



**ROSSICA OLOMUCENSIA – Vol. LII**  
**Časopis pro ruskou a slovanskou filologii. Num. 2**  
**Olomouc 2013**

*Hlavní redaktor – Editor-in-Chief – Главный редактор:* doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

*Výkonný redaktor – Editor – Редактор-исполнитель:* PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D.

*Redakční rada – Editorial Board – Редакционный совет:*

prof. PhDr. Helena Flídrová, CSc. (Olomouc)  
prof. dr. Ulrike Jekutsch (Greifswald)  
prof. PhDr. Mária Kusá, CSc. (Bratislava)  
проф. Валерий Михайлович Мокиенко, д.ф.н. (Санкт Петербург)  
doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc. (Olomouc)  
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc. (Brno)  
prof. PhDr. Jana Sokolová, CSc. (Nitra)  
prof. PhDr. Zdeňka Trösterová, CSc. (Ústí nad Labem)  
doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc. (Olomouc)  
проф. Алла Владимировна Злочевская, д.ф.н. (Москва)

*Redakční kolegium - Editorial Advisory Board - Редакционная коллегия:*

prof. Alla Arkhanhelska, CSc. (Olomouc)	Mgr. Jindřiška Kapitánová, Ph.D. (Olomouc)
PhDr. Jiří Gazda, CSc. (Brno)	д-р Екатерина Солнцева-Накова (София)
PhDr. Jan Gregor, Ph.D. (České Budějovice)	doc. Ludmila Stěpanova, CSc. (Olomouc)
dr hab. Andrzej Charciarek (Opole)	PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D. (Olomouc)
Mgr. Jitka Komendová, Ph.D. (Olomouc)	PhDr. Marta Vágnerová, Ph.D. (České Budějovice)

*Adresa redakce – Contact Address – Адрес редакции:*

Rossica Olomucensia, Katedra slavistiky, Filozofická fakulta UP, Křížkovského 10, CZ-771 80 Olomouc  
l.voboril@centrum.cz

*Rossica Olomucensia – Časopis pro ruskou a slovanskou filologii* navazuje na ročenku *Rossica Olomucensia* vydávanou v letech 1968-2007. Od r. 2008 jsou pod hlavičkou *Rossica Olomucensia* vydávány dvě řady: 1) **Časopis pro ruskou a slovanskou filologii** (dvakrát ročně) s uvedením ročníku a čísla (např. Vol. XLVII a Num. 1, 2) a 2) **Sborník příspěvků z mezinárodní konference Olomoucké dny rusistů** s uvedením ročníku. Obě řady jsou rozlišeny podtitulem. V r. 2009 byla *Rossica Olomucensia – Časopis pro ruskou a slovanskou filologii* zařazena na Seznam recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v České republice. Elektronická verze časopisu je umístěna na stránce: [www.rusistika.upol.cz/RU\\_rossica\\_ce.html](http://www.rusistika.upol.cz/RU_rossica_ce.html)

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)

*Odpovědný redaktor:* Mgr. Jana Kreiselová

*Technická redakce:* PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D.

*Návrh obálky:* Ivana Perůtková

Vychází dvakrát ročně (červen a prosinec)

Náklad: 150 výtisků

**ISSN 0139-9268 (print)**

**ISSN 1804-1434 (online)**

Reg. č. MK ČR E 18418

ROSSICA OLOMUCENSIA

2

Num.

Vol. LII

Olomouc 2013

ČASOPIS PRO RUSKOU A SLOVANSKOU FILOLOGII

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2013 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excelence, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci: Zlepšení publikačních možností akademických pedagogů ve filologických a humanitních oborech FF UP.

Adresa, na níž je možno časopis objednat:

Prodejna VUP  
Biskupské náměstí 1  
771 11 Olomouc  
e-mail: [prodejna.vup@upol.cz](mailto:prodejna.vup@upol.cz)  
e-shop: <http://www.e-vup.upol.cz/>

**ROSSICA OLOMUCENSIA – Vol. LII**  
**Časopis pro ruskou a slovanskou filologii. Num. 2**  
**Olomouc 2013**

**STUDIE – ARTICLES – СТАТЬИ**

Олег Владимирович Деменчук: Субъект ментального состояния в семантике перцептивной лексики .....	105
Ганна Вікторівна Дядченко: Мікропарадигма <i>кров</i> у структурі макропарадигми <i>людина</i> .....	111
MICHAŁ HANCAKOWSKI: Pokolenia bruLionu jako symbol zmian polskiej literatury w okresie przełomu antykomunistycznego .....	117
Татьяна Анатольевна Коць: Грамматическая система языка и тенденции литературной нормы .....	125
Наталия Кубова: Перевод субтитров современных российских фильмов на чешский язык .....	131
Віталій Васильович Максимчук: Прецедентні імена в словотвірчій практиці поетів Рівненщини .....	143
RADANA MERZOVÁ: Úvod k postkoloniálním studiím v ukrajinské literární vědě .....	149
KATEŘINA NEUMANNOVÁ: Nenormativní slovní zásoba v současném ruském filmu (na ukázkách z filmů <i>Кислород</i> , <i>Волчок</i> a <i>Прогулка</i> ) .....	153
ZDENĚK PECHAL: Fragmentárnost jako paradoxně jednotící rys současné ruské prózy .....	161
Марія Ігорівна Половинкіна: Позаспектральні колорема в польській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття .....	171
Лідія Сигізмундівна Прокопович: Мовний образ соціального простору в українській поетичній мові другої половини ХХ століття .....	177
В'ячеслав Миколайович Васильченко: Українські фраземи, утворені від вербальних апотропеїв .....	185

**RECENZE – REVIEWS – РЕЦЕНЗИИ**

Дана Балакова, Яромира Шинделаржова: Любовь Савченко: Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти .....	191
--	-----

**ZPRÁVY – NOTES/NOTICES – ОТЧЕТЫ/ОБЪЯВЛЕНИЯ**

Jindřich Kesner, Miroslav Půža, Oldřich Richterek: Dialog kultur po sedmé .....	195
Pokyny pro autory .....	199



ОЛЕГ ВЛАДИМИРОВИЧ ДЕМЕНЧУК

*Украина, Ровно*

## СУБЪЕКТ МЕНТАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ В СЕМАНТИКЕ ПЕРЦЕПТИВНОЙ ЛЕКСИКИ

### ABSTRACT:

#### **The Subject of Mental State in the Semantics of Perceptive Lexis**

The article focuses on the analysis of concept of mental state subject situation in the Polish, Russian, and Ukrainian languages. The concept of situation is considered as a dynamic formation, representing the interaction of situation cardinal participants by the parameters of semantic roles and taxonomic classes. Both the constituents of the concept and semantic zones of cardinal participants of perception situation are established.

#### KEY WORDS:

Actant – participant – subject of state – perception vocabulary – experiencer – situation – state of affairs – semantic role – taxonomic class.

Реализуя многоуровневый подход к анализу плана содержания языковой единицы, современная лингвистическая семантика ставит своей целью описать прежде всего категории, формирующие ядро динамического словаря [Pustejovsky 1998]. Одной из таких категорий является категория субъекта состояния, показателю которой традиционно приписывается семантическая роль Экспериенцер [Чейф 2003].

Как лингвистическая категория, категория субъекта состояния была предметом многочисленных исследований, ставящих своей целью объяснить особенности: иерархии семантических признаков, характеризующих состояние человека [Апресян 1995], грамматикализации чувств человека через параметр падежных отношений [Падучева 2004; Кибрик 2005; Иорданская, Мельчук 2007], семантики предикатов внутреннего состояния [Зализняк 1992], реализации механизмов семантической деривации экспериенциальной лексики [Кустова 2004].

В контексте современных типологических исследований, призванных воссоздать набор универсальных «когнитивных категорий» [Jackendoff 1986], возникает целесообразность и необходимость комплексного анализа катего-

рии субъекта состояния, проведенного с учетом параметров разных лингвистических измерений. С этой перспективы целью статьи является определение специфики наполнения концепта ситуации субъекта ментального состояния и установление объема данного концепта в аспекте параметров ролевой и таксономической характеристик участника перцептивной ситуации.

Концепт субъекта ментального состояния осмысливается в аспекте перцептивно-информационных стратегий человека. Как контролер когниции (знаний) субъект ментального состояния свидетельствует о перцептивной обусловленности интеллектуальных стратегий Экспериенцера, ср.: *сприйняття* – «відображення у свідомості предметів та явищ об'єктивного світу, що діють у даний момент на органи чуття» [СУМ IX: 598] или об интеллектуальной обусловленности его перцептивных стратегий, ср.: *сознание* – «способность осмысленно воспринимать окружающее» [БАС XIV: 162]<sup>1</sup>. Перцептивная обусловленность интеллектуальных стратегий определяет ментальное состояние человека как заданный, непрерывно продолжающийся процесс с тенденцией развития. Закономерным конечным пунктом такого развития является достижение результата, идеализированного через объекты умственной деятельности, ср.: *представление* – «конкретный образ предмета или явления, который в данный момент непосредственно не воспринимается, а лишь воспроизводится в сознании»: *За окном ветер встряхивал деревья, шелест их вызывал представление о полете бесчисленной стаи птиц* [БАС XI: 174].

Для анализа содержания концепта ментального состояния используем перцептивную лексику (перцептивы), описывающую ситуацию интеллектуальной «несостоятельности» человека. Интеллектуальная «несостоятельность» квалифицируется как некоторое нарушение, расстройство, вызванное сбоями в умственной деятельности человека, ср.: *затмение* – «перен. о временном помрачении сознания, потере способности правильно мыслить»: *Вот, оказия, никак его фамилии не вспомню. На языке вертится, а не вспомню. Прямо затмение какое-то* [БАС IV: 989–990]. В подобных случаях состояние субъекта когниции квалифицируется как:

а) отклонение (ограничение) в функционировании, ср.: *тупость* – «умственная ограниченность»: *Мне очень хотелось сказать дежурной, что она в лучшем случае дура. Что делать с этой непробиваемой стеной высокомерной тупости?* [БАС XV: 1144];

б) остановка или приостановка функционирования, ср.: *затмарення* – «перен. тимчасова втрата здатності ясно мислити»: *Як найшло на нього таке затмарення?* [СУМ III: 371].

Лингвистическая ситуация «отклонение (ограничение) в функционировании» свидетельствует о двух типах нарушений интеллектуальной деятельности человека.

<sup>1</sup> Доказательством взаимной обусловленности перцептивного и ментального может служить лексика, обозначающая так называемое «призрачное» восприятие, ср.: *zjawą* – «coś nierealnego, często budzącego lęk, będącego złudzeniem wzrokowym lub wytworem wyobraźni» [USJP]; *widmo* – «złudzenie wzrokowe lub wytwór wyobraźni, nierealna postać, fantastyczne zjawisko, widziadło, rzekoma zjawą osoby nieżyjącej» [там же].



Первый тип представляет положение дел, которое семантически можно охарактеризовать через смысл 'отклонение от нормы'. Обычно такой смысл характеризует семантику экспериенциальных номинаций, обозначающих патологические ментальные состояния человека – состояния с продолжительным периодом расстройств умственной деятельности, ср.: *urojenie* – «*psych. fałszywe sądy, chorobliwe, nieuzasadnione przekonania, nie ustępujące pod wpływem rzeczowej argumentacji, często usystematyzowane, spowodowane procesem chorobowym*» [SJP]. Эти состояния осмысливаются как овладевающие человеком, полностью подчиняя его своему влиянию, ср.: *Swego urojenia nie dał sobie z głowy wybić* [там же]. В этом аспекте слова, обозначающие ментальные состояния, в некоторой степени напоминают сценарий экспансии, который реализует эмотивная лексика, ср.: *холод* – «ощущение озноба (от ужаса, волнения, тревоги и т. п.)»: *Пугачев мог проведать истину и другим образом. Тогда что станется с Марьей Ивановной? Холод пробежал по моему телу, и волосы становились дыбом* [БАС XVII : 336]. Однако, в отличие от эмотивов, ментальные перцептивы указывают лишь на факт локального расширения закономерно ограниченного сферой умственной деятельности человека, ср.: *затуманиться* – «перен. Становиться неясным, смутным»: [Коврин] *с наслаждением выпил несколько рюмок лафита, потом укрылся с головой; сознание его затуманилось, и он уснул* [БАС IV: 1018].

Реализуя потенциал предикатного слова, перцептивы, обозначающие патологии, заполняют валентности участниками, указывающими на место (участок) неисправности (недоразвития, повреждения, поражения и т. п.) интеллектуальных систем человека, ср.: *upośledzenie umysłowe*<sup>2</sup> – «*stan niedostatecznej sprawności intelektualnej wskutek niedorozwoju lub uszkodzenia we wczesnym dzieciństwie tkanki mózgowej*»: *Upośledzenie umysłowe w tym się właśnie przejawia, że ludzie nim obarczeni wielu rzeczy nie potrafią się nauczyć* [SJP]. Как участники ситуации «патологические» перцептивы реализуют семантическую роль Малфунктив – компонент, указывающий на неисправное функционирование интеллектуальных систем человека, ср.: *умственная тупость, tępota umysłu* и т. п. Занимая актантную позицию бытийного глагола, такой участник обычно реализует переменную таксономического класса ПОВЕДЕНИЕ. Переменная указанного класса характеризует патологию как проявление ненадлежащего (ненормативного для социума) поведения, ср.: *Tępota Haški była nie do wytrzymania. Chwilamy myślał, że tamten umyślnie zgrywa się na głupca* [там же].

Второй тип характеризует ситуацию через смысл 'отклонение от заданного способа (режима) функционирования'. Указанный компонент квалифицирует ментальное состояние субъекта как экстраординарную аномалию, характер которой указывает на выведение Экспериенцера из состояния интеллектуального равновесия, ср.: *zakłócenia* – «*naruszenie ustalonego porządku, biegu spraw, procesów itp.*»: *Zakłócenia pamięci* [USJP]<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Ср.: *upośledzenie* – «ograniczenie w zakresie funkcjonowania jakiegoś organu, np. słuchu, wzroku itp.» [SJP].

<sup>3</sup> В аспекте отклонения от заданного режима функционирования ментальное состояние субъекта может

Как предикатные слова перцептивы, обозначающие ситуацию «отклонение от заданного режима функционирования», заполняют валентности участниками, указывающими на место (участок) функциональных расстройств (дисфункций) интеллектуальных систем человека, ср.: *расстройства памяти, zaburzenie świadomości* и т. п. Как участники ситуации функциональных расстройств, экспериенциальные номинации в этом случае реализуют семантическую роль Дисфунктив – компонент, указывающий на нарушение функционирования интеллектуальных систем человека, ср.: *zaburzenie – «zakłócenie, nieprawidłowość w działaniu, funkcjonowaniu czegoś, stan odbiegający od normy, zwłaszcza w czynnościach fizjologicznych organizmu»: Pacjent cierpi na zaburzenia pamięci* [USJP]; *расстройство – «заболевание, вызываемое нарушением деятельности каких-либо органов»: Он был взят на улице в припадке полного умственного расстройства, в том состоянии, когда человек не знает, что с ним, куда он и откуда идет* [БАС XII: 845–846].

В контексте бытийных глаголов, реализующих признак ‘течение расстройства’, участники, обозначающие ментальное напряжение, приобретают значение переменной таксономического класса СИМПТОМ, ср.: *W przeciwieństwie do poprzednich napady te przebiegają zwykle z zaburzeniem świadomości, choć nierzadko tylko z jej przymgleniem* [KJP]. Переменная указанного класса характеризует расстройства интеллектуальных систем как проявление (симптом) определенной дисфункции организма человека, ср.: *Zaburzenia świadomości zawsze są przejawem ciężkiej choroby* [там же].

Лингвистическая ситуация «остановка или приостановка функционирования умственной деятельности человека» описывает положение дел, которое условно можно охарактеризовать как состояние «интеллектуального затмения» – явление, свидетельствующее о временной потере интеллектуальной способности Экспериенцера, ср.: *затмение – «перен. Притупление остроты, ясности восприятия или способности суждения»: Подобно разврату, подобно страсти к затмению рассудка наркотическими средствами, и леность развивается не вследствие климатического влияния, а вследствие исторических отношений* [БАС IV: 974].

Используя нотацию смысловых описаний симптомных выражений (см. [Иорданская, Мельчук 2007: 324]), ситуацию «остановка или приостановка

---

квалифицироваться как интеллектуальное напряжение Экспериенцера: а) направленное на достижение желаемого интеллектуального результата. Обычно такое положение дел осмысливается в контексте периодически повторяемых действий, систематическое исполнение которых гарантирует достижение поставленной цели, ср.: *trening – «systematyczne wykonywanie i zwykle powtarzanie określonej lub określonych czynności w celu nabrania wprawy w czynność, opanowania i utrwalenia jakiejś umiejętności, zdolności»: Intensywne treningi porozumiewania się w języku angielskim* [USJP]; б) обусловленное фактором морально-этических обязательств (раскаяние, покаяние, угрызения совести и т. п.), ср.: *сумління – «усвідомлення й почуття моральної відповідальності за свою поведінку, свої вчинки перед самим собою, людьми, суспільством; моральні принципи, погляди, переконання; совість»: Цілу ніч Юрка гризло сумління, він думав про сестру* [СУМ IX: 838]; в) обозначенное в перспективе предположения или представления развития определенного положения дел, ср.: *ревность – «мучительное сомнение в чьей-либо верности и любви»: Стоит ему приветливо улыбнуться какой-нибудь барышне, как она уж дрожит от ревности, уходит к себе – и опять слезы* [БАС XII: 1092].

функционирования умственной деятельности человека» можно охарактеризовать в терминах лексических функций: *Obstr* – обозначает кратковременное затруднение в функционировании и *Stop* – обозначает кратковременную остановку в функционировании.

Ситуация, которую представляет лексическая функция *Obstr*, квалифицируется такой, что указывает на факт приостановки функционирования умственной деятельности. Семантика перцептивов описывает указанный факт как состояние частичного сбоя интеллектуальных систем человека, ср.: *zaćmienie* – «*przen. częściowa utrata zdolności myślenia, rozumowania, orientacji*»: *Zaćmienie umysłu* [USJP]. Такой сбой является результатом ментального напряжения, проявление которого свидетельствует о кратковременном затруднении процесса мышления, ср.: *zamroczenie* – «*częściowa utrata świadomości występująca po urazach, zatruciach, nadużyciu alkoholu itp.*»: *Chwilowe, ciężkie zamroczenie* [там же].

Лексическая функция *Stop* описывает ситуацию остановки функционирования интеллектуальных систем. Такая остановка связана, как правило, с полной потерей сознания, в результате чего наступает разрыв ментального контакта человека с миром действительности, ср.: *zabycie* – «состояние утраты представления об окружающем»: *Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытие, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать* [БАС IV: 269]. Особенностью перцептивов, обозначающих функционирование умственной деятельности, является то, что слова практически не выполняют роли функторов, ср.: *забвение мыслей, беспамятство идей* и т. п. Такое их свойство имеет семантическое объяснение. Реализуя смысл 'неспособность осмысленно воспринимать окружающее', указанные перцептивы имплицитно содержат компонент 'состояние небытия'. В ситуации «потеря человеком ментального контакта» такой компонент кодирует информацию о положении дел, которое можно квалифицировать как состояние забытия, ср.: *Но ни черта не получилось – только сломало ногу, будто спичку (грохот боли), поддых вломило жаром, дальше – темень густого, как блаженство, забытия* [НКРЯ]. Как можно заметить, потенциальными квазипредикатами актантов «забытия» являются номинации отсутствия света, образная составляющая которых подчеркивает соответствующий способ концептуализации факта потери ментального контакта, ср.: *мрак забытия, ciemność nieprzytomności* и т. п.

В контексте фазовых (терминативных) глаголов участник ситуации «забытие» реализует переменную таксономического класса БЕСПАМЯТСТВО. Переменная указанного класса характеризует ментальное состояние Экспериментера как проявление нового (результативного) положения дел – ситуации «бессознательность». Закономерно, что такую ситуацию описывают глаголы несовершенного вида с общефактическим результативным значением, свидетельствующим о достижении границы интеллектуального ресурса – потери сознания, результат которого квалифицируется как состояние бессознательности, ср.: *бессознательный* – «сопровожаемый потерей сознания»:

*Бессознательное состояние* [БАС I: 430]. Следует отметить, что осмысление высказывания в диагностически-прескриптивном контексте вводит в фокус внимания дополнительного участника – Наблюдателя. Роль такого участника сводится к диагностированию положения дел с предписанием его возможной реализации, ср.: *Mogą być w szczegółach małych nieświadomości i uchybienia, bo wiele powtórzone z opowiadania lub z przypomnienia* [SJP].

Актантная структура семантики перцептивной лексики представляет концепт ситуации субъекта ментального состояния как динамическое образование, формат которого отображает специфику интеллектуальных стратегий человека.

Составляющими концепта ситуации субъекта ментального состояния являются участники, чьи семантические роли кодируют информацию о:

а) характере функционирования интеллектуальных систем человека (отклонения в функционировании vs. при(остановка) функционирования);

б) характере нарушений интеллектуальных систем человека (отклонение от нормы vs. отклонение от заданного способа (режима) функционирования; сбой интеллектуальных систем vs. потеря ментального контакта);

в) периоде нарушений интеллектуальных систем человека (продолжительный vs. временный).

Участники перцептивной ситуации интеллектуальной «несостоятельности» человека реализуют семантические роли: Малфункциона – показателя неисправного функционирования интеллектуальных систем; Дисфункциона – показателя нарушений функционирования интеллектуальных систем. Интерактивная характеристика участников ситуации интеллектуальной «несостоятельности» человека определяет ментальное состояние как феномен, препятствующий деятельности человека, свидетельствующий о проявлении определенной дисфункции организма, указывающий на достижение границы интеллектуального ресурса. В аспекте динамического подхода к анализу категории субъектности перспективным представляется исследование взаимодействия когнитивной (интеллектуальной), эмотивной и физической (телесной) составляющих концепта субъекта состояния.

**Использованные источники, литература:**

- БАС – СЛОВАРЬ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА (1950-1965): Под ред. В. И. Чернышева. Москва-Ленинград.
- НКРЯ – НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРПУС РУССКОГО ЯЗЫКА, <http://ruscorpora.ru/>
- СУМ – СЛОВНИК УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (1970-1980): За ред. Г. К. Білодіда. Київ.
- KJP – KORPUS JĘZYKA POLSKIEGO, <http://korpus.pwn.pl/>
- SJP – SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO (1997): Pod redakcją W. Doroszewskiego. Warszawa.
- USJP – UNIWERSALNY SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO (2004) : Pod redakcją S. Dubisza. Warszawa.
- АПРЕСЯН, Ю.Д. (1995): Образ человека по данным языка: попытка системного описания. In: *Вопросы языкознания*, № 1, с. 37–67.
- ЗАЛИЗНЯК, А.А. (1992): *Исследования по семантике предикатов внутреннего состояния*. München.
- ИОРДАНСКАЯ, Л.Н., МЕЛЬЧУК И.А. (2007): *Смысл и сочетаемость в словаре*. Москва.
- КИБРИК, А.Е. (2005): *Константы и переменные языка*. Санкт-Петербург.
- КУСТОВА, Г.И. (2004): *Типы производных значений и механизмы языкового расширения*. Москва.
- ПАДУЧЕВА, Е.В. (2004): *Динамические модели в семантике лексики*. Москва.
- ЧЕЙФ, У.Л. (2003): *Значение и структура языка*. Москва.
- JACKENDOFF, R.S. (1986): *Semantics and cognition*. Cambridge.
- PUSTEJOVSKY, J. (1998): *The generative lexicon*. Cambridge.

ГАННА ВІКТОРІВНА ДЯДЧЕНКО

*Україна, Суми*

## МІКРОПАРАДИГМА КРОВ У СТРУКТУРІ МАКРОПАРАДИГМИ ЛЮДИНА (НА МАТЕРІАЛІ МОВИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ)

### ABSTRACT:

#### **Microparadigm of Blood in the Structure of Macroparadigm of Man**

In the article linguistic-stylistic analysis of images-components of micro paradigm blood in the corps of Ukrainian poetic texts at the end of the XX<sup>th</sup> – the beginning of the XXI<sup>th</sup> century is given. Extension of the investigated microparadigm in the aspects of outward and inward portrayal of man is observed. The functioning of the existentialist, patriotic and religious motifs within the blood micro paradigm is analysed. It is proved that the images-components of the present micro paradigm are used for the semantically and stylistically heterogeneous characteristics of man's life and activity portrayal.

### KEY WORDS:

Microparadigm **blood** – macroparadigm **man** – outward portrayal – inward portrayal – dominant motif – paradigmatic row – figurative combination.

Компоненти мікропарадигми *кров* в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст. мають широкий спектр функціональних властивостей: вони пов'язані з описом зовнішнього та внутрішнього (психологічного) портрета, а також кореспондують із розвитком екзистенційних, соціальних і релігійних мотивів, актуальних для повноаспектної реалізації образу *людини* в сучасній поетичній мовотворчості.

Традиційний напрям реалізації соматизмів, до яких за семантичними параметрами належить номінація *кров*, – моделювання зовнішнього портрета людини. Передусім у цьому мікрокорпусі образів відзначаємо різнотипні за структурним оформленням метафори, контекстну семантику яких визначає ознака 'червоний колір': *фіалка, що/ обертається вкупі із тілом,/ ще свідчить/ про воздаяння рубінової крові* (К. Москалець); *з наростаючим гулом/ у блакитних тунелях пурпурової крові* (К. Москалець); *І дозріють гранати, і сік*

**стане схожим на кров.**/ *Наші руки в руках – і міцніше немає сполуки, / І ця кров, що так схожа на сік, досягає ізнов* (С. П'ятаченко). Епітетні характеристики *рубіновий, пурпуровий*, описова конструкція *кров, що так схожа на сік*, – це семантичні еквіваленти узуального означення *червоний*, акцентованого, зокрема, й у словниковій дефініції лексеми *кров* («червона рідина, яка, циркулюючи в замкнутій кровоносній системі організму, забезпечує живлення його клітин і обмін речовин у ньому» [Словник IV: 358]).

Із наведеними авторськими характеристиками, позначеними колоритом поетичності, дисонує негативно маркована епітетна сполука *іржава кров* (словник епітетів фіксує співзвучне означення *жовто-іржава* [Бибик, Єрмоленко 1998: 179], пор.: *видно все кімнатний мурашник і кров іржаву/ фотознімки дітей і рушницю в третьому акті* (І. Римарук).

Колірна семантика наявна у структурі ускладненої ботаноморфної метафори із загальним значенням «пошкодження, рана»: *а ми дивилися на все волали біс і bravo/ немов у цирку чи на з'їзді зрештою або/ на кінофільмі де герой життя віддав за справу/ аж ружа крові процвіла крізь горло і жабо* (Ю. Андрухович). Змістове зближення образів *ружа* і *кров* уможливорює інтегральна сема 'червоний'.

Лексема *кров* виступає також носієм емотивної семантики, що акцентує силу вияву почуття. Значення «емоційне збудження» реалізує дієслівна метафора *кров застугоніла: Навчіть нас, батюшко, – / несміло мовив люд./ Тому аж кров застугоніла, / і побілили п'ястуки* (М. Розумний).

У складі аналізованої лексико-семантичної мікропарадигми зафіксовано також позитивно конотований мовообраз із семою 'любов': *З-під свити я вас випуцу на світ – / туди, де кров з любов'ю черленяться, / де пристрастей і пропастей сувій* (Ю. Андрухович). Традиційну для національної поетичної мови кореляцію образів *кров* і *любов* оновлює дієслово *черлентися* – похідне від поетизма *черлений*, який, у свою чергу, є рідше вживаним діалектним варіантом прикметника *червлений* – «темно-червоний» [Словник XI: 296].

До негативно конотованих мовообразів із номінацією *кров*, що розгортаються у семантичній площині «емоції», належать метафори з домінантними семами 'туга', 'біль', 'плач': *Лежу не в травах, / не на березі крутім Супою, – / На лікарнянім ліжку/ у палаті восьмій тут, / Кипить, пече у скронях/ кров болючою рікою* (Л. Ромен); *Це ваш останній хресний хід! / Амінь. – Кривавиця пульсує у зіницях, / Стікає сонце, полинами гіркне слід, / І небо палахкоче терням інквізицій* (Л. Ромен). Художнє моделювання семантики плачу в останньому прикладі забезпечує поєднання в ускладненій метафорі народнопоетичного слововживання *кривавиця* («те саме, що *кров*» [СУМ IV: 338]) та лексеми *зіниця* у рідковживаному значенні «око» [СУМ III: 574].

На семантичному рівні «пізнавальна діяльність людини» спостерігаємо розвиток мікротем «розуміння», «знання»: *Наосліп рани, / і прозріння у крові, / І спогади – як знімки рвані* (М. Розумний); *і в жилах б'ється – ні, не кров – знаття: / це плата за життя недостеменно, / в якім любов ходила біля мене, / немов чуже, покинуте дитя* (Л. Голота); *В нас навіть кров з ми-*

**нулим запеклася/ І заплелася цівками дощу** (О. Ірванець). Наведені приклади підтверджують, що така семантика актуальна для мовотворчості представників різних поетичних течій – традиційної (Л. Голота), неоавангардної (О. Ірванець) та постмодерної (М. Розумний).

У межах семантичного рівня «внутрішній світ людини» активно розвивається мотив *уживання алкоголю*, репрезентований численними дієслівними метафорами у мовостіях дев'яностників. Відповідне художнє значення показово реалізують різнотипні контекстні сполуки лексем *кров* і *вино* – на рівні метафор та інтертекстуальних апеляцій до прототексту Святого Письма (*А взявши чашу, і подяку вчинивши, Він подав їм і сказав: "Пийте з неї всі, бо це є Кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів! Кажу ж вам, що віднині не питиму Я від оцього **плоду виноградного** аж до дня, коли з вами його новим питиму в Царстві Мого Отця* (Євангелія від св. Матвія: 26, 27-29). Прикметно, що сакральна семантика для таких образів – епізодична, частіше спостерігаємо авторські переосмислення, антицитації, в межах яких біблійний зміст образу *кров* зазнає суттєвих семантико-оцінних трансформацій. Пор.: *Ви молитесь на розіп'яття,/ Духово [Л.Р.] Ви обрізаний давно,/ Ніщо для Вас Любові Водосвяття,/ **Христову кров п'єте, немов вино*** (Л. Ромен). Переакцентування об'єкта й суб'єкта порівняння у проілюстрованій образній структурі зі значенням «причастя» (*пити Христову кров, немов вино*) зумовлює зниження конотації, що загалом не характерно для національної поетичної традиції і залишається ознакою індивідуального стилю Л. Ромен.

В інших поетичних текстах поєднання в межах одного контексту номінацій *кров* і *вино* не пов'язані з реалізацією сакральних мотивів: *В твоїм серці свіча Карфагена горіла,/ І дуби – чаклуни нашептали любов,/ Я знайшла – і в душі її відігріла,/ **я змішала фалернське вино й свою кров*** (Г. Лук'яненко); *І один, що назвався Ахіллою, піднявся з-за столу/ На другого, що Гектором звали всі друзі довкола,/ І змішалися **кров і червоне вино на столі*** (С. П'ятченко).

Продуктивний в українській поетичній мові кінця ХХ – початку ХХІ ст. механізм образотворення, при якому основну метафоризувальну функцію виконує дієслово, що семантично й граматично підпорядковує собі номінацію *кров* і / або назви алкогольних напоїв *пиво*, *вино*, *горілка*, *коньяк*. Пор.: *піниться **пиво і кров закипає у жилах**/ дурять дівчат що удома чекають дружини* (В. Махно); *Парують **фіали**, зміїно звиваються **вина**/ То **кров закипає у жилах**, то чорна ожина / Вчинила нам згубу, зчорнила нам губи потворно* (М. Савка). Проілюстровані образи систематично реалізують мотиви пристрасті, сильних почуттів – це частково підтверджують словникові тлумачення висловів *закипає кров* «хтось перебуває в стані сильного збудження» [Словник III: 143], *запалювати кров* «викликати у когось які-небудь сильні почуття» [Словник III, 242].

Інтенсифіковану негативну експресію засвідчують сполуки лексеми *кров* (народнопоетичний варіант *крівця*) з епітетами *темна*, *тяжка*: *вік об вік – усе замало криці/ все перемісила **крівця темна**/ прижились у лагідній божниці/ лики кровожерного тотема* (І. Римарук); *коли заблукали між не-*

бом і смертю/ і ногами вп'ялися у землю – / **кров тяжка** потекла по жилах,/ витісняючи з нас височінь (В. Кордун).

Показова для аналізованої поезії також актуалізація лексеми *кров* у зв'язку з текстовим розвитком екзистенційних мотивів.

Основний екзистенційно маркований асоціативний вектор – *кров* – *життя*, за твердженням дослідників, має міфопоетичну мотивацію, оскільки «кров уважається необхідною умовою життя» [Таланчук 1999]. Відповідний семантичний зв'язок засвідчують численні епітетні й метафоричні сполуки: *Сурма лунає/ на той і сей осінній світ,/ а свищик/ лезо закликає – / і захлинається воно/ могил священним кротовинням,/ і змішується порошно/ з живою кров'ю* (І. Римарук); *Капає кров у землю,/ чиста дівоча,/ З неї паростки сходять/ у небо:/ Сильні й зелені./ Красиві й міцні./ Кров ця з аорти життя* (В. Мисенко); *тільки чутно, як кров/ у наморених жилах клекоче,/ І секунди пішли/ відраховують час нашвидку* (О. Вертіль).

Значення «зниження // відсутність життєвої активності» засвідчує епітетна сполука *сонна кров*: *У Таврії таврянки й таври/ заводять сонну кров в тавернах* (І. Малкович); *Серп тонкий на горлі не здригне – / сонну кров зіле в свої молоки* (Л. Голота).

Зниження емоційного заряду образу *кров* характерне для контекстних описів старіння людини, оскільки «з віком *кров* холоне (вона ледь *жесвіріє*), її стає менше і вона тече повільніше, у зв'язку з чим енергія, жадоба любові та діяльності полишають людину» [Шмелев 2005: 145]. Пор.: *коли тобі минає 64/ і коли кров пригальмовує щоби подумати/ куди їй далі бігти* (С. Жадан).

Індивідуально-авторське осмислення мовообразу *кров* у мовостилі С. Процюка зумовлює периферизацію значення «зниження // відсутність життєвої активності» й розвиток додаткового семантичного відтінку «штучність, фальш»: *Ця паперова любов,/ це косметичне серце,/ ця кабінетна кров/ у нежиттєвім скерцо* (С. Процюк). Загалом семантика штучності, несправжності – визначальна для всіх індивідуально-авторських епітетних сполук у наведеній ілюстрації. Показовий із цього погляду образ *кабінетна кров*, негативна оцінність якого мотивований переносним значенням прикметника *кабінетний* – «відірваний від життя, не зв'язаний із практикою» [Словник IV: 65]. Окреслене значення підтримує й посилює епітетна сполука *нежиттєве скерцо*. Семантично неконтактні в узусі номінації *кров* і *скерцо* в рамках аналізованої поетичної синтагми зближуються на підставі сем 'інтенсивність', 'швидкість' (пор. словникове значення музичного терміна *скерцо* – «невеликий музичний твір у швидкому темпі з підкресленим ритмом» [Словник IX: 260]). Доповнення образного значення семою 'відсутність життя', наявною в структурі лексико-семантичного варіанта *нежиттєвий*, створює конотацію мертвого механічного руху як імітації справжнього життя, емоцій.

Багато метафоричних реалізацій лексеми *кров* пов'язані з розвитком мотиву *смерті*. Цей тип образотворення засвідчують епітетна сполука *смертна кров* (*Пережди якусь годину – / заплетуться жили знов,/ як волокна – в бадилину,/ розрідивши смертну кров* (П. Мовчан), дієслівна метафора *кров* *твердне* (*Поховані під вежею, вони ввійшли в комори,/ де світло мре*



*і твердне кров, де вже не чути з тьми, / як на майданах і в шинках реве житейське море* (Ю. Андрухович), генітивна метафорична сполука *ріки крові* (смиислово тяжіє до фразеологізму *кров [ріками] летить* «гинуть, помирають люди» [Фразеологічний 1999: 399]): *Болить душа за суетний наш світ, / За наші війни і за ріки крові, / За те, що грубо розтоптали ми / Пречистий дар Христової любові* (І. Акіменко), народнопоетична формула *наточити кривіці* (*І узрів амазонку – богиню, царицю царів, / І не встиг піднести їй цілунок, чи скарбу, обнови, / Бо уже наточив її кривіці. І холод зіниць / Не його уже ловить, а чорних наближення птиць* (С. П'ятаченко), книжний вислів *умитися кровію* (*Хто живим залишився, / а хто – кровію вмився* (Л. Ромен)).

Вагомий сегмент лексико-семантичної мікропарадигми *кров* формують контексти, мотивовані переносним значенням «про рід, походження, національність людини» [Словник IV: 360]. Ця семантика, близька до фразеологічно зумовленої, наявна в структурі дієслівної метафори *прадід поділився кров'ю: І тільки прадід, кров'ю поділившись, / Віддав мені краплину Твого Суму, / віддав мені Сльозу Твою Велику, / Щоб я / дитиною не вмер* (М. Гриценко).

Семантика походження людини конкретизована у сполуках дистрибута *кров* з означеннями *козацька, хліборобська* тощо: *В крові козацькій скупа свої кості .. на перехресті, крутнувшись тричі, / б'ється об землю* (Л. Голота); *І грудневого дощук сум / тче сивеньку завісу / над усім, що кипіло колісь / хліборобською кров'ю* (Н. Білоцерківець). Пор. також реалізацію генеалогічної семантики в генітивній метафорі *принц крові*, пор.: *зігравши королів і принців крові, / у вицвілих плащах, мов у мішках, / підем у тьму – в мансарди вечорові – / і спати полягаєм на дошках...* (Ю. Андрухович).

Слововживання лексеми *кров* у поетичних текстах кінця ХХ – початку ХХІ ст. також характеризують патріотичні почуття людини. Так, із розвитком мотиву етнічної пам'яті пов'язані ускладнені метафори Л. Голоти: *А я таки – жива / і все така ж – Голота: / це герб мій і тавро, / і грає яра кров; Кличний запах крові / в історії, в літературі, в мові, / в анкетнім записі, на паспортній сторінці: / я – українка. Рід мій – українці*. Предикативна метафора *кров грає*, ускладнена епітетом-інтенсифікатором *ярій*, апелює до фразеологічного значення «у кого-небудь виявляються натура, характер, звички, погляди і т. ін. (перев. батьків чи інших кровних родичів)» [Фразеологічний 1999: 399]. Генітивна конструкція *запах крові*, означена епітетом *кличний*, синонімізується із фразеологізмом *голос крові* – «з'являється почуття кровної спорідненості з кимось» [Словник IV: 360], однак сталий вислів порівняно з авторським володіє меншим ступенем поетичної експресії, пор.: *Та згадаєш про віщі стигми / На моєму старому тілі, / І про сина, що голос крові / Вже почув у твоєму лоні* (М. Савка). У мовистилі П. Мовчана зафіксовано контекст, де це образне сполучення переосмислене в напрямку «генетична пам'ять»: *спалахом пам'яті, голосом крові / минуле життя освітилось на мить* (П. Мовчан).

Патріотичні мотиви визначають зміст інших мовообразів: *В моїй крові пожеар твоїх калин. / З твоїх давнин на плечах вітер сивий, / Гіркий, печальний вітер, мов полин* (Г. Чубай). Образ *кров* у цьому разі реалізований

як символ роду, походження, національності людини [Словник IV: 360]. Значення спадковості, родового зв'язку значною мірою мотивоване наявністю у структурі синтагми образу *калина* як одного з ключових мовно-естетичних знаків етнокультури [Єрмоленко 1999: 363].

Про розвиток *сакральних мотивів* у межах лексико-семантичної мікропарадигми *кров* свідчить входження до складу образних конструкцій релігійної, сакральної маркованої лексики (*одкровення, святитись, німб, гріх, Вифлеєм*), як от: *Відлетять у ридання чорнющими мокрими галками/ сорок тисяч і ще чотири тисячі материнських тіней,/ як потоком **саяливої крові** дітей/ запливе Вифлеєм в досьгодні живу історію* (В. Кордун); *прийшов до свята свого одкровення/ й гострив думки для поруху на зло,/ і чув: **святилась кров** моя у венах,/ і чув, як німб освячує чоло* (Г. Чубай). Позитивну оцінність таких текстових фрагментів забезпечують компоненти значення 'світло', 'святість' у структурі оказіонального епітета *саяливий*, номінації *німб* «саяво, намальоване у формі круга навколо голови або над головою (на іконах, картинах релігійного змісту та ін.), як символ святості» [Словник V: 424], а також предиката *святитись*.

Загалом мовообраз *кров* – актуальний для повноаспектного розгортання лексико-семантичної парадигми «людина» в обох її домінуючих сегментах – і зовнішнього, і внутрішнього (психологічного) портретування. На семантичному рівні «зовнішній портрет» найбільш продуктивною з погляду метафоротворення є колірною ознакою *червоний*, засвідчена в епітетах (*рубінова, пурпурова, іржава*), метафорах (*сік граната*), порівняннях тощо. Опис психологічних якостей людини здійснюють емотивно марковані метафори, в яких номінація *кров* прирощує семи 'любов', 'біль', 'плач'. Водночас для семантичного мікрорівня «пізнавальна діяльність людини» актуальні семи 'розуміння', 'знання'. В контексті екзистенційних мотивів образ *кров* виступає носієм значення «енергія, життєва сила». Нульовий вияв цього значення зумовлює переміщення метафори в семантичну площину «смерть». На рівні мікропарадигми *кров* також виявляють розвиток мотиви походження людини та її патріотичних почуттів. Концептуально важливою варто визнати актуалізацію номінації *кров* для текстового розвитку мотивів «рід, походження, національність людини» (*брати по крові*) та «пам'ять» (*голос крові*).

Отже, лексико-семантична мікропарадигма «кров» належить до концептуально важливих сегментів художнього опису людини. У поезії авторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. цей образ виявляє і опосередкований генетичний зв'язок із національною словесною традицією, й оригінальні смислово-емоційні переакцентування, зумовлені специфічною модерною естетикою творів.

#### ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

- БИБИК, С., ЄРМОЛЕНКО, С., ПУСТОВІТ, Л. (1998): *Словник епітетів української мови*. К.  
 ЄРМОЛЕНКО, С. (1999): *Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови)*. К.  
 СЛОВНИК (1970 – 1980): *Словник української мови: В 11-ти тт.* К.  
 ТАЛАНЧУК, О. (1999): *Українська народна космогонія. Специфіка міфопоетичного мислення*. К.  
 ФРАЗЕОЛОГІЧНИЙ (1999): *Фразеологічний словник української мови: У 2-х томах*. К.  
 ШМЕЛЕВ, А. (2005): *Дух, душа и тело в свете данных русского языка*. In: Анна А. Зализняк, И. Левонтина. А. Шмелев: *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. М., s. 133–152.

MICHAŁ HANCZAKOWSKI

*Česká republika, Olomouc*

## POKOLENIA BRULIONU JAKO SYMBOL ZMIAN POLSKIEJ LITERATURY W OKRESIE PRZEŁOMU ANTYKOMUNISTYCZNEGO

### ABSTRACT:

#### **Generations of the “bruLion” Magazine as a Symbol of Change in Polish Literature in the Time of Anticommunist Break**

The paper focuses on the most important phenomena of Polish literature in the late XX century. In the first part of the text the beginning of the bruLion magazine on literature and social factors that has influenced commercial success of this magazine are discussed. In the following part the main aesthetic distinctive features such as vulgarization and a “Small native land” topoi are presented. The vulgarization is related to Manuela Gretkowska’s novels and Andrzej Stasiuk’s collection of short novels “Mury Hebronu”. The term “Small native land” refers to “Dukla” by Andrzej Stasiuk and “Prawiek i Inne Czasy” by Olga Tokarczuk. In the last part the focus is turned to poetry, where classicism is described as the main aesthetical phenomena in Krzysztof Koehler and Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poetry.

### KEY WORDS:

Modern Polish literature – brulion generation – polish literature magazines – vulgarization of literature – Andrzej Stasiuk – Olga Tokarczuk – Manuela Gretkowska – autobiographical fiction.

Pokolenie pisarzy urodzonych w latach ’60 odgrywa w polskiej literaturze rolę związaną przede wszystkim z przełomem antykomunistycznym roku 1989, mimo iż duża część jego reprezentantów jest aktywna twórczo również dziś. Z faktem tym wiąże się zasadniczy dylemat dotyczący opisu dorobku tych pisarzy. Z jednej bowiem strony nowsze książki takich autorów jak Andrzej Stasiuk czy Olga Tokarczuk są nieraz z krytycznego punktu widzenia znacznie ciekawsze niż te opublikowane w latach ’90, z drugiej jednak to właśnie publikacje z lat ’90 decydują o miejscu tych autorów w opisie historycznoliterackim. Z faktem tym związane są również kłopoty terminologiczne. Zwykle w opisie historycznoliterackim używa się do opisu tego kręgu autorów pojęcia „pokolenie brulionu”, które wywodzi się od czasopisma „bruLion”, jednak z perspektywy roku 2013 bardzo trudno jest uchwycić cechy wspólne łączące poszczególnych pisarzy.

W 1986 roku w Krakowie powstało pismo „bruLion”, które na przestrzeni pierwszych numerów starało się pozostawać blisko kultury wysokiej i estetyki z nią związanej, nawiązującej do twórczości tak uznanych pisarzy jak Czesław Miłosz czy Zbigniew Herbert. Bardzo powoli krystalizował się również krąg pisarzy z tym pismem związanych, wydaje się bowiem, że póki co młode pokolenie twórców samo nie wiedziało jak i o czym chce pisać. Inspiracje okazały się przyjść dość niespodziewanie z kultury zachodnioeuropejskiej. W lipcu 1986 roku opublikowany zostaje monograficzny numer uznanego w Polsce czasopisma „Literatura na świecie”. Numer 07/1986 prezentował nowojorską szkołę poetów. Szczególną uwagę redaktorzy pisma skupili na poezji dwóch autorów: Franka O’Hary i Johna Ashbereggo. W numerze znalazły się nie tylko ich wiersze, ale również wywiad z O’Harą oraz teksty o charakterze programowym np. *Personizm. Manifest*.

Zimą roku 1989 ukazał się 9 numer czasopisma bruLion, który jak się okazało *post factum* miał zmienić zupełnie oblicze polskiej kultury. Owa nowa kultura mogła śmiało i odważnie rywalizować z pojawiającą się coraz szerszym strumieniem kulturą masową. Redaktorem naczelnym, który odpowiadał za ówczesną linię pisma był Robert Tekieli. To on postanowił uczynić z prowokacji artystycznej znak charakterystyczny nowego pokolenia pisarzy. Z pewnością zdawał sobie sprawę, że to właśnie prowokacja przemawia znacznie silniej niż poetyka poetów nowojorskich. Postanowił zatem wykorzystać prowokację do promowania tego, co bez prowokacji zapewne nie zostałyby w ogóle dostrzeżone. Wspomniany 9 numer bruLionu został bardzo szybko dostrzeżony przez prasę ogólnopolską, przez krytykę a przede wszystkim przez czytelników. Nie mogło zresztą być inaczej skoro redakcja zdecydowała się zamieścić nowe – nieco zwulgaryzowane – tłumaczenia takich autorów jak Genet, Bataille czy Sade.

Zanim jednak doszło do prowokacji obyczajowych pismo postanowiło sięgnąć po prowokacje estetyczne. W jednym z wczesnych numerów bruLionu R. Tekieli razem z K. Koehlerem ukryli się pod pseudonimami X i Y, by rozprawić się z dotychczasową estetyką literatury. W rozmowie z dwoma uznanymi krytykami literackimi redaktorzy bruLionu oskarżają Z. Herberta o bycie grafomanem i oceniają wprost jego poezję powstającą w latach ’80 jako próbę przekształcenia gówna w marmur. Herbertowi dostawało się zresztą już wcześniej i na szczęści inni krytycy dorobku tego wybitnego poety zachowywali większy umiar. Jeden z najważniejszych wierszy powstałych w tym okresie to wiersz „Dla Jana Polkowskiego” Marcina Świetlickiego.

Przeciwko tej nowej wulgarnej estetyce buntowali się starsi pisarze i krytycy, mimo iż szybko stało się jasne, że wulgarność tekstu jest funkcją świata przedstawionego w tekście, a co za tym idzie bezpośrednią konsekwencją świadomych wyborów pisarzy, którzy czuli się w obowiązku pokazywać również te rejony życia, których nie można nazwać Wersalem.

Pierwszą bodaj tego typu próbą była książka Andrzeja Stasiuka zatytułowana „Mury Hebronu”. Ten zbiór opowiadań, spośród których część była drukowana przed wydaniem książkowym na łamach bruLionu, nosi znamiona autobiografizmu. Za dezercję z wojska Stasiuk został skazany na karę więzienia, w którym spędził ponad półtora roku. „Mury Hebronu” to przejmujący tekst dokumentujący dehumanizację

człowieka, jego pragnień czy wreszcie języka. Niezmiernie poważna i przejmująca proza nie została jednak w momencie publikacji oceniona w takich kategoriach, ale przede wszystkim w kategoriach wspomnianej już barbaryzacji młodej literatury. Nie los człowieka skazanego na dehumanizację stał się przedmiotem debat krytyków, ale język, którym zamknięty świat więzienia został opisany.

Wrażliwi na estetykę wypowiedzi krytycy zostali wystawieni w Polsce na cięższą próbę niż tylko proza pierwszych opowiadań Stasiuka. Jedną z najważniejszych postaci w polskim życiu literackim wczesnych lat '90 była Manuela Gretkowska. Pisarka ta jeszcze w latach '80 wyemigrowała z Polski do Francji, gdzie studiowała antropologię. Okres paryski zaowocował w wypadku Gretkowskiej zainteresowaniami, które miały się szybko stać znakiem rozpoznawczym największej skandalistki polskiej literatury.

Życie w ujęciu Gretkowskiej może prowadzić czasem do spełnienia, przy czym owo spełnienie – czy też jedynie zaspokojenie – przyjmuje formę równie groteskową, jak finał ezoterycznych doświadczeń ukazanych w pierwszych dwóch powieściach. W roku 1994 M. Gretkowska publikuje swoją bodaj najgłośniejszą powieść zatytułowaną „Kabaret metafizyczny”. Piętno tej książki pozostanie na Gretkowskiej już chyba na zawsze, bo mimo publikacji późniejszych powieści, często poważniejszych, Gretkowska wciąż uznawana jest w pierwszym rzędzie za skandalistkę i prowokatorkę a dopiero w drugim za pisarkę. Takiej recepcji trudno zresztą się dziwić. Bohaterką „Kabaretu...” jest kobieta o dwóch lechtaczkach występująca w tytułowym kabarecie wraz zakochanym w niej Wolfgangu. W finalnej scenie książki miłość tryumfuje poprzez odgryzienie i skonsumowanie drugiej (a może nawet pierwszej) lechtaczki, co możliwe jest dzięki prowadzonym na przestrzeni całej powieści niezbyt wyrafinowanych z dzisiejszej perspektywy rozważań o tarocie, metafizyce i tym podobnych dodatkach do ludzkiej cielesności.

Krytycy komentując „Kabaret metafizyczny” używali określeń takich jak: powieść postmodernistyczna [...] pełna wizji schyłkowych, myśli dekadentkich (recenzja konserwatywnej „Frondy”); metafizyka dla początkujących i zaawansowanych, surrealistyczny żart, prowokacja i kontrolowane irytowanie odbiorcy (recenzja wpływowego wówczas czasopisma FA-art). Byli i tacy, którzy nie bez racji zauważali, że powieść napisana jest pośpiesznie i słabo, ma [też] głupawą puentę (recenzja w „Nowym Nurcie”). Powieść z całą pewnością pod względem artystycznym i warsztatowym nie będzie należeć do kanonu polskiej literatury, jednak na końcu lat '90 to nie wartości estetyczne decydowały o sukcesie pisarskim i z tego właśnie skorzystała Manuela Gretkowska. Sama często broniła swojej twórczości zestawiając ze sobą pojęcia erotyki i ezoteryki, zarzucając czytelnikom i recenzentom, że znacznie częściej koncentrują się na erotyce niż na ezoteryce, nawet jednak ona musiała zdawać sobie sprawę, że obraz kobiety z odgryzaną lechtaczką będzie częściej komentowany niż kłótnia o postać Marii Magdaleny toczona w trakcie rozkładania kart tarota.

J. Klejnocki i J. Sosnowski w monografii poświęconej pisarzom pokolenia bruLionu pisali o supermarkecie jako źródle inspiracji i rekwizytorni owej zbuntowanej i zbarbaryzowanej literatury, której symbolem stało się czasopismo bruLion. Otóż wydaje się, że gdzieś w połowie lat '90 pisarze – barbarzyńcy, którzy wcześniej burzyli kanony estetyczne i kwestionowali rolę jakichkolwiek autorytetów

– musieli pogodzić się z faktem, że oto do supermarketu dotarli już wszyscy a nie tylko awangarda, która mogła zapoznać się z konsumpcyjnym stylem życia w ramach paryskiej emigracji. Metafora pisarza w supermarkecie, inspirowanego kulturą popularną, przetwarzającego ową kulturę w coś nowego i inspirującego straciła na swej nośności, co sprawiło, że niektórzy pisarze zaczęli mieć zasadnicze problemy z odnalezieniem się w tej sytuacji. Gretkowska mimo iż po roku 1994 opublikowała kilka książek w zasadzie aż do roku 2001 nie napisała nic, co zainteresowałoby krytykę literacką. Andrzej Stasiuk w 1995 opublikował powieść „Biały kruk”, która w zamierzeniu miała stanowić rozrachunek z alkoholyczną młodością i młodzieżowym buntem. Książka pełna przekleństw i męskiej przyjaźni (jak również historycznych odwołań ujętych w alkoholowe przewidzenia) miała pod postacią podróży pięciu przyjaciół ukazywać daremność w poszukiwaniu tożsamości przez młode pokolenie. Jednak ani pesymistyczny wydzwięk, ani setki przekleństw pojawiających się na łamach powieści nie pomogły – czytelnicy nie byli specjalnie zainteresowani taką wizją świata.

Motywy podróży – typowy dla prozy inicjacyjnej – pojawił się w tym samym mniej więcej czasie również u Olgi Tokarczuk. Debiutancka powieść zatytułowana „Podróż ludzi księgi” wydana w 1993 ukazywała inicjacyjną podróż po Francji i Hiszpanii. U celu podróży poszukiwacze mieli odnaleźć mityczną i ezoteryczną Księżę, jednak zanim do tego doszło główni bohaterowie (połączeni miłością arystokrata i prostytutka) umierali. Inicjacyjny charakter ma również kolejna powieść Tokarczuk – „E.E.”. Tym razem jednak prowokacja dokonana zostaje nie poprzez ukazanie mezaliansu czy jak kto woli przełamującej wszystkie przeszkody siły miłości, ale poprzez nałożenie doświadczeń parapsychicznych tytułowej bohaterki na pierwszą w jej życiu menstruację. Z perspektywy roku 2012 dość dziwnym faktem może się wydać, że menstruacja mogła mieć charakter prowokacji, w Polsce roku 1994 tak właśnie było. Doszło nawet do tego, że jeden z najbardziej uznanych polskich krytyków i literaturoznawców określić miał młodą literaturę mianem literatury menstruacyjnej. Czy rzeczywiście Jan Błoński użył tego określenia czy też nie, wydaje się być pozbawione znaczenia.

Zmęczenie czytelnika jazgotem supermarketu i krzykiem feministek przyniosło dwie wyjątkowo ważne książki, które zaważyły nie tylko na tym, które nazwiska z pokolenia urodzonego po roku 1960 uznajemy dziś za najważniejsze, ale również na tym jak literatura polska postrzegana jest poza granicami Polski.

W roku 1995 opublikowany ukazuje się krótki tom opowiadań Andrzeja Stasiuka zatytułowany „Opowieści galicyjskie”. Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga – autorzy książki „Parnas Bis” – określają tę pozycję jako chyba najbardziej docenianą i najmniej kontrowersyjną książkę Stasiuka. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że brak kontrowersji jest ściśle związany z uznaniem, jakim cieszy się książka. Przyjmuje się obecnie, że opowiadania te są – podobnie jak w wypadku „Murów Hebronu” – fabularyzacją tego, co autor miał okazję przeżyć. Wskazuje się na fakt, iż nie jest przypadkiem, że po kilku latach spędzonych w Warszawie pisarz zdecydował się na przeprowadzkę w najbliższą bodaj część Polski, czyli w Bieszczady. Bez względu na przyczyny dla których Stasiuk zajął się opisem bieszczadzkiej rzeczywistości i źródła

artystycznej inspiracji przeniesienie świata przedstawionego w rejony nieskażone zbyt cywilizacją okazało się udanym krokiem. Opowiadania ukazujące nędzę – zarówno finansową jak i egzystencjalną – panującą na terenach dawnych olbrzymich gospodarstw PGR musiały współgrać z oczekiwaniami czytelników. Tradycyjna proza werystyczna zmuszona została do opisu z jednej strony brudu, nieszczęścia, zacofania polskiej prowincji, z drugiej zaś do ukazania radości czerpanej z drobnych codziennych sukcesów. Swojski świat Bieszczad okazał się przemawiać do czytelników znacznie bardziej niż świat dekadentkich paryskich salonów czy kolorowych warszawskich supermarketów. I trudno się temu w zasadzie dziwić, bo w ostatecznym rozrachunku butelka wódki – nieodłączny atrybut bieszczadzkiej rzeczywistości – budzi znacznie większe współodczuwanie niż najmądrzejsza nawet głowa załadowana do mikrofalówki. Świat „Opowieści galicyjskich” to świat dobrze znany Polakom i nie tylko Polakom, jak pokazały wydawnicze sukcesy prozy Stasiuka w tłumaczeniach (w tym również liczne przekłady na język czeski).

Technikę pisarską opartą o zbyt jawne zbliżanie do siebie biografii i narracji postanowił poddać próbie Stasiuk w swym następnym tomie opowiadań, szczególnie w zbiorze zatytułowany „Dukla”. Przedstawiony w nim powrót do tematyki bieszczadzkiej był nie tylko pogodzeniem się, z faktem że od biografizmu uciec się nie da, ale może przede wszystkim był próbą udowodnienia, że spersonalizowana perspektywa jest jedyną perspektywą, jaką pisarz może przyjąć i niemal obligatoryjnie prowadzi do rozbicia spójnej narracji: *nie będzie fabuły z jej obietnicą początku i nadzieją końca. Fabuła jest odpuszczeniem win, matką głupców, lecz ginie we wznoszącym się świetle dnia*. Narrator tych opowiadań zostaje usytuowany w tytułowej bieszczadzkiej miejscowości na chwilę przed wizytą w niej Jana Pawła II, co stanowi pretekst do poszukiwania w małomiasteczkowej rzeczywistości elementów sakralnych. W kolejnych tekstach tytułowa Dukla zamienia się w światło widziane zimowym porankiem czy letnim popołudniem, światło, które pozwala widzieć w codzienności coś więcej niż tylko zaniedbane i brudne bieszczadzkie miasto ukrzyżowane historią i własną beznadzieją. Opowieść o Dukli daje czytelnikom zakorzenioną w gnostyckim postrzeganiu świata nadzieję, że poza brudem codzienności istnieje światło metafizycznej nadziei. Sukces prozy A. Stasiuka – zarówno „Opowieści galicyjskich” jak i „Dukli” pokazał jaskrawo, że udało się pisarzowi uchwycić to czego od literatury oczekiwali ludzie.

Najprawdopodobniej identyczny mechanizm stał za czytelniczym sukcesem powieści „Prawiek i inne czasy” Olgi Tokarczuk. Wspomniana już wcześniej pisarka zdecydowała się porzucić wykorzystywane wcześniej ezoteryki i prowokacje, a w ich miejsce stworzyć ex nihilo nowy świat fabularny: *Prawiek jest miejscem, które leży w środku wszechświata. Gdyby przejść szybkim krokiem Prawiek z północy na południe, zabrałoby to godzinę. I tak samo ze wschodu na zachód. A jeśli by kto chciał obejść Prawiek naokoło, wolnym krokiem, przyglądając się wszystkiemu dokładnie i z namysłem - zajmie mu to cały dzień. Od rana do wieczora*. Mały świat fikcyjnego Prawieku u Tokarczuk został uznany zgodnie przez krytykę zjawisko analogiczne do bieszczadzkiej rzeczywistości Stasiuka. Powieść „Prawiek i inne czasy” ukazała się niecały rok po książce Stasiuka i pozwoliła krytyce mówić o

literaturze małych ojczyzn, czyli świecie przedstawionym, w którym nie ma miejsca na zgiełk tego świata. W miejsce owego zgiełku pojawia się za to egzystencjalna zaduma będąca konsekwencją lokalności bohaterów, lokalności miejsc a nawet jak u Tokarczuk lokalności Historii.

Świat Małych Ojczyzn można zatem określić jako współczesną Arkadię, przy czym jest to Arkadia nieco odmienna od tej do której przyzwyczailiśmy się w ramach historii literatury. Arkadia Małych Ojczyzn polskiej literatury to nie krajobraz sielankowy. Nie idylla a realizm staje się dominantą estetyczną w niej panującą. Małe Ojczyzny nie odbiegają bowiem pod względem wizerunku od codzienności, jaką widział każdego dnia statystyczny Polak. Sielankowość świata przedstawionego nie była zatem wyrażana wprost, ponieważ jej istota miała spoczywać w kategoriach etycznych, do których człowiek mimo okropności XX wieku i niepewności okresu przełomu po upadku komunizmu jest wciąż w stanie dotrzeć.

Prowokacja spod znaku bruLionu a następnie wyczerpanie tej drogi twórczej to bodaj najważniejsze zjawisko charakteryzujące wczesną twórczość pokolenia urodzonego po roku 1960. Nie jest to jednak zjawisko jedyne. Jak zazwyczaj w życiu literackim zjawisko dominujące w automatyczny sposób prowokuje niektórych przynajmniej twórców do wyłamania się poza ramy głównego nurtu. Nie inaczej było w przypadku polskiej literatury lat '90 i poszukiwań artystycznych podjętych przez ówczesnych trzydziestolatków. Obok prowokacji artystycznych i obyczajowych, obok nabierającego na sile głosu środowisk feministycznych pojawili się twórcy, którzy istoty sztuki upatrywali w tradycji kulturowej.

Klasycyzm miał w ówczesnej polskiej literaturze mocne wpływy przede wszystkim za sprawą oddziaływania poezji Zbigniewa Herberta. Starcie „starych” pisarzy z „barbarzyńcami” wielokrotnie już tu przywoływane w oczywisty sposób osłabiło głos klasycystów, jednak żaden z młodych pisarzy nie był w stanie zdobyć tak mocnej pozycji, by odsunąć starszych poetów poza nawias życia literackiego. Spośród poetów inspirujących nowe pokolenie klasycystów wymienić należy również Jarosława Marka Rymkiewicza.

Spośród młodych wówczas poetów tego nurtu wymienić należy dwa nazwiska.

Krzysztof Koehler rozpoczynał swoją przygodę z poezją na łamach bruLionu, między innymi od ostrego ataku na poetykę Herberta, o czym mowa była już wcześniej. Poglądy wymierzone w starych mistrzów paradoksalnie stały w opozycji do estetyki własnych wierszy. Już w początkowej fazie swej twórczości Koehler skupiał się bowiem estetycznej krytyce, tego co miało zostać z czasem uznane za typowe dla estetyki „barbarzyńców” czy „o'harystów”. Młoda zbuntowana poezja miała poprzez fascynację codziennością odciągać człowieka od niezbędnej dozy metafizyki. Cztery tomy poetyckie Koehlera nie były oczywiście w stanie stanowić przeciwwagi dla coraz popularniejszego o'haryzmu, były jednak w stanie pokazać, że istnieje pewna alternatywa dla tego sposobu uprawiania poezji. W ostatnich latach K.Koehler jest bardziej zaangażowany w projekty polityczne i społeczne niż w literaturę. Znamienne jest jednak, że związał się z konserwatywnymi nurtami i konserwatywnymi czasopismami.



Drugim ważnym poetę – klasycystą tego okresu jest Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki, który w ostatnich latach wyrasta na jednego z najważniejszych poetów pokolenia obecnych czterdziestolatków. Dycki już po publikacji wczesnych tomów poetyckich był określany mianem poety metafizycznego (choć pojęcie to w kontekście XX wieku jest niezmiernie wieloznaczne), nic dziwnego zatem, że w słynnej pracy słownikowej *Parnas Bis* jest on określany jako autor jednych z najdoskonalszych realizacji polskiej poezji neobarokowej. Owa neobarokowość Dyckiego powraca w zasadzie we wszystkich kolejnych tomach poetyckich. Opisując ostatni tom wierszy Piotr Śliwiński stawia wręcz pytanie, czy nie za dużo Dyckiego w Dyckim. Krytyk od razu jednak tę tezę falsyfikuje tłumacząc, że Tkacyszyn-Dycki dochowuje wierności wielkiemu tematowi, jakim pozostaje kryzys tożsamości, kryzys imion. Recytuje swe bolesne rozdziwienie, piętnuje - czyli również znaczy - pustkę, nieomal bohatercko wypatrując w niej piękna. Pięknie choruje. I wydaje się, że owo piękne chorowanie, powtarzane w kolejnych tomach Dyckiego staje się artystycznie nośne dla współczesności zmęczonej coraz to nowymi zjawiskami artystycznymi. Uparta repetycja wzorca barokowego połączona z powtarzaniem tych samych pytań i tych samych wątpliwości przyniosła w ostatnich latach olbrzymie uznanie czytelników. O ile poetyka o'harystów w polskiej liryce systematycznie traci na znaczeniu, o tyle przyznanie Tkacyszynowi-Dyckiemu jednej z najbardziej prestiżowych nagród literackich w Polsce – Nagrody Nike – dowodzi, że droga klasycystyczna może się okazać zjawiskiem trwalszymi niż by tego można było oczekiwać.

Klasycyzm ze swoim uporczywym powtarzaniem poetyckich wzorców potrzebował wielu lat, by przebić się do szerszej świadomości czytelniczej. Klasycyści wybierali świadomie drogę trudną i jak pokazuje poetyckie milczenie Krzysztofa Koehlera droga ta w kilku przynajmniej przypadkach okazała się zbyt trudna, sama zaś poezja okazała się niełatwym do zaakceptowania dla potencjalnych odbiorców.

**BIBLIOGRAFIA:**

- CZAPLIŃSKI, P. (2009): *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa.
- CZAPLIŃSKI, P. (2002): *Ruchome marginesy. Szkice o kulturze polskiej lat '90*. Warszawa.
- Kalendarium życia literackiego 1976–2000*, opr. P. Czapliński, M. Leciński, E. Szybawicz, B. Warkocki, Kraków 2003.
- KLEJNOCKI J., SOSNOWSKI J. (1996): *Chwilowe zawieszenie broni*. Warszawa.
- Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, opr. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, Warszawa 1998.



ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА КОЦЬ

*Украина, Киев*

## ГРАММАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ЯЗЫКА И ТЕНДЕНЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ НОРМЫ

**ABSTRACT:****Language Grammar system and Tendencies in Language Standards**

The research presents an analysis of grammatical processes with the tendencies of the literary norm dynamics and actual theoretical problems of linguistics. Special attention is paid to the functioning of morphological variants, within word-building resources. The main trends of basic tendencies and regularities of establishment of grammatical codes of the literary Ukrainian in the end of the XIX to the beginning of the XXI century, are generalized. Juxtapositive and comparative data analyses in historical and contemporary linguist codification show the changes in the normative status of units and determine the general principles of their codification.

**KEY WORDS:**

Linguistic norm – grammatical norm – codification – variation – word-formative tendencies.

Норма выступает объединяющим и укрепляющим элементом литературного языка на всех этапах ее развития. Благодаря норме упорядочивается сложная языковая структура, консолидируется национальное пространство. В отечественном и зарубежном языкознании норму толкуют как совокупность языковых средств, которые соответствуют системе языка и воспринимаются его носителями как образец общения в определенный период развития языка и общества.

Важным признаком литературного языка является устойчивость, консерватизм нормы. Поэтому и остаются неизменными на протяжении столетий: основной лексический запас, фонетические особенности, грамматический строй. Однако язык, как и любой живой организм, постоянно развивается, обогащается, совершенствуется. Этот процесс языковеды Пражского лингвистического кружка назвали «гибкой стабильностью», а русские и украинские лингвисты (К. С. Горбачевич, В. Н. Ярцева, Н. Д. Арутюнова, В. Г. Костомаров, С. Я. Ермоленко, А. О. Тараненко, Л. В. Струганец и др.) — эволюцией литературного языка, динамикой языковой нормы.

Норма в определенный период развития литературного языка объединяет синхронические единицы языка, которые сосуществуют и образуют систему.

При изучении исторического аспекта литературного языка на первый план выходят парадигматические отношения между диахроническими элементами, которые следуют один за другими, не создавая системы. Э. Косериу утверждает, что «в диахронической перспективе мы занимаемся явлениями, которые несколько не связаны с системами, хотя они и обуславливают системы» [Косериу 1963: 309]. При изучении истории становления языка можно полностью учесть динамику нормы, что предполагает рассмотрение изменений не просто как модификации уже реализованной системы, а как непрерывного создания системы.

Совершенная, упорядоченная, упроченная литературная норма – это не только результат эволюции языка, но и труд многих поколений лингвистов. Принятые нормы через определенное время требуют пересмотра, переоценки. Ретроспективной, наиболее эксплицитной и объективной формой общественного принятия языковых норм является кодификация. Именно она отражает те явления, которые сложились в процессе речевой практики. Кодификацией называют систематизацию языковых норм в грамматиках, учебниках, словарях и справочниках. Однако лингводидактическая и справочная литература не всегда успевают фиксировать соответствующие изменения, которые отражает языковая практика. И поэтому в отдельные периоды развития литературного языка следует говорить о существовании прескриптивной и дескриптивной языковой нормы.

Г. М. Яворская рассматривает понятие дескриптивная и прескриптивная лингвистика и считает, что для создания литературных норм важно объективное описание языкового материала, который осуществляет дескриптивная лингвистика, и воплощение предписаний и рекомендаций по его использованию, что делает прескриптивная лингвистика [Яворська 2000: 29].

Прескриптивная норма – это совокупность тенденций отбора и правил использования языковых средств. Ее устойчивость зависит от культурно-исторической ситуации, языковой структуры и особенностей генезиса литературной формы.

Дескриптивная норма отражает реально применяемые в языке лексемы, словоформы, языковые конструкции. Они не всегда соответствуют установленным образцам, ведь на них сказываются и стилистический потенциал, и экстралингвистические факторы, и постоянные внутрисистемные поиски. На дескриптивную норму часто влияет языковой вкус, так называемый идеал, который меняется соответственно характеру эпохи. Важнейшее условие вкуса, подчеркивает В. Г. Костомаров, – «социальное по природе, усваиваемое каждым носителем языка, т. н. чувство или чутье языка, являющегося результатом речевого и общесоциального опыта, усвоения знаний языка и знаний о языке, бессознательной по большей части оценки его тенденций, путей прогресса» [Костомаров 1994: 21–22].

Дескриптивную норму лингвисты фиксируют в научных исследованиях. Сравнивая прескриптивную и дескриптивную нормы в отдельный период развития языка, можно заметить непрерывное движение языковых явлений из одной сферы в другую. В процессе кодификации через фильтр законов языковой системы отбираются определенные языковые явления и таким образом приобретают нормативный статус.

Грамматический строй речи в определенный период исторического развития языка воспринимается как относительно стабильная система, организованная по строгим законам. Однако эта система находится в состоянии постоянного и активного движения. Она обеспечивает жизнь в языке огромного количества конкретных слов и высказываний. Природа грамматического строя, которая проявляется, с одной стороны – в стабильности, а с другой – сложной внутренней структуре, которая регулирует функционирование всего языкового организма, свидетельствует о гармоничном сочетании в ней четких механизмов и потенциальных возможностей.

Грамматическая норма объединяет систему морфологических, синтаксических единиц, их категорий и форм, а также словообразовательных единиц и способов словоупотребления.

Морфологические явления представлены парадигмами лексико-грамматических разрядов: падежных форм, форм числа, рода, степеней сравнения, вида и т. п. Вследствие открытости языковой системы грамматические формы отдельных парадигматических элементов видоизменяются. Это затрагивает еще одну проблему динамики языковой нормы – вариантность. Хронологически ограниченная вариантность слова – это прямое следствие исторического развития, эволюции языка. Отдельные варианты слова со временем либо исчезают, либо разделяются. Другие функционируют в языке на протяжении всего исторического развития. Часто они являются признаком развитой стилистической системы литературного языка. В. Н. Ярцева утверждает, что «факты сохранения отдельных исторических форм в качестве вариантов продуктивных моделей указывают на необходимость при исследовании дифференцировать планы синхронии и диахронии с точки зрения функциональной характеристики соотносительных вариантов» [Ярцева 1979: 11].

Вариантность можно рассматривать также как избыточность в парадигматической языковой системе, ср. мнение А. А. Потебни: «Речь вовсе не является целым, в котором нет ничего избыточного» [Потебня 1941: 142]. Вариантные формы как средство стилистического обогащения рассматривал Ф. П. Филин: «Не любая вариантность средств языкового выражения «избыточная», она становится избыточной лишь тогда, когда варианты не имеют никакой особой нагрузки» [Филин 1976: 68]. Как показывает история, в украинском литературном языке довольно короткое время сосуществовали варианты (за исключением флексий дательного и предложного падежей имен существительных мужского рода II склонения) падежных окончаний. Все они, как правило, возникали под влиянием широкой диалектной базы украинского языка. До 20-х – 30-х годов XX века полностью упорядочилась система морфологических категорий, которые унаследовал современный украинский литературный язык.

Как показывает диахронный анализ, важным фактором сосуществования вариантов было признание или непризнание их лингвистами, что отражалось на кодификации и внедрении в речевую практику соответствующих прескриптивных норм. К примеру, в начале XX столетия наиболее авторитетными грамматическими исследованиями украинского языка были грамматика А. Кримского и грамматика Е. Тимченко. В этих лингводидактических работах засви-

детельствовано употребление окончаний **-ові/-еві** и **-у/-ю** в именах существительных мужского рода II склонения. Первые формы считались одними с характерных признаков украинского языка и поэтому именно им предоставляли преимущество [Тимченко 1930: 29]. Вариантные формы на **-у/-ю** считали архаизмами и они соответственно имели ограниченную сферу употребления [Кримський 1973: 285]. Источником их распространения называли северные диалекты. Употреблять их рекомендовали только для сохранения мелодичности, а также в именах существительных на **-ів/-їв** (*Львів – Львову*) [Наконечний 1929: 47]. Формы на **-ові/-еві** преимущественно употреблялись в публицистическом и художественном стиле: *любому Василеві Елланові – переможцю піонерові* (Вільне слово, 15.01.1930); *уділює першому бесідникові слову Василькови голос* (Борба, 15.02.1912); *не спиться генералові* (П. Тичина).

Экстралингвистические факторы сказались на вытеснении форм дательного падежа имен существительных мужского рода на **-ові/-еві** в практике 50-80-х годов XX столетия. Закрепление в языковой норме вариантов на **-ові/-еві**, **-у/-ю** демонстрирует современная лингводидактическая литература и речевая практика. Они сосуществуют в языке не только как дублиеты, а и выполняют стилистические функции: *Тарасові Григоровичу Шевченкові, поету Малишкови*.

Возникновение родовых вариантов, преимущественно заимствованных имен существительных, было следствием влияния языков-посредников (русского и польского), напр.: *браслет-браслета, манер-манера, парасоль-парасоля, плацкарт-плацкарта, цитат-цитата*. Литературный язык утвердил: *браслет, манера, парасоля, плацкарта, цитата*.

Многие изменения в морфологической норме происходили в течение всего периода исторического развития языка. Например, унаследованная из индоевропейского языка грамматическая категория двойственного числа, которая активно употреблялась в украинском языке до XIX века, сказывает свое влияние на морфологическую систему и сегодня: *два брата* (множественное число – *брати*), *три товарища* (множественное – *товариші*). Многие древние имена существительные с флексией парности вошли, по современной лингвистической интерпретации, в лексико-семантическую категорию собирательности: *сани, граблі, ножці, окуляри, двері*. Упадок категории двойственного числа – это один из самых важных процессов развития всей грамматической системы. В результате исчезновения одной из числовых категорий в языке образовалось четкое противопоставление форм единственного и множественного числа, а также развитие в пределах последнего семантико-грамматической категории собирательности.

Исключительная подвижность присуща словообразовательной норме. Словообразовательная система тесно связана с другими уровнями языка – фонологией, морфологией, синтаксисом и грамматикой в целом. Кроме того, в словообразовании невозможно определить четкую грань между его возможностями и фактической реализацией, между синхронией и диахронией.

В периоды активизации общественно-политических движений заметно оживляются внутриязыковые поиски. Для украинского языка важными и определяющими были периоды, связанные с национальным движением. В 10-

30-е годы XX века, к примеру, был задействован весь словообразовательный потенциал, происходила борьба в словах отдельных структурных элементов, активность которых была разной. Именно в этот период литературный язык обогатился новыми производными словами – бессуффиксальными именами существительными, которые образовывались на основе префиксальных глаголов: *ухвала, переклад, звіт*, а также имен существительных – названий лиц на основе глаголов несовершенного вида с использованием суффикса **-ник**: *залізничник, торговельник, представник, працівник вантажник, вугільник, змовник, незалежник, радник*: *Переклади Біблії українською мовою допоможуть нам глибше зрозуміти християнську науку* (Маяк, 15.02.1915); *Працівники освіти утверджують українську ідею і патріотичні почуття* (Вільне слово, 4.07.1917). Суффикс **-ник** часто конкурировал с другими аффиксами: **-ець, -чик, -ар, -ач**: *убійник – убивець, промовник – промовець, доповідник – доповідач*. В этих случаях в литературном языке закрепились варианты: *убивець, промовець, доповідач*.

Словообразовательная норма определяет закономерности создания морфологических структур производных слов и выражения ими новых значений, фиксирует образцы моделирования производных слов в процессе деривации. Вместе с тем, норма – это реальность системы, а не ее корректив. Все новые словообразовательные образцы, которые соответствуют внутренним законам развития языка, имеют формальное соответствие системе языка, не противоречат структурным парадигмам, можно считать правильными, нормативными. Анализ структуры производных слов – это по сути анализ словообразовательного аппарата, который работает на укрепление нормы.

Словообразовательная норма охватывает высокопроизводительные и малопродуктивные модели, а также регулирует отдельные явления, которые из-за несоответствия установленным схемам исчезают. Словообразовательная норма закрепляет употребление в литературном языке не только производных слов, но и всех словообразовательных ресурсов.

Современная словообразовательная наука для обозначения процессов создания регулярных и нерегулярных словообразовательных номинаций использует термины *узуальное – нузуальное словообразование*. Нузуальным словообразованием называют нестандартное образование слов. Е. А. Карпиловская оппозицию *узуальное – нузуальное* отождествляет с понятием *нормативное – ненормативное* и отмечает, что часто потенциальные слова, соответствующие словообразовательной системе языка могут быть расценены ненормативными с точки зрения лексической нормы. Очевидно, понятиями *нормативный – ненормативный* оперирует культура речи. Узуальный – нузуальный входят в систему понятий словообразования. Синтаксическая норма определяет сочетание и порядок слов в предложении. Объектом синтаксической нормы выступают те языковые механизмы, которые обеспечивают целостность всей языковой системы. Морфологические и синтаксические явления тесно переплетены и поэтому часто трудно определить принадлежность определенных грамматических явлений к морфологии или синтаксису, напр., категорию падежа.

Синтаксические нормы наиболее стабильные, ведь малейшие изменения внутри синтаксической системы сказываются на деятельности всего языкового организма и могут вызвать его разрушение. Динамические изменения здесь происходят не в наборе синтаксических средств, а в способе и частоте их употребления.

Примером усовершенствования синтаксических единиц в украинском языке есть динамика творительного предикативного падежа. В конце XIX – в начале XX века иногда употреблялись конструкции без глагольной связки, напр.: *Я прихильником національної боротьби* (Руслан, 12.07.1912); *Він душею української землі* (Шлях, 10.01.1915). М. А. Жовтобрюх писал, что «эта модель образовалась, безусловно, по аналогии к формы составного сказуемого, выраженного глагольной связкой в настоящем времени и именем существительным в творительном падеже [Жовтобрюх 1970: 124]. А. А. Потєбня утверждал, что творительный предикативный развился с творительного падежа сравнения и поэтому перебрал на себя все функции выражения временного или нового признака сказуемого, выраженного именем существительным [Потєбня 1899: 106]. Такие конструкции постепенно вытесняли именительный предикативный. Во второй половине XX века окончательно утвердился предложный творительный предикативный в конструкциях со всеми глагольными связками и потерял все семантические дифференциальные признаки исторического прошлого и поэтому ничем не отличаются от именительного предикативного.

В 70-е годы XX века сферу употребления творительного предикативного определяют не лишены лексического значения глагольные связки: *ставати, виявлятися, залишатися, зоставатися, робитися, називатися, іменуватися, зватися, вважатися, здаватися* и т. д. [Сучасна 1969: 166].

Названные явления – это только малая часть тех сложных процессов, которые происходили на протяжении всего исторического развития украинского языка. Грамматическая структура языка, оставаясь неизменной в своей основе, постоянно усовершенствуется, вырабатывая с определенных элементов те или другие новые средства или устанавливая новые правила, чтобы удовлетворить требования современного коммуникативного пространства.

#### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Жовтобрюх, М. А. (1970): *Мова української преси (кінець XIX – початок XX століття)*. К.  
 Клименко, Н. Ф., Карпіловська, Є. А., Кислюк, Л. П. (2008): *Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі*. К.  
 Костомаров, В. Г. (1994): *Языковой вкус эпохи (из наблюдений над речевой практикой масс-медиа)*. М.  
 Крымский, А. (1973): *Твори: в 5 томах*, Т. III. К., с. 283–301.  
 Наконечний, М. (1929): *Про новий правопис український*. К.  
 Потєбня, А. А. (1941): *Из записок по русской грамматике*, Т. IV., М.; Л.  
 Потєбня, А. А. (1899): *Из записок по русской грамматике*, Ч. III., X.: 1899.  
 Сучасна українська літературна мова. (1972): *Синтаксис* // за ред. І. К. Білодіда. К.  
 Тимченко, Є. (1930): *Курс історії українського языка*. Харків; Київ.  
 Філін, Ф. П. (1976): Нотатки про мовну норму In: *Слово і труд*. К., С.48–67.  
 Яворська, Г. М. (2000): *Прескриптивна лінгвістика як влада*. К.  
 Ярцева, В. Н. (1979): Проблема вариативности на морфологическом уровне языка. In: *Семантическое и формальное варьирование*. М.



НАТАЛИЯ КУБОВА

*Чехия, Оломоуц*

## ПЕРЕВОД СУБТИТРОВ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ФИЛЬМОВ НА ЧЕШСКИЙ ЯЗЫК

### ABSTRACT:

#### **Translation of Subtitles to Contemporary Russian Films into Czech**

The article outlines general attributes and tendencies typical for the translation of subtitles to contemporary Russian Films into Czech. For the analysis we have chosen non-professional or user-generated translation of subtitles. The quality of the translation was evaluated by three factors: linguistic standard of the target language, technical and formal requirements, equivalence of the translation and the original. The article glosses some difficulties the translators came across and solutions they have chosen.

### KEY WORDS:

Subtitles – Russian films – user-generated translation – cultural reference – equivalence – cultural background.

В данной статье мы бы хотели проанализировать основные черты и тенденции, наблюдающиеся в переводах на чешский язык субтитров современных российских фильмов. Для своего анализа мы выбрали несколько относительно новых фильмов, снятых во второй половине десятих лет 21-го века: «Волчок» (2009), «Кислород» (2009), «Елена» (2011), «12» (2007), «Бумер. Фильм второй» (2006), «Как я провел этим летом» (2010), «Обитаемый остров» (2008). При этом у всех фильмов (кроме «12») мы рассматривали не официальные переводы субтитров, а любительские, или, точнее, «генерированные пользователями» — термин, используемый О’Нэган [О’Нэган 2009: 97]. Данный термин кажется нам более удачным, чем «любительский перевод», поскольку он более точно отражает сущность явления (переводчиком, создающим так называемый «любительский перевод» субтитров, может быть и профессионал). Ярослав Швелх указывает на несостоятельность термина «любительский», данную размытостью границ между профессиональным переводом и переводом любительским, показывая, что категориальными признаками последнего не могут быть его некоммерческий характер, профессия переводчика или наличие разрешения хозяина авторских прав на переводимый текст [Švelch 2011: 8].

Таким образом, в своей статье мы будем анализировать прежде всего генерированные пользователями переводы субтитров. Они преобладают в анализируемом материале (кроме фильма «12», где автором официальных субтитров является Jana Mertinová). Субтитры к фильмам «Кислород» и «Волчок» сделаны в рамках студенческого проекта, их тоже можно отнести к генерированным пользователями. Наш выбор «непрофессиональных» переводов обусловлен рядом причин. Одной из них является тот факт, что современные российские фильмы в Чехии практически не представлены, лишь небольшое их количество появляется на фильмовых фестивалях или в телевизионном вещании, и, таким образом, ознакомиться с ними может сравнительно мало зрителей. Следующей, и, на наш взгляд, наиболее важной причиной являются изменения в распространении медиального контента, произошедшие за последнее десятилетие. Как замечает Швелх, благодаря цифровым технологиям и, прежде всего, интернету он может распространяться не только традиционными каналами, такими как телевидение и кинотеатры, но и неофициальными и, часто даже «пиратскими» путями [Švelch 2011: 4], которые дополняют классических дистрибьюторов, часто полностью заменяя их, что особенно актуально в ситуации, создавшейся в области российского кинематографа в Чехии, когда переводы субтитров, сделанные пользователями и размещенные в интернете, часто являются единственными существующими или доступными. Именно поэтому мы считаем феномен генерированного пользователями перевода субтитров особенно важным, а количество зрителей, ознакомившихся с фильмом только благодаря ему, внушительным.

Важной чертой подобного типа переводов является анонимность их исполнения. Авторы переводов часто не выступают под своими именами, пользуясь псевдонимами. Так, субтитры к фильму «Елена» переводил/а z.o.diac, субтитры к фильму «Бумер. Фильм второй» – Pera Kachlík (Darfen), к фильму «Как я провел этим летом» – PetkaKOV, к фильму «Обитаемый остров» – jirzaz.

Качество перевода мы можем оценивать с точки зрения трех факторов: языковых норм целевого языка, т. е. чешского, технических и формальных требований, а также эквивалентности перевода оригиналу. Что касается первого фактора, количество грамматических ошибок в субтитрах было невелико, и, как и следовало ожидать, в профессиональном переводе фильма «12» они отсутствовали. С формальной точки зрения также практически не было недочетов, если не считать нарушение правила о максимальном количестве строк в субтитрах на экране. Общепринятой нормой являются максимально 2 строчки, однако в фильме «Бумер. Фильм второй» появлялись и трехстрочные субтитры. Для нашего анализа представляет наибольший интерес третий фактор, т. е. достижение эквивалентного перевода, прежде всего с точки зрения воздействия на реципиента, для воссоздания которого переводчику часто приходится решать вопросы внеязыковой культурной референции, что усложняется специфичностью данного ресурса — при переводе субтитров в распоряжении переводчика нет подстрочных примечаний и ссылок.

Итак, в нашей работе мы прокомментируем некоторые затруднения, вставшие перед переводчиками, а также решения, которые они выбрали.

Необходимо заметить, что в субтитрах нередко **ошибки**, данные непониманием исходного текста, отчасти, вероятно, вызванные тем, что переводчики вынуждены работать без диалоговых окон, воспринимая текст на слух.

Так, например, переводчик фильма «Елена» неверно заменил русское выражение *платное образование* чешским *zahraniční vzdělání*, в то время как верным эквивалентом является *placené*. Довольно сильно были искажены события в фильме «Бумер. Фильм второй»:

*Он приходил к моей маме, а меня выгонял на улицу. Даже зимой. Chce vidět toji mámu a vzít mě pryč z domu do konce zimy.*

*Сдай вон те, на которых номера остались, в сберкассе. – Так они же сгоревшие. Что, примут? – Должны. Со vklady v bance, účty neshořely. – Jsou prázdný. – Ага.*

Случается, что ошибки возникают под влиянием языка-посредника (чаще всего английского), к которому иногда прибегают переводчики:

*Фамилия, имя, отчество? Vaše poslední, první a prostřední jméno?*

Более привычным в чешском языке было бы обычное: *Vaše jméno a příjmení?* Или: *Jak se jmenujete?*

Избежать ошибок, вызванных непониманием исходного текста, не удается даже профессиональному переводчику. Так, например, в фильме «12»:

*А что же ему, говорить: «Я убил»? А proč říkal: „Zabiju tě“?*

В данном случае герой подчеркивает естественность того, что подсудимый не сознался в совершении убийства, в переведенном варианте подсудимый кому-то угрожает.

Следующий пример из того же фильма:

*Попевки, пляски, только что из АКМов в воздух не палили. Zpívali, tancovali, stříleli do vzduchu z malorážky.*

В оригинале говорится о том, что стрельбы все-таки не было, в чешском переводе она произошла. В следующем примере слово *убедить* должно было быть переведено как *přesvědčit*, а не *zabydlet*:

*Ну знаете, когда речь идет о миллионах долларов, промежуток между решением убедить и решением убить ничтожен. To víte, když jde o miliony dolarů, rozdíl mezi slovy «zabydlet» a „zabít“ se stírá.*

Следующий перевод также ошибочен:

*Ну раз никто другой этого не делает. Copak to nedělají i jiní?*

Верным было бы: *Ale když to neudělá nikdo jiný?*

Свою роль в ошибках играют и так называемые «ложные друзья переводчика»:

*Музыка была смешная. Hudba byla směšná.*

Русскому слову *смешной* более точно отвечает чешское *legrační* или *zábavný*. Слово *родина* отвечает чешскому *ulast, domov*:

*Где моя родина? Kde je moje rodina?*

Не вполне верным можно также считать перевод *армия* как *armáda*, особенно в контексте того, что герою угрожает отправление в нее в обязательном порядке. Более точным эквивалентом является чешское слово *vojna*.

Переводчикам субтитров часто приходится сталкиваться с **русскими реалиями**. В таких случаях они могут выбрать несколько стратегий. Первой и наиболее легкой из них является трансплантация данной реалии в транскрибированном виде:

*Слушать группу «Любэ». Poslouchat skupinu Ljube.*

*Через час вечерний поезд на Нижний. Za hodinu odjíždí vlak do Nižního.*

*И это в трёх! В трёх минутах ходьбы от Лубянку! Tři minuty chůze od Lubjanku!*

Данные решения не кажутся нам оптимальными. Сомнительно, что чешский зритель будет знать, что такое Лубянка, поймет сокращенное название Нижнего Новгорода и совершенно точно он не знаком с творчеством российской группы «Любэ», а также с коннотациями, связанными с ней. Однако следующий перевод мы считаем удачным:

*Вы что? Пионеры, тимуровцы? Hrajete si na Timura a jeho partu?*

Переводчик не использовал слово *тимуровцы*, а название произведения, из которого оно происходит, известно при этом и чешскому реципиенту.

Следующей стратегией, которой может воспользоваться переводчик, является описательный перевод. Особую сложность вызывает тот факт, что перевод субтитров не может быть слишком длинным:

*Слышал эти акающие голоса. Uslyšel, jak místní mluví.*

О характерном для Москвы произношении, акании, чешский зритель не имеет представления. Обобщающее выражение *jak místní mluví* здесь вполне адекватно. Также вполне удачны и следующие переводы:

*Ваганек не напасешься на всю эту людскую массу. Ani největší moskevský hřbitov nebude stačit na celou tuhle masu lidí.*

*Старшие у вас все в Москве сидят, а у нас махновщина. Jeden šéf je u tebe v Moskvě, ale tady jsme si všichni rovni.*

*Он что, должен был «Азazel» придумать? Čekáte od něj detektivní zápletku?*

*Вот до поступления в медицинский институт я работал санитаром в Склифе. Než jsem se dostal na medicínu, dělal jsem sanitáře u záchranky.*

Чешский реципиент не знает названия русского кладбища, крестьянского движения на Украине, детектива Бориса Акунина или больницы, однако в тексте они имеют скорее нарицательное значение, поэтому их сохранение не является обязательным. Переводчики также часто сохраняют реалии, добавив к ним пояснительные выражения более общего порядка, благодаря которым человек, не знакомый с российской жизнью, понимает суть:

*Нам надо знать, попадает он в институт или прямоком в Осетию какую-нибудь. Musí vědět, co bude, univerzita nebo zasraná... Kde oni teď válčí — v Osetii? Казанский? Встречу. Vlaková stanice Kazanský? Setkám se tam s ním. У меня деловой обед в Пушкине. Jdu na pracovní schůzku do Café Puškin.*

В некоторых случаях вполне оправдан пропуск реалии:  
*У меня автосалон свой на Рублевке. Vlastním firmu s automobily.*  
*В Чертаново у нас была крохотная комнатка без мебели. Měli jste pokojík bez nábytku.*

Следующим способом перевода может быть замена типично русской реалии на общеизвестную:

*Этот жмур по ходу писатель Есенин. Tahle mrtvola je Shakespeare.*

В сцене, в которой звучит данная фраза, герои читают письмо, найденное в кармане убитого, и, сравнивая его с русским поэтом, комментируют литературные особенности изложения. Поскольку имя Сергея Есенина не знакомо большинству реципиентов, его замена на известного всем Шекспира вполне адекватна.

Не вполне адекватным мы считаем перевод русского слова *курорт*:  
*Его что, на курорт в Таиланд отправить? Má jet do thajských lázní?*

В русском языке оно часто используется не только в значении, которое можно найти в словаре — *lázně*, т. е. санаторий, но и в более общем — пребывание у моря. Словосочетание *thajské lázně* также может вызывать ассоциацию с популярными в наше время массажными салонами, где часто предлагают именно этот вид экзотического массажа. Поэтому более точным эквивалентом мы считаем: *Máte ho poslat na dovolenou do Thajska?*

Довольно интересным является перевод слова *бандиты*, т. е. представителей преступного мира. В русских текстах оно встречалось несколько раз, при этом переводчики отдавали предпочтение чешским выражениям с другим значением:

*Приходят юристы. Строительные агенты. Ну, в общем, они могут называть себя как угодно, по-просту говоря, они просто бандиты. Přicházejí právníci. Realitní agenti. Ať si říkají jakkoli, všichni jsou to lupiči.*

*Он танцевал, а к нему приехали его друзья на машинах, такие же бандиты, как и он. Tančil a za ním přijeli v autech jeho kámoši, taky takoví parchanti, jako byl on.*

Если же в первом примере некоторый сдвиг в значении не мешает, во втором выбранный вариант *parchanti* несколько меняет значение сказанного. Более точным, на наш взгляд, было бы выражение *mafáni*.

Важной для перевода реалией являются также **собственные имена** героев, в частности использование в русском оригинале отчеств. Чаще всего они опускались, переводчик отдавал предпочтение только имени:

*Дмитрий Алексеевич. Dmitrij.*

Исключение составляет только фильм «Как я провел этим летом»:

*Sergej Vumaljevich! Sergeji Vitalijeviči!*

Однако мы считаем, что даже при неиспользовании отчества в большинстве случаев должно сохраняться обращение на вы, сигнализирующее об уважительном отношении или разнице в социальном положении. Трансформацию русского обращения на вы в комбинации с именем и отчеством на чешское обращение на ты мы не считаем адекватной:

*Posлушайте, Елена Анатольевна. Вы играете роль заботливой жены и у вас это очень хорошо получается, молодцом. Poslouchej, Jeleno. Hraješ roli zarmoucené manželky a děláš to velmi dobře, gratuluju.*

Затруднения вызывает также перевод типичных русских блюд или продуктов. В некоторых случаях русское название довольно распространено и известно даже чешскому зрителю (*пирожки* x *pirožky*), в противоположном случае его нужно заменить названием, понятным людям, не знакомым с русской кухней:

*Иногда еще сгущенку. Někdy taky Jesenku.*

*Да лучше так, чем в твоей тошнеловке чебуреками провоняться. Lepší než tvoje zasaný hamburgery.*

В данных примерах названия продуктов выступают как нарицательные, они не появляются в кадре, поэтому их можно заменить понятным названием: сгущенку названием другого детского лакомства, чебуреки — другим продуктом в сети быстрого питания. Однако в следующем примере название специфической русской сладости, гематогена, было только транскрибировано:

*Она приезжала на машине и привозила нам с бабкой гематоген и изюм. Jezdila autem a vozila nám hematogen a rozinky.*

У носителей чешского языка данное название вызовет нежелательные ассоциации и не будет понятным. Лучшим решением было бы заменить его названием какого-либо чешского продукта.

Не вполне адекватен перевод русского названия *пельмени* как *těstoviny*, особенно всвязи с тем, что далее по действию фильма данное блюдо характеризуется как типично русское (*ta smrtelná ruská jídla*). *Těstoviny* в сознании большинства людей связаны скорее с Италией. По нашему мнению, данное слово можно было бы оставить транскрибированным, используя экзотизацию, поскольку *pelmeně* получают распространение и в чешской среде, но даже зритель, не знающий этого названия получит объяснение, что речь идет о типичном русском блюде. Другим вариантом было бы использование другого русского блюда, хорошо известного всем реципиентам, например, борща (продукт не появляется в кадре).

Несколько изменено значение было и при переводе следующего примера:

*Малосольный все-таки очень вкусный. Nejlepší chutnají lehce nasolení.*

Речь идет о приготовлении рыбы — гольца. Поскольку в момент произнесения данной фразы на экране чистится сырая рыба, у зрителя может создаться

впечателение, что ее едят сырой с небольшим количеством соли. Точнее было бы использовать выражение *nakládání*.

Переводчики субтитров сталкивались с речью, **окрашенной стилистически**. В тех случаях, когда она представлена в соответствующем контексте, перевод не вызывает затруднений:

*Принимаем меры по оперативному направлению к вам судна «Академик Обручев». Podnikáme všechna nezbytná opatření a okamžitě k vám vysíláme loď Akademik Obručev.*

Носители русского языка нередко пользуются структурами официально-делового или научного стиля и в бытовом контексте, буквальный перевод таких фраз на чешский язык не производил бы естественное впечатление. В данном случае (диктовка радиogramмы) использование официально-делового стиля на чешском языке оправданно. Однако в следующем случае формулировка *вектор своего вкусового пристрастия* слишком громоздка для дословного перевода в контексте развлекательной программы телевидения, поэтому мы считаем проведенную трансформацию успешной:

*Измените вектор своего вкусового пристрастия. Upravte svůj jídelníček.*

Настоящим вызовом для переводчика становится перевод **сленговых и разговорных выражений**, которыми переводимые фильмы изобилуют. В ряде случаев был найден подходящий эквивалент на чешском языке и экспрессивная окрашенность была сохранена:

*Ишь-ты, подарок притараканила. Podívej se, přitáhla jsem ti dárek.*

*В поезде я его подцепила. Ulovila jsem ho ve vlaku.*

*А она ... села и морду воротит. Ona si ... sedne a jen křiví držku.*

*Че ты туда все время таскаешься? Proč se tam pořád couráš?*

*Бумер. Vavorák.*

*Видал эту телку, нет? Setkal ses někdy s tou kočenou?*

*Твоя тачка? Tvoje kára?*

*Потрендели... Pokescají...*

Однако нередки и такие случаи, когда переводчик отдал предпочтение нейтральному стилю, что можно отчасти объяснить неимением подходящего эквивалента (или неспособностью переводчика его найти):

*А чего ты не могла тетеньку просто отмудохать? Co že jsi nemohla tetu rovnou zbit?*

*Давай, старая, полянку, нам-ка. Prostři stůl.*

*На, зарядись. Na, pariž se.*

*– Так как будем дербанить хату? – Дербанить будем по закону. – No a jak se rozdělí tátův dům? – Bude se dělit podle zákona.*

Особенно удачными мы считаем те случаи, когда переводчик компенсирует экспрессивность:

*Коньячину одну глушим. Chlastá jenom koňak.*

*Офигеть... Fakt pěkný.*

*Я уже в то время на тачку пересел и бомбил всюду. Začal jsem jezdit taxikem a takal jak blázen.*

В первом примере разговорный характер выражения *коньячина* компенсируется при помощи выражения *chlastat*, во втором случае переводчик передал экспрессивность при помощи использования окончания обиходно-разговорного интердиалекта. В последнем примере слово из водительского жаргона *бомбить* было адекватно заменено более общим сленговым выражением, однако из контекста понятно, каким образом рассказчик зарабатывал на жизнь.

Удачным можно считать и следующий перевод, в котором переводчик справился с передачей специфичных русских выражений *прогнать* и *наехать*, выбрав нейтральные выражения и добавив к ним экспрессивное междометие *k čertu*:

*Че это он такое прогнал-то, я не понял. Наехал что ли? Co to k čertu říkal? Urazil nás, co?*

В некоторых случаях нейтральный перевод является единственно возможным решением, поскольку использование сленговых выражений в подобных обстоятельствах в чешском языке является недопустимым:

*Если они не будут за собой следить, они слишком быстро расплываются. Pokud o sebe nebudete dbát, budete přibírat na váze.*

Данный пример прозвучал в телевизионном вещании медицинского характера, нормы которого в русской среде более либеральны.

Хотя в следующем примере несколько изменено значение, выражение *ради прикола*, означающее *ради шутки*, было заменено совершенно другим, мы считаем такую замену адекватной, поскольку в вопросе сохраняется суть — абсурдная причина перемены мнения:

*Ради прикола переметнулся? Přeběhl jsi, abys netrhal partu?*

Однако некоторые переводческие решения нельзя назвать удачными:

*Ну ты прибурила. Úplně jsi zklackovatěla!*

В данном случае переводчик использовал выражение, которое не будет понятно всем носителям чешского языка, и, кроме того, оно неверно передает русское выражение *прибуреть*, т. е. *обнаглеть*, *потерять совесть*.

Мы также не считаем эквивалентными выражения *беспонтовая* и *nablblá*. Русскому выражению скорее бы отвечало нейтральное *nudná*.

Ну удалось найти подходящий эквивалент и переводчику следующего примера:

*Это я тебя Кумаю сдала. Jsem ta, co navrhl Kitarimu, aby tě přepadli.*

При этом в чешском языке существуют соответствующие экспрессивные выражения: *naprášit*, *prásknout*.

Не вполне удачен перевод пренебрежительного выражения *чурка*, которым называют выходцев с Кавказа и Средней Азии:



*Я тоже с Кавказа... А зовут меня здесь все время чурка. Jsem také z Kavka-  
zu. Dodnes mi tu říkají Balvan.*

Чешское выражение *balvan*, означающее необразованного человека, деревенщину, не вполне передает расистскую коннотацию русского *чурка*, в данном случае в распоряжении переводчика целый ряд расистски мотивированных обозначений, например, *šťoud* и т. д.

Сильная тенденция к нейтрализации проявляется при переводе тюремного или криминального жаргона. В русском языке подобные выражения, возможно благодаря популярности сериалов и фильмов с соответствующей тематикой, перестали быть привилегией криминальных элементов и понятны практически каждому. В чешском языке ситуация несколько иная и переводчику приходится заменять «блатной» сленг общепонятными выражениями, хотя текст при этом в какой-то мере теряет свою экспрессивность и аутентичность:

*Двух сотрудников завалил. Доказали одного. Dva policajti byli zabiti. Zabil jednoho z nich.*

В данном случае трансформация жаргонного *завалить* в нейтральное *zabít* сопровождается искажением смысла: в русском оригинале говорится об убийце двух человек, который был осужден только за одно из них, в чешских же субтитрах упомянутый персонаж убивает только одного, об убийце второго полицейского ничего не известно. Подобная стратегия наблюдается и в следующих примерах:

*В блатные дела не лезет. Nezasahuje se s žádnýma grázlama.*

*У тебя жмут в машине лежат. Máš mrtvolu v autě.*

В следующих примерах сленговые выражения *подельники*, *оттянуть срок* вполне могли быть переведены при помощи сленговых *kumpáni*, *odkroutit si 4 roky*, однако переводчик выбрал нейтральный вариант:

*Всех его подельников положили, а этот выжил, на больничке. Všichni zločinci byli zabiti, on zraněn.*

*Четверку уже оттянул. Ve vězení je čtvrtý rok.*

Следующим затруднением, которое могло встать перед переводчиком субтитров, было использование в фильмах **ненормативной лексики**. Здесь мы наблюдаем несколько вариантов стратегий. Во-первых, в самом распространенном случае вульгаризмы были переведены при помощи эквивалентных выражений на чешском языке:

*Стоим, я сказал, блять. Stůj. Kurva, říkám stůj.*

*Пусть он наконец оторвет задницу от дивана и займется делом. Musí zvednout prdel z kanape a najít si práci.*

Вторым вариантом был эвфемизирующий перевод:

*А ты чего мне тут при ребенке разблякался? А со так nadáváš před dítětem?*

*Все. Отъебись, худая жизнь... Jasně. Vystřel ty smrade.*

*Все замонало! Už mám všeho plný zuby!*

*Там такое началось, такой кобздец. Nedovedeš si představit, co začalo.  
Не верит мне ни хера. Ale nevěří mi ani ň.  
Подъебочки. Srandičku.*

Интересен тот факт, что переводчики нередко обращались и к деэвфемизмам:  
*Ты че Санек сделал, ты же жену свою изрубил почти на куски. Санек, ты че, не слышишь, ты че, свихнулся? Cos to, kurva, jeblo ti, cos to, kurva, udělal?!  
Tys svou manželku skoro rozsekal na kusy. Sašo, neslyšíš nebo co? Cos to udělal, si uprad, hráblo ti?*

*Ну ты че завис? Pohni se kurva.*

Определенные трудности могли причинять **устойчивые выражения**, использованные в русском оригинале. В том случае, если переводчик субтитров правильно определял их значение, ему удавалось найти соответствующий эквивалент:

*О, какими ветрами? Ale! Kde se tu berete?*

*Собирай свои манатки. Sbal si svejch pět švestek. Данилов, ты что мне вешаешь. Danilove, přestaňte mi vššet bulíky na nos.*

*Но никто ни разу не позволил себе просто так из лени написать все от балды. Ale nikdo nikdy to neudělal z čisté lenosti. Zapisovat takové kraviny.*

*Суд будет просто картинка. Soud bude jako ze škatulky.*

*Не надо сгущать краски. Nemalujte čerta na zeď.*

*Мама тоже была не сахар. Máma taky nebyla svatá.*

*Четыре года учебы коту под хвост. Čtyři roky vysoké a kde nic tu nic.*

*Мужчины бросаются на ножи. Aby si muži kvůli ní hodili mašli.*

*Прозрачная что ли, Тань. Nevidím přes tebe ženská.*

В последнем случае могло быть использовано и другое выражение, часто звучащее в подобной ситуации (кто-либо заслоняет говорящему телевизор): *tlustý sklo*.

Некоторые устойчивые обороты были, однако, неверно идентифицированы переводчиками:

*Ну че, гулять, так гулять. Tak to s tebou musíme hejbnout, co?*

В данном случае значение русского выражения вернее передавала бы, например, фраза: *Tak to se rozšouprnete*.

Абсолютно неверен и следующий перевод:

*Этому человеку цены нет. Ten člověk je bezcenný.*

Правильным было бы: *Ten člověk je velmi cenný* или *Má obrovskou cenu*. В следующем примере было бы более оптимальным выражение *Jsem odepsaný*:

*Я человек конченый. Můj život končí.*

В субтитрах к фильму «Волчок» несколько раз повторяется одинаковая ошибка, значительно искажающая смысл сказанного:

*Туда-сюда, глядим — любовь. Sem tam hledáme lásku.*

*Разведушь, туда-сюда. Rozvedu se. Sem tam.*

В данном случае выражение *туда-сюда*, которое так часто использует героиня, является словом-паразитом, его синонимом бы могло быть *то да се*. Подобные слова при переводе субтитров часто опускаются. Его перевод как *set tam* буквален.

Не вполне удачным мы считаем перевод поговорки *Креститься надо, когда кажется*, опирающейся на разные значения выражения *мне кажется*: видеть то, чего нет, и думать, иметь мнение:

*А вам вдруг показалось... Креститься надо, когда кажется. Vy jste „měl dojem“. V tom případě se nechte pokřtít.*

В данном случае совет креститься (причем здесь не имеется в виду жест, как в русском оригинале, а церковный обряд) вряд ли будет понят зрителем. Более адекватным был бы, на наш взгляд, перевод: *Tak se vám „něco zdálo“? Když se zdá, to je sen.*

Интересен также перевод выражения, очень часто используемого в русском языке:

*Молодец. Chlapík.*

*Молодец, Jde tu to.*

Первый вариант мы считаем неудачным, поскольку, по нашему мнению, данное выражение на чешском языке практически не употребляется в значении похвалы кроме именно тех случаев, когда переводится русское слово *молодец*. Второй вариант нам кажется гораздо более естественным (речь идет об игре одного из персонажей на фортепьяно).

Затруднительным для переводчика может быть и идентификация **аллюзий** в тексте оригинала:

*– У меня была жена. Я ее любил... – Она съела кусок мяса, он ее убил. – Měl jsem ženu, moc jsem ji miloval. – Dala si maso, a on ji podřezal.*

Первая реплика, произнесенная рассказчиком, напомнила персонажу известное детское стихотворение: У попа была собака, он ее любил. Она съела кусок мяса, он ее убил. Он цитирует его вторую часть, вызывая этим смех остальных присутствующих. Дословный перевод на чешский язык, вероятно, заставит зрителя недоумевать, почему подобная трагичная история вызывает позитивную реакцию персонажей на экране.

Наиболее сложной задачей, встающей перед переводчиком субтитров, мы считаем перевод **языковой игры** и всевозможных каламбуров. В некоторых случаях переводчику удалось создать адекватный каламбур в чешском языке:

*Ссать и родить нельзя погодить. Porod a točení nesnese odložení.*

*Русский человек без личного отношения – пустоцвет. Ни украсть, ни покараулить. Rus bez osobního vztahu je jako úhor. Stejně jalový.*

*– Эх, язва. – Да? А мне сказали инфаркт. Parazite. Říkali mi, že to byl infarkt.*

Последний пример представляет собой остроумный ответ дочери, отец которой, недавно перенесший инфаркт, реагируют на какую-то ее дерзость, называет ее язвой. Однако в следующем примере каламбур, основанный на омони-

мии слова волчок: детеныш волка и детская игрушка, юла, был проигнорирован, поэтому чешский текст звучит нелогично:

*Потому что волчком ты была. Думаешь, я тебе просто так волчка подарила, что ли... Ничего не просто так. Protože jsi byla vlče. Ty si myslíš, že jsem ti tu káču dala jen tak, nebo co... Nic není jen tak.*

Если же каламбур не является важным для понимания сути, являясь только разнообразящей речь фигурой, его можно выпустить, показав в исходном тексте только общий тон диалога:

*Тебе не жалко своего отца? Жалко... у пчелки в жопке. To ti není otce líto? Kurevsky mě to zajímá.*

*Откуда в тебе это вот? От верблюда, nan. Odkud se to všechno bere? Odkud myslíš?*

Подводя итоги, мы можем констатировать, что перевод субтитров, являясь, несомненно очень сложным видом перевода, требует от автора огромного мастерства. Уровень переводов, генерированных пользователями, сильно варьируется, некоторые субтитры отвечают всем официальным требованиям, допуская лишь незначительные недочеты, предлагают удачные решения всевозможных переводческих задач, другие содержат большое количество ошибок, тяготеют к буквальности. Как мы убедились, не застрахован от этого и профессиональный переводчик.

**ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

O'HAGAN, M. (2009): Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing. In: *Journal of Internationalisation and Localisation*, 1. s. 94–121.

ŠVELCH, J. (2011): *Přeloženo uživateli: překlad televizních seriálů jako příklad uživatelsky generovaného obsahu v nových médiích*. In: *Pražské sociálně vědní studie. Mediální řada. MED-024*. Praha: Fakulta sociálních věd UK 26 s. ISSN 1801-5999.

ВІТАЛІЙ ВАСИЛЬОВИЧ МАКСИМЧУК

*Україна, Остроз*

## ПРЕЦЕДЕНТНІ ІМЕНА В СЛОВОТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ПОЕТІВ РІВНЕНЩИНИ

**ABSTRACT:**

**Precedent Names in Word-creation of Rivnenshchyna poets**

The article is devoted to the analysis of author lexical new-formations of Rivnenshchyna poets that are motivated by precedent names. It is marked, that local and national toponyms and antroponyms is represented in the innovations that testifies about connection between national and regional linguistic worldviews.

**KEY WORDS:**

Author lexical new-formation – precedent name – semantics – linguistic worldview – modern Rivnenshchyna poetry.

У сучасних лінгвокультурологічних дослідженнях значного поширення набули студії, присвячені ролі прецедентних феноменів у художньому й публіцистичному дискурсі (праці Ю. М. Караулова, А. Е. Супруна, О. О. Опариної, Г. Г. Слишкіна, Д. Б. Гудкова та ін.). Г. М. Вокальчук зауважує, що не вивченим залишається вплив фонових знань індивіда на творення авторських лексичних інновацій [Вокальчук 2007: 65]. Тобто йдеться про сукупність відомостей про національну культуру, менталітет народу, специфіку його вербальної й невербальної мовної поведінки, яка знаходить своє відображення в авторських лексичних новотворах (далі – АЛН).

Мета статті – проаналізувати семантичні особливості АЛН поетів Рівненщини, мотивованих прецедентними іменами.

Д. Б. Гудков виокремлює такі прецедентні феномени: а) автопрецедентні – відображення у свідомості індивіда деяких феноменів навколишнього світу, які мають пізнавальне, емоційне й аксіологічне значення для конкретної особи; б) соціумно-прецедентні – відомі будь-якому представнику певного соціуму і входять до колективного когнітивного простору; в) національно-прецедентні – відомі будь-якому представникові лінгвокультурної спільноти і входять до її когнітивної бази; г) універсально-прецедентні – відомі будь-якому повноцінному homo sapiens і входять в універсальний когнітивний простір людства [Гудков 2003: 103–104].

Так, виходячи із класифікації Д. Б. Гудкова, можна стверджувати про існування прецедентних феноменів, характерних представникам конкретної спільноти, оскільки прецедентні феномени – це “культурно комунікативні знаки, належні етнокультурній групі, які організують, зберігають, трансформують і передають додаткову інформацію, що не зводиться до безпосереднього значення” [Алефиренко 2002: 58].

Традиційно прецедентні феномени класифікують так:

1) прецедентний текст – завершений і самодостатній продукт мовленнєвої діяльності, оформлений як поліпредикативна одиниця. Ю. М. Караулов прецедентними вважає тексти, значущі для певної особи в пізнавальному й емоційному відношенні; ті, які мають надособистісний характер, тобто відомі широкому загалові, включаючи попередників і сучасників; такі, звертання до яких неодноразово трапляється в дискурсі мовної особистості [Караулов 1987: 216];

2) прецедентна ситуація – певна еталонна ситуація, що характеризуються набором визначених конотацій і ознаки якої входять до когнітивної бази;

3) прецедентне висловлювання – репродукований продукт мовленнєвої діяльності, що є закінченою і самодостатньою одиницею дискурсу (фразеологізм, прислів'я, приказка тощо);

4) прецедентне ім'я – індивідуальне ім'я, тісно пов'язане з прецедентним текстом чи прецедентною ситуацією; складний знак, уживаючи який комунікант апелює не до денотата, а набору диференційних ознак цього імені [Красних 2002: 47–48].

У словотворчості поетів Рівненщини значно поширені АЛН, в основу яких покладено прецедентні імена. Виокремлюємо такі групи інновацій:

### **1. АЛН, утворені від прецедентних імен із реальними денотатами.**

У цій множині репрезентативною є група інновацій, сконструйованих від назв відомих історичних осіб, наслідки діяльності яких негативно вплинули на історію України загалом і регіону зокрема, напр.: *батийченко, хановобатиєвий, адольфовогітлеровий* (М. Пшеничний), *стерв'ятник-Бурундай* (Є. Шморгун). Здебільшого такі одиниці набувають у контексті негативної конотації, пор.: *Як би не хотілося забути – / Вічно буде чути голоси: / Хановобатиєві верблюди, / Адольфовогітлерові пси...; I в анфас позиркують, і в профіль / I на внуків наших, і на нас / Хановобатиєва епоха, / Адольфовогітлеровий час...* (М. Пшеничний). Натомість імена українських історичних осіб уживаються із позитивно оцінним або нейтральним забарвленням, пор.: *Живи, Україно, – / Красно-Чураївно!* (А. Грицай); *Києве, де твоя Русь? / Де твоя Либідь-лілея?!* (А. Листопад); *Клянесться чернь вкраїнським гласом / Її підняти й зберегти, / А ти, не-Бульбо, не-Тарасе, / Все помагаєш не знайти.* (Є. Шморгун). Визначальною в словотворчості рівненських поетів є інновація, утворена від імені фундаторки греко-слов'яно-латинської Академії Ельжбети-Гальшки Острозької, що має важливе значення для представників регіонального лінгвокультурного простору: *I рожева Гальшка-птаха / Ген знялась в політ над дахом...* (О. Ундір). Зауважимо, що це прецедентне ім'я має тісний зв'язок із прецедентним текстом, оскільки, згідно з легендою, Гальшка перетворилася на пташу, яка з настанням сутінків прилітає до Острозької академії.

Нерідко в словотворчій практиці поетів Рівненщини трапляються інновації, утворені від прізвищ сучасних українських політиків, напр.: *Гермуся* (Ю. Береза) – від прізвища Ганни Герман (у цьому випадку можна говорити про міжслівну контамінацію, коли початок прізвища накладається на кінцеву частину зменшено-пестливої форми імені, пор.: **Герман** + **Ганнуся**), *шуфричина* (С. Бабій) – від Н. Шуфрича, *янкократ* (Г. Царик) – від прізвища Президента України В. Януковича + грецьке “кратос” (влада). Потужного експресивного ефекту досягають автори введенням у текст двох і більше АЛН аналізованого типу, напр.: **Заморозять нас, засолять, / Запінзеньять, замасолять.** (Л. Куліш-Зіньків). Як бачимо, у контексті наявні інновації, утворені від прізвищ українських політичних діячів О. Мороза, В. Пинзеніка, В. Масола, ужиті із негативною семантикою.

Показовим є поєднання в одному АЛН прізвища екс-президента України Л. Кучми й імені грецького героя Герострата, унаслідок чого інновація набуває негативного забарвлення: *Старого геть кучміста-герострата! / “Так!” – Юценку!* (М. Новак). Зауважимо, що в сучасному художньому дискурсі геростратами називають людей, які домагаються слави будь-яким шляхом, навіть злочинами, не зупиняючись перед знищенням культурних цінностей, а вислів “геростратова слава” рівнозначний вічній ганьбі [Коваль, Коптілов 1975: 63].

У поетичному лексиконі поетів Рівненщини засвідчено інновацію, утворену від прізвища російського президента В. В. Путіна, якою образно названо Росію: – *Радість душу мені гріє, – / Заявила перша, – / Коли чую, що Росія / На Вкраїну бреше. // Виростають тоді крила, / Я роблюсь велика... / А оце бач прикусила / **Путінка** язика.* (Ю. Береза). Зазначимо, що іменник “Путінка” набув поширення в сучасному дискурсі, оскільки з 2003 р. російський завод “Кристал” випускає горілку під такою назвою. Однак маркетолог С. Кауфман стверджує, що назва бренду “Путінка”, окрім асоціації із прізвищем президента, означає російський рибальський термін “путина” [<http://ru.wikipedia.org/Путинка>], чого не спостерігаємо в АЛН.

Репрезентативним у словотворчості рівнян є корпус інновацій, сконструйованих від прізвищ українських письменників, зокрема О. Бузини, П. Ребра, М. Гоголя, напр.: *бузиня* (С. Бабій), *ребриця* (Ю. Береза), *прагоголівський* (С. Мейта). Показовими є АЛН, утворені від прізвищ поетів волинського краю М. Тимчака, Б. Смоляка, Т. Сладковської, що свідчить про тісний зв'язок прецедентного імені з регіональною мовною картиною світу, пор.: *Одне слово, **тимчакує** / До вершин...; Про вишні литові два цикли / Утяв я **по-смоляцьки**; Я коханого годую / **по-сладковськи** раз у раз...* (Ю. Береза).

До групи АЛН, утворених від прецедентних імен із реальними денотатами, також зараховуємо інновації, сконструйовані на базі біблійних – біблійних пропріальних імен. Біблійним *Юда* входить у структуру АЛН *запроданець-юда, добродій-юда* (Ю. Бондючна), *їдство* (Г. Царик), *юдо-кагебіст, юдо-оливець, юдо-протокол* (Н. Миколайчук). Очевидно, у семантику номінацій покладено імена різних осіб – Юди Іскаріота, зрадника Ісуса, та Святого Юди (Юди Фадея), який, як зазначає Є. С. Отін, в Англії є заступником нещасних [Отін 2010:

237], пор.: *Як кришили святе. / Помагали добродії-юди, / Обдирали та рвали, / ганьбили свої і чужі; Що вдієш, якщо / поміж нами запроданці-юди, / А люди самі собі / зрадники, навіть кати* (Ю. Бондючна).

Оригінальним із погляду структури є АЛН *їудозРада* (Г. Царик), у якому поєднано ім'я Іуди як символ зрадництва і лицемірства [Коваль, Коптілов 1975: 121] й ергонім Верховна Рада, унаслідок чого новотвір набуває експресивного забарвлення й подвійної негативності: *Вбиває серце час продажний, / Закутаний в глум епатажний / Верховної їудозРади, / Що спини нам зігнути радить* (Г. Царик).

З-поміж інших біблійних антропонімів у структурі АЛН поетів Рівненщини репрезентовано ім'я царя Юдейсько-Ізраїльської держави Давида. Контекстне оточення новотвору *прадавидів* дає підстави стверджувати, що антропонім ужито в значенні “прадавній, старовинний” та зі стилістичною метою – для надання тексту урочистості, чому сприяють біблеїзми *елей* (єлеєм Давид був помазаний на царя), *благодать*, пор.: *...І роса благодаті, / неначе краплина елею / З прадавидових амфор, / умилоствляє громи* (С. Мейта).

**2. АЛН, утворені від назв осіб із нереальними денотатами.** До цієї групи зараховуємо імена міфічних героїв, персонажів казок, легенд, літературних творів. Репрезентативними у словотворчості рівнян є інновації, утворені від імен героїв грецьких міфів, зокрема а) богів: *зевсик* (Ю. Береза), *муж-Аполлон* (М. Новак), *Афродіта-весна* (Ю. Бондючна); б) титанів: *комуніст-прометей* (В. Романюк); в) розбійників: *кат-Прокруст* (М. Новак), *прокруст-стандарт* (С. Мейта); г) міфічних істот: *Церберко* (О. Заїка), *пегаський* (Ю. Береза), *дивохимера* (П. Рачок); г) реальних осіб: *паріси-Олександри* (Є. Шморгун) тощо. Інколи для повного розуміння семантики інновацій аналізованого типу варто звернутися до прецедентного тексту (грецького міфу), який став своєрідною ремінісценцією для написання поезії, утім і творення АЛН, пор.: *Любов до України в лихоліття – / Це вам не ложа тих катів-Прокрустів!* (М. Новак); *...не дратує смиренну націю / евро-ленд і прокруст-стандарт / короноване евро-раціо / Божя кара чи Божий дар?* (С. Мейта). Як бачимо, прецедентним текстом для конструювання аналізованих новотворів послужив міф про грецького розбійника Прокруста, а також прецедентне висловлювання *прокрустове ложе* – “надумане мірило упередженої людини, яка підганяє під нього факти дійсності” [Коваль, Коптілов 1975: 233].

Покажемо те, що в словотворчості поетів Рівненщини знайшли відображення в АЛН усі феномени, які, згідно з грецькою міфологією, символізували світ поезії, пор.: Аполлон – “бог сонця, молодості і мистецтва” [Коваль, Коптілов 1975: 14]: *Для вас, дорогі матрони, / Найкращими є пісні, / Які мужі-Аполлони / Стрілами всіх Купідонів / Дарують навесні* (М. Новак); Пегас – “кінь поетів” [Коваль, Коптілов 1975: 213]: *Ось і в мені (я радію) воно не згаса – / Думку під хмари пегаські / частенько підносить* (Ю. Береза); Парнас – місце перебування Аполлона і муз; пізніше – символ поезії [Коваль, Коптілов 1975: 211]: *Парнасики* <назва циклу поезій> (Ю. Береза); музи – “богині поезії, мистецтва, наук” [Коваль, Коптілов 1975: 173]: *Теж*



*побіг, ще рано-вранці / Наш поет на поле бою, / У сорочці-вишиванці / Й разом з музою-жоною.* (М. Новак); *Іще день я без Музи-подружки стрічаю* (К. Смалюк) тощо. Це, на наш погляд, свідчить про вплив давньогрецької культури на українську і є показником лінгвокультурної компетентності авторів.

Одиничним утворенням від назв осіб із нереальними денотатами представлено інновацію, сконструйовану на основі номена *Гобсек* – літературного персонажа однойменного роману О. де Бальзака, яка містить традиційну сему ‘той, хто жадібно нагромаджує багатства’ [Коваль, Коптілов 1975: 65]: *Земний театр! Гобсеки-режисери / Мінняють авансцени і панно.* (В. Марценковський). Також засвідчено юкстапозитне утворення, в основу якого покладено прецедентне ім’я *Одісея* (назва гомерівського епосу про мандрівки міфічного царя Одісея): *Я вернуся до Тебе морем, / Спивши горе чайного крику, / Заспіваю із хвилями хором / Про любов-Одісею велику...* (Г. Царик). У семантичній структурі цієї номінації містяться конотативні семи ‘бурхливий’, ‘багатий подіями’; пор. у Ю. Берези: *Буде грати в обороні / І Несмачний-Одісей*, де йдеться про захисника збірної України Андрія Несмачного, який є учасником багатого подіями футбольного матчу.

### 3. АЛН, утворені від географічних назв – топонімів.

На думку, О. П. Карпенка, “специфіка топонімів полягає в тому, що вони несуть інформацію значно ширшу за лінгвістичну, дозволяють заповнювати прогалини в етногенетичних дослідженнях” [Карпенко 2007: 715]. У цій групі значною кількістю одиниць репрезентовано інновації, сконструйовані на основі географічних назв неукраїнських об’єктів, з якими переважно пов’язані негативні асоціації, зумовлені історією розвитку Рівненщини зокрема й України загалом, напр.: *афганістанний, зафганістанитися* (М. Пшеничний), *московщений, полячений* (С. Праск), *оросійциту* (С. Бабій), *сибірово* (М. Тимчак). Сильного емоційного впливу на читача досягає автор поєднанням у новотворі двох топонімів із негативною семантикою – місце заслання: *Опальні трударі земної ліри / Приймали смерть на соловках-сибірах, / Щоб ти [поезіє. – В. М.] була безсмертною вовік.* (В. Романюк).

Цікавою є поезія Ю. Берези, у якій автор сам мотивує шлях появи відтопонімних інновацій, пор.: *Не заздрю, колеги, ніколи й нікому, / Хто оселився в Жлобіні, / У Сумах, Чорткові, у Глухові тому ж / Чи ж перебравсь в Сатанів, / Хто в Лохвиці, Гадячі чи Волочиську / Осів, чи у Коростень втік, / Чи навіть у Горлівці має пропуску... / В містах цих я мучився б вік. / Адже жлобенів би, чортів, волочився, / Лохів би, а може, гадів, / Чи б сатанів, глуханів би і спився, / Або усі б дні коростів...* (Ю. Береза). Звісно ж, автор надає поезії певного гумористичного ефекту, однак фонові знання допомагають повніше сприйняти контекст.

У словотворчості рівнян значною кількістю номінацій представлені АЛН різних частиномовних класів із семою ‘Україна’: *Україна-кобзариха* (А. Грицай), *Україна-тополя* (О. Ундір), *українець-турист* (М. Пшеничний), *українець-священик* (О. Ірванець), *українець* (Б. Боровець), *українно* (С. Бабій), *уперто-українно* (Є. Шморгун). Оригінальним із погляду семантичної структури є новотвір *українець-журавлик*, який містить конотативну сему ‘журба’ і є авторською

номінацією українського поета, представника Празької школи Олекси Стефановича: *Ой було... узля під крило / Українця-журавлика Прага.* (Ю. Бондючна).

Зважаючи на те, що Рівненщина зазнала великої катастрофи від вибуху на Чорнобильській АЕС, наприкінці минулого століття значного поширення набули новотвори із негативною семантикою, сконструйовані на основі топоніма Чорнобиль, напр.: *дочорнобильський* (М. Вівчарчук), *Чорнобиль-біль* (С. Бабій), *Чорнобиль-могила* (Р. Слободенюк), *Чорнобіль* (С. Українець) тощо.

Показовим для лексики поетів Рівненщини є утворення номінацій від місцевих топонімів, напр.: *Побачить моя Гальшка більше світу, / Як виїде з барлога-Острога.* (В. Каневська); *...За чверть століття знову наші зорі / Зійшли в надкременецьких небесах.* (С. Бабій). Чимало інновацій цієї множини мають у своїй значеннєвій структурі сему 'Полісся', пор.: *поліссязалежність* (М. Трубілко), *земля-полісянка* (Л. Белеля), *красуня-полісянка* (М. Новак), *осінь-полісянка* (І. Пашук), *полісян-журавель* (П. Велесик), *полісяночка-квітка* (В. Попенко). У семантичній структурі окремих АЛН наявні семи 'Поділля', 'Волинь': *подолянка-чарівниця* (О. Ундір); *предок-волиняка* (С. Бабій), *воляннин-поет* (Ю. Береза).

Основою для утворення незначного корпусу інновацій послужили назви водних артерій Рівненщини – Горині, Ікви, Случа, напр.: *надгоринський* (С. Бабій), *пригоринський* (В. Романюк), *погориння*, *заслuchчя* (В. Попенко); *надіквянський* (В. Кучерук). У поетичному лексиконі рівнян рідко трапляються номінації, що мають у семантичній структурі сему 'Дніпро', що характерно для українських поетів ХХ століття [Вокальчук 2007: 68], напр.: *...Чому вони [обличчя. – В. М.] не горді кличем, / Що сіє сивий брат-Дніпро...* (Г. Царик); *Наддніпрянці-брати, / Триста років сльоти, / Триста років московського моря.* (С. Бабій).

Отже, словотворча практика поетів Рівненщини характеризується значною кількістю інновацій, поява яких зумовлена прецедентними іменами, тобто чинниками позамовного характеру. Оскільки прецедентні феномени вписані в ідеологічний контекст епохи, то спостерігаємо новотвори, сконструйовані на базі радянських ідеологем, номінації "чорнобильської тематики", а також одиниці, утворені від біблїонімів і міфонімів. Значною кількістю утворень представлено АЛН, прецедентними іменами яких послужили місцеві назви річок, територій, що свідчить про їхню важливу роль у формуванні регіональної мовної картини світу.

#### ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

- АЛЕФИРЕНКО, Н. Ф. (2002): "Язык" и "текст" культуры. In: *Восприятие, информация, интерпретация*, с. 58–69.
- ВОКАЛЬЧУК, Г. М. (2007): Авторські неолексеми, мотивовані прецедентними іменами (на матеріалі української поезії ХХ століття). In: *Слов'янський вісник. Серія "Філологічні науки" РДУ та РІС КСУ*, вип. 7, с. 65–73.
- ГУДКОВ, Д. Б. (2003): *Теория и практика межкультурной коммуникации*. М.
- КАРАУЛОВ, Ю. Н. (1987): *Русский язык и языковая личность*. М.
- КАРПЕНКО, О. П. (2007): Топонім. In: *Українська мова: енциклопедія*. К.
- КОВАЛЬ, А. П., КОПТІЛОВ, В. В. (1975): *Крилаті вислови в українській літературній мові: афоризми, літературні цитати, образні вислови*. К.
- КРАСНЫХ, В. В. (2002): *Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология*. М.
- ОТИН, Е. С. (2010): *Словарь коннотативных собственных имен*. Донецк.
- СЛЫШКИН, Г. Г. (2000): *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе*. М.

Radana Merzová  
Česká republika, Olomouc

## ÚVOD K POSTKOLONIÁLNÍM STUDIÍM V UKRAJINSKÉ LITERÁRNÍ VĚDĚ

### ABSTRACT:

#### **Introduction to Postcolonial Studies in Ukrainian Literary Science**

The article presents the latest colonial and postcolonial approaches in cultural and literary studies in Ukraine. Since regaining national independence, Ukrainian literature has found itself in a complicated period of looking for and adopting critical approaches from the Western countries. There has been an intensive re-valuation of literary production from the era of Soviet Ukraine, which is frequently confronted with the culturally fruitful beginning of the 20th century. This critical trend has affected cultural and academic life in contemporary Ukraine.

### KEY WORDS:

Colonial and postcolonial approaches – Ukrainian postmodernism – contemporary ukrainian literary studies – independent Ukraine.

Ukrajinská literatura prožívá od roku 1991 roky nově získané svobody a nezávislosti. Tato zásadní politická změna silně zasáhla i uměleckou sféru, přinesla nové cizí vlivy, otevřela dříve tabuizovaná témata a v neposlední řadě umožnila při analýzách vnímání reality i uměleckých hodnot použití vícero vědeckých přístupů. Současná ukrajinská literatura i literární věda vychází ze západoevropského postmodernismu, vykazuje však specifické rysy. Znovu se přehodnocují ideje feminismu, rehabilitují se některé směry modernismu a jsou přijímány i kritické literární přístupy postkoloniální. Cílem tohoto článku je představit současné osobnosti ukrajinské literární vědy zabývající se některými směry postmodernismu a nastínit obsah a tendence ukrajinských postkoloniálních studií v jejich zárodečném stadiu.

V akademickém světě západní Evropy se postkoloniální kritický přístup rozvíjel přibližně od 60. let 20. století. Mezi základní publikace otevírající problematiku postkoloniální kritiky patří *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) básníka a prvního presidenta Senegalu Léopolda Sédara Senghora, *Orientalismus* Edwarda Saida (1979, česky 2006) či *Černá kůže, bílé masky* autora Franze Fanona (1952, česky 2012). Ve svém počátku se postkoloniální studia zbývala

především zámořskými koloniemi zemí západní Evropy čili literaturami psanými především anglicky a francouzsky. Postupně byly hledány shodné znaky i v dalších kolonizovaných kulturách a vytvářela se kritéria pro hodnocení a komparaci. V kontextu postkoloniálního diskurzu se vyvinula postkoloniální kritika, jež je za samostatnou vědní disciplínu považována od 80. – 90. let 20. století, kdy vycházejí seriózní vědecké práce jako *Culture and Imperialism* (1993) Edwarda Saída, *Nation and Narration* (1990) Homi K. Bhabhy či *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987) indické literární teoretičky a profesorky Kolumbijské univerzity Gayatri Chakravorty Spivak. V posledních letech pak stoupá počet ukrajinských literárních vědců, ať již přímo z Ukrajiny, nebo také z ukrajinské diaspory, zabývajících se ukrajinskými literárními a kulturními aspekty z hlediska postkoloniální kritiky.

Významným tématem v postsovětských zemích je role Ruské říše jako kolonizátora, který nejprve v podobě carského, později sovětského imperialismu ovládal území rozkládající se na ploše až 22 milionů km<sup>2</sup>. Po rozpadu Sovětského svazu v roce 1991 vzniklo patnáct nezávislých nástupnických států se svými politickými, ekonomickými a kulturními tradicemi a záměry. Touto problematikou se zabývá Eva M. Thomson v díle *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism* (2000, v ukrajinštině vyšlo 2006). Thomson v práci sleduje možnosti a nemožnosti seberealizace národů, které existovaly pod centrální vládou Ruska. Poukazuje také na rozdílný způsob vnímání kolonizace z ruského pohledu. V případě Polska či Kavkazu se hovoří o kolonizaci, v případě Ukrajiny či Litvy o navrácení dávno ztracených zemí Rusku.

Vztah kolonizátora a kolonizovaného se však oproti například britským koloniím v mnohém liší. V případě Ruska šlo totiž o kolonie, které přímo sousedily s etnickými ruským prostředím. Všichni obyvatelé Ruské říše se však za Rusy nepovažovali. „Ukrajinec o sobě v době ruského carství mluvil jako o obyvateli Ruské říše a v době Sovětského svazu jako o sovětském člověku, nikdy jako o Rusovi“ [Jurčuk 2013:11]. Různorodost pohledů na skutečný postkoloniální diskurz potvrzuje monografie profesora Myroslava Škandrije z kanadského Winnipegu s názvem *V objímach imperiji: Rosijska i ukrajinska literatury novitnoji doby* (Kyjev 2004, originál *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire From Napoleonic to Postcolonial Times*, 2001). Škandrij upozorňuje na fakt, že předmětem postkoloniálních studií nemusí být nutně zámořské kolonie, ale také imperiální pohraničí či společná teritoria. Samotný termín kolonizované území nese s sebou znaky necivilizovanosti, předpokládá „divoké“ či primitivní osídlení. V případě vztahu Rusů a Ukrajinců však k této predispozici nedochází. Zároveň lze směle tvrdit, že nedocházelo ani k rasové diskriminaci, jak se dělo ze strany Britů či Francouzů vůči Afričanům či Indům. Ukrajinské etnikum bylo spíše vnímáno jen jako periferie vůči centrální imperiální společnosti.

Na Ukrajině o čisté postkoloniální kritice zatím hovořit nelze, neboť se teoreticky míjí spíše analýzy narativních struktur, které povětšinou nesou znaky koloniálního, antikoloniálního či postkoloniálního diskurzu. Objevují se studie obsahující kritiku i souhlas s kolonizačními praktikami na území Ukrajiny, výčty devastujících dopadů na ukrajinskou kulturu či výhledy na budoucí, nezátížený společenský život národa. Slovy O. Jurčuka, literární vědci hledají rysy „koloniálního dědictví a postkoloniální perspektivy“ [Jurčuk 2013: 11]. V souvislosti s postkoloniálním přístupem na Ukrajině se

setkáváme termíny jako „postmoderní postkolonialismus“ (M. Pavlyšyn) nebo „národně orientovaný postkolonialismus“ (P. Ivanyšyn). Každý z těchto termínů reprezentuje způsob chápání procesů probíhajících na Ukrajině od doby získání nezávislosti. Neméně důležitou osobností věnující se oblasti koloniálních studií na Ukrajině je polská literární vědkyně Olja Hnatjuk. Její monografie s názvem *Proščanja z imperijeju. Ukrajinski diskusiji pro identyčnistj*.<sup>1</sup> (Kyjev, 2005) se věnuje v poslední době diskutovaným termínům „národ“, „národní identita“, „kulturní identita“ a „tradice“.

Jednoznačně lze tvrdit, že ukrajinsko-ruské vztahy začaly být více nahlíženy jako koloniální od roku 1991, kdy se Ukrajina z větší části vymanila z ruské nadvlády. V některých učebnicích ukrajinské historie se vztah Ukrajiny jako kolonie a Ruska jako centrální říše popisuje jako téměř apokalyptický a věčný souboj dobra a zla. Monografie Mykoly Rjabčuka s názvem *Postkolonialnyj syndrom. Sposterežennja* (2011) věnuje pozornost historicko-kulturnímu kontextu doby existence Sovětského svazu a zkoumá vztahy a dopady tohoto soužití ve více oblastech společenských věd. Z velkého množství disciplín, jež postkoloniální teorie zasahuje, zaměříme pozornost především na literaturu a problematiku uměleckého vyjadřování kulturně a politicky podmaněné země.

V souvislosti se zkoumáním dávné ukrajinské literatury se setkáváme s termínem prokoloniální diskurz, jehož představitelem je ukrajinský spisovatel a církevní hodnostář Feofan Prokopovyč (1681–1736). Ve svých dílech podporoval ideologii ruského samoděržaví, proti němuž stojí ukrajinský hejtman Ivan Mazepa (1639–1709), jenž zklamán imperiální politikou přešel na stranu antimoskevské koalice a stal se představitelem antikoloniálního diskurzu.

Teprve od druhé poloviny 19. století přestává být ukrajinská literatura nahlížena výlučně jako součást obecně ruské literatury, i když jistá dominance a přisvojování si Ukrajiny vlastně doposud přetrvává. Právě v druhé polovině 19. století nastává období formování ukrajinského literárního kánonu, vznikají instituce, spolky a redakce, vše dokazuje svébytnost ukrajinštiny a její umělecké kvality. Spisovatel Taras Hryhorovyč Ševčenko (1814–1861) použil v několika svých básních zcela otevřeně antikoloniální motivy (báseň Kavkaz, Velykyj Loch, Son) a ostře se vyjadřoval proti Ruské říši. Výsledkem kritiky carského režimu pak bylo několikaleté věznění a vyhnanství. V druhé polovině 19. století se ze strany ruských spisovatelů a čtenářů k ukrajinské literatuře přistupovalo jako k literatuře nerovnocenné, „nadále byla nahlížena jako esteticky neplnohodnotná a ukrajinské národní uvědomění chápáno jako projev provincializmu. [...] Ruští intelektuálové marginalizovali ukrajinské otázky. V umělecké tvorbě neměly ukrajinské postavy nikdy psychologickou hloubku a kulturní problematika nebyla vnímána seriózním způsobem“, komentuje situaci Škandrij [Škandrij 2004:24]. U několika ruských intelektuálů se hovoří o „ukrajinfobii“ (Michail Bulgakov, narozen v Kyjevě) nebo „traumat z dekolonizace“ (Alexandr Solženicyn).

Dva proudy – jeden koloniální, druhý antikoloniální – se sváří na Ukrajině již téměř sto let. Ve 20. letech 20. století, přesněji v letech 1925–1928, se veřejně diskutovalo

<sup>1</sup> *Loučení s říší. Ukrajinské diskuse o identitě*. Překlad názvu knihy – autorka článku.

nad směřováním nové ukrajinské sovětské literatury. Byly prezentovány umělecké představy spisovatelů, řešila se stranická a socialistická náplň děl a v neposlední řadě se hledala ideová a politická konkurenceschopnost ukrajinské literatury. Např. Rjabčuk charakterizuje situaci takto: „Ruskojazyčný autor téměř nezná kulturní kódy svých ukrajinských kolegů, zatímco Ukrajinec ty ruské zná velmi dobře. Přesto se dialog nekoná, neboť participanti rozhovoru se nacházejí v nerovnocenných pozicích“ [Škandrij 2004:65]. Jedním ze závěrů, které je možné po sto letech učinit, je konstatování, že ukrajinská a ruská kultura vedle sebe existují v paralelních světech, a ačkoli se v literatuře komunikuje oběma jazyky, společenská a politická propast překonána není.

Velkým úkolem současné ukrajinské literární vědy je tedy dekonstruovat imperiální mýtus o Ukrajině, vymanit Ukrajinu z pozice historické oběti východních sousedů, zbořit koloniální stereotypy a pokusit se zmíněnou nerovnou kulturní pozici zrovnoprávnit. Přístup k tvorbě, vypořádávání se s novou realitou a především současné postmoderní tendence jsou „postkoloniální na přání, antikoloniální z nutnosti.“<sup>2</sup> Škandrij považuje Jurije Andruchovyče za postkoloniálního autora, který dokázal s jistotou dávkou sebeironie, vnitřní polemiky a avantgardního přístupu, že Ukrajina může být kulturně vyrovnaným, respektovaným partnerem s antikoloniálními sklony.

V dnešní ukrajinské literární a kulturní vědě se dále objevuje termín ruský neokolonialismus, strategie, která vzájemně prolíná, komentuje a toleruje historické události, kulturní souvislosti a společenské jevy. Avšak jak správně poznamenává Jurčuk, Ruská říše si během marginalizace ukrajinského národa jeho kulturu částečně přivlastnila a promítla do ní svůj historický evropský kontext, hnána vlastní snahou „zasadit počátek vlastní historie nikoli do doby utvoření Moskevského knížectví, ale do doby Kyjevské Rusi“ [Jurčuk 2013:37]. Je tedy zřejmé, že v závislosti na potřebách kolonizátora se může pohled na kolonii a její historický vývoj měnit.

Při analýze tří faktorů, které během půlstoletí ovlivňovaly a omezovaly vývoj novodobé ukrajinské literatury, se po roce 1991 změnil pouze jeden – politický. Zjevná kulturní deprivace ukrajinského jazykového světa a sociální marginalizace zůstávají prakticky neměnné. Z podaného náhledu do současné komplikované situace je zřejmé, že řešení poměrů v ukrajinské literatuře, kultuře a obecně ve společnosti bude mít dlouhého trvání, pokud vůbec kdy dojde k vyřešení všech otázek a narovnání historicky pokřivených vztahů. Ukrajinská literatura má ale dostatek významných osobností, které pomohou ukrajinskému národu nabyt rovnoprávnou pozici ve všech sférách společenského života.

#### POUŽITÁ LITERATURA:

- JURČUK, O. (2013): *U tini imperiji. Ukrajinska literatura u svitli postkolonialnoji teorii*. Kyjiv: Akademija.  
 RJABČUK, M. (2011): *Postkolonialnij syndrom. Sposterežennja*. Skvyra: Knyhospilka.  
 ŠKANDRIJ, M. (2004): *V objimach imperiji: Rosijska i ukrajinska literatury novitnjoji doby*. Kyjiv.  
 HUNDOROVA, T. (2005): *Pisljačornobyl's'ka bibliotéka. Ukrajin's'kij literaturnij postmodern*. Kyjiv: Krytyka.  
 VLASOVA, T. (2011): *Postkolonial' na krytka ta ukrajins'kij filosofs'kij dyskurz*. Naukovi zapysky.  
 MASENKO, L. (2004): *Mova i suspil'stvo. Postkolonial'nij vymir*. Kyjiv.

<sup>2</sup> Těmito slovy Myroslav Škandrij charakterizuje tvorbu Vasyla Stusa. Mykola Rjabčuk obdobně aplikuje tuto průpověď na většinu současných ukrajinských autorů.

KATEŘINA NEUMANNOVÁ

Česká republika, Olomouc

**NENORMATIVNÍ SLOVNÍ ZÁSoba V SOUČASNÉM  
RUSKÉM FILMU (NA UKÁZKÁCH Z FILMŮ  
КИСЛОРОД, ВОЛЧОК А ПРОГУЛКА)****ABSTRACT:****Colloquial Vocabulary of Current Russian Movies (with Examples from Movies “Кислород”, “Волчок” and “Прогулка”)**

The paper deals with colloquial vocabulary of present-time Russian movies. The colloquial vocabulary is used to characterize the speech of movie characters. The author analyses colloquial language forms, such as Russian “prostorechie”, Russian “mat” (Russian profanity), slang, jargon and argot. There are presented specific examples from movies by leading Russian directors, “Кислород”, “Волчок” and “Прогулка”. Moreover the author explains their meanings in the Czech language.

**KEY WORDS:**

Contemporary Russian – Russian movies – colloquial vocabulary – characters’ speech – vulgar speech – Russian “prostorechie” – Russian “mat” – Russian slang – jargon – argot.

Začátek 90. let minulého století, tj. rozpad Sovětského svazu, odstartoval nejen demokratizaci ruské společnosti, ale i proces liberalizace ruského jazyka. Podle I. A. Sternina je uvolnění jazykové kultury posledních dvaceti let důsledkem toho, že si většina lidí vyložila nově nabytou *svobodu slova* (říkej, co chceš) jako *svobodu řeči* (mluv, jak chceš) [Стернин 2000]. Zrušení politické cenzury tak podle něj vedlo i k vymizení cenzury jazykové, což v první řadě způsobilo, že se do tisku, na televizní obrazovky, do rádií, filmů a literatury dostala spousta stylisticky sníženého, žargonního, vulgárního, a dokonce i obscenního lexika, jež bylo v dobách Sovětského svazu ve veřejné sféře tabu.

V současné době ovšem dosáhlo užívání těchto jazykových prostředků (tzv. nenormativního lexika) tak obrovského rozkvětu a natolik se rozšířilo do všech oblastí lidského života, že se s ním rozhodla ruská vláda opět bojovat. V dubnu roku 2013 byl již prezidentem Ruské federace podepsán zákon zakazující používání sprostých slov v prostředcích masové komunikace a do budoucna se uvažuje i o jeho omezení v literatuře a filmu.

Co v našem článku rozumíme pojmem nenormativní slovní zásoba, která je ve většině lingvistických pracích označována za nespisovnou nebo nověji za substandardní? Nenormativní (substandardní) slovní zásoba je tvořena takovými lexikálními prostředky, jež se nacházejí za hranicemi spisovného (standardního) jazyka, majícího platnost závazné jazykové normy (srov. [Косцинский 1980, Стренин 2011]). Avšak abychom mohli správně identifikovat všechny jazykové formy, které jsou odsouvány za tyto hranice, je třeba nejprve specifikovat, co je považováno za spisovný jazyk (standard) a jak jej pojmají především ruští lingvisté. V naší krátké studii jsme si vypůjčili definici z ruského stylistického slovníku, jenž spisovný jazyk chápe takto: «литературный язык – основная форма существования национального языка, принимаемая его носителями за образцовую; исторически сложившаяся система общеупотребительных языковых средств, прошедших длительную культурную обработку в произведениях авторитетных мастеров слова, в устном общении образованных носителей национального языка» [СЭСРС 2003]. Spisovný jazyk je tedy jakousi ideální podobou národního jazyka, která je obecně uznávána a používána. Naproti tomu použití nenormativního jazyka (substandardu) je sociálně nebo teritoriálně omezeno.

Zvláštní místo má pak v současné rusistice hovorová řeč (разговорная речь). Ačkoli je většinou přiřazována ke spisovnému jazyku jako jeho mluvená podoba, někteří lingvisté rozlišují její kodifikovanou (кодифицированная разговорная речь) a nekodifikovanou (некодифицированная) variantu (viz [Кестер-Тома 1993]). V našem článku ji chápeme jako součást standardního jazyka, která je využívána v běžných komunikačních situacích a připouští tak i určité projevy nespisovnosti. Nicméně se dále zaměříme na výraznější jevy nespisovného (nenormativního) jazyka, konkrétně na jejich lexikální prostředky.

K ruské nenormativní slovní zásobě se zpravidla přiřazují: teritoriální dialektismy, ruské „prostorečije“, ruský „mat“, žargonismy a slangismy, argotismy apod. Všechny tyto jednotky jsou nositeli expresivního a emocionálně hodnotícího významu [СЭСРС 2003]. V umělecké literatuře a ve filmu se tyto prostředky využívají především pro stylizaci řeči postav, pro dokreslení jejich charakteru a prostředí, ve kterém se pohybují.

Pro naši studii nám jako reprezentativní vzorek současné ruské filmové tvorby posloužily tři filmy významných ruských režisérů: *Кислород*, *Волчок* a *Прогулка*. Film *Кислород* (*Kyslík*) dramatika a režiséra Ivana Vyrypajeva, natočený podle jeho stejnojmenné hry je pojat spíše jako hudební klip, skládající se z deseti částí, z nichž každá představuje jedno z deseti božích přikázání. Zároveň vypráví příběh mladého muže Saši, jenž jednoho letního dne potká krásnou dívku se zrzavými vlasy jménem Saša. Ta je pro něj pravým kyslíkem, bez něhož nedokáže žít, a vše ostatní pro něj ztrácí smysl.

Film *Волчок* (*Vlček*) režiséra a scenáristy Vasilija Sigareva vypráví příběh malé holčičky, která svou matku poprvé spatří až ve svých sedmi letech. Přestože ji matka neustále ignoruje, žije si svým vlastním životem a ponechává ji na výchovu babičce, dívka na ni neustále marně čeká. Po smrti babičky se zdá, že se matka konečně usadí a s dcerou zůstane. Chtějí spolu odjet pryč, matka však dceru na nádraží opustí



a ponechává ji jejímu osudu. Naštěstí se dcery ujímá teta, s matkou se dcera opět setkává až po několika letech, kdy už chápe, kdo její matka ve skutečnosti je. Příběh není zasazen do konkrétního času ani prostoru, hlavní hrdinky jsou navíc beze jména.

Film *Прогулка* (Procházka) režiséra Alexeje Učitelja zachycuje hodinu a půl reálného času života tří mladých lidí, Olji, Aljoši a Péti. Děj se odehrává na hlavní ulici Sankt-Peterburgu, kde Olja potkává neznámého mladíka Alexeje, který se k ní přidává na procházce centrem města. Alexej se do Olji na první pohled zamiluje, ale Olja se pořád jen směje a vtipkuje. Proto Alexej volá svému nejlepšímu příteli Péťovi, aby se k nim připojil a pomohl mu zjistit, zda má u Olji nějakou šanci. Z kamarádů se ale stávají sokové, aniž by tušili, co před nimi Olja skrývá.

Pro tuto trojici ruských filmů bylo použít nenormativní slovní zásoby příznačné. Sloužilo k charakterizaci postav a přibližovalo tak život hlavních hrdinů skutečnosti. Objevovaly se lexikální prostředky ruského „prostorečija“, vulgarismy a ruský „mat“, žargonismy, slangismy a argotismy. V následujících řádcích se na tyto jazykové jednotky zaměříme důkladněji a doplníme je názornými příklady z naší trojice filmů. U jednotlivých nenormativních obrátů budeme uvádět pouze jejich významy (tak, jak byly zachyceny ve filmu, nejsou tedy vyloučeny i významy další), nikoliv jejich přesné české ekvivalenty.

Při zařazování příkladů ke konkrétním substandardním formám jsme využívali různé slovníky, a to především nenormativního lexika: elektronický slovník *Словарь русского арго [Елистратов 2002]*, elektronický slovník *Пиздец! Russian Slang Dictionary [Boutler 2013]* a tištěné slovníky *Толковый словарь русского школьного и студенческого жаргона [Вальтер, Мокиенко, Никитина 2005]*, *Словарь современного молодёжного жаргона [Грачев 2006]*, *Большой словарь русских поговорок [Мокиенко, Никитина 2007]*. Nicméně, vzhledem k tomu, že jsou hranice mezi nenormativními útvary a poloútvary jazyka neztetelné, mohou jejich jednotky různí lingvisté přiřazovat k různým jazykovým formám.

„Prostorečije“ je ruským unikem, které podle S. Koester-Thoma [Кестер-Томас 1993] nemá v ostatních jazycích adekvátní obdoby. Z tohoto důvodu se také těžko hledá jeho vhodný ekvivalent a termín se raději nepřekládá. „Prostorečije“ je velmi blízké hovorové ruštině, což mezi lingvisty způsobuje nejednotnost v tom, zda jej přiřazovat ke spisovnému či nespisovnému jazyku. Někteří lingvisté proto dokonce operují se dvěma typy „prostorečija“, odlišují spisovné (литературное) a nespisovné (внелитературное) „prostorečije“ (např. F. P. Filin 1973). Spisovné „prostorečije“ je chápáno jako stylistický prostředek spisovného jazyka, zatímco nespisovné „prostorečije“ jako mluva osob, jež dostatečně neovládají spisovný jazyk [Филин 1973]. Mimo to se pod termínem „prostorečije“ dříve skrývala pouze mluva městského obyvatelstva, srov.: «просторечие – это отклонения от лексической, грамматической и произносительной нормы литературного языка, присущие массовой городской речи» [Розенталь, Теленкова 1976]. V současné době se však ruské „prostorečije“ chápe v širším kontextu, zdaleka se netýká jen života ve městech [Дьячок 2003]. V. V. Chimik posuzuje současné „prostorečije“ takto: «это специфическая сфера обиходного, устно-разговорного, нелитературного, по преимуществу экспрессивного и часто вульгарного общения» [Химик 2003].

Na rozdíl od ostatních forem substandardního lexika se ruské „prostorečije“ neprojevuje jen v lexikální, ale i fonetické a gramatické (především morfologické) rovině jazyka. V naší vybrané trojici ruských filmů bylo „prostorečije“ patrné zejména v oblasti lexikální:

*Не родилась еще на свете такая баба, из-за которой мы бы поругались.*  
(žena)

*Вот выиграла. Потому упрямая и настырная.* (tvrdohlavá, houževnatá)

*Петя, хватит выпендриваться.* (vytahovat se, předvádět se)

*Вот дебилка! Дак это покойник называется...* (částice s významem *вот, ведь*)

*Я знакомлюсь с девушкой. Начинаю за ней ухаживать. Целуюсь, блин, с ней.* (expresivní citoslovce, vycránkované slovo)

*Ни фига себе. Я ее в чувство привел, и меня же на дуэль.* (nepřichází v úvahu, ani náhodou)

Na fonetické úrovni docházelo ke zjednodušování výslovnosti některých často používaných slov, např. *воще* místo *вообще*, *щас* místo *сейчас*, *сегодня* místo *сегодня*, ale i *хощь* místo *хочешь* apod.

Někdy jsou v rámci „prostorečija“ jako jeho nejnižší vrstva zvláště vyčleňovány vulgarismy, tj. hrubé a sprosté výrazy, vyznačující se výraznou expresivitou a emocionálností [СЭСРС 2003]. Většinou jsou to stylisticky snížená synonyma ke slově spisovným.

V ruských filmech jde nejčastěji o nadávky, jejichž cílem je urazit nebo ponížit adresáta, např.: *гад, дурак, сволочь, козел, корова, сука, стерва, засранка, дура, дебилка*. Často se používají rovněž vulgární výrazy pro označení obličeje/tváře: *морда* (př. *морду воротит*), *рожа* (př. *бить по роже*). Výjimkou nejsou ani vulgární slovesa: *жрать/нажраться* místo neutrálního *jíst/najíst se* (např. *Жрать хочешь?*), *орать* ve významu *křičet* (př. *Че орешь, дура?!*) apod.

Širší uplatnění má v ruských filmech obrat *говно* (něco, co je nechutné, odporné, nekvalitní), které bývá součástí i některých ustálených slovních spojení, srov.: *Кино было – говно. – По шею в говно. – <...> то уже говно собачье. – Некогда, говорю. На говно там исходит уже (být nervózní, naštvaný)*. Velmi produktivní je v tomto ohledu také výraz *хер* (mužský pohlavní orgán, vulgární pojmenování muže), jenž je považován za eufemismus ke slovu *хуй* (viz níže). Kromě toho, že je komponentem ustálených obrátů, tvoří i základ pro další odvozeniny, např. *херня* (hloupost, nesmysl), srov.:

*Завтра хоронить надо, а она... – Да на херу я вертела ваши хоронить!* (zaujímat k něčemu lhostejný postoj)

*На кладбище на хера ходила?* (z jakého důvodu, proč)

*Иди на хер отсюда...* (přuč)

*Каких нахер комаров...* (expresivní citoslovce, parazitní slovo)

*Дак не верит ни хера...* (vůbec nic)

*Хватит херней страдать, а!* (zabývat se zbytečnými věcmi)

Ty nejexpresivnější, nejhrubější a nejsprostší výrazy, které mohou v ruském filmu a ruštině vůbec zaznít, jsou označovány jako tzv. mat. Jde o útvar ruského národního jazyka, jenž představuje jeho nejspodnější nespisovnou vrstvu, v ruštině se užívá také označení *нецензурная брань*, *непечатные выражения*. Německá lingvistka S. Koester-Thoma uvádí, že toto obscénní lexikum tvoří v podstatě jen deriváty od čtyř základních kořenů: *еб/еба-*, *пизд-*, *хуй-* a *бляд'* [Кестер-Тома 1993]. Základ *еб/еба-*, označující pohlavní akt, má původ v praslovanském *\*jebti* (bít, tlouci), kořen *пизд-*, z praslovanského *\*pīšda* (orgán močového ústrojí), označuje ženský pohlavní orgán, zatímco kořen *хуй-*, v praslovanštině *\*huj* (jehlička jehličnatého stromu), označuje mužský pohlavní orgán [Мокиенко 1994]. Poslední z této čtveřice, tvar *бляд'* vznikl ve staré ruštině, a to pravděpodobně přehláskou v kořeni slova *блуд* (podvod, omyl, klam, nemravnost) [Юрганов 2000, Фасмер 1993]. Ačkoli mají tyto kořeny zejména sexuální charakter, podle V. Mokienka nadávající, který používá slova od nich odvozená, zpravidla na sex vůbec nemyslí, obvykle si jen vylévá svoji ruskou duši prostřednictvím starých tradičních forem, vyjadřuje tak svou nelibost, nespokojenost se životem, lidmi, vládou [Мокиенко 1994].

Nyní se podíváme na několik konkrétních příkladů z ruského „matu“, s nimiž jsme se setkali v našem reprezentativním vzorku současné ruské filmové tvorby. Přestože se v něm „mat“ ve srovnání s ostatními jednotkami nenormativního lexika vyskytoval nejméně, tvořil tak výraznou složku slovní zásoby, že jsme ji nemohli opomenout. Ve většině případů byl „mat“ zastoupen podstatnými jmény a slovesy vyjadřujícími opovržení či urážku a citoslovci vyjadřujícími velmi silné emoce, ať už pozitivní či negativní (v závorkách uvádíme pouhé významy, nikoli přesné ekvivalenty), např.: *отъебаться* (nechat na pokoji), *ебанько* (psychicky labilní člověk); *пиздишка* (označení mladé dívky v „matu“), *мухопиздийск* (zapadákov); *хуяк* (citoslovce s významem *бац*, *шлен*), *охуеть* (zbláznit se); *блядина* (prostitutka), *блядь* (žena lehkých mravů; silně expresivní citoslovce, parazitní slovo – *Я жить хочу, блядь! Жить, блядь!*).

V ruštině, stejně jako v češtině, se můžeme setkat s termíny slang, žargon a argot. Dosud se však lingvisté nedohodli na přesném vymezení těchto pojmů, což podle S. Koester-Thoma komplikuje jejich vědecký popis a způsobuje nemalé obtíže zejména v praktické rusistice [Кестер-Тома 1993]. Někteří lingvisté považují slang a žargon (někdy dokonce i argot) za synonymní výrazy, jiní je ale rozlišují. Zatímco v ruské lingvistické tradici se pro pojmenování těchto jevů upřednostňuje termín žargon, v české je rozšířenější označení slang.

Někdy se všechny tyto jazykové formy označují také jako sociolekty (sociální dialekty), tj. mluvy vznikající uvnitř určité sociální skupiny, kterou spojuje společná činnost nebo zájmy [srov. Čechová 2008, Кестер-Тома 1993]. Podle M. Čechové se jejich prostřednictvím posilují vazby uvnitř komunity a solidarita jejich členů, pro nezasvěcené posluchače mohou být ale nesrozumitelné [Čechová 2008].

Kromě toho se v rusistických pracích posledních let objevují termíny *общий жаргон* a *общий сленг* (podrobněji o termínech Л. Степанова 2007), zahrnující žargonismy a slangismy, které nejsou záležitostí konkrétní sociální skupiny, ale často

se využívají v prostředcích masové komunikace, a jsou tak srozumitelné většině rodilých mluvčích národního jazyka (srov. [Ермакова, Земская, Розина 1999]).

Vzhledem k tomu, že jsou pojmy slang a žargon natolik blízkými a navzájem překrývajícími se jevy, nabízí I. Kalita [Kalita 2011] při jejich vymezení sociálně-funkční přístup. Žargon tak chápe jednak jako profesní mluvu, jednak jako sociolekt, který „je vázán na určitou sociální skupinu sjednocenou společnými zájmy“ [Kalita 2011: 66]. Slang pak definuje jako „výrazně expresivní a emotivně zabarvenou komplexní složku v ústní komunikaci. Tato složka: (1) je neustále obnovována, (2) se neztotožňuje se sprostými nadávkami (jako je v ruštině „mat“), ani s tajnými jazyky (argot), (3) je komplexní komunikativní složkou hraničního, přechodného rázu, spojující nespisovný jazyk s jazykem standardním tak, že využívá primárně publicistický styl pro dosažení svého cíle, jehož prostřednictvím (a nejen jeho) se dostává do jazykového povědomí nositelů jazyka.“ [Kalita 2011: 107]. Slang je podle ní jakýmsi článkem, který spojuje všechny ostatní nenormativní formy lexika se spisovným jazykem, tj. pokud se nějaký substandardní obrat stane běžnou součástí řeči, začne docházet k jeho stylovému přehodnocování a postupem času se může zařadit i do standardního jazyka, vždy se však musí nejprve ustálit mezi slangy.

V ruských filmech posledních let lze slyšet výrazy z nejrůznějších slangů a žargonů (mládežnického, studentského, slangu narkomanů apod.), záleží na prostředí, do kterého je film zasazen, srov.:

*Правда ли, что ты изменяешь мне, с каким-то **чуханом** из провинции?*  
(nevzhledný, neduživý; neznámý člověk)

*<...> он не привезет **бухла**. Ведь он не пьет, и он не курит.* (alkoholické nápoje)

*Он **стоял на шухере**. А на шухере надо уметь свистеть.* (dávat pozor, hlídat, jestli někdo nejde, zatímco ostatní dělají něco špatného)

*<...> не в коем случае, не **подсесть на кислород**, потому что, если ты плотно **подсядешь на кислород**, <...> (stát se závislým na čem)*

*<...> в то время, как она с друзьями **курила траву**.* (kouřit marihuanu)

*Иди – мне **ссать** надо...* (močit)

*Ой, я тебе ж подарок **притараканила**.* (přinést)

*А по-моему **клево**. Так **классно**, я не ожидала.* (to je skvělé, výborné)

Argot se začal od slangu vyčleňovat ve 30. letech 20. století jako tajná řeč společensky deklasovaných vrstev (zločineckých živlů apod.), která je ostatním lidem nesrozumitelná (srov. [Oberpfalcer 1934, Лихачев 1935]). Podle M. Čechové je však toto konstatování nevyhovující, neboť se změnou společenských poměrů dochází nejen ke stírání hranic mezi slangem a argotem, ale i k pronikání jejich výrazů do běžné mluvy širokého okruhu uživatelů [Čechová 2008]. Z tohoto pohledu se nám tedy jeví jako vhodnější následující definice: «**Арготизмы** – слова и обороты, входящие в состав какого-либо арго (условная речь относительно замкнутой социальной группы или сообщества, нередко с элементами «тайности») и при этом широко используемые в общей речи» [СЭСРС 2003]. Využívání argotismů v běžné řeči dokazuje také náš reprezentativní vzorek ruských filmů, kde jsou vkládány do úst i obyčejným lidem, žijícím obyčejné životy:

*Урод такой и алкаш.* (*alkoholik*)

*А тебя, Леха, они всегда за болвана держать будут.* (*rovařovat za hlupáka*)

*Ленивая, неопрятная, дома бардак, <...>.* (*nerořádek, chaos*)

*А ты думал, я девушка-ромашка?* (*paivní, nevinná dívka*)

*Оля, Оля... подожди... ты будешь врать, а я буду верить, как лох?* (*důvěřivý, paivní člověk*)

*Смотри, сколько ментов понагнали.* (*policisté*)

Na první pohled se může zdát, že je současný ruský film opravdu přehlcen ненормативními výrazy. Zda je to špatně, či to svědčí jen o živosti ruského jazyka, si netroufáme soudit. Ztotožňujeme se ale s výrokem prozaika V. Sorokina, který se o ruském „matu“ (dle našeho názoru to platí i pro ostatní ненормативní jednotky jazyka) vyjádřil následovně: «Язык нельзя винить. Он, как вода, течет туда, где есть свободное место. Воде нельзя сказать, что вот та лагуна не очень приятная, гнило там и туда лучше не течь. Она все равно потечет. И писатель, который хочет идти в ногу со временем, а не создавать анахронизмы, как это делает большинство тех, кто окопался в толстых журналах, должен учитывать движение этой воды. Ведь мат стал частью нашей речи.» [Сорокин 2001].

**POUŽITÁ LITERATURA:**

- ВАЛЬТЕР, Х., МОКИЕНКО, В. М., НИКИТИНА, Т. Г. (2005): *Толковый словарь русского школьного и студенческого жаргона*. Москва: Астрель.
- ГРАЧЕВ, М. А. (2006): *Словарь современного молодежного жаргона*. Москва: Эксмо.
- ДЬЯЧОК, М. Т. (2003): Русское просторечие как социолингвистическое явление. In: *Гуманитарные науки*. Вып. 21. М., с. 102–113.
- ЕЛИСТРАТОВ, В. С. (2002): *Словарь русского аргю. Электронная версия. Грамота.ру*. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/argo/>.
- ЕРМАКОВА, О. П., ЗЕМСКАЯ, Е. А., РОЗИНА, Р. И. (1999): *Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь общего жаргона*. М.
- КЕСТЕР-ТОМА, З. (1993): Стандарт, субстандарт, нестандарт. In: *Русистика*. Берлин, 1993, № 2, с. 15–31.
- КОСЦИНСКИЙ, К. (1980): Ненормативная лексика и словари (Кпостановке вопроса). In: *Russian Linguistics*, Vol. 4, № 4 (Apr., 1980), s. 363–395.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С. (1935): Черты первобытного примитивизма воровской речи. In: *Язык и литература*. М. – Л., 1935, т. 3.
- МОКИЕНКО, В. М. (1994): Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное. In: *Русистика*. Берлин, 1994, № 1/2, с. 50–73.
- МОКИЕНКО, В. М., НИКИТИНА, Т. Г. (2007): *Большой словарь русских поговорок*. М.: Олма Медиа Групп.
- РОЗЕНТАЛЬ, Д. Э., ТЕЛЕНКОВА, М. А. (1976): *Словарь-справочник лингвистических терминов*. М.: Просвещение.
- СОРОКИН, В. Г. (2001): Россия – это снег, водка и кровь. (Беседу вела Ю. Шигарева). In: *Аргументы и факты*. 2001. 5 дек. № 49, с. 23.
- СТЕПАНОВА, Л. (2007): К понятию обчий жаргон в современном русском языке. In: *Rossica Olomoucensia XLV (za rok 2006)*. Olomouc, s. 79–86.
- СТЕРНИН, И. А. (2000): Социальные факторы и развитие современного русского языка. In: *Теоретическая и прикладная лингвистика*. Вып. 2. Язык и социальная среда. Воронеж: Изд-во ВГТУ, с. 4–16.
- СТЕРНИН, И. А. (2011): Неприличная форма высказывания в лингвокриминалистическом анализе текста. In: *Юрислингвистика*, № 11, 2011, с. 387–398.
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Под ред. М. Н. Кожинной. 2-е изд. Москва 2003.
- ФАСМЕР, М. (1987): *Этимологический словарь русского языка. Том III*. М.: Прогресс.

- ФИЛИН, Ф. П. (1973): О структуре современного русского литературного языка. In: *Вопросы языкознания*, № 2, 1973, с. 3–12.
- ХИМИК, В. В.: *Современное русское просторечие, как диалектическая система*. СПб, 2003, с. 5–15.
- ЮРГАНОВ, А. Л. (2000): Из истории табуированной лексики (Что такое „блядь“ и кто такой „блядин сын“ в культуре русского средневековья). In: *Одиссей. Человек в истории*. М., 2000, с. 194–206.
- BOUTLER, CH. A. (2013): *Пиздец! Russian Slang Dictionary*. [online]. URL: <http://www.russki-mat.net/e/Russian.php>.
- ČECHOVÁ, M. (2008): Styl a jeho vztahy k sociální stratifikaci a regionální stratifikaci češtiny. In: Čechová, M., Krčmová, M., Minářová, E.: *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 66–74.
- KALITA, I. (2011): *Obrysy a tvary nespisovnosti: ruština vs. čeština. Komparativní pohled. Ruský slang v procesu vývoje*. Ústí nad Labem.
- OBERPFALCER, F. (1934): Argot a slangy. In: *Československá vlastivěda III, Jazyk*. Praha, 1934, s. 311–375.

ZDENĚK PECHAL

Česká republika, Olomouc

## FRAGMENTÁRNOST JAKO PARADOXNĚ JEDNOTÍCÍ RYS SOUČASNÉ RUSKÉ PRÓZY

### ABSTRACT:

#### **Fragmentarisation as the Paradoxical Unifying Feature of Contemporary Russian Fiction**

The article focuses on contemporary Russian fiction as the whole-part relationship. The paper is based on the idea that all the individual may be equally important and valuable. The main topics of contemporary Russian fiction can be considered war, Russian history, life shock, unexpected chance or play. The most important feature of contemporary Russian prose can be considered fragmentary understanding of fictional reality. This paper presents diverse and often contradictory and inconsistent speeches on fragmentarisation in Russian prose. The article underlines general lack of *a priori* authority – both in terms of formal shape and unifying concepts and thought patterns. Images are asking themselves and there is no authority that would decide between the good and the evil, between laughter and tragedy, between irony and seriousness, between the comic and grotesque ambivalence. It is a state of constant bipolarity and ambivalence, continuous blending simultaneously acting and contrasting details.

### KEY WORDS:

Contemporary Russian Literature – whole-part relation – war theme – theme of Russian history – theme of life shock – general lack of *a priori* authority – bipolarity – ambivalence – simultaneously acting and contrasting details.

Jedním ze základních metodologických problémů studia současné literatury je vztah mezi jednotlivostí a celistvostí. Je třeba si položit otázku, nakolik jednotlivé dílo zastupuje pouze sebe sama a nakolik má vypovídací hodnotu směrem k celkovému stavu literatury a dále: nakolik je určité dílo součástí momentálního stavu literárního kontextu a nakolik má předpoklad stát se trvalou součástí celku národní literatury. Vzhledem k tomu, že celkový kontext současné ruské literatury je tvořen nejen literaturou uměleckou, ale také literaturou masovou, a vzhledem k tomu, že kromě knižní produkce je zde každým dnem rychle se měnící oblast publikací v elektronických sítích, je třeba konstatovat, že pro pochopení toho, co se děje v dnešní ruské literatuře, je třeba jít cestou výběru a je třeba si stanovit vztah mezi výběrovým vzorkem a celkem současné literatury. Jestliže budeme pracovat pouze s jistou výsečí celkového stavu literatury, pak je třeba rozlišovat mezi závěry

vyplývajícími z vymezeného vzorku a závěry, které tento vzorek přesahují a jsou reprezentativní pro širší souvislosti současné literatury. Především je nutno vzít na vědomí, že závěry musí odpovídat výšečí literární produkce a neměly by ve svých zobecněních tuto výšeć přesahovat a neměly by činit závěry, které z daného vzorku nelze vyvodit. Výběrové kritérium nebude typologicky žánrové, nebo generační (i když připouštíme, že jistá generační vrstva může být zdůrazněna), ale především tematické. Přesněji pak: bude nás zajímat, jak a jakými prostředky jsou umělecky interpretována stěžejní témata ruské literatury. Následným kritériem může pak být pokus vyčlenit literární díla a autory, kteří svým opakovaným vydáním v různých podobách a svým čtenářským ohlasem ovlivnili současnou ruskou literární scénu. Za podstatné však nebudeme pokládat stanovisko hodnotící (i když uměleckou hodnotu nebudeme opomíjet), ale půjde spíše o evidenci některých jevů, o nichž se domníváme, že jsou nejen součástí jednotlivých děl, ale rezonují v širším uměleckém povědomí současného Ruska a jeho pohledu na literaturu. Pokusíme se tak oživit starou myšlenku, že všechno konkrétní a jednotlivé může být stejnou měrou cenné a každá jednotlivost může potenciálně ovlivnit celek. A také: nebudeme se záměrně a cíleně zabývat společensko-kritickou funkcí jednotlivých autorů. Ruská umělecká literatura, ať chce nebo nechce, přestává mít autoritativní vliv na stav ruské společnosti. Její kritická role se zajisté nevytrácí, mnohdy je do ní literatura přímo tlačena absencí jiného prostoru pro společenskou polemiku, ale na její zásadní slovo už čtenáři nečekají jako v předchozích letech. Na scénu se dostává generace, která neprožila sovětskou ideologii a její život se utváří v relativní svobodě. Pohled ruské umělecké literatury na svět je pouze jedním z mnoha modelů, které se dnešnímu ruskému kulturnímu publiku nabízí. Někdy se umění srazí s politickou mocí, ale žádná, byť i významná srážka nemůže zásadním způsobem změnit vnitřní svobodu literárního světa. O tom svědčí současná ruská próza, tematicky pestrá, různorodá, tematicky protikladná, mnohdy provokativní vůči všemu ustálenému a sklovitému. Obecně se však zdá, že literární tvůrci nejsou vůbec přesvědčeni, že by se museli proti jisté součásti reality nějak významněji přímočaře vyhraňovat. Její kritičnost spočívá především v tom, že nabízí alternativní pohled na skutečnost, který krizi dnešního světa nebere v jejím přímočarém projevu v úvahu. Někdy se naopak zdá, že čím má literární metafora tohoto světa méně přímočarých souvislostí s konkrétními projevy tohoto světa, tím silněji působí na mnohdy odumírající vrstvy čtenářského vědomí. Skutečné projevy slovesného umění jsou schopny ve vědomí aktivovat zcela jiné a z automatismu vytržené způsoby nazírání světa.

Za jeden z podstatných projevů současné ruské prózy je možné považovat jeho fragmentárnost. Jako by ruská literatura ve svých nejsoučasnejších projevech rezignovala na celistvost a jednotící, stmelující aspekty, jednotící koncepci vidění světa a spíše předkládá roztráštěnou mozaiku mnohočetných detailů. Jde například o dětský vjem v románu Pavla Sanajeva *Pohřbete mě za lištu* (časopisecké vydání, Октябрь 1996).<sup>1</sup> Chlapci, jako hlavnímu hrdinovi příběhu, se domácí svět tříští před očima, a to nejen tím, že jeho výchovu převzala namísto matky babička, ale

<sup>1</sup> Санаев, П. (2010): *Похороните меня за плинтусом*. М.: АСТ, Астрель.



právě neuspořádaný a jistým způsobem i chorobný pohled dospělého člověka rozbíjí možnou jednotu dětského života do odstředivých variací. Rovněž pak neuspořádaná fikční realita prózy Zachara Prilepina a jeho vjem Čečenské války. Pohled, jenž atomizuje svět do nesmyslných vražd, poprav a válečného cynismu, neobepíná celek, ale je soustředěn na detail (*Patologie*, časopisecké vydání, Север 2004)<sup>2</sup>. Už samotná epistolární forma nejslavnějšího románu Michaila Šiškina *Dopisník* (časopisecké vydání, Знамя 2010)<sup>3</sup> napovídá, že románová vize je rozdrolena do obrazných detailů, do fragmentů vypravěčských perspektiv, do útržků času a prolínajících se zlomků fikčního prostoru. Na první pohled jde o mileneckou korespondenci. Vše je ovšem složitější. Dopisy se chronologicky míjejí a hrdinové se navzájem neslyší. Zapsané slovo pak vyjadřuje něco neopakovatelně osobního s marným úsilím o navození tematické celistvosti.

Mezi nejznámější postavy ruského kulturního života patří Dmitrij Bykov. Zde jako by fragmentárnost neexistovala. Je zde nadhled publicisty, historika s jednotícím pohledem na svět jako na střídající se politické autority. Tedy jako by šlo o autora s nadhledem nad současností, minulostí a možným vhladem do budoucích časů. Ale najednou přišel teroristický řetězec událostí s beslanskou tragédií. Bykov byl jako korespondent bezprostředním svědkem beslanského dramatu a jeho možná celistvá vize světa se roztržila a zůstal zoufalý pohled člověka s třesoucíma se rukama, jemuž se hluboko do vědomí vedrala kovová příchůť krvavého stavu ruské civilizace. Jeho próza *Evakuátor*<sup>4</sup> je předapokalyptickým osamělým výkřikem do neskutečného prostoru tmy, smrti a krutosti. Celé velkolepé „vím“ se roztržilo do nepochopitelného a zoufalého detailu, se kterým si ani tvůrce tohoto formátu nevěděl rady.

Také v podání Pavla Krusanova a jeho románu *Kousnutí anděla* (časopisecké vydání, Октябрь 1999)<sup>5</sup> je navozena otázka impéria a mytologické alternativy historie. Z tohoto hlediska je zde patrná snaha o celistvé vidění světa. Nebo lépe: pokus o vytvoření celistvé iluze reality. Ovšem právě nadhled nad historií, jejími alternativami a následným prostorem pro fantazii tento model štěpí do možných různorodých prapůvodních vzorů. Krusanovova fikční realita je světem rozloženým do racionálních schémat a ambiciózních vzorců imperiálního jednání bez jednotícího básnického zřetele.

Pavel Čerčesov pochází z Vladikavkazu. Zároveň však myšlenkově prošel západním modernismem. Zdá se, že kavkazské folklórní kořeny, ruskou literární tradicí i modernismus evropské kultury Čerčesov přetavil do svébytného tvaru vlastní estetiky. Máme na mysli dva jeho romány: *Rekvie pro vše živé* a *Věvec na mohyly větru*.<sup>6</sup> Jeho prózu je jen velmi obtížné číst. Čtenář jen pozvolna proniká přes úvodní obrazy zachycené pomalým pohybem kamery. Přes mlhu je jen velmi obtížné

<sup>2</sup> Прилепин, З. (2005): *Патология*. М.: Андреевский флаг.

<sup>3</sup> Шишкин, М. (2010): *Письмовник*. М.: АСТ, Астрель.

<sup>4</sup> Быков, Д. (2005): *Эвакуатор*. М.: Вагриус.

<sup>5</sup> Крусанов, П. (2000): *Укус ангела*. М.: Амфора.

<sup>6</sup> Черчесов, А. (1995; 2000): *Реквием по живущему*. М.: Издательство имени Собашиковых; *Венок на могилу ветра*. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс.

rozeznat kontury jednotlivostí. Pomalost vidění reality je doplněna neukončenou větnou výpovědí, která jako by stále čekala na nějaké další a dodatečné objasnění. Ale nic dalšího nepřichází a mlha se rozplývá jen zvolna krok za krokem. Je vidět řeka, most, les, pole, cesta. A najednou a bez přípravy je čtenář konfrontován se sloupy jehličkové prskajícího ohně lesního požáru - živé bytosti, která se v divokých vírech rozprostírá po lese. A opět náhle je horoucí ohnivý dech zlomově zaměněn přívaly deště. Dešťové provazce zacloní krajinu a po ohni zůstane jen popelová čern a její chuť prostoupí celý organismus. Jen pozvolna jsou odhalovány sklepní prostory paměti a mystické vzory pletiva dávno zapomenutých příběhů. Jen velmi pozvolna se z rozostřených záběrů stávají jednotlivosti a z rozplývající mlhy jen velmi pomalu vyvstávají ostré křivky detailů. Vizuální fragment sice naznačuje přesah k mystickému celku, ale spíše vše končí u jednotlivých vzorů či výsečí z celkové obrazové skladby. Jako by šlo o malebné vzory, které prosvítají letitým prachem starodávnoho koberce. K utkaným zlomkům pradávno sítě se jen velmi obtížně hledá celek, do něhož by detail mohl zapadnout. A především si čtenář klade otázku, zda taková celková skladba skutečně existuje. Zda pohádkové kouzlo nespočívá právě ve zlomkové jednotlivosti. Polyfonická hra vzpomínek kreslí ztracený čas nikoli v jeho celistvosti, ale postupně prokreslovaných detailech. Čerčesovův čas je vystaven na zvolna se rodícím fragmentu, na roztroušeném vědomí člověka, kterému se přes veškeré úsilí nedaří návrat k lidskému, kdesi hluboko zasutému východisku. Zůstává otazník zahrnující lásku, osud či náhodu.

Rovněž i jeden z nejmladších aktérů současné literární scény Taras Petričenko<sup>7</sup>, v jehož skicách se prolíná improvizovaný jazzový rytmus a psaný text, fantazie a podivný tropus kočky, jenž se významově tříští do mnoha významových faset. Petričenko nahlíží svět jako by očima pohádky, která by už sama o sobě mohla být jednotícím estetickým zřetelem. Ale i tento žánr vnáší do Petričenkovy optiky směsici dílčích postřehů a vjemů, jako by v modu pohádky a jako by v modu doopravdy. Petričenkova pohádka je ovšem absurdní a tím i celá jeho fragmentární próza komponovaná do jednotlivých útržků prostoru, děje a času vyvolává představu nepravidelného a zlomkovitého estetického prostoru bez zřetelného jednotícího elementu.

Nesporně filologicky velmi dobře poučený Andrej Atvacaturov staví v próze *Lidé v nahém*<sup>8</sup> na autobiografickém vyprávění, které by opět mohlo působit v souvislosti s ironií dostředivým a jednotícím zřetelem. Ovšem vedle toho je zde záměrný stylistický a tematický rozptyl, který se neustále odklání od jednotící příběhové linie. Astvacaturovem je navozena záměrně hraná vypravěčská roztěkanost, plachost a zdůrazňovaná a přehrávaná zakomplexovanost. Je zde vidění prostřednictvím brýlí, přes jejichž hranol se realita rozkládá do barevných fází optické škály bez zjevné uspořádanosti struktury. Je zde tříštivá atmosféra Joyceho románu, zřejmě i prostor T. S. Eliota a jeho *Pustiny* či velkoměstské či globálně tíživé atomizace.

<sup>7</sup> Петриченко, Т. (2008): *Кошка*. «Нева», Но 1.

<sup>8</sup> Аствацатуров, А. (2009): *Люди в холме*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Pavel Osipov je lékařem a přírodovědcem se zkušenostmi s americkým životním stylem. Jeho umělecký žánr je roztržštěný do povídek<sup>9</sup> a výpovědních esejistických zlomků. Ovšem jeho vidění světa si zachovává jistou jednotnost a uspořádanost. Osipovo pojetí světa je optimistické. Osipov přehlíží krutost zlomků skutečnosti a znovu a znovu opakuje slova o zázraku života a chtění žít. Osipov nezabředává do neřešitelných labyrintů složitosti, ale vidí svět jeho možné jednotící radosti a příklonu k optimistickému nadhledu. Osipovova touha po životě dokáže překlenout nesourodé a roztržštěné bytí. Ovšem je to spíše jen optimistické chtění než vyzrálá hloubka celistvosti. Je to spíše jen jistá výchozí platforma a iluze možného života, která vůči tříštivému a odstředivému pnutí staví jen optimismus chtění.

Rovněž pak próza Alexandra Iličevského<sup>10</sup> vykazuje směr k atomizaci. Iličevskij je vystudovaný fyzik. Odtud možná i vysoká abstrakce jeho myšlenek, které se v básnických obrazech dostávají na samý okraj srozumitelnosti. Próza je pak z jeho pohledu jednak jistým překladem básnických poetických obrazů do srozumitelnější formy, jednak vstupní branou k jinému smyslu a světu. Iličevského estetice jsou vlastní detailní zlomky reality a její rozložení do mikroskopických světů, které odpovídají vědomí novodobého člověka, které je rozloženo do mnoha ploch a zákoutí. Na kompozičním dvojení skutečnosti mezi několika příběhy, světů a časových pásem je částečně založena také próza Iriny Poljanské.<sup>11</sup> Jejím tématem je destrukce ruské inteligence a na vlastní kůži prožitá hrůza GULAGu, rozbití rodiny se současným rozbitím vědomí pospolitosti světa a pospolitosti se světem. Na půdorysu osobních zápisků a deníku se rýsují kontury scén, spojených volnými asociacemi lyrického a dramatického vyprávění. Na pozadí jednotících muzikálních vazeb je pak prokreslena plastičnost jednotlivých scén. Za jistý jednotící zřetel je možné u Iriny Poljanské považovat hudbu a její vliv na kompoziční základ slovesného tvaru.

Hovoříme-li o fragmentárnosti současné ruské prózy, nemáme tím na mysli, že jde o něco v ruské literatuře nového a neobvyklého. Napětí mezi detailem, fragmentem a celistvostí je možné spatřovat v průběhu celého vývoje moderní ruské literatury. Jsou zde ovšem dva autoři, jejichž umělecké vidění přesahuje fragment a vytváří představu celku světa. Jde o Dmitrije Bakina a Dmitrije Gorčeva. Oba tyto autoři píší povídky: v případě Gorčeva jde o krátké povídky, spíše o jisté úlomky obrazů reality Ruska. U Bakina jde o delší výpovědi, nicméně s dominantním zřetelem soustředěným k centru dění a ústřední syžetové linii. I když jde v Gorčevově tvorbě o úlomky reality, přece jen je prostřednictvím mnohočetných fragmentů vytvářena představa jistého jednotícího celku. Gorčevovy hromadící se repliky na rozbitou skutečnost jsou sjednoceny autorským subjektem a jeho převahou nad pozorovanými jevy. Je to pohled provokatéra, který se směje, a čtenář si není jistý směrem pohyblivé perspektivy tohoto smíchu. Jisté je jen to, že někdo se směje a je na interpretaci Gorčevovy prózy, aby byla rekonstruována bližší tvář a směr tohoto smíchu. Gorčevova groteska je prostředkem pro spojení mimořádně nesourodých

<sup>9</sup> Осипов, П. (2009): *Грех жаловаться*. М.: АСТ-Corpus.

<sup>10</sup> Иличевский, А. (2005): *Воробей*. «Новый мир». Но 7; Перс. М.: «АСТ», 2010.

<sup>11</sup> Полянская, И. (1997): *Происхождение тени*. «Новый мир», Но 1.

prvků. Patří k nim i krajní lexikální vulgarita, ovšem pochopitelná a v povídkách působící zcela ústrojně. Gorčev vnímá chaos v jeho groteskních projevech a zároveň má právě nad tímto smíchem převahu. Nejsme si vůbec jisti, že víme, kdo se směje, ale musíme uznat jednotící smíchovou autoritu, která se s převahou vymezuje vůči fikční realitě, rozkolísané do rozptýlených protikladů. Tento Gorčevův nadhled umožňuje postřehnout za atomizovanými detaily iluzi celistvosti. Totéž bychom mohli říci i o Dmitriji Bykovovi. Ovšem za prózou Bykova je vidět originální myšlenku vyjádřenou pomocí umělecké fikce. Za Gorčevovými texty je možné spatřovat celistvost světa, jež se samovolně vytváří prostřednictvím umělecké metafory. Za Bykovovými texty je možné rozpoznat intelektuála s pronikavým myšlením, který ví, ale ono vědění nevyplývá ze spontaneity uměleckého textu, ale z apriorní myšlenky. U Gorčeva není nic dáno dopředu a všechno samovolně a spontánně vzniká jako živelný a nijak neuspořádaný protikladný děj. Gorčevovy prózy naprosto neskrývají, že jejich autor nic dopředu neví, ale přesto jeho texty mají sílu vědění a přesahu k celistvosti. Paradoxní rysy Gorčevovy poetiky jsou sjednocovány celkovým pojetím ironického nahlížení fikční reality. Jednoduché postavy jsou projektovány do groteskní nadsázky. Gorčevův svět nevykazuje směřování k poetizaci reality. Naopak převládá všednost a směřování k rozblednutí lidské existence do každodenních drobných činností, které však neočekávaně ztrácejí charakter praktického života a mění se do situací, které aktéry dezorientují a vytvoří mu zcela zásadní a nečekanou životní překážku. Nečekanost spočívá právě v tom, že se oblast reality, která je tradičně z hlediska lidské zkušenosti považována za bezpečnou a neskýtající žádná úskalí, změní v něco nezvladatelného a vůči člověku agresivního. Jako by se svět před očima hrdiny rozdvojoval, přičemž obě varianty reality platí současně – všední, zkušeností zaběhnutá a zároveň mimořádná, výjimečná, nepochopitelná a zcela vybočující ze zaběhnutých kolejí. Autor Gorčev nikterak neskrývá, že právě on je autorem a situačním aranžérem, on je pánem situace s převahou i nad rozbitým obrazem skutečnosti i nad roztržštěným zrcadlem skutečnosti. Za reprezentativní soubor Gorčevových povídek a povídkových střepin lze považovat sborník *Dikaja žizn' Gondvany*<sup>12</sup>, do něhož byla sebrána podstatná část Gorčevových textů, i když ne všechny, jak často tvrdí ruská literární kritika.

Prózy Dmitrije Bakina<sup>13</sup> jsou omezeny na několik textů. Ale zdá se, že i tyto texty zcela mimovolně a nenásilně navozují představu nadosobního řádu. Za Bakinovými díly vnímáme mlčenlivou jistotu celistvého vidění světa. Jistota, s jakou se protagonista zbavuje veškerého majetku, a jistota, s jakou hovoří s dávno zesnulou manželkou, dává najevo, že máme před sebou nezlomnou, neotřesitelnou jistotu vědomí člověka, který se nepoddává žádné determinaci bytí. Protestující hrdinové Dostojevského, kteří se stále pokoušejí vymknout ze zaběhnutého chodu všedního světa, se zde setkávají s hrdiny, kteří mají nad světem přirozenou převahu a nic je nedokáže zviklat v jejich přesvědčení, že musí jít právě tou cestou, kterou jdou. Jako

<sup>12</sup> Горчев, Д. (2008): *Дикая жизнь Гондваны*. М.: Гоятри.

<sup>13</sup> Бакин, Д. (1998; 1996; 2009): *Сын дерева*. «Знамя», No 1; *Стражник лжи*. «Знамя», No 1; *Нельзя остаться*. «Новый мир», No 1.

hrdinové Andreje Platonova. Rys fragmentárnosti se projevuje i u jiných ruských současných autorů, kteří nejsou součástí našeho výběru.

Vedle fragmentárnosti je rovněž zřetelný důležitý fakt nečekaného a zřetelného životního úderu. V biografiích jednotlivých autorů se to projevuje nečekaně novým fenoménem. Je to válka. Tento fakt nikoho neudivuje. Ruská literatura se po celé devatenácté století a celé dvacáté století pohybovala na okraji válečné hrůzy. Pomineme-li L. N. Tolstého, V. Garšina, L. Andrejeva, A. Kuprina či J. Zamjatina, I. Babela, defiluje před námi stěžejní fakt ruského dvacátého století – Velká vlastenecká válka. Nejde jen o vítězství nad Hitlerem, který představuje metonymickou zkratku hrůzného válečného běsnění, ale především o děsivé utrpení, které Rusové přestáli v rozbahněných zákopech Stalingradu s jednotící ideologií, která byla sice děsivá a lidsky nepřijatelná, asiatsky krutá a nelitostná, ale nakonec přece jen vítězná. Zrůdný stalinský režim v oddaných projevech neskonale čistých lidí zvítězil nad zrůdným racionálním a nacionálním mechanismem fašistického šílenství. Z přílehlavého bláta stalingradských zákopů nemohli Rusové ještě dlouhá desetiletí odlepit nohy. Ale dnes před současníky stojí zcela jiný úder všedního dne. Jde o válku novodobou, imperiální. Je to válka bez války. Je to válka, kterou prošli všichni, kteří sloužili v základní vojenské službě v armádě. Služba v ruské armádě představovala pro celé generace zničující trauma. Ovšem navíc k této výchozí traumatizující situaci přibyla skutečnost, že tito vojáci mohli být v neválečné době nasazeni kdekoli, a to válečně. Nikdo nemůže zvenčí dohlédnout hrůzy lokálních konfliktů, které se staly noční můrou ruských vojáků několika na první pohled mírových poválečných generací.

Životní úder s sebou nese psychické trauma na celý život. Ruská próza je těmito údery trvale traumatizována. V literatuře je ještě možné zachytit údery a ozvuky druhé světové války. Ale především jde o trauma zcela jiné generace: generace Afgánistánu, Čečenska a všech novodobých lokálních konfliktů, kterými není zasažen celistvý prostor Ruska, ale jeho prostorový fragment. Zasažena je ovšem celistvost v jiném smyslu. Je zasažena celistvost vědomí lidí, která je úderem zvenčí rozložena do rozdvojenosti, ale mnohem více do mnohočetnosti vědomí, které už natrvalo není schopno nalézt jistotu bývalé celistvosti. Tento druh válečného běsnění se začíná silně projevovat jako střet různých kultur.

Jednou ze zásadních výpovědí o Beslanu je již zmíněný román *Evakuátor* Dmitrije Bykova.<sup>14</sup> Bykovova próza má několik významových hran. Je zde patrné téma životního úderu, katastrofy, rozpadu a destrukce města a země, po nichž se životní děj už nemůže vyvíjet dosavadním směrem. Výchozím stavem Bykovovy globální katastrofické situace jsou teroristické útoky s jejich vyvrcholením v beslanské tragédii. Bykov jako válečný korespondent viděl na vlastní oči realie beslanské školy. Zatímco předchozí romány Bykov zpracovával dlouhý čas, tentokrát stačily dva měsíce, aby byla napsána próza *Evakuátor*. Ovšem Bykovova odpověď nebyla přímočará v tom smyslu, že by se v jeho próze zrcadlily kavkazské realie. Bykovovým prostředím je současná moskevská všednodennost a snadno rozpoznatelné moskevské ulice, metro, obchody, restaurace, jež tvoří pozadí obvyklým městským životním situa-

<sup>14</sup> Быков, Д. (2005): *Эвакуатор*. М.: Вагриус, 2005.

cím, jakých jsou statisíce. Nevydařené manželství, rutinní práce, nečekaně narozené dítě, kazajka naprogramované racionality všedního dne, každodenní lidské míjení a dialogy rozbíjející se o sklovitý povrch skořepin do sebe uzavřených lidí. Vévodícím principem Bykovovy prózy je fantazie, kontakt s jinou civilizací. Velmi významnou tematickou oblastí je hra. Postavy se nacházejí ve fikční realitě ne nepodobné současné Moskvě a zároveň se pohybují v modu hry a herního principu, ve kterém je jeden z dvojice – Káťa – Igor – jako by odjinud a situaci dnešního světa vidí jako by poprvé a prostřednictvím výkladu a vysvětlení někoho druhého. A Bykov opět otevírá motiv cesty – jako útěku, jako pohybu v kruhu, jako pohybu „k“. Rovněž pak dominuje obraz provokace a antiutopie. Víze je však deprimující. Utéci nelze. Odejít nemá smysl, můžeme jen dál zůstat na svých místech každodenní reality. Jde jen o to, nedívat se do propasti, ničím se netrápit a zachovávat rituál běžné každodennosti. Útěk od rozpadu lze nejlépe vidět jako paradoxní zachování opakujícího se stavu šedivého automatismu. Láska je pak něco, co navozuje svojí výjimečností chaos a vnáší do zaběhnutého řádu momenty neodhadnutelného konfliktu. Bykovův román směřuje k výkladům o nemožnosti rozumného spasení: na evakuaci – na spasení – je už pozdě. Vše došlo příliš daleko. Bykovova autoterapie je napsána s pocitem, že veškerý tisk a informační zdroje jsou před novým, jiným slovem uzavřeny. A literatura je tak nucena vracet se ke stavu, který ji vždycky vytvářel pevný základ: být opět prostředkem občanské polemiky se schematicky uzavřeným světem. Jak se ostatně sám Bykov vyjádřil pro deník *Komersant*<sup>15</sup> – literatura se opět dostává do role, ve které napomáhá orientovat se v běžícím čase. V této souvislosti Bykov uvedl i novelu *Řeky J. Griškovec*. V ruské kritice je *Evakuátor* srovnáván s Pasternakovým *Doktorem Živago*. Nahrává tomu jak práce s fikční realitou, tak básně. Zatímco však Pasternakovy verše z románu *Doktor Živago* nepochybně představují jeden z vrcholů spisovatelovy tvorby, o básních D. Bykova to s jistotou říci nelze.

Čečenská válka je jedním z ústředních bodů Prilepinovy prózy<sup>16</sup>. Dominuje syrově obnažený detail. Válečné epizody přerůstají často z reálných obrazů do snově děsivé noční můry. Scény se často kumulují kolem jediné výšeče válečné skutečnosti a svým hromaděním zesilují vyhocený účinek. Prilepinovy prózy spolu se syrovostí detailu ohromují válečnými vraždami, popravami a smrtonosným cynismem. V případě Prilepina může evropského čtenáře překvapit jeho nacionalistická společenská angažovanost. Zkušenost s armádou a mašinérií ruské vojenské služby mají i Jevgenij Griškovec, Oleg Pavlov<sup>17</sup> či Andrej Gelasimov<sup>18</sup>.

Obecně lze říci, že válečná scéna současné ruské literatury tíhne opět k fragmentu a dezorientovanému vědomí. Nikde není pokojný stav a spočinutí. Cesta vede stále dál a dál směrem ke stále unikajícímu smyslu a rozmazaným významovým konturám. Jako by se zde střetávala rozpadající se kultura s novou kulturou, právě vznikající a

<sup>15</sup> Комерсантъ, 2005, 18.8.

<sup>16</sup> Прилепин, З. (2005): *Патология*. М.: Андреевский флаг.

<sup>17</sup> Zde jde ovšem spíše o tradičně realistický pohled na ruskou armádu s místy dominujícím obrazem krutosti. Павлов, О. (1999): *Казенная сказка*. М.: Вагнус.

<sup>18</sup> Геласимов, А. (2002): *Жажда*. «Октябрь». Но 5.

hledající svoji identitu. Katastrofický masový válečný živel nemá žádná pravidla a vše se utváří pod tlakem bezprostřední situace. Nejde zde o vítězství nebo prohru – jako ve 2. světové válce – ale o bludný kruh a bezvýchodné bloudění, protože v tomto světě neexistuje stav „po“ boji. Jediné, co si všichni přejí – být už odsud konečně pryč. Tedy je zde vytvářena iluze, že existuje prostor mimo epicentrum hrůzy. Nelze ani vyhrát ani prohrát. Lze jen nesmyslně zemřít. Často jde o montáž vět, ústřížků novinových zpráv, jako by někdy citace možné skutečnosti. Tedy v tomto případě nejde jen o motiv cesty jako stálého zdroje kompoziční proměny a syžetového pohybu, ale cesty jako stavu existence, jíž stále dál a dál uniká něco podstatného, její pravý smysl a směřování.

Velkým tématem současné ruské literatury je historie. O historii a její nové pojetí se zajímá i film. V této souvislosti lze připomenout originální a umělecky ceněný Sokurovův snímek z r. 2002 *Ruská archa*. Díla Dmitrije Bykova mají v pohledu na historii publicistický základ. Historie je Bykovem vykládána jako začarovaný kruh, v jehož rámci je možné identifikovat čtyři fáze. Období reforem, období „tvrdé ruky“, po níž následuje liberalizace a konečná stagnace. Bykov vyzozoroval v Rusku od 16. století několik takovýchto historických cyklů. Bykovův text je vystaven na žánrovém půdorysu eseje, žurnalistické polemiky, publicistické zkratky a volně pojaté románové výpovědi o dnešním světě. O „uzlech“ historie uvažoval velmi pronikavě Alexandr Solženicyn. Zajisté bychom mohli k historickým postřehům Dmitrije Bykova najít ne jeden pandán v ruské či světové publicistice.

Vedle pohledu Dmitrije Bykova lze k historií poučeným fikcím řadit prózy Petra Aleškovského. Aleškovskij je vystudovaný historik s praxí archeologa. Zajímá se o historická témata a klíčové osobnosti ruských dějin. Jeho fikce směřují také k fantaziím pohádkového žánru. Odtud pramení i zájem o démonismus a literaturu adresovanou dětem. Historie se tak pod jeho rukama snoubí s fantazií a pohádkou. Do této oblasti současné literatury patří také prózy Pavla Krusanova. Už zmíněný Krusanovův román *Ukus angela* je zaplněn aluzemi a reminiscencemi, alternativní historií a fantaskními syžety. Ruským imperátorem se v Krusanovově historické vizi stává syn ruského úředníka a jeho vztah s čínskou dívkou může nabízet i dosti přímočaré konsekvence. Kniha by se dala tematicky přeložit jako nový pokus o výklad imperiálního Ruska, chápání jeho historie – alternativní historie, a to na pozadí fantaskního žánru. Rovněž pak i v prózách Michaila Butova<sup>19</sup> jde často o svérázné prolínání minulého času otištěného do fosilií a současného času soustředěného do rozhovoru otce se synem. Fosilie jsou znaky – citace otisků života, zastupují dávno ztracený příběh a čas. Není zde žádná historická koncepce, pouze nahozené paralely, jež se nabízejí k možnému dalšímu domýšlení. K historickému tématu lze přiřadit také Dmitrije Galkovského. Jeho rozporuplný provokativní pohled na události ruské historie a jeho osobnosti vyvolaly ostré a kontroverzní debaty. Jde o román *Beskoněčnyj tupik. Nekončící slepá ulice*, která vyvolává představu metafory nikdy nekončící cesty „k“, cesty nekonečně ubíhající k neurčitým obrysům smyslu dění,

<sup>19</sup> Butov, M. (2007): V lomu. In *Antologie ruských povídek*. Eds, Leonid Bolšachin, Lucie Řehoříková. Brno: Větrné mlýny, s. 82–94.

nekoněčně se přibližující k možným výkladům světa. Galkovskij vypracoval ve svém díle řadu teorií, jejichž prostřednictvím se dívá na historii. Tyto teorie vyvolávají mnohočetné diskuse a mnohdy zastihují samotný umělecký tvar.

Vedle již zmíněných témat je stále zřetelný motiv náhody. Motiv náhody je pak další z řady motivů, který se prolíná prakticky všemi sledovanými texty. Nejde však jen o schéma postmoderní poetiky, ale o motiv, který je schopen nabourat zaběhnuté výklady světa a navodit představu světa jako něčeho, co je stále v pohybu a proměně a v této mnohočetnosti je jen velmi obtížné bezzbytku uplatnit předvídatelná myšlenková schémata a výklad jevů v jejich předurčené podobě. Najednou se ze všeobecného pohybu vyčlení malý detail, který je v několika okamžicích schopen přerůst svoji bezvýznamnou pozici a způsobit v zaběhnutém soukolí pohybu nepředvídatelné potíže. Rovněž tak i motiv hry, který se v nejrůznějších podobách uplatňuje v současných ruských literárních obrazech. Hra se může stát principem, který spojí prvky nesourodé a značně odlehlé. Modus hry nabízí fikční situace, které nabízejí opuštění uzavřeného pohledu na skutečnost a předkládají skutečnost jako otevřenou, proudící, stále znovu a znovu se utvářející proměnu bez jednotící autority.

Pokud bychom chtěli udělat velmi přibližné závěry o současné ruské literatuře, které by odpovídaly rozsahu výšece námi zahrnutého vzorku, pak bychom mohli konstatovat, že její fragmentárnost poukazuje na absenci autority ve smyslu předvzatých schémat, uměleckých koncepcí a žánrových, formálních vzorů. Obrazy samy o sobě kladou otázku a není zde autorita, která by rozhodla mezi dobrem a zlem, mezi odlehčujícím smíchem a tíživostí, mezi tragikou, posměšnou ironií, komickou karikaturou či tragikomikou ambivalencí. Jde o stav neustálé bipolarity a ambivalence, neustálého prolínání současně působících kontrastních detailů. Fragmentárnost rovněž působí jako estetika neuzavřeného, neuspořádaného promluvy, jako slovo v nepravidelném estetickém prostoru neklidného fikčního světa. Fragmentární uspořádání poukazuje k neustálému prolínání chaosu a řádu, jednotliviny a možné celistvosti. V. Svatoň [Svatoň 2004: 1] vyjádřil myšlenku, že pochopit dílo, znamená začlenit ho do určitého kontextu. Současný stav ruské literatury naznačuje v tomto ohledu zdrženlivost a ponechání otevřeného prostoru a otevřených kontextů, ke kterým si prozaické promluvy prorážejí cestu. Z tohoto hlediska pak nelze vyloučit, že fragmentární rozštěpenost jednotlivin a jejich interpretace ve smyslu životní zkušenosti může s nadhledem a odstupem času postupně přerůst v jednotící a zcela nový pohled na svět. Tento závěr podporuje i odkaz současné prózy k metaforičnosti a někdy až k mýtu, kdy právě tyto tendence odkazují k celkovému smyslu, i když stále unikajícímu, ale jistým způsobem stále přítomnému [Svatoň 2009: 170]. Ale z dnešního pohledu se spíše zdá, že v mnoha případech fragmentárnost pouze eviduje jisté jevy a nechává je jako součást fikčního světa působit v jejich mnohočetné malichernosti, banalitě a rozptýlenosti bez jakéhokoli záměru a bez jednotícího zřetele. Téma „životního úderu“ ve všech jeho mnohočetných variantách a téma historie se zdají být pro současný stav ruské literatury rozhodující a příznačné.

**POUŽITÁ LITERATURA:**

- SVATOŇ, V. (2004): *Proměny dávných příběhů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.  
SVATOŇ, V. (2009): *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern.



МАРІЯ ІГОРІВНА ПОЛОВИНКІНА

*Україна, Київ*

## ПОЗАСПЕКТРАЛЬНІ КОЛОРЕМИ В ПОЛЬСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**ABSTRACT:**

The lexemes with the semantics of color are widely used in the literature. Some of them are related to the primary colors of the spectrum, others don't. This article describes the most popular meanings of the "non-spectrum" lexemes *biały*, *czarny* and *szary/siwy*, which are used by Polish poets of the late XIX – early XX century, namely Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówicz and Leopold Staff, who are representatives of the period of "Young Poland".

**KEY WORDS:**

Semantics – colors – spectrum – metaphor – Polish poetry – "Young Poland" – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Jan Kasprówicz – Leopold Staff.

Колореми, тобто лексеми на позначення кольору як об'єкт наукового дослідження становлять значний інтерес для мовознавства, про що свідчать праці таких учених, як Т.В. Ковальова, І.І. Чумак-Жунь, Л.В. Шулінова, І.А. Герасименко, М.О. Шевчук-Черногородова, А. Заремба, І. Беляєва, Д. Будняк, Р. Токарський, Е. Теодорович-Хеллман та багато інших. Колір як одна з основних характеристик предметів несе на собі не лише пряме, а й переносне значення, яке виявляється у вигляді відповідних асоціацій та емоцій, що виникають часто на підсвідомому рівні. Таким чином, будь-яка барва може виступати певним знаком культурного коду того чи іншого етносу. Семантична багатогранність колорем особливо виразно виявляється в поезії, насиченій засобами художньої виразності – тропами. З цього погляду цінною базою для лінгвістичного аналізу є поезія «Молодої Польщі» – угруповання кін. ХІХ – поч. ХХ ст., найяскравішими представниками якого були Казімеж Пшерва-Тетмаєр (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), Ян Каспрóвич (Jan Kasprówicz) і Леопольд Стафф (Leopold Staff).

М. Шевчук-Черногородова виокремлює з-поміж барв основні кольори спектру (*червоний, оранжевий/помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний/го-*

лубий, синій та фіолетовий), компоненти поза спектром (чорний, білий та сірий) і відтінки [Шевчук-Черногогорова 2011: 4-7]. Польський дослідник А. Заремба, своєю чергою, називає *czarny*, *biały* та *szary* нейтральними кольорами [Zaręba 1954: 20-62]. Саме ці лексеми ми й розглянемо у запропонованій статті.

Білий колір у слов'янській культурі символізує світло, сонце, життя, вічність, святість, чистоту, невинність, божество, місяць, радість, свято, красу, схід, добро, зиму, сніг, мудрість, правду [Словник символів 2002: 24, Керлот 1994: 549-560]. У поезії К. Пшерви-Тетмаєра ця барва використовується дуже широко і має переважно пряме значення:

*Tu oczy obróciwszy ku złotemu słońcu  
i ku **białym obłokom** na błękitnym niebie,  
można świata zapomnieć i zapomnieć siebie [...]  
("Hala") [Przerwa-Tetmajer 1966: 52]*

Разом із тим, білий колір, вжитий, на перший погляд, у прямому значенні, може зберігати й відтінок асоціативності. Наприклад, *biała aureola światła* з вірша "O zmroku" може мати звичне, побутове значення (адже, як установили фізики, денне світло має білий колір), а може мати й елемент таємничості, містичності. Асоціацію із позитивом і святістю підтверджують такі приклади: *białe sukienki aniołów* (J. Kasprowicz, "Sierotka"), *biały Chrystus* (J. Kasprowicz, "Sierotka" і K. Przerwa-Tetmajer, "Magdalena i Chrystus"), *kształt bóstwa biały* (L. Staff, "Smutek twórcy"), *biała dusza moja* (L. Staff, "Nienazwany"), *białe snów szczęście* (L. Staff, "Odjazd w marzenie"). Недарма у вірші Я. Каспровича "Pieśń o burmistrzance" дівчата із чистим сумлінням, невинні у вбивстві немовляти, приходять на суд у білому вбранні з ліліями в руках, що є символом їхньої непричетності до злочину:

*Biją dzwony uroczyste  
Na kościelnej wieży,  
Do ratusza, przed burmistrza  
Orszak dziewic bieży.  
Spieszą tłumnie, w **białych sukniach**,  
Z lilijami w ręku –  
Nie boją się glosicieli  
Ani dzwonów dźwięku.  
[Kasprowicz 1990: 314]*

Чи не найчастіше використовується білий колір в описах жіночої краси: *białe stopy* (J. Kasprowicz, "Dies irae"), *białe piersi kobiet* (K. Przerwa-Tetmajer, "Dyskobol"), *białe ciało* (K. Przerwa-Tetmajer, "Ballada o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze"), *białe ręce* (L. Staff, "Pani z Milo", J. Kasprowicz, "Umiłowanie ty moje"), *biała kasztelanka* (K. Przerwa-Tetmajer, "Ballada o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze"), *białe łono* (L. Staff, "Przychodzi do mnie nocą"), *nimfa biała* (L. Staff, "Twój cichy gaj laurowy..."); згадаймо також застарілу польську назву жінки, в основі мотивації якої лежить білий колір, – *białogłowa* [Popularny słownik języka polskiego 2002: 49]. У наведених прикладах із поезії блідість могла про-

сто вказувати на аристократичне походження жінки або тогочасну моду (як відомо, знатні красуні захищалися від сонця, користувалися цинковими білилами та ін., щоб зробити свою шкіру якомога світлішою), але могла підкреслювати й інше: дівочу красу і чистоту, ніжність, юність. Активно використовує цей колір Я. Каспрович, особливо в описах Єви у гімні «Dies irae»: перша жінка на землі зображується саме як біла, світла, золотиста – тобто практично свята. Наприклад, вираз *biale stopy Ewy* повторюється тричі, *zlocistowłosa Ewa* – двічі, *jasnowłosa Ewa* – аж 5 разів. На нашу думку, автор використовує цей прийом свідомо для створення контрасту між прекрасною жінкою з чистою душею і жахливим змієм (сатаною), який її спокусив. Схожі приклади, проте пов'язані вже не з самими жінками, а з їхнім вбранням, знаходимо у поезії Л. Стаффа: *biale płótno* (“Przyjście”), *biała koszula* (“Hora tańcząca”), *dziewczęta w białych szatach* (“Gra w piłkę”).

Цікаво, що в одному з віршів Л. Стаффа («Epitafium») *biała koszula* вживається з епітетом *śmiertelna*. Тут маємо приклад негативної конотації білого, а саме – зв'язок зі смертю (як відомо, покійників загортали саме у білий саван, а на цвинтар часто відвозили на білих волах [Словник символів 2002: 24, 123]; на знак звістки про смерть слов'яни вивішували біля дому білу хустку [Герасименко 2010: 75]. У тому ж вірші знаходимо згадку про *biel kwiatów* – білі квіти у цьому випадку також символізують жалобу.

Лексеми на позначення білого кольору використовуються також в описах місяця:

[...] *Gdy w sianie świerszcze pieśnią swojego koranu  
Chwałą biały półksiężyc, co wschodzi nad drzewa.*  
(L. Staff, “Zachód”) [Staff 1955: 43]

*Сірий, сивий, сизий* вважають фоновими кольорами. Це символ стабільності, твердості, контролю над емоціями, мудрості зрілого віку, реалізму, але, разом з тим, і невиразності, непомітності, зречення, одноманітності, духовної та моральної ницості, порожнечі життя, суму, давнини, меланхолії, пасивності, втоми, невпевненості. Це колір-медіум між білим і чорним [Словник символів 2002: 125; Керлот 1994: 549-560]. У ліриці представників «Молодої Польщі» ця барва у вигляді прикметника *szary* найчастіше вживається у прямому значенні. Проте трапляються і такі випадки, коли це пряме значення має ще й деякі відтінки – зокрема, асоціативні. Так, *szara miska* (Я. Каспрович, цикл “Z chałupy”, XI сонет), на перший погляд, виглядає цілком однозначно – вона сіра, бо зроблена із сірого матеріалу – напр., із заліза. Проте, якщо подивитися глибше, можна помітити: нагромадження похмурих кольорів у цьому циклі використовується свідомо для підкреслення бідності, буденності та одноманітності життя, уособленням якого і є ця сіра миска. Приблизно таку ж функцію виконує вираз *żołnierska szara odzież* у вірші Я. Каспровича “A ci, co zaznawszy znoju...”. Підкреслюють думку і речення з вірша “Z chałupy”:

***Szare chaty! nędzne chłopskie chaty!***  
*Jak się z wami zrosło moje życie,*

*Jak wy, proste, jak wy, bez rozkoszy...*

[Kasprowicz 1966: 9]

*Szary* використовується і в нетиповому контексті – наприклад, при описі даліни та неясного світла, яке, здавалося б, не може мати такого кольору: *dal szara* (L. Staff, “Deszcz jesienny”), *szare światło* (L. Staff, “Deszcz jesienny” – повторюється 4 рази).

Окрім прикметника *szary*, польські поети також використовують споріднену з ним лексему *szarawy*, яка вказує на неповний вияв колористичної ознаки: *szarawy włos* (J. Kasprowicz, “Na targu”).

Семантично близькою до лексеми *szary* є колорема *siwy*. Із трактуванням значення цього прикметника пов’язані деякі труднощі, адже він у своєму семантичному полі поєднує декілька кольорів. Ось як пояснює значення цієї барви тлумачний словник польської мови:

*Siwy* – про колір: біло-сірий, срібlistий, світло-сірий, сіро-блакитний [Popularny słownik języka polskiego 2002: 917].

Як бачимо, семантичне поле колорема *siwy* перетинається із семантичними полями прикметників *biały*, *niebieski*, *szary* та *srebrzysty*. Таким чином, пояснення безпосереднього значення цього колоратива має спиратися на той чи інший контекст. Так, коли йдеться про волосся літньої людини, *siwy* можна умовно залучити до категорії білого, адже за значенням у даному випадку саме це семантичне поле є найближчим, проте коли йдеться, наприклад, про птахів або про очі, зазначену колорему можна віднести до категорії сірого. Отже, відповідний контекст є семантично значущим і часто допомагає встановити конкретне смислове наповнення колорема. Порівняймо: *gołąbecki siwućkie* (K. Przerwa-Tetmajer, “Marsz zbójecki”), *moje siwe ocy wciąż lzy lejom* (K. Przerwa-Tetmajer, “List Hanusi”) і *siwe moje włosy* (J. Kasprowicz, “Pieśń o burmistrzance”). Можливе також і «подвійне» трактування колорема *siwy*: наприклад, при описі хмари цю лексему можна було б зараховувати і до білого, і до сірого, оскільки колір хмар поєднує в собі ці дві барви.

У переносному значенні *siwy* також використовується при описах води: *siwe wody* (K. Przerwa-Tetmajer, “Magdalena i Chrystus” і “Preludia. VII”), а також поля: *siwy lan żyta* (J. Kasprowicz, “Pamiętam te piaski nad wodą...”). У подібному сполученні трапляється і прикметник *szary*: *szare lany* (K. Przerwa-Tetmajer, “W noc jesienną”).

Цікаво, що семантичне поле прикметника *siwy* частково перетинається із семантичним полем неколористичного прикметника *stary*, тому у поетичних творах, зважаючи на велику кількість вжитих автором тропів, інколи буває складно визначити, про що саме йдеться – про колір, про вік чи про щось інше: *wierzby siwe* (J. Kasprowicz, “Z chałupy”, L. Staff, “Południe”), *siwe Tatry* (K. Przerwa-Tetmajer, “Ballada o Janosiku i Salamonównie Jadwidze”).

Аналогічно до лексеми *szarawy*, у польській мові існує також прикметник, що позначає неповний вияв ознаки кольору *siwy* – йдеться про лексему *siwawy*, яка трапилася нам при розгляді польської поезії: *pukiel siwawy* (J. Kasprowicz, “Na targu”).

*Чорний* – колір-знак. Найчастіше пов’язується із негативом: темрявою, ніччю, злом, смертю, жалобою, пеклом, хаосом, страхом, гріхом, каяттям, містикою, небуттям, тишею, порожнечею. Сприймається як депресивний, похмурий, гнітючий [Словник символів 2002: 124-125, Керлот 1994: 549-560]. У проаналізованих нами поезіях представників «Молодої Польщі» колорема *czarny* часто вживається у переносному значенні і при цьому має суто негативні конотації. Найчастіше вона символізує смерть: *czarne ramiona krzyżów, wienie z czarnych ziół* (J. Kasprówic, “Święty Boże, święty Mocny”), *czarna głębia* (J. Kasprówic, “Ballada o słoneczniku”), *czarna żaloba* (L. Staff, “Deszcz jesienny” і “Rzadko na moich wargach”), або ж якесь зло: *czarna dusza, czarna broda szatana, czarne palce nóg* (J. Kasprówic, “Dies irae”), *czarna zmowa ze zlem* (K. Przerwa-Tetmajer, “Śmierć Janosika”). Цей колір має й інше значення: чорними здаються предмети у темряві (*czarna toń konarów* (K. Przerwa-Tetmajer, “W Kościeliskach w nocy”), *czarny staw* (K. Przerwa-Tetmajer, “Ciemnosmreczyński las”), *las czarny* (K. Przerwa-Tetmajer, “O zmroku”), *czarne wody* (K. Przerwa-Tetmajer, “Ciemnosmreczyński las”), *czarne zwierciadło śpiącej wody* (L. Staff, “Studnia”)) – дослідники називають таке явище прийомом «одивнення» (коли образ дається в незвичному освітленні) [Чумак-Жунь 1996: 8-12]. Проте слід зазначити, що в таких випадках *czarny* часто має відтінок негативної оцінності, адже створює відчуття таємничості та небезпеки.

У гімні Яна Каспровича “Święty Boże, święty mocny” натрапляємо на слово-сполучення *czarna wrona* – з одного боку, колір тут використовується у прямому значенні, бо цей птах дійсно має таке забарвлення. Але, разом із тим, зайвий раз підкреслюючи те, що ворона саме чорна, Я. Каспрович створює образ негативу, лихого долі та зловісного віщування:

*A u tych stóp  
samotny kopiać grób,  
a czarna wrona,  
na Bożej męki usiadłszy ramiona,  
bez końca  
kracze i kracze,  
i dziobem zmarłe rozsypuje próchno...*  
[Kasprówic 1966: 46]

На відміну від чорної ворони, образ чорної ластівки з вірша К. Пшерви-Тетмаєра “W lesie” вже не несе на собі такої негативної семантики. Тут колорема вживається вочевидь у прямому значенні:

*Niekiedy się zasrebrzy  
pod słońca blask z ukosa  
jaskółka śmigła, czarna,  
sunąca przez niebiosy.*  
[Przerwa-Tetmajer 1966: 33]

Інколи лексеми на позначення чорного кольору можуть використовуватися для зображення засмаглої або темношкірої людини: *człowiek o twarzy*

*ściernialej* (J. Kasprowicz, “Na targu”). Подібна колорема, вжита при описі за-смаги, має відтінок гіперболізації, бо ж, хоча обпалена сонцем шкіра темніша за звичайну, вона не є чорною у питомому розумінні цього слова, хоча і сприймається такою.

Таким чином, позаспектральні колоремами *biały*, *czarny* та *szary/siwy* можуть нести на собі як пряме, так і переносне значення. При цьому їхній семантиці притаманна певна двобічність, адже вони можуть одночасно бути виразниками обох цих значень. Для деяких колорем характерною є семантична варіативність, яка виявляється у зміні відтінку значення залежно від контексту.

**ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:**

- ГЕРАСИМЕНКО, І. (2010): *Семантика русских цветообозначений*. Горловка, с. 75.  
КЕРЛОТ, Х. Э. (1994): *Словарь символов*. М., с. 549–560.  
*Словник символів культури України* (2002). За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М.К. Дмитренко. К., с. 24–125.  
ЧУМАК-ЖУНЬ, І. І. (1996): *Лексико-семантичне поле кольору в мові поезії І.О. Буніна: склад, структура, функціонування*. Автореф. дис. канд. філол. наук. К., с. 8–12.  
ШЕВЧУК-ЧЕРНОГОРОДОВА, М. (2011): *Лінгвокультурологічна специфіка стійких словосполучень з компонентами кольоропозначення в російській, англійській та французькій мовах*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Донецьк, с. 4–7.  
KASPROWICZ, J. (1966): *Poezje*. W., s. 9, 46.  
KASPROWICZ, J. (1990): *Wybór poezji*. Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 314.  
*Popularny słownik języka polskiego PWN* (2002): opracowanie – Elżbieta Sobol. W., s. 49, 917.  
PRZERWA-TETMAJER, K. (1966): *Poezje*. W., s. 33, 52.  
STAFF, L. (1955): *Wiklina*. W., s. 43.  
ZARĘBA, A. (1954): *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*. Wrocław, s. 20–62.

Лідія Сигізмундівна Прокопович

*Україна, Дрогобич*

## МОВНИЙ ОБРАЗ СОЦІАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ МОВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

### ABSTRACT:

#### **Social Space Image in the Ukrainian Poetic Speech of the 2<sup>nd</sup> Half of 20<sup>th</sup> Century**

The stylistic parameters of social space image as an important fragment of national lingual-spatial world picture are observed. It is defined that the most actualized directions of social space lingual outline are **city** and **village** images, representative for the poetic texts of the second half of the XX<sup>th</sup> century. The types of semantic and expressive-evaluating realization of the corresponding poetic nominations as well as their contextual concretizers – landscape, vegetable, architectural and other micro images are retraced.

### KEY WORDS:

National lingual-spatial world picture – social space image – poetic nomination **city** – poetic nomination **village** – contextual concretizer– micro image.

Вичленування, стратифікація та характеристика соціального простору як частини загального просторового континууму – це передусім об'єкт наукового розгляду соціології, зокрема специфікованого її сегмента – *соціології простору*. Сьогодні ця порівняно нова галузь гуманітарного знання вже розгалужена на кілька векторів, які присвячені вивченню: а) поведінки людини в просторі; б) механізмів та закономірностей розміщення в просторі соціальних інститутів; в) закономірностей діяльності людини відповідно до її уявлення про простір. Останній вектор є для нашого дослідження засадничим, оскільки умотивовує перспективність функціонально-семантичного аналізу одиниць лексико-семантичного поля «простір» в аспекті взаємовпливу, взаємозв'язку «людина – простір – природа».

І мовна практика, і лінгвістична наука активно реагують на зміни в соціумі, в соціальній диференціації сучасного простору, а також на його об'єктивне осмислення в соціологічній теорії. Акцентуючи теоретичні положення щодо класифікації видів соціального простору, мовознавці «накладають» їх на сфе-

ру мовного відображення світу. Серед найбільш актуалізованих на сьогодні напрямків лінгвального окреслення соціального простору – характеристика мовних образів *міста* і *села*, репрезентантних для поетичних текстів другої половини ХХ ст.

Методика функціонально-семантичного аналізу образу *місто* продуктивно розроблена у працях Л. Ставицької, Л. Мялковської, Т. Скорбач та ін. дослідників. Зокрема, встановлюючи генетику мовно-естетичної концепції показу *міста*, Л. Ставицька доводить, що в українській поетичній традиції відповідна образна тема утверджується від початку ХХ ст., пов'язана з творчістю раних символістів [Ставицька 2000: 117]. Засоби лексико-семантичної репрезентації *міста* в авторських мовостилях М. Семенка та В. Поліщука докладно висвітлює Т. Скорбач [Скорбач 1999]. Об'єднувальною методологічною тезою щодо згаданих досліджень слугує думка В. Іванова: «місто в історії водночас і настільки нове явище, що кожне наступне покоління заново починає йому дивуватись, і настільки давнє, що це здивування передається нерідко образами тисячолітньої давності» [Іванов 1986: 25].

Визначальним для стилістичного окреслення словесного образу *міста* є зафіксоване у тлумачному словнику лексичне значення «великий населений пункт, адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр» [Словник IV: 751]: *Там на горі є місто, що до нього/ купці пливають аж з моря крижаного* (Л. Костенко); *Зима обступила місто* (С. Жадан). Це значення конкретизоване в художньо-образних деталях і реалізоване в регулярних та оказіональних асоціативних зв'язках однойменної номінації з поняттями, які окреслюють *місто* як урбаністичний цивілізаційний простір: *міста з фешенебельними віллами та майданами* (Д. Павличко).

Показові для стилістичної реалізації образу *місто* епітетні характеристики з різним типом оцінності – нейтральним, позитивним та негативним. До нейтральних належать автологічні, описово-логічні означення *велике, старе*: *На маленькій планеті у великому місті/ Сходить вечір на сине, на сизе й сумне* (М. Вінграновський); *Дев'ята вже давно – / потоп великих міст./ Міцкевич у кіно/ пішов...* (В. Неборак); *Ми пройшлись хребтами хідників/ у низ старого міста* (С. Йовенко). Такі характеристики формують тло для виявлення експресії позитивних і негативних епітетів, які вербалізують авторську оцінку *міста* або ж особливості його сприйняття ліричним героєм через метонімічні деталі із семами 'візуальне сприйняття' (*На маленькій планеті у синьому місті/ Сходить вечір...* (М. Вінграновський); *Не тільки злото-верхе місто* (І. Калинець); *Від Золотих воріт до золотої Софії/ по вулиці дитинства спокійно пройду* (С. Йовенко), 'психологічне сприйняття': *Ніч струмить в мое страждальне місто* (І. Калинець)).

Експресивізацію образу *місто* засвідчують генітивні метафори, в яких однойменна номінація поєднана з назвами почуттів, емоцій (*крізь воду вечора прозирає/ затоплене місто нашого кохання* (І. Калинець), спогадів (*Це місто спогадів. Це в липні снігопад./ Яким я був тут десять літ назад* (В. Неборак).



Епізодично *місто* репрезентоване як *свій простір*. Про відповідну аксіологію свідчить його ситуативна синонімізація зі сполукою *мої світи*: *І чорні квіти виростають з вікон/ у місто, в небо, у мої світи* (І. Калинець).

Метафорична мова другої половини ХХ ст. специфічно вербалізує таку ознаку *міста*, як його «наповненість» ліхтарями. Створювані цими реаліями візуальні образи освітлення репрезентовані через естетизацію побутовизмів *стілники, намисто: мільйон стільників міста/ мерехтить умлівіч над Дніпром* (І. Драч); *О місто в голубім намисті* (Д. Павличко)

Релевантний об'єктивному соціально-просторовому устроєві образ *міста* конкретизують назви *бульвар, алея, вулиці, завулки, фронтони, пам'ятник, газон* і т. ін. У структурі поетичного вислову вони реалізують зафіксоване у загальнономовних словниках пряме лексичне значення (*голий вітер/ никає в завулки міста* (В. Стус); *В сивому Костанці дощ іде./ Мокнуть вулиці, двори, фронтони./ Мокне сумно пам'ятник Назону* (Б. Олійник); *студентка яку випадково зустрів/ на порожній вулиці* (В. Махно); *Зелений квадрат газону* (І. Драч) або ж вербалізують оказіональні авторські асоціації: *Встає бульвар на тополиний зріст* (І. Драч); *Ганяв я на протуарах срібні кола дитинства* (І. Калинець).

Специфіку простору *міста*, який за соціальною та культурною інфраструктурою суттєво відрізняється від простору *села*, означають метафори з лексемами – назвами характерних для міста будівель, закладів та установ, різновидів транспорту тощо: *[люди] виходять з .. будинків,/ з переходів, ресторанів, з метро,/ беруться за руки..* (В. Неборак); *Кінотеатри і вокзали – в світ спроектовані екрани міст* (В. Неборак); *в останньому вагоні (у метро)/ в котрімсь житті я їхала щаслива* (С. Йовенко); *через п'ять хвилин в тролейбусі чи й так/ забудеш про політ і про літак* (В. Неборак).

На відміну від *міста*, яке, за твердженням Л. Ставицької, постало в центрі літературної уваги тільки на початку ХХ ст., образ *село* – традиційний метафоричний мотив української словесності і в прозовому, і в поетичному її різновидах. Цей класичний образ естетизований у творчості Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського та ін. письменників. У сучасній узуальній та поетичній мовній практиці він формує кореляцію до образу *місто*, пор.: *село* – «1. Населений пункт (звичайно великий) неміського типу, жителі якого займаються перев. обробіткою землі. 2. Сільська місцевість узагалі».

Просторову семантику реалізують передусім зафіксовані в поетичних текстах обставинні формули *за село, за селом, край села*: *Потяглися журавлі вдалеч плавко./ Доганяв їх листопад за селом* (Б. Олійник); *Потім тихо поплакали дві верби за селом* (Б. Олійник); *Сохнуть далі перемліті/ і за селом сидить село* (М. Вінграновський).

Контекстне оточення номінації *село* часто формують мікрообрази й мікродеталі, пов'язані з описом характерних реалій сільського побуту, типових робіт сільських мешканців: *Напівсонну/ тополю/ збудить трактор край села* (В. Стус); *З туманцем раннім череда строката/ Неквапно впливала із села* (А. Мойсієнко).

Кодифікований в академічному тлумачному словнику як 3-тє значення лексеми *село* лексико-семантичний варіант «збірн. Жителі села, сільської місцевості» естетизований у метоніміях із значенням «люди в селі готуються до сну» та «люди сплять»: *Коли село хилилося до сну./ Вони удвох виходили на луки* (Б. Олійник); *Сплять босі села в хаті на печі* (М. Вінграновський).

Епітети, зафіксовані в поетичній мові другої половини ХХ століття до номінації *село*, – здебільшого експресивно конотовані. З-поміж них акцентуємо функціональність традиційних означень *рідне, золоте* (*І чи моя тривога проросла/ Од сивої печалі Козерога/ В глевке болото рідного села?* (І. Драч); *Вертаю знову в золоте село* (І. Драч), а також інноваційних (*І хтось мене вів через холод заплющених сіл./ Згарища станцій... Безокі віконні провали* (Б. Олійник).

У річищі актуальної для шістдесятників космічної тематики змодельована метафора Л. Костенко: *Старі хатки в солом'яних скафандрах/ стояли в чорних кратерах села.*

Мовообраз *села* у розглядуваних поетичних текстах увиразнюють вторинні (дендронімні, фітонімні, флоронімні, ландшафтно-рельєфні та ін.) стилістичні конкретизатори. Вагомість таких деталей для сприйняття *села* підкреслюють його описи в науковій та науково-популярній етнографічній літературі: «перед мандрівником, що їде високим, голим і пустим степом, несподівано розкривається дуже мальовничий та небуденний образ, коли в яру виринає українське село» [Жайворонок 2006: 533].

У розглядуваній поетичній мові елементами пейзажоописів *села* часто виступають номінація *стежка*, дендронім *верба*: *За дібровою стежка між вербами в'ється в село* (Д. Луценко); *Я знову уявляю, що стою під вербою/ В селі на моїй Україні* (М. Руденко); *Над вербами тягне димком від села* (М. Руденко).

Новітній напрямок мовно-поетичної репрезентації *села* – його показ як фрагмента *екологічного простору*. Очевидно, це мотивовано тим, що тридцятикілометрова зона відчуження охоплювала 79 сіл. У відповідних метафорах домінує негативна оцінність, яку найпоказовіше виявляють епітети *порожній мертвий, голий*: *І днина така невесела./ До біса ця божа краса./ Порожні Чорнобильські села/ Волають в німі небеса* (В. Камінчук); *Ваше село веселе нині, мов пуста голя./ пил замітає, й відлуння тишу ляка* (С. Йовенко)

Важливий фрагмент національної просторової картини світу, окресленої у поезії другої половини ХХ ст., формують номінації, які за семантичними параметрами об'єднуються у лексико-тематичну групу «архітектурні образи». Зокрема, це назви побутових будівель та їх частин (*хата, будинок, дім, призьба, ганок*), сакральних споруд (*церква, церковця, храм, собор, костел, дзвіниця*), декоративних споруд (*арка, вежа*), огорож (*пліт, тин, паранет*).

Словесний образ *простору* в мові розглядуваної поезії активно розбудовують назви побутових будівель – *будівля, будинок, дім, хата*. Слутуючи опорними пунктами художнього простору села, вони зазвичай виступають у кон-

текстному оточенні інших просторових образів: **хата, й тин, і груша серед двору**/ і кияшиння чорне де-не-де (Л. Костенко); **Я вийду з хати** у срібний вечір **до яворів** (Б. Олійник); **Ти [хата] стоїш, небагата й непишна, виглядаючи з саду в луг** (В. Симоненко); **А тепер мені тополіна вулиця/ За четвертою хатою** кінчається (Б. Олійник). Такі комплекси – образки «рідного» простору українців.

Книжне слово *будівля* – стилістично нейтральна одиниця просторового словника: *студентка* [...] *вказала мені на будівлю* навколо якої я/ безпорадно кружляв півгодини (В. Махно); *кров моя/ фарбує будівлі сірі* (С. Жадан). Нейтральність властива й іменникові *будинок*: *мексиканці вкладають мармурові плити/ до парадного входу в будинок* (В. Махно).

Найбільш змістово й оцінно навантажена архітектурна номінація – *хата*, концептуалізована в українській словесності як лінгвоестетичний знак національної культури, мовний маркер етнопростору [Єрмоленко 1999; Сюта 2000]. У поетичній мові це своєрідний епіцентр розгортання ліричних подій, про що свідчать частотно вживані обставини *коло хати, біля хати, навколо хати* тощо: **біля хати** білий батько на канані (М. Вінграновський); *Пише, рідна, що навколо хати/ наш садок вишневий забілів* (В. Симоненко); *Улітку під вербою біля хати/ Княгиня почала дітей навчати* (М. Руденко); *А коло хати пелехатий сонях/ пасе траву в блакитному дощі* (Л. Костенко). Такі вислови апелюють до класичних автологічних образів Т. Шевченка: *Садок вишневий коло хати; Сім'я вечеря коло хати* тощо. Продовжуючи цю традицію, автори виявляють особливе естетичне чуття, яке «до певної міри формує у людині своєрідний спектр бачення тієї невербалізованої поетичності, якою наповнений світ» [Ставицька 2000: 15].

Оцінність образу *хата* демонструють епітети *рідна, батьківська, біла, блакитна, сива, далека, стара*. З-поміж них домінує означення *рідна*. Притаманну йому конотацію інтимності посилює займенник *моя* у конструкціях звертання: *Відчиняла ти лагідно двері, [...] Рідна хато моя стара* (В. Симоненко); *Я прощаюся нині з тобою,/ Рідна хато моя, назавжди* (В. Симоненко); *Добридень, рідна хато! Де ви, рідні, – стрічайте сина блудного* (В. Стус). Пор. також ностальгійно-інтимну конотацію словосполук *найдорожча рідна хата, наймиліша рідна хата*: *Я бачив на землі хороми,/ Просторі, мов аеродроми,/ Палаці для тисячоліть,/ Та найдорожча рідна хата,/ Ота маленька, небагата* (Д. Павличко); *Де стоять в обновах білих, в чистому вбранні/ Рідні хати, білі хати з хмелем при вікні* (В. Симоненко).

Позитивне авторське ставлення до *хати, рідної хати* засвідчують колоративи *біла, блакитна, сива*: *Хата моя, біла хата,/ Казко тепла й доброти* (Д. Луценко); *Отака біла-біла хата/ Серед білого-білого цвіту* (І. Драч); *Сто віків мій вік заприг/ Сиву хату розхитати* (І. Драч); *Сніпки золотисті загачують греблю,/ Бо хата блакитна текла б в небеса* (І. Драч). Щодо останнього слововживання І. Мойсеїв зауважує: «жовто-блакитний імпресіонізм тут поєднано з одвічним прагненням до високости» [Мойсеїв 1993: 20].

Ситуативним синонімом до означення *біла* щодо дистрибута *хата* як елемента українського пейзажу виступає епітет *чепурна*: *Серед любисткової тиші/ Дрімає хата чепурна* (Д. Луценко).

Позитивно конотованому образіві *біла / чепурна* (тобто обжита, доглянута) *хата* протиставлена *хата-пустка* як символ запустіння, синонім не-життя. У контекстах цю семантику вербалізують деталі *забиті вікна, висить замок, похилена хвіртка*, пор.: *ваша хата ще стоїть,/ забиті навхрест ваші вікна.* (Л. Костенко); *Вікна забиті і висить замок – / ржава сережка над кігтиком клямки [..]/ Хто там квилить у тій хаті ночами?/ Може, живе там сама самота,/ Соває пустку у піч рогачами* (Л. Костенко); *Над синьою лампою білих снігів/ Похилена хвіртка і пес пелехатий .. / До хати не кличе ні пес, ані див,/ та й хати нема вже* (А. Мойсієнко).

Під впливом позамовних чинників, які зумовили увиразнення соціально-аксіологічної маркованості лексеми *хата*, поети системно розширюють сферу її стильового побутування та ореол конотації. Зокрема, йдеться про аксіологічний зміст численних епітетних сполук (*осліпла хата, осиротіла хата, здичавіла хата, забруднена оселя* і т. ін.), прикладкових конструкцій (*хата-пустка*), які на сьогодні концептуалізовані як мовні знаки екологічного чорнобильського простору, виступають маркерами зони відчуження: *Стоять осиротілі хати,/ Ніхто по вулиці не йде.../ Зозулі не хочеться кувати* (В. Камінчук); *Чому це зозулі німіють?/ Імруть на папері рядки.../ Осліплені хати сивіють/ Чорніють вишневі садки* (В. Камінчук). Антропоморфізована в епітеті *осліплена* ознака «неосвітлені або вибиті вікна» – складник загально-го образу покинутості, запустіння, підтримуваний образними деталями *зозулі німіють, чорніють вишневі садки*.

Повноцінну парадигму опису архітектурного образу простору формують назви частин будівель *вікно, поріг* і т. ін. Відомо, що в них закладений глибокий міфопоетичний зміст межі між «своїм» і «чужим» світом, простором. У сучасній поезії таке архетипне значення зазвичай затемнене або й узагалі втрачене. Вислови *за вікном, під вікном, за вікнами* – це здебільшого поетичні обставини, які маркують межу між закритим (всередині хати, будинку) і відкритим (зовні хати, будинку) простором: *Ніч за вікном безжалісно текла* (І. Драч); *Вечір-мулат підійшов до порога* (Л. Костенко); *Із-під крил журавлиних/ Мені під вікно листопад стелиться* (Б. Олійник). Водночас варто відзначити, що у мовній свідомості сучасних авторів міфопоетика *вікна* здебільшого втрачена, знівельована, натомість фіксуємо інше його естетико-пейзажне наповнення: в українському побутовому просторі *під вікном хати* традиційно посаджені квіти, кущі, дерева тощо: *Де стоять в обновах білих, в чистому вбранні/ Рідні хати, білі хати з хмелем при вікні* (В. Симоненко); *Його душили спогади і кашель,/ І навіть той за вікнами бузок* (Л. Костенко); *Тринадцять руж під вікнами рида* (М. Вінграновський); *Край вікна любисток/ Пророста весною* (Д. Луценко). Спостережено також епізодичні вживання назви частини будівлі *ганок*: *Похилився хлоп'як біля ганку./ Від*

зажури ще більше змалів.. (Б. Олійник); Дзвони дзвіночками бризнуть над літом./ Ще й чебрецями до **ганку** (А. Мойсієнко).

Інший тип мовно-естетичного освоєння назв архітектурних споруд і їх частин демонструють номінації *арка, вежа, аркада, фасад, стіна, балкон* тощо: *А на потрійній **на аркаді**/ лиш пугач путькає вночі* (І. Драч); *Біля білої **вежі** чорне дерево* (Л. Костенко); *Налякана ніч тремтіла у чорному склі **балконів*** (В. Стус); *І весни такі пахучі згустки/ Розплескалися **об** голубий **фасад*** (В. Симоненко); *Ніч протовпиться, мов п'яниця./ **по кімнатах, по стінах** шастає* (В. Стус); *Набряклі залози весни/ **над стінами районних центрів*** (С. Жадан); *перетікали хвилі,/ б'ючи солоними хвостами по жерстяних/ **дах-хах/ будинків,*** збудованих вже в п'ятдесяті (С. Жадан). Такі контексти засвідчують поступовий перехід сучасної мовно-поетичної свідомості від природного і «сільського» до урбаністичного типу пейзажоопису.

Помітні архітектурні маркери національного простору, окресленого у мові української поезії другої половини ХХ ст., – це назви сакральних споруд *церква, собор, костел, софійські бані, лавра, дзвіниця* тощо. У поетичному словнику вони формують лексико-тематичну мікрогрупу, складники якої стають елементами розгорнутих асоціативно-образних рядів: *Самих тут келій – кілька добрих вулиць/ Самих **церков** – на кілька тих Полтав* (Л. Костенко); *днина гріється благоуханна/ над ватрами **софійських золотих бань*** (Д. Павличко); *Та над всім сонцесяла **Софія** жива* (І. Драч); *На святій горі при самій зорі/ **церковця** стала* (І. Калинець); *Дзвіниця лаври в небі – диригент* (С. Йовенко); *Від **Золотих воріт до золотої Софії**/ по вулиці дитинства спокійно пройду* (С. Йовенко); *Лавра – освітлена височіє...* (С. Йовенко).

Лексичні, морфологічні нюанси, які уможлиблюють багатогранне поетичне окреслення простору через стилістичне освоєння назв сакральних споруд, тонко відчують також автори-вісімдесятники та дев'яностники. У їх поезіях часто відтворюється об'єктивно-просторова, підтверджена побутовим досвідом ситуація: *церква, собор, дзвіниця* – це стрижневі пункти життєвого простору українців, з їх участю, біля них, навколо них розгортаються ліричні події: *[Чернігів] стоїть, не відає Батия,/ **банями соборів золотіє,*** нагорбами небо підпира (І. Римарук); *гуцули на свято/ **біля церкви** влаштовують розпlesi* (В. Махно); *ці провінційні/ містечка збудовані/ за Магдебурзьким правом/ із площею яка неодмінно називається Ринок/ **церквами й костелами,*** поруйнованими *синагогами* (В. Махно); *далеко рідний край стрункі його **собори**/ і сніг далеко – чистий золотий* (І. Римарук); *місяць встигає з рогу вулиці переміститись/ **ближче до церкви*** (С. Жадан).

Знаковим для мовообразу національного простору є мотивований об'єктивною реальністю і системно втілюваний у поетичних текстах зв'язок *церква – горб, пагорб*. Пор.: *князь/ тут збудував церкву яка – мов яйце – / знеслась/ і **закотилась під пагорб** – і вирізьбила пейзаж/ своїм цегляним орнаментом* (В. Махно).

Отже, образ соціального простору у мові української поезії другої половини ХХ ст. репрезентує базова, домінантна кореляція *місто – село*, а також

тематична мікрогрупа назв архітектурних об'єктів та їх конкретизаторів, які у розглядуваній мовно-поетичній картині світу релевантно відображають предметно-артефактну наповненість названих фрагментів національного простору.

**ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:**

- ЄРМОЛЕНКО, С. (1999): *Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови)*. К.
- ЖАЙВОРОНОК, В. (2006): *Знаки української етнокультури*. К.
- ИВАНОВ, В. (1986): *К семиотическому изучению культурной истории большого города*. Ін.: Труды по знаковым системам, Вып. 19. Тарту. с. 20–38.
- МОЙСЕЙВ, І. (1993): *Рідна хата – категорія української духовності*. Ін.: Сучасність, № 7, с. 19 – 23.
- СЛОВНИК (1970–1980): *Словник української мови: В 11-ти тт.* К.
- СКОРБАЧ, Т. (1999): *Мовний образ простору в поезіях М. Семенка і В. Поліщука*. Х.
- СТАВИЦЬКА, Л. (2000): *Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст.* К.
- СЮТА, Г. (2010): *Лінгвосвіт поезії авторів Нью-Йоркської групи*. К.

В'ячеслав Миколайович Васильченко

*Україна, Київ*

## УКРАЇНСЬКІ ФРАЗЕМИ, УТВОРЕНІ ВІД ВЕРБАЛЬНИХ АПОТРОПЕЇВ

### ABSTRACT:

#### Ukrainian Phraseological Units Derived from Verbal Apotrophey

The article deals with phraseological units of Ukrainian language which derived from verbal apotrophey. It was shown the guarding function of language as one of the varieties of its magical function. It was stated the automatic nature of using of studied phrases, that, however, associated with understanding of the needs of recourse to force that can protect. It was shown the specifics of formation of their semantics. It was allocated the structural groups of analyzed units, which based on different types of magical ideas. It was defined the invocation's recipients that often appear in apotrophey's formulas.

### KEY WORDS:

Ritual – verbal apotrophey – verbal magic – invocation – phraseological unit- apotrophey – imperative – realema.

Поява вербальних апотропеїв (оберегів) спричинена вірою в магічну силу слова. Терміном “вербальний оберег” дослідники позначають окрему лексему, сталий вислів, примовку і текст (наприклад, замовляння, апокрифічна молитва), які, відповідно до народних уявлень, використовуються для уберігання (обереги-уберігання) і застереження (обереги-застереження) [Хомік 2005: 5]. Загалом же апотропеїчну функцію можуть виконувати слово, замовляння, обряд, дія, предмет, музика (хоч цей перелік і не повний) [Левкиевская 1995: 260]. Мета проведення оберегового обряду – запобігти небезпеці, уникнути її шкідливої дії, захистити людину і її життєвий простір від згубного впливу певної злої сили.

Апотропеїчна ситуація структурно близька до ситуації комунікативної, оскільки для неї характерні: мета виголошення текстової структури, участь її відправника й адресата, час і місце, обставини, у яких вона відбувається. Однак ця схожість тільки зовнішня, формальна. Порівняно зі звичайним комунікативним актом, спонтанним і необмеженим, апотропеїчна ситуація вмонтована у систему традиційної етнічної культури, є її результатом і безпосереднім виявом. Апотропеїчна ситуація – це ситуація застосування обе-

рега. У її межах відбувається здійснення апотропеїчного магічного акту, суть якого полягає у виголошенні тексту, здійсненні дії або пред'явленні предмета. Апотропеїчний акт має відтворювальну природу, адже агент, що його виконує, нічого не створює. Він використовує готові зразки (форми, стереотипи), визначені традицією, у ситуації та з метою, які теж “прописані” нею.

Універсальна структура апотропеїчної ситуації тричленна. Сюди входить: а) джерело небезпеки, носій злої сили (представники потойбічного світу / нечистої сили, тварини (в основному – хтонічні), природні катаклізми, ворожі, небезпечні, неосвоєні локуси, межові (перехідні) місця і часові проміжки); б) об'єкт, що потребує захисту (людина і весь її життєвий простір, усе, що забезпечує життя, вміщує його і може відтворити, продовжити); в) виконавець обряду (будь-яка людина, що береться захищати себе або членів роду (достатньо лише знати тексти і виконувати канони його виголошення); водночас для деяких апотропеїчних ситуацій релевантний обрядовий статус виконавця – вимальовується певна “спеціалізація”). У межах наведеного “трикутника” й відбувається генерування магічної сили апотропеїчного тексту.

Оберегова функція виступає як один із різновидів магічної функції мови. Ґрунтується вона на неконвенційному розумінні мовного знака, фетишизації імені, інструментальності слова, апеляції до референційних особливостей імен і актуалізації конотативних властивостей антропонімів (заміна імені, інвокація, сакральність імен), – рисах, що впливають з давніх уявлень про сутність слова і мови [Хомік 2005: 5].

Для берегових вербальних формул характерне те, що вони можуть використовуватися як засоби “швидкого реагування”, коли потрібна термінова реакція на реальну небезпеку, яка насувається [Хомік 2007: 275] (актуальна модель). Водночас апотропеї часто характеризуються превентивністю, заданістю реагувати на можливу загрозу. Їхнє завдання – перетворити потенційну небезпеку на нездійсненну, унеможливити її (профілактична модель).

Релікти (уламки) деяких берегових вербальних формул увійшли до фразеологічної системи української мови. Фраземи-апотропеї (далі – ФА) порівняно нечисленні (на тлі скажімо, фразеологізмів-прокльонів). Вони мають вигокову природу. Їх можна поділити на дві групи. До першої входять структури, що репрезентують модель “Інвокація + імператив”. Серед об'єктів інвокації у фраземах цього типу фігурують: а) Бог: **Боже борони!** [ФЛ: 24]; **Боже крий!** [ФЛ: 24]; **Боже уховай!** [ФЛ: 24]; б) Матір Божа: **не дай Мати Божа!** [ФС: 219]; **крий Мати Божа!** [ФЛ: 239]; в) **небесна сила: крий тебе небесна сила!** [ФЛ: 411]. Ймовірно, функціонування саме таких об'єктів інвокації впливає з традиції первісних берегових формул, що були підхоплені християнством і пристосовані до нової ситуації. Така ситуація впливає із системи традиційних народних вірувань, про що зазначав М. Костомаров: причиною всього, що українець бачить і що з ним трапляється, виступає Бог [Костомаров 1994: 55]. (Пор. паремії: *У Бога все мога; Бог те знає, а не ми ґришні; Як Бог годить, то й мокре горить*).

Що ж до кваліфікації берегової дії, то план вираження ФА демонструє прохання, вербалізоване в імперативах із семантикою оборони, збереження, відвертання, ховання, укривання, милування, не доведення, не допущення:



**Боже борони!** [ФЛ: 24]; **боронь Боже** [ФЛ: 25]; **нехай Бог боронить** [ФЛ: 27]; **борони (боронь, сохрани, сохранный) Боже, Боже борони (сохрани), оборони Боже** [ФС: 46]; **хай (нехай) Бог (Господь) милує (боронить) / помилує (оборонить), нехай хай (нехай) Бог (Господь) не доводить** [ФС: 40]; **Боже крий!** [ФЛ: 24]; **Боже уховай** [ФЛ: 24]; **Боже храни** [ФЛ: 24]; **не дай Боже** [ФЛ: 27]; **крий Мати Божа** [ФЛ: 239]; **не дай Мати Божа** [ФС: 219]; **крий Мати (Матір) Божа** [ФС: 397]; **крий Мати Божа** [ФЛ: 239]; **крий Боже (Господи, Матір Божа, Мати Божа і т. ін.)** [ФС: 397; СФ: 313]; **не дай Боже (Бог, Господи, Мати Божа)** [СФ: 186; ФС: 219]; **крий тебе небесна сила!** [ФЛ: 411]; **хай (нехай) Бог (Господь) одверне** [ФС: 40]; **ховай Боже!** [ФС: 928]; **не доведи (не приведи) Господи (Боже, Бог, Господь)** [СФ: 211; ФС: 255].

Уся ця апотропеїчна вербальна магія спрямована на те, щоб її виконавець не став *небіжчиком* – тобто людиною, позбавленою земної опіки Бога. У наведених одиницях чітко простежується віра в надприродні сили (насамперед у Бога), мотивована одвічною залежністю людини від стихій, могутніших за неї [Зн.: 43-44]. Проаналізувавши шістсот фрагментів різностильових текстів російської мови, де функціонує фраза *не дай Бог*, Л. Савенкова зробила висновок, що в мовленнєву тканину згадана одиниця вводиться нібито автоматично, “тобто тут не можна говорити про спробу людини усвідомлено адресувати молитву Богові, але можна – про розуміння мовцем/тим, хто пише, того, що прогнозована небажана ситуація не підконтрольна йому, а отже, уникнути її не під силу авторові мовлення” [Савенкова 2011: 172].

Такі ж інвокації наявні у замовляннях: *Поможи мені, Мати Божа, сі зуби зашептати і з-під їх черви викликати* [УЧ: 76]. Тексти українських оберегових замовлянь, як констатує О. Хомік, мають три просторові рівні: а) *рівень свій (людський)*, б) *чужий вищий (позитивний)* і в) *чужий нижній (негативний)*. Звичайно центром свого (людського) просторового рівня виступають *двері, поріг, ворота, огорожа, хата (лави, стіл, піч)* або *двір* (його кваліфіковано як замкнений апотропеїчний простір). Вихід за його межі вважається небезпечним, а тому вимагає додаткового захисту вищих сил: *“Іду я з хати, за мною Сус Христос і Божа Мати, Миколай на порозі – помага мені в дорозі”* [Хомік 2005: 13]. Звертання до вищих сил і міфологічних персонажів у замовляннях належить до мотивів, у яких виявляються основні види традиційного лікування [Темченко 2003: 17-18]. Звертання до вищих сил виступають характерним мовним маркером також для текстів українських колядок. Ці вербальні конструкції являють собою елементи обрядодії, “виконують магічну функцію впливу учасника обряду на надприродні сили” [Петренко 2011: 14].

Другу групу формують ФА, що складаються лише з назви об'єкта інвокації (яка може поєднуватися з присвійним займенником, ад'єктивом чи вигуком). Оберегова функція (семантика) таких одиниць “замикається” на назвах адресатів апотропеїчного звертання. У цих одиницях яскраво виявляється магія імені: **[ой] Мати Божа** [ФС: 467], **[ой (ох)] матінко [ж] моя [рідна]!** [СФ: 381; ФС: 479], **мати Божа [милостива]!** [ФС: 468; СФ: 370], **о мій Боже!** [ФЛ: 27], **Боже мій правий!** [ФЛ: 24], **ой (о, рідко і) леле (леле-леле)** [ФС: 420], **ой, леле!** [СФ: 332; ФЛ: 222], **ой лелечко!** [ФЛ: 223], **леленько моя** [СФ: 332]. Виконавець обрядової вербальної формули-прототипу апелює до вищої сили, просить захисту, допомоги, але не називає тієї конкретної дії, яку потрібно виконати (як це відбувається в одиницях попередньої групи). Тут “працює” магія імені: згадати ім'я – це мате-

ріалізувати назване, а отже, прагматична мета у виголошенні такої інвокації полягає у прикликанні вищої сили для захисту в актуальній ситуації. Прикликання божества, зазначають А. Байбурин і А. Топорков, являло собою форму ритуальної поведінки [Байбурин Топорков 1990: 25]. Як констатує О. Фрейденберг, праці в галузі класичної філології показують наявність зв'язку між інвокацією та богоявленням: назвати бога означає викликати його. Ця ж ідея втілена і в інвокації померлих. Після вимови їхніх імен вони “являються” (знову виникають, приходять-оживають) [Фрейденберг 1998: 78]. Подібні факти інвокації представників потойбічного світу демонструє український казковий дискурс. Хтонічні діди-карлики Ох і Гайгай з'являються після того, як згадали їхні імена: “дід з сином сіли відпочити на могилці, і старий сказав: “Ох!”; на межі, де починався “великий лісище”, батько вимовляє “гай-гай”, і перед ним з'являється “однойменний” представник потойбічного світу [Андрєєва 2011: 75]. Ґрунтується це уявлення на архаїчних віруваннях у те, що ім'я предмета (назва, слово) поряд з іншими атрибутами (форма, колір, інші фізичні параметри) виступає його неодмінною органічною ознакою. Подібно до магічних предметів (амулетів, фетишів) таке сакральне ім'я предмета могло належати жерцям, вождям (як особливій категорії посвячених) [Петренко 2011: 284-285]. Зображення об'єкта, як і його ім'я, перебуває в одному семантичному ряді із самим об'єктом і через це рівнозначне йому [Дьяконов 1990: 132]. Ім'я виступало субститутом названого об'єкта, носієм його сакральної сутності. Про силу зв'язку між словом і річчю (денотатом, об'єктом) свідчить явище табу. У ньому виявляється магічна функція мови, коли певні слова заборонялося вживати через соціально-політичні, історико-культурні, релігійні, етичні й естетичні чинники; такі знаки відповідних понять навмисно заміняли описовими назвами чи іншими знаками (евфемізмами) [Селіванова 2006: 596-597].

Унікали вживати й назви хвороб (їх заміняли або особові займенники, або родова назва, або евфемізми), оскільки вірили, що називання справжнього імені призведе до появи хвороби, яка вселиться в людину. Використання субститутів мало на меті умилювати хворобу, створити ситуацію, коли вона або швидше піде, або не прийде зовсім [Усачева 2008: 277].

Найчастіше у ФА об'єктом інвокації виступають *Бог* і *Мати Божя*. Ці фігури християнського пантеону є найбільш сакральними. Вони наділені універсальною функцією. Наявність цих імен в апотропеїчному тексті формує враження про вербально створювану ситуацію як про ситуацію максимальної об'єктивності. У сполученні з сакральними конотаціями це створює враження непохитності сказаного і – відповідно – дієвості магічного тексту [Солов'єва].

З функціонального погляду, на думку А. Чернової, *Мати Божя* в українському концептуальному просторі позиціонується як Берегиня-Мати і виступає християнським субститутом *Великої Богині* [Чернова 2010: 118]. Архетип *Великої Матері* належить до найвизначальніших в українській культурі [Дронь 2008: 89]. Згадана субституція відповідає загальним тенденціям, що діяли після християнізації України-Русі, коли місце поганських богів займали “християнські святі. Згідно з народним уявленням, вони стали покровителями тих ділянок людського життя, якими опікувались давніше поганські боги” [В: 148]. Метатекст барокової літератури відображає відношення образу Богородиці

до людей у межах суб'єкт-об'єктної формули (у якій суб'єкт дії – Богородиця, об'єкт – людина). Вплив образу Божої Матері на людину фактично не обмежений. До цієї сфери входить “духовне і тілесне здоров'я, життя і смерть, захист від природних і політичних катаклізмів, заснування монастирів, відновлення зруйнованих святинь і т. ін.” [Матушек].

ФА відображають ситуацію, коли Мати Божа і мати людська (рідна) об'єднуються в одному образі – образі захисної сили. Закономірність згаданої ситуації детермінується організаційною специфікою епохи матріархату, коли домінуючу роль у роді й родині відігравала мати. Цей факт позначився на генетичному коді людини, реалізація якого здійснюється насамперед у мові: в екстремальних ситуаціях людина “до кінця життя звертається до матері (як і до Бога, Господа), наприклад: “ой мамо (нене)!”, “мамо (мати, нене, ненечко) моя!”, “мамо (мамочко) моя рідна!”, “матусю (неню) моя дорогесенька!” або просто “мамо!”, “нене (ненечко)!” [Зн.: 355-357] (Пор. *Мати праведна – ограда камена* [ЗУП: 157]; *Тоді вже не кажи, що моя мати рідна!*; *Тоді вже не кажи, що моя мати* [Н: 188]). Через ці два компоненти складного образу матері-захисниці до нього імпліцитно входить і Мати-Берегиня.

Об'єктом інвокації також виступає одиниця *леле* (*лелечко*). У сучасному лексиконі *леле* (*лелечко*) – це вигук, що використовується (також повторюючись) “для вираження жалю, нарікання, страху або здивування (часто разом з “ой”)” [Зн.: 331]. Можна припускати зв'язок цієї інвокації з ім'ям однієї з богинь дохристиянського пантеону – богині весни *Лелі* (білор. *Леля*, *Ляля*) [БМ: 286], доньки богині Лади. У Словнику Білецького-Носенка форми *Леле!* *Лелечко!* визначаються як вокативи від власних імен і характеризуються як вигуки, а лексеми *Леля* і *Лель* подаються зі значенням “бог кохання у давніх слов'ян” [Б-Н: 207]. Деякі дослідники кваліфікують слово *леля* як одиницю загальнослов'янського походження, що називала ляльку і мала значення “мала дитина”, “пестунчик”, “улюбленець”. Водночас *лельо* – південно-західний діалектизм із семантикою “батько, отець”. *Леліяти* – плекати у мріях. Архаїчне значення цього дієслова – “заколювати”, “нянчити” [УМ: 276]. Як більш очевидну етимологію вигуку *леле* джерела наводять його тождність із формою вокативу лексеми *леля* (< псл. *lelja*) “старша жінка; тітка; мати” [ЕС III: 217]).

Нааявність у плані вираження ФА другої групи допоміжних компонентів посилюють їхню магічну впливовість. Вигуки фіксують високий індекс емоційності, яка супроводжує виголошення обрядової формули. Прикметники вербалізують оцінку. Присвійні займенники несуть вказівку на інкорпорованість об'єкта і суб'єкта інвокації: **ой леле!** [ФЛ: 222]; **леленько моя** [СФ: 332]; **ой (ох) матінко [ж] моя [рідна]!** [СФ: 381; ФС: 479]; **Боже мій правий!** [ФЛ: 24]; **мати Божа [милостива]!** [ФС: 468; СФ: 370]. На посилення впливовості вказує й дублювання назви об'єкта інвокації: **Боже ти мій господи!** [ФЛ: 24].

Спорадичним явищем у підсистемі ФА виступають одиниці, до плану вираження деяких залучено магічні реаліми: **сінь та печина** [ФЛ: 416]; **сінь тобі в оці (в очі)** [СФ: 650; ФС: 809]. Їхня форма демонструє близькість до прокльонів: **сінь та печина** кому – “Ужито як усталену форму проти зурочення” [ФЛ: 416] // **сінь тобі на язик [печина в зуби (у вічі)]** – “Уживається як прокляття і виражає побажання невдачі, лиха, всього недоброго” [СФ: 650;

ФС: 809] (Пор. *сіль тобі в вічі та вода та печина в зуби* [Гр. 3: 149] / печина – “перепалений шматок глини або цеглини, що відпав від печі [СУМ 6: 348]).

Таким чином, органічним сегментом української фразеосистеми виступає група одиниць, мотиваційною базою для яких стала вербальна апотропеїчна магія. На рівні фразем такі одиниці вживаються вже автоматично, однак із розумінням потреби звернення до сили, що допоможе уникнути небажаної ситуації, яка перебуває поза контролем мовця. Залучений матеріал дає підстави для вокремлення двох структурних груп: “Інвокація + імператив” та “Інвокація”. Оберегова ідея прототипів ФА полягає у зверненні до вищої сили з метою одержання захисту від небезпечної ситуації. Найчастіше апотропеїчні формули адресуються *Богові* та *Матері Божій*. Будучи одиницями вигової природи, ФА вживаються у відповідних комунікативних ситуаціях і демонструють семантику, мотивовану прототипними структурами, що функціонували в обрядовій сфері українського етносу.

#### ДЖЕРЕЛА:

**Б-Н** (1966): Білецький-Носенко П. *Словник української мови*. К.; **БМ** (2004): *Беларуская міфалогія: Енциклапедычны слоўнік*. Мн.; **В** (1993): Воропай Олекса. *Звичай нашого народу. Етнографічний нарис*. К.; **Гр.** (1996-1997): *Словарь української мови*. К.; **ЕС** (1983-1989): *Етимологічний словник української мови*. К.; **Зн.** (2006): Жайворонко В. *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. К.; **ЗУП** (1929): Багмет А, Дащенко М., Андрущенко К. *Збірка українських приказок та прислів'їв*. К.; **Н** (1993): *Українські приказки, прислів'я і таке інше*. К.; **СУМ** (1970-1980): *Словник української мови*. К.; **СФ** (2003): Білоноженко В. М., Гнатюк І. С., Дятчук В. В., Неровня В. Н., Федоренко Т. О. *Словник фразеологізмів української мови*. К.; **УМ** (2005): Войтович В. М. *Українська міфалогія*. К.; **УЧ** (1992): *Українські чари*. К.; **ФЛ** (2002): *Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник*. К.; **ФС** (1993): *Фразеологічний словник української мови*. К.

#### ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

АНДРЕЄВА, Т. (2011): *Поетика ініціаційного комплексу в українському фольклорі*. К.  
 ДРОНЬ, К. (2008): Міфопоетична інтерпретація теми “влади землі” в оповіданні Івана Франка “Навернений грішник”. In: *Міфологія і фольклор*, № 8, с. 86-95.  
 ДЬЯКОНОВ, И. (1990): *Архаические мифы Востока и Запада*. М.  
 КОСТОМАРОВ, М. (1994): *Слов'янська міфологія*. К.  
 ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. (1995): Семантика славянских вербальных апотропеев. In: *Этнологическая и этнокультурная история Восточной Европы*. М.: Индрик, с. 260-259.  
 МАТВЕЕВ, А. К. (2004): Аполонія шивмени. In: *Вопросы ономастики*, № 1, с. 7-13.  
 МАТУШЕК, О. (1999): *Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури*. In: <http://disser.com.ua/contents/5798.html>  
 ПЕТРЕНКО, О. (2011): *Вербалізація сакральності в українських колядках*. – Автореферат на здобуття наук. ст. канд. філол. наук. Одеса.  
 ПЕТРЕНКО, О. (2011): Найголовніші особливості мови українських колядок як сакральних текстів. In: *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*, № 1, Т. 24 (63), Ч. 1, с. 284-288.  
 САВЕНКОВА, Л. (2011): Чего боится человек (ситуации употребления фразеологической единицы *не дай Бог*). In: *ROSSICA OLOMUCENSIA*, Vol. L, Num. 2, с. 171-174.  
 СЕЛІВАНОВА, О. (2006): *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава.  
 СОЛОВЬЄВА, Я.: Структура апотропея. In: *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*. In: [http://www.ruthenia.ru/folklore/lso4\\_solovieva1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/lso4_solovieva1.htm)  
 ТЕМЧЕНКО, А. (2003): *Українські лікувальні замовляння: вербально-акціональні універсалії, символіка та семантика*. In: <http://disser.com.ua/contents/6452.html>  
 УСАЧЕВА, В. (2008): *Магія слова и действия в народной культуре славян*. М.  
 ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. (1998): *Миф и литература древности*. М.  
 ХОМІК, О. (2005): *Український вербальний оберег: семантика і структура*. In: <http://disser.com.ua/contents/6433.html>  
 ХОМІК, О. (2007): Семантика та структура української оберегової примовки. In: *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія»*, № 6, Т. 20 (59), с. 274-280.  
 ЧЕРНОВА, А. (2010): *Концепти “батько”, “мати” в українській лексико-фразеологічній системі світу*. – Дисерт. на здобуття наук. ст. канд. філол. наук. Д.

**Любовь Савченко: «Феномен этнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти». Сімферополь, 2012.**

Предложенное вниманию читателей издание, на наш взгляд, является очень актуальным, поскольку это первый фундаментальный труд по украинской фразеологии, в котором систематизированы коды культуры, исследован феномен этнокода духовной культуры, что сделало возможным выявить максимально полный корпус фразеологизмов, в которых содержатся отпечатки духовной культуры украинского народа. Автор, достаточно свободно ориентируясь в языковедческой, этнологической и культурологической проблематике, предлагает новый взгляд на тот круг проблем, которые дают возможность ярче всего выявить глубинную суть закодированного в идиоматике языка системы социальных, духовных, морально-этических ценностей и приоритетов украинского народа за многовековую историю.

Знаки этнического кода в языке, сориентированные на менталитет этноса, обряды, обычаи, верование, быт, определяют особенности национального языка и культуры, дают возможность проследить взаимосвязь этнических картин мира, провести параллели между несколькими национальными языками. Рецензируемый труд отличается прежде всего богатством и разнообразием языкового материала, привлеченного к анализу. Хочется отметить также широкое использование исторических наработок украинской паремиологии, лексикографии и фразеологии, восточнославянских фольклористов и этнографов, а также современных фразеологических словарей – украинских, русских, белорусских и др. Достаточно полно в монографии отражены исследования фразеологов и культурологов второй половины XX – начала XXI в. Показательно, что исследуемые фразеологические единицы Любовь Савченко нередко сопоставляет с употребляемыми не только в русском и белорусском, но и в польском, болгарском, немецком и других языках. Восприятие терминологически и информативно сложного текста облегчают таблицы, которые касаются главным образом разных классификаций. Концепцию исследования Любви Савченко определили идеи, утверждающие отражение во фразеологии всего спектра жизни и деятельности как отдельной личности, так и общества, этноса с набором свойственных ему возможностей и предпочтений.

---

Л. Савченко описала в монографии несколько тысяч фразеологических единиц, определив место этнически и культурно маркированных фразеологизмов в этнической картине мира и, соответственно, фразеологической картине мира, охарактеризовав компонентный состав и культурно-национальную семантику фразеологизмов, образы которых мотивированы духовной культурой, и проанализировав их как источники этнолингвистических и лингвокультурных данных. В ходе исследования выделены наиболее употребительные базовые составляющие этнокультурного пространства во фразеологии, трансформирующиеся через коды культуры.

Знаки этнического кода в языке способны изменяться под воздействием определенных общественно-политических событий, что в определенной степени влияет на сохранение стабильности фразеологического состава языка. Однако основные свойства фразеологических единиц – воспроизводимость, понятийная заменимость семантики, способность фразеологизмов к аккумуляции в своих образах культурных и этнических элементов – способствуют тому, что фразеологизмы значительно медленнее реагируют на изменения в обществе и менталитете этноса, а хранят свое значение и функционируют в речи независимо от этого. Однако исследование корпуса фразеологических единиц, зафиксированных в XIX — нач. XX вв., подтверждает потерю ряда фразеологизмов в связи с эволюцией общества и сознания его народа. Такая закономерность прослеживается автором на примере конкретных фразеологических единиц.

Как известно, во фразеологии содержатся фрагменты культуры, истории, этнографии, психологии, мировоззрения, религии, менталитета украинцев, воссоздается национальный характер народа. Примечательным является то, что автор выделяет актуальные и перспективные проблемы в области исследования фразеологии народной культуры.

В монографии определено понятие этномакрокода духовной культуры и представлена система кодов как модельная база для этнолингвистического и лингвокультурологического исследования этнофразеологизмов. Проведен анализ семантики фразеологизмов с компонентом-символом, который соотносится с определенным кодом культуры, чем определена роль символизации в системе формирования этнофразеологии. Такой подход дал возможность выявить этимон культурно и этнически маркированных фразеологизмов. Основываясь на языковых, культурных и этнографических фактах, автор описала этимологическую базу ряда фразеологизмов и фразеологизированных этносочетаний украинского языка.

В монографии исследован компонентный состав и культурно-национальная семантика фразеологических единиц, образы которых мотивированы духовной культурой, дан их анализ как источников этнолингвистических и лингвокультурных данных. В результате исследования выделены наиболее употребляемые базовые конститuentы этнокультурного пространства во фразеологии, которые трансформируются через коды культуры. Доказано, что наиболее производительным является символический этнокомпонент с соматическим, зооморфным, фитоморфным, предметным кодами культуры.

---

---

В процессе исследования автором были проанализированы разные виды источников: языковые (тексты и словари), культурологические, фольклорные, этнографические, поскольку работа такого типа требует как языкового, так и лингвокультурологического и этнографического анализа фразеологического материала. Труд Л. Савченко является подтверждением того, что только комплексный анализ языковых и культурных явлений дает возможность выявить историко-этимологический аспект происхождения этнически и культурно маркированных фразеологизмов, определить влияние мировоззрения народа, его менталитета, быта, поведения на формирование фразеологии.

Монография состоит из 6 разделов и изложена на 600 страницах. Дан основательный список использованной литературы, этнографических, фразеологических источников. Структура монографии предопределена поставленными задачами и представляется оправданной. В двух первых главах рассмотрены теоретические принципы и методологические вопросы, в третьей-пятой главах содержится анализ фразеологического материала с экспликацией образов фразеологических единиц в этнокодах на ментальном, акциональном и вербально-акциональном срезе. Акциональный план выражения трансформируется через этнокоды: традиционно-обрядовый, ритуальный, обычаев, досуга, гадания. Через вербальный срез интерпретируются фразеологизмы, соотносящиеся с этнокодом заговаривания, клятвы, божбы, проклятий, этикетный этнокод.

Разработанная система кодов, субкодов и микрокодов описывается автором как способ организации пространства культуры. Набор кодов культуры универсален для всех носителей любого языка, однако их исследования в фразеологии подтверждают, что репрезентация каждого кода национально и культурно детерминированы. В монографии подчеркивается, что большим культурно-национальным потенциалом отмечаются этнофразеологизмы с историческими, социолингвистическими, культурологическими, этнографическими и краеведческими характеристиками. Особенно выделяются образы фразеологизмов, мотивированные максимальным углублением в этнокультуру, через ментальный срез, в частности, соотносимые с такими этнокодами, как мифологический, религиозный, демонологично-антропоморфный, код верований, поверий.

В последнем аналитическом разделе дано описание этнолингвистического генезиса субстанциональной и концептуальной групп культурных кодов. Наиболее производительными в субстанциональной группе культурных кодов являются такие этнокомпоненты фразеологических единиц, как *невеста*, *коса*, *голова*, *венчик*, *волк*, *собака*, *каша*, *шапка* и др. Дан этнолингвистический анализ ряда фразеологизмов как активного, так и пассивного словарного запаса, образы которых в системе этномакрокода культуры мотивированы традиционно-обрядовым, ритуальным, мифологическим этнокодами культуры. Таким образом, образы проанализированных фразеологизмов являются иллюстрациями анимических верований, обычаев, обрядов украинского народа, которые в плоскости этномакрокода духовной культуры коррелируют на уровне соответствующих этнокодов. В фрагментах этнокультуры изображены

---

те жизненные действия или убеждения, которые положены в основу образов этих фразеологических единиц.

Выделены фразеологизмы с компонентами, которые со временем испытывали трансформацию под воздействием изменений в менталитете и морально-этических отношениях народа. Количественная характеристика фразеологизмов доказывает, что в целом из десяти единиц с определенной семантикой, отмеченных в прошлом веке, в современных словарях фиксируются лишь единицы. Анализ фразеологического материала также свидетельствует о том, что ряд фразеологических единиц, пройдя с течением времени определенный отбор, потерял актуальность в упадок, закрепились в речи только те фразеологизмы, семантика которых остается актуальной для современного общества и является характерной для менталитета и психологии народа.

Оценивая монографическое исследование чрезвычайно актуальной научной темы в целом как безусловный успех его автора и значительный вклад в современное отечественное языкознание, можно сделать общий вывод о весомой научной стоимости рецензированного труда. Он отмечается бесспорной научной новизной, основывается на системах концепций современной лингвокультурологии и этнолингвистики, опирается на достаточно широкий фактологический материал. В научный оборот впервые (или с существенным уточнением и углублением) вводится целый ряд языковых фактов и языковедческих положений. Но особое одобрение заслуживают, в частности, такие положения монографии Любови Савченко, как классификация по языковым данным субстанциональных и концептуальных кодов культуры, система этнокодов духовной культуры украинцев. Значительный интерес вызывают авторские рассуждения относительно взаимосвязи истории и культуры украинского народа с фразеологией и паремиологией украинского языка, гипотезы относительно происхождения многих этнофразеологизмов и др.

Из изложенного выше следует, что монография является глубоким по содержанию оригинальным научным исследованием, которое отображает современное состояние развития лингвистики на пересечении таких наук, как этнолингвистика, лингвокультурология, этнопсихология. Рецензируемая монография является значительным вкладом в разработку кардинальных проблем современной фразеологии. Исследование активизирует интерес ученых к теме кодов культуры в фразеологии. Работа произведена на должном научном уровне: логическая, последовательная, структурно продуманная. В содержании диссертации прослеживается четкая система описания материала.

Таким образом полагаем, что научное исследование Любови Савченко на тему «Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти» вносит существенный вклад в развитие современной лингвистики, в частности, фразеологии, не только украинского, но и всех славянских языков.

*Дана Балакова, Словацкая Республика*

*Яромира Шинделаржова, Чешская Республика*



### Dialog kultur po sedmé

Sedmá mezinárodní vědecká konference *Dialog kultur* (pořádaná už tradičně ve dvouletých cyklech Katedrou slavistiky PdF UHK v Hradci Králové ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při Ústavu slavistiky FF MU v Brně) proběhla na královéhradeckém slavistickém pracovišti ve dnech 22.–23. ledna 2013. I tentokrát byl zájem o setkání filologů (lingvistů, literárních vědců), ale i kulturologů – slavisticky orientovaných na problematiku středoevropského areálu – solidní přihlásilo se 73 účastníků z 5 zemí. Kromě pracovníků českých univerzit se zúčastnili zástupci slovenských, polských, ruských a běloruských akademických pracovišť. Dvoudenní jednání se uskutečnilo ve třech sekcích, do nichž byly zařazeny tematické bloky profilované především referáty zaměřenými na *Dialog kultur očima lingvistů*, na *Meziliterární a mezikulturní vztahy* a na *Didaktiku, frazologii, kulturologii*.

Na úvodním plenárním zasedání při zahájení konference vedoucí Katedry slavistiky hostitelského pracoviště **Mgr. Jana Kostincová, Ph.D.**, přivítala hosty z českých univerzit (Masarykova univerzita v Brně, Mendelova univerzita v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, Univerzita Karlova v Praze, Ostravská univerzita), ale i kolegyně a kolegy ze zahraničních univerzit a akademických ústavů [Univerzita Komenského v Bratislavě, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Prešovská univerzita, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave (Slovenská republika), Uniwersytet Opolski, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. K. Pułaskiego w Radomiu, Uniwersytet Wrocławski (Polsko), Moskevská státní oblastní univerzita (Ruská federace), Běloruská státní univerzita v Minsku a Minská státní lingvistická univerzita (Bělorusko)]. Jednání pozdravili jednak představitelé hostitelské akademické půdy (prorektor UHK pro tvůrčí činnost a vnější vztahy **prof. RNDr. Antonín Slabý, CSc.**, děkan PdF UHK **doc. PhDr. Pavel Vacek, Ph.D.**), jednak i představitel kooperujícího brněnského Ústavu slavistiky FF MU **prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.**, a předseda ČAR **Mgr. Jiří Klapka**.

Vlastní rokování v plénu návazně otevřely tři referáty zástupců královéhradeckého hostitelského pracoviště: *Knihovna – labyrint – cyberspace. Kam se vydává současný čtenář.* (**Jana Kostincová**); *Semikomunikace mezi uživateli západoslovanských*

---

jazyků. (**Jaroslav Lipowski**) a *Диалог культур – лейтмотив современного обучения иностранным языкам* (**Oldřich Richterek**).

V první sekci konference, jež nesla název *Dialog kultur očima lingvistů*, předneslo své příspěvky 18 účastníků z České republiky, Slovenska a Polska. Vystoupení zahrnovala jak pohled do historie (**Aleš Brandner**), tak i snahu postihnout žhavou současnost a pojednat o nejnovějších trendech vývoje jazyka (**Zdeňka Nedomová, Blažena Rudincová, Jindřich Kesner**).

Velká pozornost byla věnována hraniční oblasti mezi gramatikou a stylistikou a otázkám spojeným především s jednotlivými funkčními styly (**Ján Gallo, Emilia Wojteczak, Jiří Gazda, Pavol Adamka, Danuta Kepe-Figura**).

Bohatou diskusí vyvolaly i příspěvky zabývající se hlavně gramatickou problematikou (**Božena Kotuła, Libuše Dufková, Czesław Lachur**).

Poslední blok v lingvistické sekci byl věnován konfrontační onomaziologii a dalším otázkám spojeným s lexikem evropských jazyků, zejména slovanských, především pak otázkám týkajícím se různých způsobů jeho rozvoje (**Svatopluk Pastyřík, Marta Vojteková, Kristýna Křížová, Romana Szlauerová, Oxana Baranova**).

Do sekce *Meziliterárních a mezikulturních vztahů* bylo ve dvoudenním jednání zařazeno 23 referátů. Věnovaly se mj. aktuálním otázkám těchto vztahů v soudobém nárůstu počtu jinokulturních studentů na českých univerzitách (v širším nadhledovém přístupu **Ivo Pospíšil**, dále pak i **Dagmar Toufarová**), mj. i v aktuálním vztahu mezikulturní symbiózy české komunity a ruské diaspory v České republice (**Karel Sládek**), ale i v širší souvislosti problematiky soudobých migračních trendů a s nimi souvisejícího nárůstu potřeby mezilidské tolerance (**František Burda**). Nadhledová pozornost byla rovněž věnována i problematice ideologie v totalitních společnostech (**Tibor Vojtko**).

Některá vystoupení se zaměřovala na otázky bilaterálních vztahů slovanských kultur (např. **Margarita Mlchohova, Radka Hříbková**), na komparativní analýzy překladatelských interpretací literárních děl, v nichž se svěbytně odráží jednak (zpravidla slovanský) mezikulturní dialog, jednak i pozitivní přínos jejich recepce a interpretace pro přijímající – např. českou, případně i slovenskou – kulturu (**Zdeňka Vychodilová, Anton Eliáš, Martina Pálušová**).

Besporu inspirativní byly analýzy zkoumající sémantické i stylistické posuny mezi literárními artefakty a jejich filmovými (případně dnes i televizními) interpretacemi (**Zdeněk Pechal, Jekatěrina Mikešová**) nebo nové pohledy na tradičně interpretovanou tvorbu některých autorů (např. **Josef Dohnal** v případě díla A. Bloka a L. Andrejeva).

Nemalá část vystupujících se zaměřovala prioritně na vybrané otázky ruské literatury – jako např. na „téma lásky“ v tvorbě A. Platonova (**Jelena Vasiljeva**), na roli epiteta v tvorbě V. Rasputina (**Tamara Miljutina**), na svěbytnou roli strachu v ruské kultuře a literatuře (**Polina Zolina**), na „svobodný“ hlas básničky Iriny Ratušinské (**Ivana Ryčlová**), případně na ranou tvorbu V. Kaverina (**Katarzyna Wysoczańska Pająk**) aj. Zastoupeny byly i další otázky, např. samotný text jako představitel reálií a kulturně-historických hodnot (**Elena Zelenická**), ztvárnění „krásy“ v básnické tvorbě ruských symbolistů (**Simona Koryčánková**), titánský

---

odkaz českého badatele Františka Kautmana nejen pro zkoumání díla F. M. Dostojevského, ale i pro nadhledový přístup k ruské literatuře obecně (**Miluša Bubeníková**) i aktuální tematické posuny v současné ruské literatuře (**Jaroslav Sommer**).

K pozitivním znakům celé sekce nutno prioritně zařadit dva charakteristické průvodní rysy jejího jednání: byla to otevřená, kompetentní a objevná **diskuse** (bohužel, i díky časovému prostoru způsobenému onemocněním několika účastníků) a bezpochyby vítaná **účast mladých kolegů**, představujících naději pokračování nejen případného dalšího „dialogu kultur“ v Hradci Králové, ale i perspektivního vývoje slovanské literární vědy a kultury vůbec, včetně nezbytného mezikulturního dialogu, bez něhož jsou perspektivy středoevropského areálu a de facto celé naší civilizace nemyslitelné.

Do sekce *Didaktika, frazeologie, kulturologie* bylo zařazeno taktéž 23 referátů, které se, přestože jejich témata byla rozdílná, vhodně doplňovaly. Mladé kolegyně z Univerzity Karlovy v Praze účastníky konference seznámily s využitím informačních technologií ve výuce ruského jazyka (**Veronika Kaplanová**), či se zvláštnostmi státní maturitní zkoušky v Ruské federaci (**Julia Caltová**). **Galina Alexejevna Kosych** přednesla velmi cenný příspěvek týkající se potenciálu Národního korpusu ruského jazyka a jeho využití pro výuku tohoto jazyka jako cizího. Vzhledem k tomu, že dané téma je v lingvodidaktice málo akcentováno, zařadilo se toto vystoupení k nejzajímavějším, která zazněla v prvním dnu jednání. Také příspěvky týkající se frazeologie nepostrádaly atraktivitu a vysokou informační úroveň. Ať už se týkaly frazémů s komponentem „práce“ (**Ljuba Mrověcová**), či barev a zevnějšku člověka (**Markéta Svášková, Markéta Pavlasová**). Ne všechny referáty se zabývaly dialogem kultur v plánu česko-ruském; mnozí vystupující zařadili i jiné kulturní rámce – francouzský, německý, španělský (**Xenie Vicaire, Lenka Havelková, Lucie Kukačková**). Pro východočeský region byl velmi zajímavý příspěvek týkající se polských spisovatelů sudetského pohraničí (**Antoni Matuszkiewicz**).

První jednací den byl ukončen již tradičním studentským divadelním představením. Divadelní soubor *Inspirace*, vedený **doc. Galinou Alexejevnu Kosych, CSc.**, tentokrát předvedl komedii na téma vaudevillu *Az a Fert* méně známého ruského dramatika 19. století Pavla Stěpanoviče Fjodorova (1803–1879). Po bouřlivých ovacích se účastníci konference odebrali do jednoho z respirií objektu společné výuky UHK, kde se konalo večerní zasedání. Malé občerstvení zpříjemnilo rozhovory, jež z velké části navazovaly na diskuse v sekcích. Neformální setkání umožnilo též posoudit některé otázky i v širším kontextu, neboť se ho účastnili filologové, kteří během dne zasedali v různých posluchárnách.

Na závěrečném plenárním zasedání bylo učiněno stručné shrnutí jednání všech sekcí a byla vyslovena naděje na rozvoj spolupráce mezi přítomnými filology a jejich pracovišti v budoucnosti.

Pobyt ve východočeské metropoli zájemci z řad účastníků konference završili společnou návštěvou historické Kotěrovy budovy Muzea východních Čech. Mimo

---

jiné vyslovili i názor, že se těší na opětovné setkání v Hradci Králové na dalším Dialogu kultur v roce 2015.

*Jindřich Kesner, Miroslav Půža, Oldřich Richterek, Česká republika, Hradec Králové*

*Rossica Olomucensia - Časopis pro ruskou a slovanskou filologii* je pokračováním ročenky *Rossica Olomucensia* vydávané olomouckými rusisty od r. 1968. Časopis je recenzovaným periodikem. Vychází dvakrát ročně. Od r. 2009 má i svoji elektronickou verzi ([http://www.rusistika.upol.cz/veda\\_a\\_vyzkum/rossica\\_olomucensia.html](http://www.rusistika.upol.cz/veda_a_vyzkum/rossica_olomucensia.html)).

Uveřejňuje původní vědecké a odborné studie s filologickou problematikou. V tomto smyslu jsou přijímány pouze příspěvky, které nebyly dosud publikovány a nejsou přijaty k publikaci v jiném časopise, což dokládají autoři svým prohlášením.

Obsah časopisu má následující strukturu: vědecké a odborné stati, recenze, zprávy a kronika.

Poskytnuté příspěvky musí respektovat níže uvedené formální pokyny. V případě jejich nedodržení se příspěvky vrací autorům k úpravám a doplněním.

Všechny příspěvky procházejí nezávislým, objektivním, anonymním recenzním řízením.

Příspěvky je možno zasílat během celého roku. Uzávěrka je vždy k poslednímu dni měsíce května a října příslušného roku.

Texty příspěvků zasílejte na adresu:

Rossica Olomucensia, katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, CZ-771 85.

E-mail: [l.voboril@centrum.cz](mailto:l.voboril@centrum.cz)

Soubor v elektronické podobě musí být uložen pod příjmením autora (bez diakritiky, latinkou) s koncovkou .doc nebo rtf (např. novak.rtf, vychodil.doc).

#### **Struktura a úprava příspěvku:**

Jméno autora bez titulů v pořadí – jméno, (jméno po otci), příjmení.

Stát a město, v němž autor příspěvku působí.

Název příspěvku.

Abstrakt v angličtině v rozsahu cca 400 až 600 znaků s mezerami. Uvádí se za slovem Abstract:

Klíčová slova v angličtině – cca 10 – 15 slov, oddělují se pomlčkami. Uvádí se za slovy Key Words:

Text příspěvku – základní text font Times New Roman, vel. 12 pt, řádkování 1,5, zarovnání vlevo, okraje 2,5 (nahore, dole, vlevo i vpravo). Neformátovat – formáto-

---

vání se v převodu do sázecího editoru ruší. Entrem oddělovat pouze odstavce, odstavce neodrážet ani neoddělovat mezerami. Nestránkovat (stránky vyznačit případně pouze na tištěný text ručně). Mezititulky neoddělovat mezerami.

Celý text a všechny další součásti se píše fontem Times New Roman, vel. 12 pt.

Maximální rozsah **18 000 znaků** včetně mezer (včetně jména, názvu, abstraktu, klíčových slov, vlastního textu, poznámek, seznamu použité a excerpované literatury).

Klíčová slova v textu (bez uvozovek) a příklady (bez uvozovek) se uvádějí kurzívou. Pro zvýraznění používejte tučné písmo. Podtrhávání není přípustné. Citace se uvádějí uvozovkami („Cituji“, «Цитирую», “Citation”), specifickými pro každý jazyk. Odkazy na citovanou či použitou literaturu se uvádějí v hranatých závorkách s uvedením příjmení autora, roku a čísla strany: [Novák 1997: 65]. Poznámky pod čarou používejte pouze pro doplňující informace, nikoli jako odkaz na literaturu.

**Použitá literatura.** Příklady uvádění jednotlivých titulů (základní formy) v seznamu literatury:

Kniha, monografie, učebnice:

CRYSTAL, D. (2001): *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Článek v časopise:

GREGOR, J. (2006): Verbonominální spojení MÍT + abstraktum a jejich ekvivalenty v ruštině (z hlediska lingvodidaktického). *Opera slavica XVI*, 2006, č. 4, s. 11–26.

Příspěvek ve sborníku:

JANČÁK, P. (1989): Mluva v severozápadočeském pohraničí. In: F. Daneš – J. Bachmannová – S. Čmejrková – M. Krčmová (eds.): *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, s. 239–249.

Autoři odpovídají za jazykovou a gramatickou správnost textu. Příspěvky v rozporu s uvedenými pravidly, neschválené recenzním řízením či neodpovídající zásadám etiky nebudou k publikování přijaty.

Text „Pokynů pro autory“ v ruském jazyce je uveřejněn na internetové stránce katedry slavistiky: [www.rusistika.upol.cz](http://www.rusistika.upol.cz) v oddíle Rossica Olomucensia.

Těšíme se na Vaši spolupráci!