрел куда-то вдаль к горизонту, где в тумане обозначались скалистые горы, а перед копытами коня в песке и на траве виднелись следы. Над ними по-английски было написано в углу: „Made in USA”».

Описываемые в тексте дружеские потасовки носят не враждебный, а любовно-эротический характер. И в описаниях внутренних переживаний и восприятия шума и хаоса в классе в минуты этих игр отслеживается упоение движением и переживанием эмоциональной связи в шевелящемся клубке мальчишеских тел и звоне шутливо-агрессивных выкриков (см., например, главы 14, 15, 27, одним словом, главы, где описываются уроки чешского).

Преданность покровительствующему другу (Брахтлу), как позитивному образу отца и старшему брату, и ревность, когда тот вольно или невольно опекает или избирает другого (см. главы 9, 12, 21, 23, 25. И кульминация этого чувства — в символическом воскрешении Михала Брахтлом в 27 главе).

Во-вторых, внутреннее единоборство героя с отцом имеет характер не соперничества за права на мать, а идеологического и мировоззренческого конфликта. (Подростковому возрасту свойственно столкновение такого типа с миром взрослых). И в этом единоборстве основная цель лирического героя

— отстоять самого себя, свое Я, свое право высказываться (и не подчиняться непонятным страхам, навязываемым ему отцом).

Вот отражения этой тенденции в тексте.

Символически этот конфликт выражается в восприятии мальчиком стен своей комнаты и красного ковра в отцовском кабинете. Эти стены, подобно отцовскому влиянию, давят на подростка своими тенями и призраками (например, в главе 9: «[…] в моем сознании возникла странная серая тень, в которой я вдруг узнал стены своей комнаты»), омрачая мечты о дружеских забавах. Эти же стены своей реальностью подтверждают действительность разочарований, — достаточно только войти (там же, в главе 9). В конце же, когда Михал, благодаря духовному влиянию скитающегося по больной фашизмом Европе известного дирижера-еврея, находит в себе внутренние силы быть свободным от жутких призраков и авторитарного влияния, — разговор с отцом, о том, в какой цвет выкрасить стены комнаты (глава 26), приобретает бутафорно-искусственный оттенок, поскольку давление их действительно стало неактуальным. Ковер же, — как будто воплощение агрессии и кровавого кошмара, с которыми приходится иметь дело отцу по долгу службы, — притягивающий своим магнетическим цветом и запретный, подобно закрытому навсегда ото всех кабинету. Это о нем накануне краха, постигающего семью (и весь мир, «уступивший насилию»), когда отец сжигает компрометирующие бумаги, преступившие запрет мальчик и домработница смеются: „Сжег бы вдобавок еще и свой красный ковер…» (глава 25). Вербальное выражение истинного характера идеологического (собственно, эпохального, обусловливающего уступку фашизму) конфликта Михала с его отцом находим в разговорах с режиссером Якобсоном. В начале упомянем маленький символический момент, предшествующей встрече мальчика с этим позитивным образом отца, позволяющим подростку впоследствии выжить в духовной борьбе с негативным отцовским призраком. См. главу 10: «…а черную папку с нотами, которую я держал под мышкой, как надломленное крыло, я прижал к себе». Так ассоциативно воспринимается переживание первого разочарования в дружбе, разочарования, которое в то же время дорого сердцу. К слову, мотив крыльев, не сломанных, но дозволенных и сильных, встречается и в последней беседе Михала с дирижером. См. главу 27: «… пойдете по свету и будете прислушиваться только к голосу собственного сердца, к мечте и желаниям, полетите, куда вас они понесут, — ведь для этого у вас крылья, они понесут вас даже и… к солнцу… Вы будете жить по-человечески». Вот объясняемое дирижером воспитание Михала (подобное воспитанию любого другого ребенка в условиях авторитарно-полицейского режима в преддверии фашизма): «Ему нужно суровое воспитание, чтобы он избавился от своих страхов, ужасов и фантазий. Эпоха и жизнь может его легко ранить и уничтожить, но эпоха за это ответственности не несет. Ответственность понесу я (отец, подобный отцу лирического героя), что изнежил его.» И тут

происходит логический обрыв разговора — перенос внимания говорящего на звучащую в отдалении музыку: «Интермеццо из Лючии кончилось, занавес поднялся. А кончится все это сумасшествием и смертью», — таков на самом деле приговор позитивного образа отца авторитарным заблуждениям негативного вампирического призрака эпохи (из главы 10). В этом смысл внутреннего противостояния героя с отцовским вампирическим, подавляющим и разрушительным образом, — нежелание подчиняться призракам эпохи. И ярость вызывают политические перемены, препятствующие желанной поездке на каникулы (в 12 главе), протест против которых воплощается в непринятии отцовских объяснений и оправданий. И по сравнению с этой нежеланной действительностью представляются более реальными и явными замещающие функции отцовской фигуры дружеские отношения в школе с опекающим покровительствующим Брахтлом. В-третьих, сама проблема столкновения ребенка с большим миром в том объеме, в котором это происходит с Михалом в романе, — знак подросткового возраста, притом, что способ преломления действительности главным героем и фиксация на мелких символических деталях носит поначалу еще детский характер. Причем прослеживается закономерность трансформации инфантильного восприятия в ювенильное.

Проследим ее непосредственно по тексту.

Начало первой главы, описание грозы и предвестия ее на самом деле является предчувствием той «грозы», которая вот-вот разразится в Западной Европе: «На этот раз весь город погрузился в странную тишину, и неожиданные мысли, нарушавшие наше оцепенение, заставляли предполагать, что разразится страшная, невиданная у нас доселе буря. И не только буря, но и что-то еще более страшное.» Это только еще предчувствие, детское, смутное, являющееся отражением переживаний и внутреннего напряжения старших, которые что-то скрывают от ребенка, в стремлении лишний раз его не пугать, поскольку сами бессильны перед этой надвигающийся на их внешний и внутренний мир бедой. И тут же — детское ассоциативное соединение несоединимых вещей, объяснение дурного предчувствия: «Потому что в комнате, среди нас… сидел какой-то незнакомый человек». Как увидим далее, человек этот, в начале воспринимающийся посторонним и незнакомым, но всегда почти узнаваемым, является негативным образом отца, садистским отцом, на самом деле разрушающим семью. (У Фукса он держит всех домочадцев в страхе, чтобы якобы защитить, но на деле только чтобы держать в страхе и в своей власти, физической и идеологической. См. главу четвертую в начале: «…он нас презирал, и я не понимал, почему. Наверное, он нас презирает, думал я, чтобы испугать»). На протяжении всего романа этот образ появляется, обладая признаками, намекающими на вампиризм, и в конце, когда происходит крах, в посткульминационном «допросе» (прием психоаналитического отслеживания разразившихся над героем событий),

когда мальчика открыто и последовательно подводят к мысли о том, что это (его настоящий отец и все, что его олицетворяет и окружает в восприятии его сыном) — вампир: (см. в конце последней главы) «Внезапно по мне пробежал страшный жар. Вдруг я будто бы понял, что мне *приписываются какие-то мысли и представления, которых у меня в жизни никогда не было*.» Каким бы ни было сопротивление подростка идеологическому давлению отцовской фигуры, признать наличие у себя подобных наблюдений и подозрений он не может, это для него слишком в этом периоде психического развития. И все же признаки и намеки настолько явны: «Меня охватило страшное смятение и ужас, ужас и страх, и я невольно схватился за шею…» Собственно, фиксация на шее (лассо, вампир, палач) — это и есть выражение социального страха эпохи. Это переживание удушья в атмосфере полицейского надзора, негуманных абсурдных законов, размножающихся день ото дня, как грибы после дождя. Это ассоциативно соотносится с претерпеванием ежедневного идеологического давления и ограничения свободы во всех отношениях, так что уже не уверен, свободен ли ты существовать полнокровно и дышать. Далее, тема вампиризма в романе является одной из центральных, и не замкнута только внутри маленького семейного мирка, в котором обитает Михал. Атрибутом вампира являются (кроваво-)красные розы. См. в 14 главе: «Это был какой-то чужой господин с худым костлявым лицом и длинными волосами, какие бывают у артистов, он был во фраке, и в одной руке, которую он держал за спиной, был букет красных роз». По многим намекам, знакомым по прежним страницам романа, в этом господине узнается тот самый призрак вампира. Например, смотрим в той главе далее: «Букет, который он минуту назад держал в руке, теперь держала мать. (Этот незнакомый, но странно узнаваемый господин в каждой сцене своего появления неразрывно связан с матерью, что и указывает на то, что он негативный призрак отцовского образа, тяготеющий над матерью, лишающий ее сил и заставляющий цепенеть от страха.) Она стояла совсем бледная (как жертва вампира) и дрожащая (как от страха, а вообще, — на самом деле, от страха, смутного и неодолимого) у зеркала (вечный намек на вампира, не имеющего отражения и не отбрасывающего тени, причем у Л. Фукса намеки на этот признак вампиризма чрезвычайно тонки и не называются открытым текстом ни в одном месте «Variace pro temnou strunu»), а дядя искал вазу. Когда он нашел серебряную вазу в соседней комнате, поставил ее на стол рядом с подсвечником и опустил в нее розы, костлявый мужчина во фраке допил рюмку, облизнулся, выпятил челюсть и ни с того ни с сего посмотрел на шею матери (все это легко узнаваемые движения вампира)… А потом я выскочил из столовой как сумасшедший».

Впоследствии в совершенно другом, более зловещем и более глобальном, контексте встречаем упоминание о красной розе в 21 главе, где ситуация нагнетается следующим образом: «…в небе кружили самолеты — чаще, чем

прежде, город по вечерам погружался во тьму (затемнение), и говорили, что каждую минуту может начаться война, но мы еще играли в футбол». В этом навязчивом привязывании «футбол состоится… если только не начнется война» и прослеживается ювенильное восприятие зловещей безжалостной действительности, где кошмар и ужас войны как будто отступают на второй план, и на самом деле имеет куда больше прав на существование мальчишеская реальность — заранее планируемая игра, которая может сорваться из-за жестокой игры в войну взрослых. И предчувствие изменений в мире политическом тесно переплетено в сознании мальчика с внутренним недомоганием и предвидением назревающего конфликта с другом: «…Брахтл, который не обращал на меня внимания и был сегодня особенно мрачный, шел с Минеком сзади нас. Так до обеда страшное событие развивалось невинно и тихо, как розовый бутон, а лихорадка у меня усиливалась». В сущности, это только иллюзия подростков, что их игра и их отношения важнее внешнего неумолимого мира взрослых. И действительно, происходящий на футбольном поле конфликт между Брахтлом и главным героем романа оказывается своеобразной проверкой на крепость (Брахтл, засомневавшись, что его друг в состоянии выдержать такое испытание, как война, открытым и намеренным унижением Михала при всех одноклассниках вынуждает его дать агрессивный отпор, после которого остается спокойным и уверенным в том, что Михал «не овечка») и выдает, что надвигающиеся на подростков события большого мира владеют их помыслами и гнетут гораздо больше, чем они стараются показать себе и друг другу. Герой романа выигрывает ситуацию, выдержав испытание, за что его награждают воображаемым букетом, в котором мальчику неотвязно мерещится зловещая «та самая великолепно развернувшаяся, прекрасная роза». И входя домой победителем в серьезной мальчишеской игре, он получает отвратительное известие о проигрыше взрослых в их военной игре (Гитлер занимает Судеты без войны). См. конец 21 главы: «…мама сказала, что отменили мобилизацию и войны не будет, а гость произнес: «Без единого выстрела и без капли крови… то есть мирно…» — явилась мне жгучая красная распустившаяся роза. Случилось что-то невероятно плохое».

Образ розы, связанный у Фукса в романе с вампиризмом, может быть трактован в соотнесении с традиционным смыслом. Если вспомнить любимый романтиками сюжет о соловье и розе (например, в переложении его О. Уайльдом), — жгучая красная распускающаяся роза напитывается кровью из сердца поющей над ней птицы (символ свободной творческой или любящей человеческой души). На этом становится понятным соотнесение символа красной розы, поначалу кажущееся странным, с отцовским и социальным вампиризмом (NB: отцовский = социальный, узаконенный). Роза — символ «прекрасной» отвлеченной идеи, — чтобы распуститься, напитывается кровью душ и человеческих сердец, которой суждено излиться в этой

войне, душ творческих, любящих и свободных. И в этом социальный вампиризм, на который настойчиво намекает автор романа, преломляя этот образ смутными, неоправданными предчувствиями 12-летнего мальчика.

Aurika Chervinsky

Asocjacyjne prawidłowości sposobu myślenia wieku dojrzewania w powieści Ladislava Fuksa *Variace pro temnou strunu*

Streszczenie

Akcja powieści czeskiego pisarza L. Fuksa *Variace pro temnou strunu* dotyczy szczególnego okresu historii europejskiej — początku II wojny światowej i okupacji hitlerowskiej w Czechach. Wydarzenia tych niespokojnych czasów przedstawione zostały w wyobrażeniach głównego bohatera — chłopca w wieku 8—11 lat (trzyletni okres od utajonego rozkwitu faszyzmu do rozpoczęcia wojny). W artykule zanalizowano sposób myślenia autora, charakterystyczny dla wieku dojrzewania (juwenilny), a nie infantylny, jak należałoby oczekiwać.

Aurika Chervinsky

Associative regularities of the way of thinking of adolescence in *Variace pro temnou strunu*, a novel by Ladislav Fuks

Summary

The action of *Variace pro temnou strunu*, a novel by L. Fuks, a Czech writer concerns a specific period in the European history — the beginning of the World War II and Hitlerian occupation in the Czech Republic. The events of these turbulent times were presented in the images of the main character — the boy aged 8—11 (a three year period from a secret development of fascism to the beginning of the war). The article analyses the author's way of thinking, typical of adolescence (a juvenile), not childish, as one would expect.

Jadwiga Gracla
Katowice—Sosnowiec

Tekst literacki w procesie nauczania języka obcego

Zagadnienie wykorzystania tekstu literackiego, podlegającego specyficznym regułom i prawidłowościom, a więc różnego od języka mówionego, czyli języka komunikacji interpersonalnej, pojawia się przy okazji prawie każdej dyskusji na temat udoskonalania czy też przystosowywania sposobu nauczania do wymogów stawianych przez ciągle zmieniającą się rzeczywistość. Wykorzystanie tekstu literackiego w procesie dydaktyki języka obcego ma tylóż zwolenników co przeciwników. W niniejszym szkicu ani nie podam kategorycznych rozstrzygnięć, ani nawet nie przytoczę argumentów za, które mnie, literaturoznawcy, są bardzo bliskie, pozostawiając kwestie te dydaktykom i metodykom nauczania języka, uprawnionym do takiej dyskusji[1]. W moim zamyśle prezentowany szkic jest zapisem doświadczeń zebranych w trakcie prowadzenia zajęć z praktycznej nauki języka rosyjskiego i propozycją wykorzystania pomysłów przez nie zainspirowanych. Spełnienie takiego zamierzenia wymaga jednak paru uściśleń. Po pierwsze, tekst nie jest poświęcony pracy z grupami filologicznymi, gdyż taki profil studiów pozwala na dokładne zapoznanie się z tekstem literackim, oswojenie się z nim i realiami, w jakich powstaje. W czasie zajęć z praktycznej nauki języka z taką grupą uprawnione i wystarczające wydaje się tylko odwołanie do posiadanego już zasobu słownictwa z danej dziedziny z ewentualnym wskazaniem na źródło owej wiedzy. Po drugie, nie dotyczy również pracy z grupą początkującą i grupą zaawansowaną.

W ostatnich latach wzrost zainteresowania językiem rosyjskim doprowadził do powstania kierunków innych niż typowo filologiczne, w tej grupie również znalazły się specjalności oferujące nauczanie języka rosyjskiego od podstaw. Gru-

[1] Niniejszy szkic nie ma na celu opracowania rozstrzygnięć ostatecznych ani teorii glottodydaktycznych (te zostały już opisane znacznie wcześniej, np. w pracach Kitajgorskiej, Stawnej, Desselmanna). Nadmienić należy, że tekst literacki obecny był w procesie dydaktycznym praktycznie od początków (metoda gramatyczna).

py te wymagają, oczywiście, specjalnego podejścia metodycznego, szczególnie na pierwszym etapie nauczania. Później, w roku drugim — a o takich grupach będzie tu mowa — prezentują one zazwyczaj wysoki poziom znajomości języka i, co ważne, ich wymagania względem wykładowcy są również wysokie. Dodatkowy atut stanowi tu również ponadstandartowy wymiar godzin, przeznaczonych na naukę języka. Z jednaj strony, umożliwia on bowiem w miarę dobre opanowanie języka przez studentów, z drugiej jednak — zmusza prowadzących do poszukiwania rozwiązań nietypowych, które mogłyby uczynić proces poznawania języka mniej monotonnym, przez to mniej męczącym, a bardziej efektywnym.

Założony program nauczania przewiduje właśnie w drugim roku studiów obecność przedmiotów specjalizacji tłumaczeniowej (w tym również tłumaczenia praktycznego), jednocześnie wprowadzając do zagadnień praktycznej nauki języka rosyjskiego elementy wiedzy ogólnie zwanej realioznawstwem, w danym przypadku związanej zatem z kalendarzem obrzędowym Rosji. Przyznać należy, że studenci posiadają już pewien zasób wiedzy nabytej w czasie wykładów i ćwiczeń z przedmiotu zwanego „wiedza o Rosji", wiedza ta jednakże nie jest w danym przypadku wystarczająca, tym bardziej że zazwyczaj pozbawiona ugruntowania leksykalnego. Należy bowiem uświadomić sobie fakt odrębności kulturowej dwóch narodów, odrębności dodatkowo potęgowanej różnicą religii i, co nie pozostaje bez znaczenia, obserwowaną w Polsce tendencją do zapominania o dawnych zwyczajach na rzecz asymilacji zwyczajów zachodnich (szczególnie anglosaskich)[2]. W takiej sytuacji próba przybliżenia obrzędu rosyjskiego jest podwójnie trudna, gdyż jawi się nie tylko jako problem leksykalny, z którym spotykamy się często w trakcie zajęć, ale również jako problem realioznawczy.

Przykładem takiej właśnie sytuacji jest temat *Святки*. Mało kto wie, że nie jest to zwyczaj odosobniony, posiada on bowiem polski odpowiednik, przebrzmiały już, nawiązujący do starodawnych wierzeń i obrzędów czas *dwunastnicy*. Ten święty, pełen magii czas wieczorów wypełnionych kolędami i wróżbami, czas, w którym — według tradycji — przyszłość uchylała swojej tajemnicy, jawiąc się w trakcie kolejnych 12 nocy. Zapewne zapomnieniu służyło również wprowadzenie zwyczaju hucznego witania Nowego Roku, w miejsce znanego jeszcze na dworach staropolskich wieczoru wróżb. Brak odniesienia do polskich realiów bliskich studentowi powoduje, że dane zwyczaje, a co za tym idzie — sfera językowa z nimi związana, stają się obce, gdyż w świadomości uczącego się brakuje doświadczeń językowych nabytych w rzeczywistości. W sukurs jednak w takim przypadku przychodzi właśnie literatura. Stanowi ona bowiem świadectwo i dowód minionego czasu, kultury danego narodu, odzwierciedla jego mental-

[2] Szczególnie jaskrawym przykładem takiego zjawiska jest bezkrytyczne i nieuzasadnione przenoszenie świąt obecnych i zakorzenionych w tradycjach anglosaskich czy amerykańskich na grunt polski, o czym świadczyć mogą np. Halloween czy walentynki, wypierające słowiańską Noc Kupały. Czynione w niektórych rejonach próby reaktywacji tego święta są zjawiskiem marginalnym, podczas gdy importowane święta cieszą się powodzeniem medialnym.

ność, strach, nadzieje, wierzenia, historie[3]. W niej jak w zwierciadle, ale zarazem jak w specyficznej kronice „mieszka" duch narodu. Obecność danego zwyczaju w utworze literackim, bez względu na rolę, jaką odgrywa w utworze (w balladzie Żukowskiego zwyczaj wróżenia w wigilię święta Objawienia Pańskiego urasta do rangi motywu przewodniego, na nim nadbudowana jest dalsza część ballady, wyraźnie kontrastująca z pochodzącą z tego samego okresu i zaliczaną do tej samej grupy balladą, zapożyczoną z tradycji niemieckojęzycznej — *Ludmiłą*), świadczy o istnieniu i randze danego zwyczaju w obrzędowości narodu. Przyjrzyjmy się temu zjawisku nieco uważniej.

Pomijam tu, oczywiście, niezwykle ważną rolę, jaką może odegrać tekst zrytmizowany w procesie kształtowania prawidłowych nawyków fonetycznych, koncentrując się jedynie na płaszczyźnie leksykalnej i tematyce utworu.[4]

Realioznawcze tematy, a do takich niewątpliwie należy wzmiankowany temat, nie należą do łatwych, tym bardziej że na przeszkodzie staje nie tylko bariera kulturowa, ale również językowa, związana ze specyficzną, charakterystyczną i nieprzekładalną leksyką. Takimi właśnie zwrotami nasycona jest analizowana ballada, np. *крещенский вечерок, налой*. Są to przykłady leksyki bezekwiawalentnej, wymagającej opisowej formuły tłumaczenia. Otrzymujemy więc dwa leksemy, które wymuszają dokładną charakterystykę, „domagają się" poprawnej składniowo i stylistycznie formuły. Jednocześnie stanowią one niejako klucz do dalszych rozważań i wprowadzania coraz to bardziej skomplikowanego słownictwa, związanego z obyczajem wróżenia, żywym do dnia dzisiejszego w Rosji. O żywotności tego obyczaju świadczą publikowane we współczesnych gazetach artykuły w całości poświęcone opisowi sposobów wróżenia. Tłumaczenia wymaga również sam czas ballady, który w obrzędowości cerkiewnej odpowiada świętu chrztu pańskiego, a do dnia dzisiejszego kojarzy się ze zwyczajem święcenia wody i zanurzania w niej krzyża. Oczywiście, trudno pozostać jedynie przy tekście literackim, podlegającym z definicji pewnym ograniczeniom, i, co nie pozostaje w tym momencie bez znaczenia, będącym nieco (z punktu widzenia rozwoju języka) archaicznym.

Tekst literacki stanowi w danym przypadku jedynie podstawę do dalszej pracy. Dzięki niemu student ma okazję poznać pewne punkty charakterystyczne kalendarza obrzędowego. Punkty te muszą zostać jednakże rozwinięte. Tak jak roz-

[3] Podobnie sytuacja kształtuje się, gdy w czasie zajęć analizowany jest utwór Bestużewa-Marlińskiego *Straszna wróżba*. Czas wydarzeń — wigilia Nowego Roku, oraz zwyczaje ludu rosyjskiego — zgromadzenie w jednej z chat i opowiadanie o duchach, które mają w ten dzień nawiedzać świat żywych, znacznie odbiegają od doświadczenia studentów i nierzadko powodują błędne konotacje chociażby ze świętem zmarłych.

[4] Ballada *Swietłana* Żukowskiego jest przykładem metrum trocheicznego. W danym przypadku ma to dodatkowe znaczenie, chociaż, oczywiście, z przyczyn merytorycznych nie może ono być przedmiotem dyskusji na zajęciach z praktycznej nauki języka rosyjskiego. Podkreślmy więc tylko, że owo metrum jest specyficzne dla języka polskiego. Właściwe więc odczytanie utworu pozwala łagodnie wprowadzić uczących się w melodykę języka rosyjskiego.

winięcia domaga się samo pojęcie *крещенский вечерок*. Według tradycji był to wieczór kończący czas *святок*, któremu przypisywano niezwykłe znaczenie. Wprowadzenie początkowo terminu *крещенский вечерок* wymusza niejako objaśnienie znaczenia tego święta, w dalszej zaś pracy zwrócenia uwagi na związany z nim okres *святок*. W tym momencie należy więc wykorzystać teksty dodatkowe, gdyż sam tekst ballady stanowi jedynie pierwotny punkt odniesienia, motywację do wprowadzenia kolejnego pojęcia i objaśnienia go. Rozwinięcia i gramatycznego komentarza wymagają również zasygnalizowane w początkowych częściach ballady sposoby wróżenia.

Owe „niedoskonałości" tekstu literackiego, czyli w danym przypadku jedynie sygnalizacja pewnych grup leksyki — są w moim przekonaniu — pewnego rodzaju sposobem uporządkowania pracy, pozwalającym na płynne przejście od zagadnień najbardziej ogólnych do zagadnień szczegółowych. Dlatego całkowita rezygnacja z tego typu tekstu jest krokiem zbyt radykalnym. Tekst literacki wymaga konfrontacji ze współcześniejszą wersją opisu obyczajów. W sukurs prowadzącemu przychodzi tu Internet, z całym zbiorem najróżniejszych artykułów poświęconych omawianemu zagadnieniu.

Wybrany przeze mnie na zajęcia artykuł *Гадание на кошачьей лапе*[5], zamieszczony na stronach internetowych poczytnego czasopisma „Аргументы и факты" (www.aif.ru/dochki/245/17-03php), w sposób wyczerpujący omawia różnorakie zwyczaje wróżenia, rozpowszechnione do dnia dzisiejszego. Dodatkowym jego atutem jest również wprowadzenie poprawnych dla języka rosyjskiego, aczkolwiek sprzecznych z polską normą, a przez to wymagających szczególnej uwagi, ze względu na możliwość interferencji językowej, konstrukcji gramatycznych, typu: *гадание на / гадать на*, które zazwyczaj są przez studentów błędnie łączone z przyimkiem *z*. Prezentowane w tekście współczesnym sposoby wróżenia, co ciekawe, nie różnią się od tych obecnych w balladzie *Swietłana*. Oczywiście, opisane są innym językiem, mniej metaforycznym i nasyconym epitetami, jako że funkcja prezentowanego tekstu jest inna, inne są też stylistyka i czas postania. W tekście literackim mamy jedynie do czynienia z sygnalizacją typy: zdjąwszy z nogi bucik, rzucały go za bramę, karmiły kurczaka ziarnem lub lały płynny wosk. Są to jedynie krótkie wzmianki. Współczesny tekst internetowy pozwala na dokładne zapoznanie się ze specyfiką czynności, co za tym idzie — wprowadzenie całych konstrukcji gramatyczno-leksykalnych, używanych do opisu czynności lania wosku. Dzięki temu grupa zapoznaje się z czasownikami typu: *roztopić*, *postawić*, *nalać*, *wynieść*. Nie koniec jednak na tym. Zgodnie ze specyficznym rosyjskim obyczajem wróżenia z wosku do pomocy przywołany zostaje domowy skrzat (домовой), czyli wprowadzony jest kolejny szczegół realioznawczy. Nie zmienia

[5] W tekście zamieszczona jest dokładna instrukcja dotycząca poszczególnych sposobów wróżenia. Pierwsza zwrotka ballady, pomijając oczywiście literaturoznawczy i historycznoliteracki aspekt utworu Żukowskiego, zawiera swoiście pojęty przegląd metod wróżenia, kultywowanych na Rusi.

to jednakże faktu, że opis ów dotyczy tego samego zjawiska — sygnalizowanego w tekście literackim.

Mamy więc tu do czynienia z różnorodnym materiałem językowym (leksykalnym), ale z tożsamym zagadnieniem merytorycznym. Takie ujęcie problematyki i rozwój procesu dydaktycznego: od tekstu bardziej ogólnego (tekst literacki) do tekstu bardziej szczegółowego (tekst współczesny) pozwala na stopniowe wprowadzanie leksyki danego zjawiska, tworzenie gniazda wyrazów, utrwalenie nawyków gramatycznych.

Nie jest to jednakże jedyna funkcja porównania i wykorzystania tekstów. Samo zestawienie pozwala na wprowadzenie uczącego się w tematykę i zagadnienie realioznawcze. Załóżmy bowiem nieobecność tekstu literackiego w procesie dydaktycznym w danym przypadku[6]. Konsekwencją rezygnacji z przytoczenia ballady staje się konieczność dokładnego omówienia zwyczaju przez prowadzącego zajęcia. Uwzględnienie tego postulatu nie jest, wbrew pozorom, łatwe z racji istnienia właśnie w tym zakresie tematycznym leksyki bezekwiwalentnej. To z kolei powoduje, że wykładający jest ograniczony w swojej swobodzie wypowiedzi, a co za tym idzie — może to powodować pewną nieklarowność wywodu. Problemy te rozwiązuje właśnie wprowadzenie tekstu literackiego, który zawiera dość trudną leksykę, umieszczoną jednakże w zrozumiałym, po krótkim wprowadzeniu, kontekście. Kolejną zaletą wykorzystania tekstu literackiego jest zapoznanie z obyczajowością narodu rosyjskiego i względną niezmiennością owych zwyczajów na przestrzeni czasu.

Z niniejszych uwag wynika więc, że tekst literacki, niejednokrotnie „wyrzucany" z zajęć praktycznych znajduje na nich swoje miejsce. Szczególną przydatność wykazuje jednak w grupach, które z racji swojego przygotowania i profilu są pozbawione wiedzy realioznawczej, nabywanej w procesie studiów nad historią literatury. Wydaje mi się, że wiedza ta okazuje się niezbędna w dowolnym rodzaju pracy z językiem. Oczywiście, niniejsze spostrzeżenia dotyczą praktycznie wszystkich zagadnień związanych z nabywaniem przez studenta nawyków leksykalnych osadzonych w kontekście realioznawczym. Mam tu na uwadze wszelkiego rodzaju zagadnienia tematyczne dotyczące obrzędowości cerkiewnej (kwestia *raskolu*) czy nawet mentalności rosyjskiej duszy. Kwestie nauczania języka oscylującego wokół tych zagadnień czekają wciąż na dokładne opracowanie, w którym — mam nadzieję — literatura i jej dziedzictwo znajdą swoje miejsce.

[6] Przedstawiona propozycja wykorzystywania tekstu literackiego na zajęciach z praktycznej nauki języka rosyjskiego jest jedną z wielu na drodze do wypracowania metody przybliżania tematów o takim jak wzmiankowany charakterze.

Ядвига Грацла

Художественный текст в процессе обучения иностранному языку

Резюме

Предлагаемые заметки представляют собой попытку показать возможности, которые содержит в себе художественный текст при использовании его на занятиях обучения иностранному языку. По мнению автора, именно литературно-художественный текст может давать основу для включения лексики, связанной, в частности, с народным кадендарем, что, в свою очередь, требует погружения в культурные реалии данной нации.

Jadwiga Gracla

A literary text in the process of teaching a foreign language

Summary

The text constitutes an attempt to show one of the possibilities a literary text gives (here *Swietłana* by W. Żukowski) when used during the practical language classes. According to the author, such a text may be a starting point for introducing the lexis connected with the folk calendar which out of necessity requires to be placed in the reality of a given nation.

Środki i zabiegi artystyczne

Художественные приемы и средства

Elżbieta Książek
Kraków

Dialogiczny charakter listu

Próba spojrzenia na list z perspektywy dialogu jest podyktowana analogiami tkwiącymi w kształcie obu gatunków. J. Mukařovský w pracy *Dialog a monolog* wyróżnia trzy główne i zasadnicze aspekty dialogu: (1) sprzężenie z relacją JA—TY i występowanie jej konwersji; (2) sprzężenie akcji dramatycznej z okolicznościami („sytuacją przedmiotową"); (3) „przenikanie się kilku kontekstów" i „powstające na ich styku zwroty znaczeniowe"[1]. Dialogowość listu jest cechą silnie podkreślaną przez A. Kałkowską. „Włączenie listu między postacie dialogu właściwego [...] wynika z tej jego właściwości, że realizuje on bezpośrednio ściśle dialogową relację JA—TY, której uczestnicy przekazują sobie rolę mówiącego i odbiorcy; że podstawowym schematem generującym różne formy listu jest schemat pytanie — odpowiedź"[2]. Każdy wysłany list jest — bądź może się stać —ogniwem w łańcuchu korespondencji, co decyduje o dialogowym charakterze tej formy. Tak postrzegany list można przełożyć na „sekwencję zorientowanych wzajemnie na siebie naprzemiennych kroków"[3] obu partnerów, którzy wcielają się raz w rolę nadawcy, a raz odbiorcy. Zdaniem M. Bachtina tego rodzaju personalna zbieżność[4] jest naturalna dla dialogu potocznego oraz dla korespondencji.

Samo pojęcie dialogowości teoria wypowiedzi zawdzięcza M. Bachtinowi, który napisał: „Istnieć to znaczy dialogowo obcować z kimś"[5]. „List, podobnie jak

[1] Por. J. Mukařovský: *Dialog a monolog*. W: Tenże: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 191—195.

[2] Por. A. Kałkowska: *Struktura składniowa listu*. Wrocław 1982, s. 34.

[3] J. Jarzębski: *O zastosowaniu pojęcia „gra" w badaniach literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 34.

[4] Szerzej na temat personalnej zbieżności zob. M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 397.

[5] M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 381.

replika dialogu, jest skierowany do określonego człowieka, uwzględnia jego ewentualne reakcje, jego ewentualną odpowiedź”[6]. Postawa reprezentowana przez „mówienie do kogoś” jest widoczna w formie adresatywnej, która nie tylko wyznacza przyszłego odbiorcę listu, lecz stanowi także sygnał do podjęcia dialogu. Należy zaznaczyć, że dialog w pełnym tego słowa znaczeniu w listach nie występuje. Brak empirycznego świadectwa obecności drugiej osoby powoduje, że list odbierany jest jako pewnego rodzaju substytut rozmowy: „rozmowa na odległość”, „rozmowa z nieobecnym”[7] czy „rozmówienie nieobecnego z nieobecnym”[8]. Na obecność w liście osoby adresata zwracają uwagę także inni badacze zajmujący się teorią listu. M. Czermińska w rozprawie o *Roli odbiorcy w dzienniku intymnym* czyni to, przeciwstawiając list diariuszowi. „Dziennik poufny — pisze badaczka — w zasadzie nie przeznaczony do publikacji [...] zakłada przede wszystkim odbiorcę tożsamego z nadawcą. List natomiast nawet jeśli jest najbardziej egocentryczny, jeśli jest listem-wyznaniem, listem-ekspresją, skierowany jest *ex definitione* do jakiegoś TY, DO kogoś innego”[9]. Z kolei J. Lalewicz zauważa, że list staje się wypowiedzią rzuconą w próżnię, bezsensowną, jeśli nie jest rozumiany jako wypowiedź *czyjaś* i *do kogoś* [10]. Iwona Wiśniewska przypisuje nawet odbiorcy swoistą kreatywność skierowaną do nadawcy. „List — pisze — jest formą stwarzania siebie w kontakcie z drugim człowiekiem”[11]. Obecność odbiorcy stanowi warunek konieczny, lecz niewystarczający, by można było mówić o dialogu. Niezbędna okazywała się także wymienność ról nadawczo-odbiorczych.

Obok formy adresatywnej iluzję obecności adresata w liście stwarza morfologiczna kategoria drugiej osoby liczby pojedynczej. Kategoria ta jest widoczna w czasownikowych formach czasu teraźniejszego typu: *слышишь, знаешь, понимаешь, видишь, вообрази, представь*, zaliczanych przez K. Pisarkową[12] do sygnałów konatywnych kontynuujących, z kolei przez K. Ożoga[13] do *quasi*-czasownikowych operatorów kontaktu. Łączy je to, że wszystkie odgrywają istotną rolę w budowaniu więzi między nadawcą a odbiorcą oraz w podtrzymywaniu jej w ciągłym napięciu. Ich celem jest spowodowanie zwrotności komunikacji i kooperacji, a nie tylko przekazanie określonej informacji. Używając sygnałów typowych dla komunikacji *face to face*, nadawca próbuje zrekompensować brak wspól-

---

[6] Tamże, s. 310.

[7] J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 87.

[8] S. Skwarczyńska: *Teoria listu*. Lwów 1937, s. 37.

[9] M. Czermińska: *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 111—112.

[10] Por. J. Lalewicz: *Komunikacja*…, s. 56.

[11] I. Wiśniewska: *Formuła przyjaźni. Korespondencja między Elizą Orzeszkową a Leopoldem Méyetem*. W: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*. Red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz. Białystok 2000, s. 353.

[12] K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław—Warszawa 1975.

[13] K. Ożóg: *Leksykon metatekstowy współczesnej polszczyzny mówionej. Wybrane zagadnienia*. Kraków 1990.

nego „tu" i „teraz", prowadząc do powstania dialogu imitowanego[14]. Ten specjalny typ kolokwialności, polegający na zastosowaniu w praktycznym porozumieniu nietypowego tworzywa, jakim jest język pisany zamiast mówionego, można scharakteryzować terminem „język wtórnie mówiony"[15].

W otoczeniu zdań zawierających prośbę pojawia się *quasi*-czasownikowy sygnał kontaktu *слышишь*, który utrzymuje stałe napięcie dialogowe między nadawcą a odbiorcą, napięcie o charakterze fatycznym. Sygnał ten mobilizuje odbiorcę do wzmożenia uwagi. Nadawca zwracając się do odbiorcy tak, jak gdyby zwracał się do obecnego „tu" i „teraz" partnera, próbuje przezwyciężyć dystans między partnerami i złagodzić pośredniość kontaktu. Sygnał *слышишь* zamykając pole informacyjne, jednocześnie otwiera miejsce dla nowej informacji. Mamy tu do czynienia z „prowokacją fatyczną"[16], gdyż nadawca „atakuje" odbiorcę, szukając u niego potwierdzenia, że własne słowa nie trafiają w próżnię. W formie tej widoczne są także ślady funkcji ekspresywnej — nadawca próbuje sterować zachowaniem odbiorcy, oczekuje od niego pozytywnej reakcji[17]. Sygnał ten jest więc rodzajem mechanizmu kontrolującego kontakt między nadawcą a odbiorcą i w ten sposób przyczyniającego się do wypełnienia zasady kooperacji, np.[18]:

> *Если Маша еще не уехала, то скажи ей, чтобы она привезла немного колбасы вареной.* ***Слышишь?***
>
> (т. 20, с. 70)
>
> *Привези с собой „Детей Ванюшина" — эта пьеса у Миши.* ***Слышишь?***
>
> (т. 19, s. 232)
>
> *Я буду тебе телеграфировать, ты никому не говори и приезжай на вокзал одна.* ***Слышишь?***
>
> (т. 19, с. 76)
>
> (…) *не болей, береги себя, спи побольше, а когда поедешь в Петербург, одевайся потеплей.* ***Слышишь?***
>
> (т. 20, с. 246)

W bezpośrednim sąsiedztwie sygnału *слышишь* pojawia się czasami forma adresatywna, która — jak pisze K. Ożóg — „dubluje wyznaczanie relacji między nadawcą a odbiorcą"[19]. Jej obecność dodatkowo „podgrzewa" napięcie fatyczne, wzmacnia całą wypowiedź, np.:

---

[14] A. Kałkowska: *Struktura skadniowa listu*…, s. 14.

[15] S. Urbańczyk: *Rozwój języka narodowego. Pojęcia i terminologia*. W: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979, s. 13.

[16] K. Ożóg: *Leksykon*…, s. 31.

[17] Por. Tamże, s. 54; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*…, s. 22.

[18] Teksty źródłowe: А.П. Чехов: *Письма*. Т. 13—20. Москва 1948—1951.

[19] K. Ożóg: *Leksykon*…, s. 51.

Это ничего, что ты влюблена в другого и уже изменила мне, я прошу тебя, только приезжай, пожалуйста. ***Слышишь, собака?*** *Я ведь тебя люблю, знай это, жить без тебя мне уже трудно.*

(т. 19, с. 53)

Wśród innych sygnałów konatywnych można wskazać formę *знаешь*, która pojawia się wyłącznie w zdaniach oznajmujących lub pytaniach. W sygnale tym można dopatrzyć się pierwotnej intencji pytania retorycznego: 'czy wiesz?', 'czy rozumiesz?', jednak brak intonacji skłania raczej do tego, aby uznać tę funkcję za wyblakłą[20]. Krystyna Pisarkowa zalicza *wiesz* do sygnałów konatywnych, podgrzewających kontakt od strony nadawcy[21]. Podobne stanowisko w tej kwestii zajmuje J. Mazur, zaliczając *wiesz* do słownych sygnałów kontaktu. Są to „występujące w spontanicznych tekstach języka potocznego słowa, mające funkcję zapewniania ciągłego kontaktu między nadawcą a odbiorcą. Nadawca odwołuje się często do odbiorcy, ale nie po to, aby usłyszeć jego zdanie w tej sprawie, lecz w celu utrzymania jego uwagi w ciągłym napięciu [...]"[22]. Użycie sygnału *знаешь* sugeruje, że za moment pojawi się nowa informacja. Z tego też względu K. Ożóg nazywa go operatorem „wiedzowościowym"[23]. Nadawca stosując tego typu sygnał, angażuje mocniej uwagę odbiorcy, stara się zaciekawić go tym, co zamierza mu przekazać, np.:

Знаешь*, дусик, «Месяц в деревне» мне весьма не понравился. Пьеса устарела; если у вас она не понравится, то скажут, что виновата не пьеса, а вы.*

(т. 20, с. 73)

*Ты з****наешь****, милая? Сгорел тот самый театр, в котором ты играла в Ялте. Сгорел ночью, несколько дней назад.*

(т. 19, с. 392)

Здравствуй, дусик мой! ***Знаешь****, что я придумал?* ***Знаешь****, что я хочу предложить тебе? Ты не рассердишься, не удивишься? Давай вместо дачи в этом году поедем в Швейцарию.*

(3712)

Rzadkie są przypadki użycia wariantu synonimicznego analizowanego sygnału, czyli czasownika *понимаешь*, np.:

---

[20] K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*…, s. 24.

[21] Tamże, s. 20.

[22] J. Mazur: *Organizacja tekstu potocznego na przykładzie języka polskiego i rosyjskiego*. Lublin 1986, s. 99.

[23] K. Ożóg: *Leksykon*…, s. 50.

Мы поедем сначала в Вену, побудем там денька два, затем в Швейцарию, затем в Венецию (если не будет очень жарко), затем на озеро Комо, где и засядем как следует. ***Понимаешь****, бабуля?*

(т. 20, с. 342)

Страшно скучаю. ***Понимаешь?*** *Страшно.*

(т. 18, с. 388)

Sygnał ten, podobnie jak *слышишь*, stanowi „prowokację fatyczną". Nadawca nie czeka na odpowiedź, czy rzeczywiście odbiorca zrozumiał wypowiedź, chce jedynie potwierdzenia, że jego partner odebrał informację. Można tu mówić o kontrolowaniu przebiegu komunikacji, o zaznaczeniu, że kontakt między nadawcą a odbiorcą utrzymany jest w stałym napięciu. W drugim przykładzie mamy do czynienia z próbą uwiarygodnienia podawanej informacji, podkreślenia jej autentyczności. Nadawca wyraża (jedynie) słowami swoje emocje, co powoduje, że stara się on być jak najbardziej przekonujący.

W badanym materiale spotykamy także *quasi*-przestrzenny sygnał *видишь*, który — podobnie jak wymienione powyżej sygnały — służy budowaniu więzi fatycznej, organizowaniu kontaktu między uczestnikami dialogu. Pozycja inicjalna sygnału, co potwierdzają poniższe przykłady, powoduje, że sygnał ten niesie ze sobą odcień przechwałki: 'podziwiaj, że zrobiłem to a to'. Nadawca tworzy w ten sposób pozytywny obraz samego siebie w świadomości odbiorcy. Jednocześnie sugeruje on zajęcie analogicznej postawy ze strony odbiorcy. W przykładach tych uwidacznia się zatem element sterujący. Można zarazem odnieść wrażenie, że nadawca w trosce o zachowanie swej twarzy próbuje usprawiedliwić się w oczach odbiorcy (i być może przed samym sobą), aby zapobiec ewentualnym negatywnym skutkom. W ten sposób stara się on wywołać pozytywne nastawienie odbiorcy, a tym samym utrzymać atmosferę grzeczności, np.:

Видишь*, какой я муж: пишу тебе каждый день, исправнейшим образом.*

(т. 19, с. 125)

Видишь*, дуся, я пишу тебе все подробно и умалчиваю или пишу очень кратко только об одном, а именно о том, как я тебя люблю, как без тебя скучаю, моя радость, немочка моя, деточка.*

(т. 19, с. 124)

Видишь*, какие длинные письма пишу я тебе! Что ты на это скажешь?*

(т. 20, с. 168)

Obok видишь do *quasi*-przestrzennych sygnałów zaliczyć należy *вообрази*. Sygnał ten — zdaniem K. Ożoga — łączy w sobie funkcję fatyczną z funkcją ekspresywną, która związana jest z przekazem informacji, wywołujących u nadawcy rozmaite emocje, np.: zdenerwowanie, wzburzenie, zaskoczenie. Z kolei funkcja fatyczna ukierunkowana jest na kontakt, w stronę odbiorcy, zaś ma na celu wzmocnienie jego uwagi.

В Ялте, ***вообрази****, прохладно, без пальто уже не выхожу и окно затворяю, когда ложусь спать* (…).

(т. 19, с. 126)

Здесь, вообрази, вдруг стало холодно, как никогда. Настоящий мороз. В Марселе снегу навалило целые горы, а здесь поблекли в одну ночь, и я хожу в осеннем пальто.

(т. 18, с. 431)

Podobny charakter ma operator *представь* oraz jego wariant *можешь себе представить*. Ten ostatni jest mocnym zwrotem fatycznym, atakującym odbiorcę, aby ten potwierdził: 'istotnie, trudno to sobie wyobrazić'[24], np.:

Представь*, милая моя собака, какой ужас! Сейчас докладывают, что какой-то господин внизу спрашивает меня. Иду, гляжу — старик, рекомендуется так: Чертков. В руках у него куча писем, и оказывается, что все эти письма, адресованные ко мне, получил он, потому что его фамилия похожа на мою.*

(т. 18, с. 435)

Можешь себе представить*, в Ялте мороз в 5″ градусов; вчера был сильный мороз, метель, шум.*

(т. 19, с. 216)

Niebagatelną rolę w procesie dialogizacji listu odgrywają struktury pytajne będące sygnałami fatycznymi manifestującymi więź nadawcy z odbiorcą. Pytania w bezpośredni sposób mówią o konieczności podtrzymania kontaktu, wymianie ról nadawczo-odbiorczych, ponieważ zmuszają odbiorcę do werbalnej bądź niewerbalnej reakcji na nie. Stanowią więc one siłę napędową dialogu. Owo prowokowanie odpowiedzi „wynika z natury słowa, które zawsze chce być *usłyszane*, zawsze poszukuje współodpowiadającego zrozumienia, nie poprzestaje na *najbliższej* percepcji, lecz podąża wciąż dalej i dalej. […] Dla słowa (i co za tym idzie, dla człowieka) nie ma nic gorszego niż *brak reakcji współodpowiadającej*"[25].

Należy podkreślić, że dialog nie polega jedynie na zmienności ról uczestniczących w nim partnerów, zakłada on istnienie dwóch wzajemnie na siebie oddziałujących osób. List konstruowany jest przez jednego z uczestników. Drugi pozostaje komunikacyjnie bierny, dociera do niego skończony tekst, kompletna wypowiedź. Mimo to odbiorca nie uczestniczy jako „płyta rezonansowa"[26], lecz jako mniej lub bardziej twórczy uczestnik listu, od którego nadawca „oczekuje nie biernego rozumienia, jedynie dublującego jego myśl w cudzym głosie, lecz odpowiedzi [...]"[27].

[24] Por. Tamże, s. 58.

[25] M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 437.

[26] S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 93.

[27] B. Żyłko: *Michaił Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury*. Gdańsk 1994, s. 133.

Milczący odbiorca jest więc tak samo „interakcyjny" jak nadawca. Najlepszym tego dowodem są pytania, które aktywizują odbiorcę i dynamizują tekst. Dzięki nim list będący inkarnacją monologu przeradza się w żywy — choć tylko symulowany — dialog z adresatem.

Rola nadawcy nie ogranicza się tylko do prowokowania określonej reakcji. Nadawca konstruując swą wypowiedź, stara się jednocześnie antycypować zachowanie odbiorcy oraz uwzględniać tło aperceptywne, na którym przyjmie on jego wypowiedź: czy i na ile orientuje się w sytuacji, czy posiada odpowiedni zasób wiedzy o łączącym ich fragmencie rzeczywistości. Owo przewidywanie będące rodzajem cudzego głosu (tu: odbiorcy) w wypowiedzi nadawcy powoduje, że wzajemny stosunek uczestników dialogu odczuwany jest jako napięcie[28].

W budowaniu dialogiczności wewnętrznej, wynikającej z zapotrzebowania partnerów na bezpośrednią rozmowę, uczestniczy kilka rodzajów pytań, m.in. pytania, za pomocą których nadawca nawiązuje faktyczny kontakt z adresatem, pytania stawiane *expressis verbis*, na które odpowiedź ma dać adresat w następnym liście, np.:

Здравствуй, венгерская лошадка, как поживаешь?

(т. 20, с. 190)

Дуся, немецкая лошадка, как ты себя чувствуешь?

(т. 20, с. 231)

Радость моя, голубчик, дуся, жена моя, как живёшь без меня? Что чувствуешь? О чём думаешь? У меня всё благополучно, я здоров, не кашляю, не кашляю, силю хорошо и ем хорошо.

(т. 19, с. 377)

Здравствуй, милая моя Олюша, как поживаешь? Я поживаю так себе, ибо жить иначе никак невозможно.

(т. 19, с. 233)

Z formalnego punktu widzenia są to pytania o uzupełnienie, na które nadawca oczekuje odpowiedzi. W komunikacji bezpośredniej tego rodzaju pytania nie wymagają rzetelnej odpowiedzi, służą raczej manifestacji więzi fatycznej świadczącej o nawiązaniu kontaktu. W przypadku listu rzecz wydaje się nie do końca oczywista. Nadawcy nie chodzi jedynie o wypełnienie konwencji grzecznościowej przez wykazanie „życzliwego" zainteresowania odbiorcą i jego sprawami, ale o uzyskanie owych treści uzupełniających. Niekiedy tego rodzaju pytanie staje się rodzajem pretekstu do udzielenia informacji o autorze listu: 'Pytam, co u Ciebie słychać i mówię Ci, co słuchać u mnie'. Pytania te kreują iluzję bezpośredniego dialogu, gdyż wychodzą naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy. Nadawca usuwa się na dalszy plan wraz z całym bagażem spraw dotyczących jego oso-

[28] Szerzej: M. Głowiński: *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 7—28.

by, dając tym samym do zrozumienia, że partner korespondencji ma znaczenie nadrzędne.

Inną grupę tworzą pytania, na które nadawca nie odpowiada bezpośrednio, lecz powtarza je, dokonując swego rodzaju retrospekcji, np.:

> *Милый дусик,* ***ты спрашиваешь****, почему я не беру денег за переводы моих произведений. А потому, что не дают.*
>
> (т. 19, с. 269)
>
> *В письме своем* ***мы спрашиваешь****, как погода, как журавли, как Могаби. Погода тихая теплая, но туманная, Могаби скрылась за туманом, про журавлей я тебе уже писал* (...).
>
> (т. 19, с. 156)

Powtórzenie pytania przez nadawcę z punktu widzenia dalszego przebiegu dialogu epistolarnego wydaje się nieproduktywne, wręcz defektywne, gdyż nie uzupełnia luki informacyjnej. Te z pozoru zbyteczne odpowiedzi pytaniem na pytanie pełnią jednakże ważną funkcję w strukturze listu. Nadawca nawiązując do słów odbiorcy, wyraźnie wskazuje, że odpowiedź będzie dotyczyła tego, a nie innego pytania. Ustala on pewną wspólną płaszczyznę porozumienia, wspólny temat jako „to, o czym się pisze". Należy zauważyć, że liczba pytań kierowanych do odbiorcy jest z reguły większa niż jedno, dlatego też jego powtórzenie kierunkuje i doprecyzowuje temat[29].

Przytoczone przykłady pokazują wyraźny rozkład treści tematycznych i rematycznych[30]. Punktem wyjścia staje się powtórzenie pytania, po którym następuje odpowiedź posuwająca dialog epistolarny w przód „o jeden krok". Nadawca udzielając odpowiedzi na postawione pytanie, częściowo powiela jego schemat strukturalny. Takie „przenikanie się wypowiedzi i odpowiedzi" scala tekst, czyniąc z niego spójną całość nie tylko w planie formalnym, ale również w planie treści[31]. Jest ono także świadectwem „współpracy" partnerów w tworzeniu tekstu. Nadawca, powtarzając część pytania, włącza do rozmowy adresata, który — wprawdzie milczący — staje się niejako aktywnym jej uczestnikiem.

Podobny charakter mają pytania, które nadawca zadaje w imieniu odbiorcy, po czym wchodząc w jego rolę, sam na nie odpowiada. Prowadzenie dialogu z samym sobą, oparte na wymianie replik, którymi w tym wypadku są pytanie i odpowiedź, ma na celu zmniejszenie dystansu między uczestnikami, stworzenie pełniejszej obecności adresata, np.:

---

[29] Por. J. Warchala: *Dialog potoczny a tekst*. Katowice 1991, s. 29—30.

[30] Szerzej: V. Mathesius: *O tak zwanym aktualnym rozczłonkowaniu zdania*. W: *O spójności tekstu*. Red. M.R. Mayenowa. Wrocław 1971, s. 7—12.

[31] Por. B. Boniecka: *Akty działania a akty mowy na materiałach wypowiedzi dziecięcych*. Lublin 1992, s. 73.

Увидимся ли? Да, увидимся. Когда? В первых числах сентября, по всей вероятности.

(т. 19, с. 380)

Кто меня навещает? Альтшуллер лечит, был сегодня Средин Леонид, был Арабажин, ничтожнейший литератор, но шумящий, как водная мельница.

(т. 19, с. 126)

Ты спрашиваешь, когда увидимся. На святой. Где? В Москве. Куда поедем? Не знаю, решим сообща, моя замечательная умница (...).

(т. 19, с. 40)

Czynnikiem dialogizującym są również pytania retoryczne typu: *Я тебя люблю? Как ты думаешь?* (т. 20, с. 15). Nie są one zadawane w celu rozstrzygnięcia wątpliwości nadawcy wypowiedzi co do treści swego powiadomienia ani też w celu uzupełnienia luki informacyjnej. Odpowiedź na postawione pytanie jest znana nadawcy. Są to więc pytania pozornie pytające, niewymagające odpowiedzi. Mamy tu do czynienia ze stwierdzeniem ujętym w formę pytania. Tego rodzaju mini-dialog nadawcy z samym sobą ma charakter wyraźnie emocjonalny, świadczy o przeżywanych rozterkach duchowych. Na ekspresywny charakter tych wypowiedzi zwraca uwagę S. Jodłowski, pisząc, że stanowią one szczególny rodzaj pytań, gdyż „nie wyrażają one postawy pytajnej, lecz raczej mają charakter ironicznego zaprzeczenia”[32]. Wydaje się jednak, że nie jest to jedyna funkcja tego typu pytań. Oprócz funkcji wyrażania emocji pełnią one funkcję sterującą[33]. Nadawca, prezentując własne stany uczuciowe, zamierza wywrzeć wpływ na odbiorcę, spowodować jakąś jego reakcję i włączyć go w ten sposób w tok swoich przeżyć.

Chęć wciągnięcia adresata do współudziału w konstruowaniu tekstu widoczna jest także w pytaniach typu: *Мне кажется, что ты меня разлюбила. Правда?* (т. 20, с. 262). Obecność pytania *Правда?* sugeruje niepewność nadawcy, jego niepełne przekonanie co do prawdziwości wygłoszonego sądu. Nadawca prowokuje odbiorcę do zabrania głosu, oczekuje od niego potwierdzenia bądź zaprzeczenia swego przypuszczenia. Zajęcie określonego stanowiska przez odbiorcę rozstrzyga sygnalizowaną wątpliwość nadawcy. Widać więc, że tego typu pytania ukierunkowane są na zwrotność, nakłaniają do odpowiedzi, prowadząc do dialogowości listu. Pytanie *Правда?* jest bardzo wyraźnym sygnałem delimitacyjnym, nadawca zamyka nim pole informacyjne, jednocześnie sygnalizując przejęcie prowadzenia przez odbiorcę.

Z analizy materiału wynika, że obecność form adresatywnych, sygnałów konatywnych oraz struktur pytajnych powoduje, że list będący inkarnacją monologu przeradza się w żywy — choć tylko symulowany — dialog z adresatem. Dzię-

[32] S. Jodłowski: *Podstawy polskiej składni*. Warszawa 1960, s. 60.

[33] A. Grzesiuk: *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*. Lublin 1995, s. 68.

ki nim przełamana zostaje bariera, jaką stanowi brak wspólnego „tu” i „teraz”, powstaje wrażenie współuczestniczenia w rozmowie. Nagromadzenie środków językowych typowych dla komunikacji *face to face* stwarza iluzję wzajemnego obcowania, maskując tym samym dystans sytuacyjny i pośredniość kontaktu.

Эльжбета Ксионжек

Диалогический характер письма

Резюме

В настоящей статье автор доказывает, что письмо — это дистантный диалог, в котором адресант и адресат разведены в пространстве и во времени. Вследствие этого адресант подбирает те языковые средства, которые служат преодолению расстояния между партнёрами письменной коммуникации. Адресант маскирует в письме посредственный контакт, т.е. формулирует текст, будто бы обращается к присутствующему партнёру. Этому служат метатекстовые операторы *знаешь, слышишь, видишь, понимаешь, вообрази*, а также вопросы, выполняющие фатическую функцию.

Elżbieta Książek

A dialogue nature of a letter

Summary

The article constitutes an atempt to examine the letter from the perspective of a dialogue. The author analyses the metatextual operators and questions which, entwined in the structure of the letter, make it closer to the dialogue. Thanks to it, the barrier the lack of the common “here” and “now” constitutes is broken between the sender and the receiver. A cumulation of linguistic means typical of a *face to face* communication creates an illusion of a mutual relationship, thus concealing a situational distance and indirectness of a contact.

Татьяна Степновска

Лодзь

Художественное своеобразие заглавий в сборнике стихов *Ускользающее чудо* Любови Турбиной[1]

Проблема заглавия как имени текста принадлежит к одной из наиболее активно развивающихся областей современной теории литературы, что убедительно аргументирует, например, в своей кандидатской диссертации

[1] Автор статьи выражает Любови Турбиной искреннюю благодарность за оказанную помощь в работе. Л. Турбина согласилась на цитирование ее писем и текста биографии, предоставленного автору статьи для нужд этого издания.

Любовь Турбина — автор шести поэтических сборников. Она родилась в военные годы в эвакуации в Туркмении в семье известного ученого-генетика. После войны вернулась с матерью в Москву, затем семья переехала в Ленинград, а через некоторое время в Минск, в котором Л. Турбина провела всю свою самостоятельную жизнь и определилась как поэт.

В юные годы большое влияние на выбор первой профессии будущей поэтессы имел отец. Отсюда интерес Л. Турбиной к точным и естественным наукам. Она стала радиобиологом и успешно защитила кандидатскую диссертацию. В своей биографии Л. Турбина пишет: «Это было время торжества физики» (Л. Турбина: *Биография*. Москва 2004. Текст биографии на правах рукописи). Однако врожденный поэтический талант и огромный интерес к литературе меняют ее жизненный путь. Л. Турбина поступает в Литературный институт им. М. Горького на поэтический семинар, который вел поэт Сергей Поделков. Ее принимают в Союз писателей. После окончания вуза Л. Турбина получает должность старшего научного сотрудника Института литературы НАН Республики Беларусь (тогда еще БССР). Она преподает поэтику и ведет занятия по литературе, пишет научные литературоведческие статьи, изучает белорусскую литературу, занимается переводом белорусской, французской и английской поэзии на русский язык. Издает сборники своих стихов. «Ей удалось писать стихи по-русски в Белоруссии, не теряя высокой планки русской классической традиции, и в то же время содержательно воспринять традицию поэзии белорусской» (Л. Турбина: *Биография*...).

Сейчас Л. Турбина живет в Москве. Ее стихи, переводы и критические статьи публикуют «Литературная газета», «День литературы», «Дружба народов», «Литературная учеба» и другие литературные журналы. Она принимает активное участие в издании серии «Славянская поэзия XX—XXI». В 2003 году вышла первая книга этой серии *Из века в век. Белорусская поэзия* (свыше 700 страниц), в которой Л. Турбина является одним из составителей антологии

Наталья Веселова[2]. Онтологическую сущность заглавия определяет его именная природа, благодаря чему «имя текста оказывается одновременно и инструментом, и результатом познания»[3]. Вопросы, связанные с заглавием текста, являются неотъемлемой частью теории текста, которая до сих пор не выработала единого общепринятого определения понятия «текст». В данной работе этот термин употребляется в значении, указанном в статье *Целый текст как объект стилистики текста* Маргариты Кожиной, которая подчеркивает, что «специфика целого текста состоит в том, что он не просто результат языковых значений; его единицы — это не готовые единицы денотатов, обладающие общезначимыми значениями, но они наделяются индивидуальным смыслом (в том числе интерпретатором), они творятся по законам не только языка, а широкого контекста (когнитивного, коммуникативного, социокультурного — вернее, во взаимодействии с последними — с учетом опыта коммуникантов, их фонда знаний и т. д.)»[4]. Согласно М. Кожиной, текст представляет собой иерархическую структуру, которую «венчает заголовок»[5], выражающий основную идею, замысел, лейтмотив произведения. Поэтому исследователь считает, что «целостность текста проявляется и на уровне заголовка всех текстовых фрагментов, также образующих смысловое целое, выражающих логику его развертывания и цементирующих весь текст в единое целое»[6]. Польский исследователь Ярослав Вежбински подчеркивает, что «заголовок как неотъемлемая часть любого текста является исходным моментом формирования смысла произведения»[7].

Предметом рассмотрения в статье стали заглавия-имена в последнем сборнике стихов русской поэтессы Любови Турбиной *Ускользающее чудо* (2002), которые, кроме других функций и значений, выполняют роль своеобразного подтекста.

Теория текста предлагает различные определения термина «подтекст». Первые попытки сформулировать особенности и значение подтекста вызваны театральной практикой и появились в *Сокровище смиренных* (1896) Мориса Метерлинка, где подтекст был назван «вторым диалогом»[8]. Конс-

---

и автором предисловия тома *Полвека белорусской поэзии* (Л. Турбина: *Полвека белорусской поэзии. Из века в век: Белорусская поэзия,* Москва 2003, с. 11—15)

[2] Н. Веселова: *Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика.* Автореф. дис. ... канд. филол. *наук*. Тверь 1998.

[3] Там же, с. 5.

[4] М. Кожина: *Целый текст как объект стилистики текста*. W: „Stylistyka". T. 4. Opole 1995, с. 44.

[5] Там же, с. 49.

[6] Там же.

[7] Я. Вежбински: *Как заголовок сигнализирует о содержании произведения.* «Русская словесность в школах Украины» 1998, № 4, с. 40.

[8] Цитирую за: В.А. Сапогов: *Подтекст*. В: *Литературный энциклопедический словарь.* Ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва 1987, с. 284.

тантин Станиславский считал подтекст «психологическим, эмоционально-волевым началом сценической речи»[9]. В.А. Сапогов называет подтекст «подспудным, неявным смыслом, не совпадающим с прямым смыслом текста. Подтекст зависит от общего контекста высказывания, от цели и экспрессии высказывания, от особенностей речевой ситуации. Подтекст возникает в разговорной речи как средство умолчания, «задней мысли», иронии»[10]. В монографии *Язык и культура* Е. Верещагин и В. Костомаров определяют подтекст как «интенционный смысл проективного сообщения»[11], подчеркивая, что «специальный текстовый механизм снимает объективно возможную неопределенность подтекстов. Этот механизм называется смысловым подравниванием (или унификацией) фраз, входящих в цельное и законченное сообщение»[12].

В работе подтекст рассматривается как совокупность интенционных смыслов, которыми автор наделяет свои произведения и которые дополняются контекстом, создаваемым адресатом искусства с помощью его собственного опыта и знаний. Заглавие как подтекст выражает основную неявную суть текста, превращаясь в своеобразное ядро смысла, вокруг которого наращиваются различные идеи и мысли автора, находящиеся под поверхностью явных смыслов конкретных текстов. Поэтому не случайно исследователи отмечают, что «разные прагматические фразы могут быть (или стать) проекциями одного и того же подтекста»[13]. В рассматриваемом сборнике стихов отличные в сущности по содержанию произведения имеют один подтекст. Причем, имя текста как подтекст «подравнивает» значение заложенных в них ранее подтекстов, придавая им самое общее смысловое единство.

Заглавие сборника стихов *Ускользающее чудо* является измененной фразой первых строк одного из стихотворений без заглавия из цикла *Как трудно дались эти годы*. Стихотворение начинается со слов:

Жизнь — упущенное чудо...
Лоскуток цветной бумаги
В сумке прачечной — откуда?[14]

В заглавии сборника автор заменяет эпитет из основного текста *упущенное*, который подчеркивает разочарованность и неудовлетворение пережи-

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] Е. Верещагин, В. Костомаров: *Язык и культура*: *Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного*. 3-е изд., перераб. и доп. Москва 1983, с. 160.

[12] Там же, с. 161.

[13] Там же, с. 163.

[14] Л. Турбина: *Ускользающее чудо.* Минск 2002, с. 13. Все цитаты из текстов Л. Турбиной даются в дальнейшем по этому изданию с указанием в скобках страницы.

тым, на «ускользающее», так как он более точно определяет понимание сущности жизни лирическим героем. Для него жизнь — это чудо, бесценный дар, хотя это не значит, что его жизнь состоит из одних радостей, не приносит горя и разочарования. Прелесть жизни, радость существования, счастье, жизнь как сакральный дар ощущаются героем редко, лишь на мгновение. Поэтому жизнь является для него ускользающим чудом, истинная сущность которого, словно лоскуток цветной бумаги в прачечной сумке, только мелькает среди серой и трудной обыденности.

Заглавие становится скрытым смыслом, подтекстом, помогающим лучше понять произведения в сборнике. Вера в то, что жизнь — это чудо, дает лирическому герою силу переносить испытания и потери. Не случайно книгу завершает стихотворение, выражающее ожидание жизни-чуда, которая наполнит смыслом повседневную экзистенцию и превратит хаос существования в гармонию:

Но было что-то с давних пор,
(Нет, точно было, не казалось!)
Та неуловленная малость,
Что ускользала и терялась,
Ей и названья нет, так, вздор.
Но без нее все просто сор,
Успехи вызывали жалость,
Чуть-чуть, а планка все сбивалась,
И высота не достигалась,
Обрывки не сплелись в узор.

Пусть время все крадет как вор,
И с каждым днем сильней усталость,
Одна надежда мне осталась:
Что впереди еще та малость
Блестнет, согрев последний взор.

(с. 145)

Отвечая на вопрос, как могла бы Л. Турбина определить значение термина «заглавие» и какую роль играют заглавия в ее творчестве, поэтесса написала: «Для меня очень важно заглавие книги, это концентрация смыслов, код того послания, которое несет книга в целом. Тут нужен высокий уровень обобщения. [...] *Ускользающее чудо* — это мое представление о жизни с некоторым элементом прощания (был вариант *Уплывающий катер*). Идеальное представление названия для книги у меня состоит из двух слов, не знаю почему»[15]. Сказанное Л. Турбиной еще раз подтверждает правильность

[15] Письмо Л. Турбиной автору статьи от 14 марта 2004 года.

теоретических рассуждений Н. Веселовой, которая считает, что заглавие обладает важнейшим свойством имени, то есть его сущностью (смыслом). Поэтому заглавие и текст взаимообусловливают друг друга. Они одновременно обладают самостоятельностью и образуют единую целостную структуру, что позволяет им в определенных условиях заменять друг друга. Исследователь подчеркивает, что «такая совокупность свойств невозможна для любого другого имени. Одновременно такой совокупностью свойств не обладает ни один другой элемент текста. Это и позволяет говорить о феномене заглавий»[16]. В сборнике Л. Турбиной находим пример, когда стихотворение, названное *Имя первой любви не забудь*…, в изданной в 1991 книге стихов *Наша надежда жива, если плачем*…, теряет свое имя, становясь стихотворением без заглавия в *Ускользающем чуде* в цикле *Наша надежда жива*. Таким образом, имя цикла и сборника могут также заменять заглавие стиха.

Из высказывания Л. Турбиной следует, что для нее в заглавии *Ускользающее чудо* существенным является некоторый элемент прощания. Эта интересная мысль поэтессы позволяет более точно определить подтекст всего сборника, в котором прошлое и настоящее сплетены в единое целое. Многие стихотворения являются как бы прощанием с воспоминаниями об ушедших уже из жизни поэтессы людях и минувших событиях (*Начало*, *Баллада о булочной*, *Отец*, *Брату* и другие), прощанием со своим прежним образом, так как пережитые годы изменяют не только внешне, но и внутренне лирического героя:

Давно ль это было, недавно —
Ждала от судьбы перемен:
Сегодня я нежная Дафна,
Вчера роковая Кармен.
(...)
Те облики и отраженья
Остались в плену у зеркал,
Сквозь пестрое окруженье
Проглянул вдруг жестокий оскал.

(*Богема*, с. 9)

Сборник стихов Л. Турбиной состоит из нескольких лирических циклов[17] стихов, объединенных общими заглавиями: *Как трудно дались эти*

[16] Н. Веселова: *Заглавие литературно-художественного текста*…, с. 6.

[17] Жанр лирического цикла возник в русской литературе в XIX веке и получил наибольшее распространение в поэтике символизма. Лирический цикл — это сознательно объединенная автором группа стихов, которые подчиняются единому субъективно-эмоциональному началу и образуют сложные тематические и ассоциативные связи. «Цикл несет широкие возможности развития художественного смысла и допускает многообразие принципов по-

годы, *Улица детства*, *Город любви*, *Наша надежда жива*, *Сны-города*, *Четыре портрета* и *Грешно спасаться в одиночку*. Первое и последнее заглавие особо взаимосвязаны друг с другом по смыслу.

Согласно определению Л. Турбиной, имя второго цикла *Улица детства* — это «итог всего пережитого к моменту выхода книги»[18]. То же самое можно сказать и об имени первого цикла *Как трудно дались эти годы*, так как его заглавие подчеркивает сложность времени, в котором пришлось жить Л. Турбиной. Действительно, поколение поэтессы стало свидетелем событий, которые круто изменили историю родной страны и мира («оттепель», период брежневского застоя, «перестройка», распад СССР и системы социалистических стран, перемена общественного строя с социализма на капитализм с резким ухудшением условий жизни миллионов людей, война в Афганистане, Чечне и многочисленные военные конфликты на всей планете). Фраза, что эти годы дались трудно, звучит почти как эвфемизм и нет в ней ни малейшего преувеличения. Но в такие сложные периоды «грешно спасаться в одиночку». Эта мысль из произведения *Поездка в Узкое*, открывающего последний цикл стихов, не случайно становится его заглавием:

Грешно спасаться в одиночку...
Когда исполнятся все сроки —
Дай Бог, одну припомнить строчку
И не споткнуться на пороге.

(с. 136)

Заглавие *Грешно спасаться в одиночку* дополняет смысл имени первого цикла, являясь одновременно и субъективным выводом лирического героя, раскрывающим его моральное кредо (отсюда особую эмоциональную нагрузку несет эпитет *грешно*), и своего рода призывом к другим, чтобы в трудное время помогали и спасли тех, кто живет рядом с ними. В произведении *Поездка в Узкое* возникает образ подмосковного селения, к которому приближаются постройки столицы, угрожая тем самым уничтожить его покой и тишину. Имя цикла расширяет смысл стихотворения, придает ему дополнительный подтекст. Если грешно не спасти от наступления города небольшое селение, то тем более позорно не оказать помощь тем, кто слабее тебя. Это недопустимо, если ты обрел большой жизненный опыт и видишь, чувствуешь и понимаешь больше других, как лирический герой из *Грешно*

строения» (В.А. Сапогов: *Цикл,* В: *Литературный энциклопедический словарь*. Ред. В.М. Кожевников, П.А. Николаев. Москва 1987, с. 492). Сборник стихов *Ускользающее чудо* Л. Турбиной возрождает традиционный жанр русской литературы, наполняя его новым содержанием и обновляя его форму.

[18] Письмо Л. Турбиной автору статьи от 14 марта 2004 года.

спасаться в одиночку, у которого душа словно *тяжелая, запыленная книга* (с. 140). Он много прочувствовал и осознал, хотя вынужден при этом молчать и старается забыть о травмирующем его прошлом:

Это место — знакомое будто — нарочно
забыто.
Губы памяти ниткой суровою прочно
зашиты.
Скрылись лебеди-гуси-гонцы через
щель на закате
До поры. На счастливой рубахе —
заплата к заплате.

(с. 143)

Среди многочисленных причин, которые удручают лирического героя и не разрешают ему слишком часто чувствовать себя счастливым, в цикле ясно указана как важнейшая из них — одиночество. Оно особо трудно переносится в зрелые годы, так как с течением времени все меньше остается надежды на перемену своей судьбы:

Это не усталость, это зрелость:
Отступают страсти, зависть, злость,
Прозвучало то, чего хотелось,
Более ли менее сбылось.

Главное — стал мир почти прозрачен
И как ласка близко благодать...
Лишь того, кто был мне предназначен,
До сих пор никак не отгадать.

(с. 142)

Это произведение без заглавия является жизненным итогом. Вместе с опытом лирический герой обретает внутреннее спокойствие, душевную гармонию (*отступают страсти, зависть, злость*), знание жизни, в результате чего мир становится более понятным. Неразрешенной и мучительной остается проблема одиночества (*Лишь того, кто был мне предназначен, / До сих пор никак не отгадать*).

В сборнике Л. Турбиной любовь — это особо важное чувство, благодаря которому лирический герой чувствует себя счастливым, способным созерцать прелесть и красоту мира. В цикле стихов *Город любви* в стихотворении *Заклинанье* любовь названа *бесценным даром* (с. 41), в стихотворении без заглавия того же цикла она:

Пробуждающий к жизни и радости дар!
(Невозможно логично и в прозе...)
Не сжигающий — душу ласкающий
жар,
Долгожданный костер на морозе.

(с. 40)

Любовь позволяет лирическому герою обрести смысл существования, возродиться:

Ты обозначился в судьбе
Как возвращение к истокам:
Вернул меня к самой себе,
Наполнил вены свежим соком,

Наполнил смыслом каждый миг...
В пустом саду запела птица,
И глади вод коснулся блик —
О, помоги довоплотиться!

(с. 46—47)

Как пишет Л. Турбина, цикл стихотворений *Город любви* — «это суммарный образ чувства, которое у меня имелось к этому времени»[19]. В этом цикле дополнительный подтекст имеет расположение стихов, ибо здесь каждое произведение превращается в часть рассказа о пережитом чувстве. Первое стихотворение без заглавия — это своеобразное вступление-заклинание, призывающее прошлое:

«Люблю» — слово вылетит вместе с
дыханьем
И вмиг растворится навечно в молчанье,
Как ветер уносит и листья, и нас,
И вечер октябрьский, прозрачный
погас.
«Люблю» — ты не сгинешь безвестным
во мраке!

(с. 37)

За стихотворением без заглавия следует *Пряжа*, где женщины наделяются особой ролью в жизни: они являются хранительницами памяти. Связанные ими на спицах изделья приобретают магические свойства — они защищают от ударов судьбы и всякого рода расставаний:

[19] Там же.

Петли к петельке — ровно, красиво,
Ни оборванной ниточки — глянь!
От удара, навета, разрыва
Защитит рукотворная ткань.

Петли к петельке — сколько терпенья!
Так прочна эта тонкая нить...
Мама скажет: — вязанье — везенье,
Доля наша такая — хранить.

(с. 38)

Лирический герой в стихотворениях этого цикла размышляет о пережитой любви и восстанавливает образ того, кого он когда-то любил с взаимностью. Третье стихотворение цикла является воспоминание давней встречи с любимым в парке:

Он протянул навстречу вдруг
Ладонь — из юности той дальней
И выраженью «кисти рук»
Вернулся смысл первоначальный.

(с. 38)

Описанию этой счастливой минуты сопутствует предчувствие скорой утраты и будущего разрыва:

Но час кончается, и даже
Я говорю сама — иди!
Еще сознание пропажи
Весь главный ужас — впереди.

(с. 39)

Таврический сад, где происходит свидание, ассоциируется в сознании лирического героя со случаем из детства, когда во время прогулки была потеряна игрушка. Это как бы своего рода предсказание будущих утрат (*весь главный ужас — впереди*). Границей, отделяющей детство от взрослой жизни, является первая любовь. Она дает неизвестное до тех пор счастье, одновременно уничтожая детскую беззаботность существования. Следующие два стихотворения в сборнике воспевают счастливые минуты любви. Это своего рода молитвы к Богу за сохранение счастья:

Освежающий в сердце открылся родник,
Что таился под снегом глубоко:

Как внезапно, без зова ты в жизни
возник —
Не исчезни, молю, ради Бога!

(с. 40)

Однако расстояние и время приносят постепенно охлаждение чувств:

Разобщенные, не в ссоре,
Не теперь, но вскоре, вскоре!
Но насквозь промерзнет море —
Так упорно ты молчишь.

(*Пейзаж*, с. 41)

В лирическом герое рождается тревога и предчувствие надвигающегося разрыва с любимым:

Я пишу каждый день, но не часто ответ
получаю.
Но любому живому так важно — его
Замечают.

(*Письмо*, с. 43)

За *Письмом* следует стихотворение без заглавия о расставании с любимым. На пороге своей взрослой жизни лирический герой не понимает истинного значения происходящего. Ему кажется, что это минутное недоразумение:

Ты уходил бесповоротно,
А я смотрела вслед без слез,
Доверясь чуткости природной:
Мол, это горе не всерьез.

Была уверенность — откуда?
Что впереди — не день, не час
(Беспечность любящих — вот чудо!)
Хранится вечность про запас.

(с. 45)

Большинство остальных произведений цикла посвящено теме тоски по любимому, страданию и тревоге:

И сразу небо почернело,
И содрогнулось в муках тело,

И как отрезало чертой —
Когда над городом и садом
Нависла туча ливнем, градом
Чтоб отделить меня от той —
Счастливой. Влагою обильной
Облита, брошена бессильной,
И землю горестно грызу.

(с. 46)

Поэтесса, в принципе, скрывает от читателя имя своего любимого, стараясь наделить его образ универсальными чертами. И только в *Осенней прогулке* находим небольшую, но очень значительную, информацию из его биографии: *Но мне гонения грозят* (с. 49). Эта фраза вносит в рассказ о любви дополнительный политический подтекст, так как разлука с возлюбленным оказывается следствием более сложных и независимых от героев обстоятельств. В то же время образ любимого меняется. Если в стихотворении без заглавия (*Он протянул навстречу вдруг ладонь*) он предстает перед нами как скромный юноша, который во время прогулки смущенно избегает тенистых мест в парке, то в произведении *Ну, разумеется, ты прав...* объектом любви становится взрослый мужчина с сильной личностью и властным характером, который считает, что *Все зло от женщин в этом мире* (с. 47). Героиня влюбляется в него неожиданно и готова подчиниться ему, как Строптивая из известного произведения Вильяма Шекспира:

Шекспир писал про укрощенье,
Сюжет и до сих пор живет...
Свежо презрительное мненье
Сестры — поборницы свобод.

Какая роскошь — быть послушной!
Податлив, словно воск, мой нрав.
В конце скажу великодушно:
«Ну, разумеется, ты прав!»

(с. 48)

Лирический герой считает, что настоящую любовь следует выстрадать. Любовь является для него наградой за страдания. Только настоящая зрелая любовь способна принести человеку счастье, радость, наполнить смыслом его жизнь:

За совершенную любовь,
За дерзкий взлет — не жду пощады,
В колючках все дороги к саду;

Приму и слезы как награду
За несомненную любовь.

(с. 48)

Кроме цикла *Город любви*, мотив любви в большей или меньшей степени присутствует во всех циклах стихов сборника. Это один из основных лейтмотивов творчества поэтессы. Как правильно заметил И. Шамякин: «Поэзия Л. Турбиной — это исповедь тонко чувствующей и остро воспринимающей действительность женщины, для которой любовь — внутренний стержень миропредставления. Ее стихи и энергичны, и свежи. Автор, как можно почувствовать по стихам, добрый и совестливый человек, не снимающий с себя ответственность за все ошибки и просчеты пройденных лет, охраняющий память семьи и предков, с Богом в душе»[20].

Заглавие третьего цикла *Наша надежда жива* придает всем составляющим целое текстам оптимистический смысл, так как, несмотря на личные неудачи, пережитые драмы, лирический герой не теряет надежды на счастливую перемену судьбы и удачу.

Одним из наиболее интересных циклов сборника являются *Сны-города* — «книга путешествий»[21], где Л. Турбина рассказывает о своих впечатлениях от поездок в разные города мира. Доминирующим здесь становится мотив дороги и «странствий» — один из важнейших мотивов творчества поэтессы. Содержательная емкость данного мотива выявляется уже раньше в стихотворении без заглавия из цикла *Наша надежда жива*:

Кто обживал своим теплом
Необозримые пространства,
Кто замерзал в снегу сыром,
Продавший душу бесу странствий,

Лишь тот, как в омут головой,
Поймет вокзальную тревогу:
Обручена (тайком) с тобой,
Обречена (навек) дороге.

(с. 59)

Заглавием цикла *Сны-города* являются инициальные строки стиха без заглавия, открывающего цикл:

Сны-города... Просыпаюсь, остыну от
плача,

[20] И. Шамякин: *Я давно слежу…* в: Л. Турбина: *Наша надежда жива, если плачем...* Минск 1991. Текст на обложке.

[21] Письмо Л. Турбиной автору статьи от 17 марта 2004 года.

Все как тогда, иногда, понемногу —
Иначе.

(с. 73)

В данном цикле возникают образы городов, в которых Л. Турбина жила, и образы многочисленных городов, которые посещала. Среди них самым важным является образ Петербурга. Там именно прошло детство поэтессы.

Не изгоняли, увезли,
Без лишних слов, по малолетству.
Туманный берег, город детства —
Громадой каменной вдали.

(с. 74)

Только Петербург ассоциируется у лирического героя с домом. Воспоминания об этом городе полны непреходящей тоски и сожаления:

Скучаю сладко так я по большой
Пушкарской,
Где красят особняк, запущенный и
барский,
Скучаю нежно в нем по комнате
просторной,
Где полумрак и днем за шторою
узорной...
Но как читалось нам на бархатной
кушетке!
Скучаю по шагам настойчивой соседки,
По множеству вещей, без коих нет
Уюта.

(с. 75)

В *Снах-города* образы городов являются и объектом изображения, и фоном для воспоминаний личного характера, предлогом для философской рефлексии о смысле жизни, любви, времени и исторических переменах. Например, воспоминания о студенческой поездке в Польшу сопровождаются следующими выводами:

Были волосы длинные, прямо висящие
в моде
Как теперь, но в Варшаве, во Вроцлаве,
В Лодзи

Все те, кто войну пережили,
Тогда еще русских любили.
(…)

Танцевали и пели, безумные словно
стрекозы...
Ну, а после — домой, и зимой —
сожаления, слезы.
Вернулись и стало понятно:
Напрасно спешили обратно.

(с. 82—83)

Лирический герой вспоминает семидесятые годы — период очень дружеских отношений и активного сотрудничества между Польшей и бывшим СССР. В то время, действительно, официально о гражданах СССР говорилось как о союзниках, которые помогли полякам освободить страну от гитлеровских захватчиков. Это способствовало созданию положительного и полного уважения к ним отношения. Однако общественные перемены 1989 года в Польше и в 1991 году в России резко изменили отношение к русским. В массовом сознании они часто представляются сейчас как враги поляков, народ, который на многие годы поработил Польшу, принеся ей тоталитарный строй и политические репрессии. Такая перемена отношения к русским отражена в произведении Л. Турбиной (*Все те, кто войну пережили*, / *Тогда еще русских любили*). В памяти поколения Л. Турбиной этот период является лучшим в их жизни, так как это беззаботное время молодости в мире без войн, голода и страдания. Молодежь, с которой всретилась поэтесса в Польше во время студенческой стажировки — это жители разных стран, проводящие вместе весело время на танцах, при совместном пении и беседах. Вместе с ними лирический герой чувствует себя в Польше безопасно и радостно:

Не чужая я здесь, и походка легка
небывало...
Свою первую, юную Польшу
протанцевала:
Душистый горошек, гвоздики,
Сквозящий мотив „Эвридики”.

(с. 82)

После долгих лет, осенью 2003 года, Л.Турбина имела возможность снова посетить знакомый ей город Лодзь. Она стала гостьей Института русистики Лодзинского университета и в первую очередь пожелала увидеть новый памятник своему любимому польскому поэту Юлиану Тувиму. В личных беседах поэтесса подчеркивала, что контакт в молодости с Польшей имел

определенное воздействие на ее дальнейшую жизнь. Именно с тех пор Л. Турбина особо заинтересовалась польской культурой и литературой. Ее связывает по сей день со многими поляками личная дружба.

В цикле *Сны-города* Л. Турбина очень точно и поэтично отмечает наиболее характерные черты городов, которые она посетила. Например, Амстердам — это для нее город *хронической печали* (с. 81). Как ни парадоксально, лирический герой называет его *светлым лебеденком* (*О, тихий Амстердам... / Мой светлый лебеденок —* / *Вот, наконец, ты там*, / *Сирена и ребенок*, с. 80). Зато Баку — это *корабль на закате* (с. 83); Шэки — место, в котором снова возрождается чувство любви (*Под знаком Фатали — и сердце вдруг / забьется*, / *На том краю земли, что Азией зовется*, с. 87); Хлебниково — город голода и страдания (*Верую в мир как целое —* / *Прозрение, радость, боль!* / *В Хлебниково все тропки белые*, / *Нет хлеба — в избытке соль*, с. 92).

В *Ускользающем чуде* помещено много стихов без заглавия. В теории литературы принято считать, что отсутствие заглавия — это одна из особенностей лирики как литературного рода, результат предельной концентрации смысла. В таких случаях именем текста становится первая строка, так как «заглавие и первая строчка в лирике — это явление одного порядка»[22]. С этой точки зрения интересными представляются ответы Л. Турбиной на вопросы о том, как рождаются заглавия ее стихов и почему одни произведения имеют имя, а другие нет. Турбина пишет: «Когда стихотворение рождается из одного слова, вещи, места, тогда оно имеет название (*Пряжа*, *Старая Рига*), когда вперед знаешь, что хочешь выразить. Бывает, когда что-то смутное толкает тебя на написание, но ты сам, пока не напишешь, не понимаешь, о чем пишешь... или знаешь, о чем речь, но хочешь это зашифровать, скрыть: «этот мост через речку в тумане», тогда присутствует большая доля бессознательного в творчестве. Такие стихи обычно не называются. Они в моем представлении ближе к тому, что называется стихами. Есть стихи — посвящения, которые имеют название раньше текста *Маме*, *Брату*. Ну вот собственно и все, что я могу ответить сразу»[23].

После *Снов-городов* в сборнике помещен небольшой цикл стихов под заглавием *Четыре портрета*. Поэтесса определила его следующим образом: «это как разложение на спектр одного цвета, одной личности, представлений»[24]. Данный цикл берет свое название от начинающего его первого стихотворения *Четыре портрета*, в котором лирический герой сравнивает свое изображение на портретах, написанных одновременно случайно встреченными на улице четырьмя художниками. Каждый портрет показывает иную сторону личности объекта. На первом рисунке изображена *житейская тетка* (с. 96), на втором — романтический поэт, на третьем рисунке художник

[22] Н. Веселова: *Заглавие литературно-художественного текста*…, с. 9.

[23] Письмо Л. Турбиной автору статьи от 17 марта 2004 года.

[24] Там же.

представил *богемное что-то* (с. 96), на четвертом значительно постарил лицо модели. Различия в изображениях одного и того же человека вытекают из особенностей индивидуального видения мира художником. Лирическому герою наиболее понравился последний портрет, который написала женщина. Этот рисунок как бы предсказывает будущие страдания модели:

Четвертый... Я знала — от женского
взгляда
Напрасно поблажки мне ждать и
пощады:
Она покрывала бумагу штрихами,
Она упивалась моими грехами!

Дай Боже, минуют несчастий пучины,
Но скоро проступят все эти
морщины...
Смиренный набросок с непрожитых
лет —
Дороже, чем прочие, этот портрет.

(с. 96)

Лирический герой, подводя итоги, приходит к выводу, что каждый из художников показал ему как бы разные возможности жизненного пути, которые заложены в нем:

Что общее в обликах, кроме берета?
Четыре дороги, четыре ответа,
Как надпись на камне: «направо
пойдешь...»
И в каждом есть истины доля — и ложь.

(с. 97)

В данном цикле поэтесса поместила стихотворения, которые раскрывают разные аспекты ее жизни, рассказывают о сложности совмещения разных ролей, которые необходимо выполнять в течение многих лет. Для лирического героя жизнь становится чудесной именно благодаря тому, что она приносит так много разнообразных впечатлений, чувств, задач. Восприятие жизни как чуда обусловлено положительными эмоциями, которые лирический герой испытывает, выполняя различные роли. Для лирического героя важнейшим источником радости в жизни является материнство, хотя это одна из самых сложных задач. Именно к матери обращается ребенок, решая самые трудные, личные дилеммы. Например, в *Экзамене по литературе* приводится разговор матери с юной дочерью о сюжете *Войны и мира*, во

время которого мать пытается ответить дочери на трудный вопрос, почему Николенька не женился на Сонечке.

В *Ускользающем чуде* неоднократно появляется образ дочери Л. Турбиной, Татьяны, например, мы находим его в цикле *Улицы детства* в стихотворении *Перед сном*. Там Татьяна является совсем еще маленькой девочкой, которая не может уснуть в своей комнате во время приема гостей. В произведении очень тонко изображены чувства и тревоги ребенка, который не умеет еще понять, что его мать принадлежит не только ему, но и другим людям:

И та, что мне казалась мамой,
Хлебнет из склянки на столе —
Вдруг станет ведьмой страшной самой,
Взовьется в небо на метле...

И то ли ведьма, то ли птица
Неслышно сядет на кровать
И скажет: — Доченька, не спится?
Зачем так страшно ревновать!

(с. 32)

Подводя в *Четырех портретах* итог своей трудной жизни, в которой необходимо было справляться одновременно со многими сложными житейскими проблемами, поддерживать своих близких и помогать им, лирический герой замечает:

Теперь могу сказать — жила!
Хоть и на праздник опоздала,
Дары пригоршнями черпала,
Но лета выдалось так мало —
Ни крошки впрок не запасла.

(с. 104)

Предпоследний цикл стихов — это переводы Л. Турбиной произведений других поэтов (Стефана Малларме, Поля Верлена, Эдгара По, Шарля Бодлера, Леонида Дранько-Масюка и Михася Стрельцова). Здесь автор приближает читателю свои литературные вкусы, что позволяет лучше понять духовный мир лирического героя *Ускользающего чуда*. При всем разнообразии текстов этого цикла их объединяет философичность и поэтичность. В письме от 6 октября 1998 года Л. Турбина объяснила, чем обусловлен ее выбор стихотворений для перевода: «У меня есть переводы, и неплохие — это часто удается не по сходству, а в том случае, когда через чьи-то стихи

выражаешь то, для чего не нашлось собственного образа, но что в тебе бродит, сидит»[25].

Подводя итоги, следует отметить, что анализ заглавий в сборнике стихов *Ускользающее чудо* позволяет сделать некоторые выводы общего характера. Связь между заглавиями отдельных стихов, заглавиями циклов и именем всего сборника имеет взаимообусловленный характер. Имя сборника выражает самый общий явный и неявный смысл всех заглавий. Подтекст, скрытый в заглавии сборника, подчиняет себе подтексты имен отдельных циклов и произведений. В то же время невозможно расшифровать смысл и подтекст заглавия сборника и циклов без подробного анализа, образующих их отдельных произведений, т.е. явные смыслы и подтексты целого текста и его составных элементов органически связаны друг с другом. Их связь напоминает строение, например, пирамиды, верхушка которой — это явный смысл со скрытым внутри подтекстом заглавия сборника. Каждая ступень пирамиды, как и каждый ее отдельный каменный блок, является необходимым элементом целого строения, без которого вся конструкция теряет свою форму, содержание и полноту подтекстов.

[25] Письмо Л. Турбиной автору статьи от 6 октября 1998 года.

Tatiana Stepnowska

Poetyka tytułów
w zbiorze wierszy *Cud umykający* (*Ускользающее чудо*) Lubowi Turbiny

Streszczenie

W artykule zaprezentowane zostały wybrane aspekty funkcji, jaką pełni tytuł w określaniu zawartych w utworze literackim podtekstów na przykładzie analizy zbioru wierszy współczesnej poetki rosyjskiej Lubowi Turbiny, który ukazał się w 2002 roku w Moskwie. W pracy wykorzystano niepublikowane dotychczas materiały historycznoliterackie dotyczące twórczości poetki, np. jej listy, dane biograficzne oraz wypowiedzi o powstawaniu tytułów poszczególnych jej wierszy oraz oddzielnych cyklów.

Analiza tytułów utworów pozwala sformułować wnioski bardziej ogólnego charakteru, gdyż tytuły wierszy, cyklów oraz tytuł całego zbioru znajdują się w ścisłej zależności nie tylko na płaszczyźnie jawnych znaczeń, ale również w planie zawartych w nich podtekstów. Tytuł całego zbioru poezji Turbiny wyraża najbardziej ogólny jawny sens oraz najistotniejszy podtekst zbioru, który jest kluczem do zrozumienia prawdziwych znaczeń poszczególnych wierszy i skrytych w nich podtekstów. Jest to nowatorskie potraktowanie zagadnienia tytułu tekstu, niebędące dotychczas przedmiotem badań teorii tekstu.

Tatiana Stepnowska

The poetics of titles
in the collection of poems *Cud utykający* (*Ускользающее чудо*) by Lubow Turbina

Summary

The article presernts selected aspects of the function the title fulfills in revealing the sub-texts in a literary work on the example of the analysis of the collection of poems by Lubow Turbina, a Russian contemporary poet which was published in Moscow in 2002. The work makes use of so far unpublished historio-literary materials concerning the poet's work, e.g. her letters, biographic information and author's comments on the creation of particular titles of her poems and separate cycles.

The analysis of work titles allows for drawing a more general conclusion as the titles of poems, cycles and the whole collection are in a tight relationship, not only on the level of surface meanings but also on the level of subtexts hidden in them. The title of the whole collection of poems by Turbina shows the most general overt meaning and the most important subtext which is the key to understanding the real meanings of particular poems and subtexts hidden in them. It is a new treatement of the text title which has not been examined so far within the scope of the text theory.

Redakcja
Halina Czuba
Olga Nowak

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Mirosława Żłobińska

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1814-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,25. Ark. wyd. 13,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89
88-100 Inowrocław

Cena 20 zł

Tom poświęcony jest zagadnieniom podejścia lingwistycznego do słowa artystycznego. Czytelnik znajdzie w nim prace o różnym profilu, zarówno lingwistyczne, jak i literaturoznawcze, a także — częściowo — kulturologiczne, psychologiczne, socjologiczne. Obiektem badawczym jest proces artystyczny i literacki, tworzenia tekstu słowem i poprzez słowo — w poezji, prozie, bajce ludowej i literackiej, pieśniowym folklorze, epistole, fantastyce naukowej i innych tekstach. Artykuły zostały przedstawione w sześciu częściach: *Słowo i myśl*; *Semantyka świata literacko-przedmiotowego*; *Pojęcia i kategorie*; *Koncepty, motywy i paradygmaty*; *Psychologia i pragmatyka*; *Środki i zabiegi artystyczne*. Granice między nimi są ruchome, względne i w zależności od ukierunkowania obiekt badań, metody, sposób przedstawienia mogą być odniesione do innej części poświęconej innej tematyce.

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1814-1