

Roza Alimpiejewa

Цветообразы как средство выражения антропоцентричности в художественных текстах художественного Адама Мицкевича и их русских переводах

Acta Polono-Ruthenica 10, 131-144

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roza Alimpijewa
Kaliningrad

Цветовые образы как средство выражения антропоцентричности в художественных текстах Адама Мицкевича и их русских переводах

Каждое языковое средство, составляющее ткань художественного произведения, выполняет не только номинативную, но и другую, не менее важную функцию – антропоцентрическую, заключающуюся в выражении авторской нравственно-эстетической оценки.

Среди оценочных языковых средств важное место занимают цветообозначения. И это не случайно. Как отмечает Анна Вежбицкая, „существует некая субстанциональная тождественность цвета и объекта из мира »реальность«, основанная на ряде универсальных категорий зрительного восприятия”¹. Действительно, „небо обычно синее, солнце – желтое и блестящее, черный имеет в качестве универсального прототипа кремешную черную ночь, он тождественен мраку – и физическому, и душевному, белый – самый светлый из всех цветов, он светоносен, и потому он не обозначает цвет, а является им. Красный цвет концептуально связан с огнем”². Данное многоцветие земного мира обуславливает появление целого ряда символов, пронизывающих своей содержательной сущностью всю историю духовной жизни человечества. Так, именно цвет (по определению Виктора Бычкова, „материализованный свет”³) в качестве выразителя высокой божественной субстанции получает активную реализацию в византийской христианской эстетике, основные принципы которой после разрушения Византийской империи были унаследованы различными европейскими, в том числе славянскими, культурами, находящимися в орбите христианского мировосприятия окружающего мира. В соответствии с этим тот или иной конкретный цвет „независимо от предметности несет в себе эмоциональное начало, которое

¹ А. Вежбицкая, *Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия*, [в:] *Язык. Культура. Познание*, Москва 1996, с. 234.

² *Ibidem*, с. 264.

³ В.В. Бычков, *Малая история византийской эстетики*, Киев 1991, с. 79.

в определенных этнокультурных ситуациях соотносимо с жизненно важными признаками широкого круга предметов”⁴.

Цвет, реализуясь в бесконечном разнообразии своих оттенков, позволяет человеку видеть мир во всей его многоликости. Эти оттенки, сливаясь в определенные цветовые пространства, через номинации получают отраженность в национальных языковых картинах мира, программируя их цветовую специфику, непосредственно заданную стереотипами этномышления⁵. В этом процессе непосредственное участие принимают универсальные цветовые стереотипы, соотнесенные с тем или иным религиозным мировоззрением или постулируемые общечеловеческими нравственными ценностями. Однако при этом нельзя не учитывать и того вклада, который вносят в национальные картины мира, в частности, в их колористический фрагмент, мастера слова – писатели, публицисты, философы, иными словами, те представители этноса, для которых слово является главным средством самовыражения. Как отмечает Светлана Прохорова, „текст, созданный мастером слова, несет информацию о национальном самосознании, выявляет национальный дух языка”⁶. При этом, чем выше степень национального в менталитете художника, тем значительнее его роль в становлении тех или иных стереотипов, соотнесенных с определенной этнокультурой. Именно поэтому актуальность очередного обращения к цветописю польского поэта А. Мицкевича⁷ как к одному из наиболее значимых фрагментов его картины мира вряд ли может вызвать сомнение.

Предметом исследования в данной статье являются цветообразы, построенные на эстетическом осмыслении синего цвета, в поэтических текстах А. Мицкевича как средство выражения антропоцентричности. При этом с целью более глубокого проникновения в суть проблемы анализ цветообразов, представленных в поэтической системе Мицкевича, осуществляется в сопоставлении с их эквивалентами в русских переводах. Методологической основой для такого анализа нам послужило высказывание Георгия Гачева о том, что „перевод с языка на язык – это перевод Космоса на

⁴ П.В. Янбшин, *Цвет как фактор психологической регуляции*, „Прикладная психология” 2000, № 4, с. 18.

⁵ См.: В.Г. Кульпина, *Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках*, Москва 2001, с. 407.

⁶ С.М. Прохорова, *О языковой непрерывности*, Минск 2002, с. 145.

⁷ См., например, нашу предыдущую публикацию: Р. Алимпиева, *Способы выражения цветового пространства, соотнесенного с концептом „синий” в текстах А. Мицкевича*, „Acta-Polono-Ruthenica” Olsztyn 2001, s. 455–466.

Космос. И не только на другой словесный, что уже есть другое мировоззрение, но и на иное отношение ума к уму”⁸, а это, в свою очередь, позволяет представить процесс художественного перевода не только как механическую соотношенность двух языковых систем на уровне денотативного содержания, но и как тщательный поиск (и это главное) таких языковых структур, которые были бы предельно эквивалентны стереотипам этномышления, характеризующим подлинник, то есть были бы способны вызвать в пределах иного этнокультурного пространства адекватные подлиннику смыслы и эмоции.

Среди обозначенных в качестве предмета исследования цветообразов по своей частотности и эстетической выразительности в идиостиле Мицкевича, поэта-романтика, католика, особо выделяются цветообразы, соотношенные с представлением о небе как постоянном источнике поэтического вдохновения и духовного очищения. Поэтому не случайно при конструировании соответствующих цветообразов в текстах Мицкевича наиболее активно используются лексемы, объединенные корнем *-błękit-* (от общего количества таких реализаций они составляют 83%). Как можно полагать, это определено самой этимологией данных лексем (связь с лат. *blanchetus*, *blanketus* в значении ‘светлое полотно’, Сл. Брюкнера), обуславливающей возможность зрительного представления о светлой окраске на значительной территории пространства (ср. наглядно-чувственный образ разворачиваемого светлого полотна), что является надежной мотивацией возникновения соответствующих образов в их соотношенности с зоной „небо”.

В свою очередь, наглядно-чувственный образ ясного неба не мог не вызвать ассоциаций с высокой божественной субстанцией, становясь тем самым постоянным источником реализации лексемой *błękitny* и ее дериватами определенного комплекса коннотатов, индуцируемых ощущением силы, величия и одновременно кротости и нежности. И это, как никто, ощущал Мицкевич, активно привлекая в качестве репрезентантов столь значимого для него концепта „небо” именно группу слов с корнем *-błękit-*.

Будучи соотношенными с представлением о небе, Боге, а значит, истинно прекрасном, данные лексемы становятся для поэта и надежным средством репрезентации представления о родине. Ср., например, соответствующее употребление лексемы *błękitny* в *Пане Тадеуше*, где она

⁸ Г. Гачев, *Национальные образы мира*, „Космо-Психо-Логос”, Москва 1995, с. 438.

становится ярким средством выражения особо значимого для содержания поэмы образа живой, подвижной синевы отчизны, противопоставленной цветообразу иной, холодной синевы неба Италии, столь чуждой любимому герою автора Тадеушу Соплице. Ср.: „Patrzcie, państwo, te białe chmurki, jak odmienne Zrazu jak stada dzikich gęsi lub łabędzi [...] Przelatują, jak tabun rumaków po stepie, Wszystkie białe, jak srebro [...] Tabun zmienia się w okręt i wspaniale płynie Cicho, z wolna, po niebios błękitnej równinie!” и „To państwa niebo włoskie, jak o niem słyszałem [...] czyste [...] jak zmarzła woda!”⁹. Эта композиционная противопоставленность двух цветообразов неба получает адекватную отраженность в русских переводах¹⁰. Так, в переводе Светланы Мар (Аксеновой) при цветовой номинации неба родины используется славянское по происхождению слово *голубой* (ЭССЯ), которое, в силу своей этимологии (связь с корнем *-gotqb-*, соотнесенность с группой слов типа *голубушка*, *приголубить*) и специфики употребления в русских поэтических текстах, оказывается особо заданным на реализацию таких коннотативных признаков, как „нежный”, „дорогой”, „желанный”. Вместе с тем для цветового обозначения чуждого Тадеушу неба Италии используется индоевропейское заимствование – лексема *лазурь*, этимологически соотнесенная с названием полудрагоценного камня лазурит (ср. пер. *lajwärd* ‘синий камень’, Сл. Преображенского, КрЭС) и традиционно заданная на выражение высоких, патетических интонаций, исключающих развитие по отношению к ней коннотативных признаков сугубо личного свойства. Ср.: „Конечно, прав он был! – сказал Тадеуш с жаром, – Небес Италии не надо мне и даром! Замерзшая вода – вся прелесть их *лазури*” и „Но лучше во сто крат родных просторов бури! Поднимешь голову – и над тобою прямо Раскроется вверх цветная панорама [...] То облака летят станицей лебединой [...] Белы, как серебро, стремительны, красивы – И что же? В паруса вдруг превратились гривы! Исчезли табуны, и, словно на картине, Несутся корабли по *голубой* равнине”.

На противопоставленности лексем этих же этимологических групп (*лазурный* – *голубизна*) строится перевод и Святослава Свяцкого. Ср.: „Небо синее у них в Италии, но мне оно пустыней *Лазурной* видится отсюда, гладью льда” и „У нас же облаков несется череда [...] Громады туч встают, растут в *голубизне*”.

По степеням частотности и эмоциональной выразительности среди лексем группы *бłękitny* особо выделяется лексема-существительное *бłękit*, звуковая

⁹ Примеры приводятся по изданию: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, Nowogródek, 1933.

форма которой (ę перед заднеязычным к в первом слоге, закрытость второго слога), вызывая ощущение артикуляционной напряженности, тем самым в немалой степени способствует передаче особо впечатляющих (по силе и масштабности распространения) цветовых представлений, непосредственно соотносенных с образом неба. При этом закреплённость цветообраза за определенным периодом суток (небо дневное, вечернее или ночное) не играет существенной роли. Принципиально значимо лишь одно – цветовой эффект, эксплицируемый через его посредство, должен характеризоваться высокими эстетическими свойствами, что в целом ряде случаев достигается репрезентацией через текст цветовых ощущений в единстве с сопутствующими им световыми ощущениями. Ср.: „Panie! Mą rycheć duch pokory wzniecić; choć górnje błyszczce na niebios błękitcie [...] Mój blask jest słabe Twych ogniów odbicie!” (*Rozum i wiara*); „Gwiazdy toną w błękitcie po nocnym obiegu [...] Spojrzę [...] jak raz nade mną świeci gwiazdka wschodnia” (*Dziady*).

Учитывая категориальную принадлежность лексемы *błękit*, ее эмоционально-экспрессивные и стилистические свойства, а также тенденцию к выражению через ее посредство не столько цвета, сколько целостного цветообраза, уже априори можно предположить, что ее наиболее вероятным эквивалентом в русских переводах будет лексема *лазурь*. И действительно, в них, как правило, оказывается востребованной именно данная лексема. Ср.: „Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu, Wyżej, wyżej, aż do niebios szczytu” (*Farys*) и „В безбрежную лазурь несется мысль моя, Все выше, в горные незримые края” (пер. Румера); „Gdy świat nasz robiąc, pisał żywiołom granice, Porozjaśniał błękitu, słone rozlał głębie, Objąwszy niebian w górnym, lud w ziemskim obrębie...” (*Kartofla*) и „Когда стихиям он законы начертал, Лазури прояснил и, волн кипенью внемля, Дал небеса богам, а людям отдал землю...” (пер. Луговского и Живова).

Свойственное оригиналу ощущение силы сохраняется и в соответствующих русских переводах, где в качестве эквивалента польской лексемы *błękit* реализуются русские лексемы *синий*, *синева* (ср. их этимологическую связь с глаголом *сиять*, а также свойственную им эмотивную направленность, определяемую коннотациями „яркий”, „насыщенный”, „высокая степень цветового охвата”¹¹). Ср., например: „Gwiazdy toną w błękitcie po nocnym

¹⁰ В статье нами используется два русских перевода поэмы *Пан Тадеуш*: С. Мар (Аксеновой) и С. Свяцкого.

¹¹ См., например: Р.В. Алимпиева, *Синонимический микропряд „синий – голубой” в сопоставлении с польским „błękitny – niebieski”* (к проблеме семантической эволюции лексических эквивалентов родственных языков), [в:] *Семантика слова в диахронии*, Калининград 1987, с. 93.

obiegu” и „Тонули звезды в бездне синей” (*Dziady*, пер. Мартынова); „Zaś jastrząb, pod jasnymi wiszący błękitny, Trzepie skrzydłem, jak motyl na szpilce przybity” и „Вон ястреб в синеве повис настороженный, Дрожа, как мотылек, булавкою пронзенный”. Очевидно, что в последнем из приведенных примеров образно-смысловая адекватность русской лексемы *синеве* и польской словоформы *błękitny* определяется не только единством их категориальной принадлежности, но и слоговой открытостью, вызывающей ощущение масштабности распространения соответствующего цвета в небесном пространстве. При этом эстетическая выразительность данных цветообразов значительно усиливается за счет текстовых номинаций, соотнесенных с представлением о солнечном свете. Ср.: „słońce weszło”, »rozpływały się złotem [...] pręgi» и „рассветные лучи [...] сквозь щели пробрались”, „полоски золота, как ленты из косы, струились...”. На фоне соответствующей свето-цветописы использование в переводе С. Свяцкого в качестве эквивалента вышеприведенного польского словосочетания *jasny błękit* русского *голубая мгла* не представляется мотивированным с эстетической точки зрения: при этом утрачивается и цветовая сила образа, и его эмоционально-экспрессивная выразительность.

В качестве ближайших синонимов слов группы *błękitny* при конструировании цветообразов, соотнесенных с представлением о небе, в поэтических текстах Мицкевича в единичных случаях реализуются лексемы *szafirowy* и *lazurowy*. Сама внутренняя форма данных лексем (*szafir*, *lazur*; см. Сл. Брюкнера, Сл. Славского) мотивирует их использование в качестве средства номинаций цветовых оттенков, характеризующихся высокими эстетическими свойствами, которые в условиях контекста могут быть усилены языковыми репрезентациями собственно световых впечатлений или контрастных по своей природе цветовых образов. Ср., например: „Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce, Śród nich po szafirowym żeglują przestworze Jeden obłok, jak senny łabędź na jeziorze: pierś ma białą, a złotem malowane krańce” (*Bakczysaraj w nocy*); „Zaczerniły się slotą sklepy lazurowe” (*Kartofla*). Соответствующая структурная организация текстов получает отраженность и в русских переводах, особенно в тех, где в качестве эквивалентов польских цветовых лексем выступают русские лексемы идентичной этимологии или соотнесенные с представлением о ценных минералах. Ср. русские варианты вышеприведенных текстов: „Как радостен гарем светил нетленных! И облако среди них плывет, качаясь. Оно в сапфир, как лебедь, погружаясь, Отсвечивает краской злато-белой” (*Бахчисарай ночью*, пер. Алимпиевой); „Гаремом звезд его зажегся

небосвод. Одно лишь облако в лазоревом эфире, Как лебедь белая среди зеркальной шири, Каймою золотой повитое плывет” (там же, пер. Левика); „Пришли другие дни – уже сырая мгла Лазурный небосвод ненастьем облекла” (*Картофель*, пер. Луговского и Живова).

Репрезентация наглядно-чувственного образа, соотнесенного с представлением о ясном, синем небе, в текстах Мицкевича в ряде случаев осуществляется с помощью использования нецветовых лексем *jasny, czysty, cichy, włoski, szczęśliwy* и др. Ср.: „Tak czyste niebiosa, Jasne niebiosa!...” (*Dziady*); „Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte, Jako morze wiszące, ciche...” (*Pan Tadeusz*); „Co się tyczy malarstwa: do obrazu trzeba [...] ansamblu i nieba, Nieba włoskiego” (там же).

О смысловой и эстетической сущности наглядно-чувственных образов, отраженных в вышеприведенных текстах Мицкевича, свидетельствуют и соответствующие русские переводы, где в целом ряде случаев в качестве эквивалента нецветовой лексемы выступает цветовая лексема. Ср., например, следующие переводы вышеприведенных текстов из поэмы *Пан Тадеуш*: „Мерцает, словно море, Гладь неба *синего*, светла и высока...” (пер. Свяцкого); „Погода ясная, а воздух золотистый, И небо светлое, сквозь *голубизною*, Как море тихое, повисло над землею” (пер. Мар); „В картине так важна И композиция, и цвет, и глубина. О *синь* Италии!” (пер. Свяцкого).

Высокой эмоционально-экспрессивной выразительностью в рассматриваемых текстах характеризуются и цветообразы, индуцирующие представление о синем цвете водных пространств. В их конструировании, кроме наиболее частотной здесь лексемы *modry*, используются также лексемы *błękitny (błękit), siny* и в единичных случаях *niebieski, lazurowy*.

Спецификой своих реализаций данные образы, как и вышеприведенные (зона „небо”), придают поэтическим текстам Мицкевича подлинно романтическое звучание. Ср.: „Wzrok utopiła w Jezioro Albańskie – Ciekawie patrzy, nie ruszy powieki, Jakby w tej głębi *modrej* i dalekiej Odbite swoje oblicze widziała...” (*Śniła się zima...*); „Łabędź, co zdobi *błękitne* jezioro, Małżonkę sobie jedną tylko biorę” (*Giaur*); „Wilija, naszych strumieni rodzica, Dno ma złociste i niebieskie lica...” (*Konrad Wallenrod*); „Błago temu, kto w twojej pamięci utonie, Jak ten koral lub owa jagoda perłowa, Co ją woda Bałtycka w swoim przeczystem łonie Pod *lazurową* barwą na wieki przechowa!” (*W imionniku*).

Среди русских переводов, воссоздающих содержательную и стилистическую сущность цветообразов, отраженных в приведенных выше примерах, наиболее высокой оценки заслуживает последний из них,

где предельно точно сохраняется (и прежде всего за счет использования лексемы *лазурь*, этимологически и стилистически соотнесенной с польской *lazurkowy*) глубинный смысл повествования и его романтическая тональность. Ср.: „О, счастлив тот, кто в памяти твоей, Как жемчуг или коралл, навек утонет, Когда в прозрачной глубине своей Его *лазурь* балтийская хоронит” (*В альбом Нелавицкой-Следзеевской*).

Эстетическая значимость цветообразов синего тона в их соотнесенности с зоной „водные пространства” в идиостиле Мицкевича определяются и степенью их участия в репрезентации особо важного для поэта концепта „родина”. Именно с такой эстетической заданностью реализуются в рассматриваемой поэтической системе цветообразы, соотнесенные с Неманом, который для Мицкевича, по сути, становится символом его малой родины. Так, в поэме *Пан Тадеуш* соответствующий образ, построенный с использованием лексемы *błękitny*, являясь своеобразной увертюрой, открывает читателю мир безмятежного бытия, мир, где »все прекрасно, ибо все существует”¹². Ср.: „*Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych, Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągniętych...*”. При этом более глубокому осознанию значимости данного цветообраза способствует смысл слов „*Li-two, ojczyzno moja!*”, непосредственно предшествующих его реализации.

Для поэтического самовыражения Мицкевича не менее значим и образ Немана, отраженный в поэме *Конрад Валленрод*. Именно к его берегам стремится юный литовец, пленник Ордена крестоносцев Вальтер Альф, чтобы быть ближе к родной земле: „*On [речь идет о старике – литовце, тоже немецком пленнике – P.A] mię często ku brzegom Niemna siniego pro-wadził – Stamtąd lubiłem na miłe góry ojczyste oglądać. Gdyśmy do zamku wścali, staryc iży mi ociera!*”. И, думается, не случайно, что в структуре данного цветообраза реализуется лексема *sinu* в ее старопольском значении (то есть с сохранением в нем тональной яркости и насыщенности), ведь речь идет о событиях XIV в., отражающих борьбу литовского народа с немецкими рыцарями-крестоносцами.

При переводе этих особо значимых для идиостиля Мицкевича цветообразов в русскую поэтическую систему их эстетическая сущность в целом ряде случаев остается предельно близкой к оригиналу. Так, абсолютно адекватными представляются цветообразы „*бłękitny Niemn*”

¹² Ч. Милош, *Загадка и сила „Пана Тадеуша”*, [В:] Адам Мицкевич, *Пан Тадеуш или последний наезд на Литве*, Санкт-Петербург 1998, с. 20.

и „синий Неман”, выступающие в качестве главного компонента концепта „Родина” в оригинальном тексте поэмы *Пан Тадеуш* и в ее русском переводе: „Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono [...] do tych łąk zielonych, Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych” и „Верни к нам Родину, как жизнь вернула мне, И чудом унеси к родимой стороне! Холмы там пушами покрыты. Неман *синий* Средь зелени лугов...” (пер. Свяцкого). Занимая особое положение в концептуальном пространстве и ее художественном переводе, данные цветообразы – „błękitny Niemn”, „синий Неман” – тем самым в равной степени оказываются запрограммированными на выражение определенного комплекса коннотативных признаков, организуемых коннотатом „прекрасный”.

Как предельно близкий оригиналу воспринимается и цветообраз Немана, реализующийся в русском переводе поэмы „Конрад Валленрод”, принадлежащем Николаю Асееву, что в немалой степени обусловливается этимологической и смысловой идентичностью польской и русской лексем (*sinu, синий*), выступающих в функции цветовых номинаторов, организующих данные поэтические структуры. Ср. вышеприведенный польский текст („... mię często ku brzegom Niemna siniego prowadził...”)

и его русский перевод: „Часто он уводил меня к *синего* Немана водам: Были видны нам отчие горы и доли оттуда; А когда возвращались, старик отирал мои слезы”.

Эффективным средством авторского самовыражения в поэтической системе Мицкевича служат и цветообразы, соотнесенные с представлением о глазах человека, а значит, о человеке в целом, ибо, в образном восприятии, глаза – это зеркало постоянно обращенной к небу человеческой души. Естественно, что среди этих образов особо значимыми оказывается те, в основе которых лежит ощущение голубого (синего) цвета как цвета неба. При этом в силу вышеуказанных причин преимущественным репрезентантом такой окраски является лексема *błękitny*. Об особом эстетическом статусе соответствующих языковых репрезентаций свидетельствует их четко выраженный оценочный характер. По сути, они осознаются как пароль в мир авторских оценок изображаемых лиц и соотнесенных с ними событий. Так, именно лексема *błękitny* используется автором для обозначения одной из главных черт внешности представителей польской нации в начальный период ее истории. Ср.: „Był to lud biały, czoła wysokiego [...] oczu *błękitnych*, włosy pługowego”¹³.

¹³ Цит. по: *Słownik języka Adama Mickiewicza*, Wrocław 1962–1983, t. 8.

Функцию номинатора цвета глаз лексема *blekitny* выполняет и в следующем примере в составе сравнительного оборота, в котором происходит органическое слияние семантических зон „глаза” и „цветы”, что значительно увеличивает эстетическую энергию цветообраза, возникающего на основе соответствующего зонального пересечения. Ср.: „A te *blekitne* kwiaty pamiątek, jak źrenice niewiniątek...” (*Dziady*).

Однако особую эстетическую выразительность в качестве номинатора цветовой окраски глаз человека лексема *blekitny* выявляет в структуре таких наиболее значимых для творчества Мицкевича поэмах, как *Пан Тадеуш* и *Конрад Валленрод*. Так, посредством данной лексемы номинируется яркий синий цвет глаз главного героя поэмы *Конрад Валленрод* в пору его юности, когда он посвятил себя великой цели уничтожения Ордена крестоносцев, несшего рабство и смерть его родной Литве. Ср.: „W ten czas twarz jego, bladą i surową, Jakiś rumieniec chorowity krasił, I wielkie, niegdyś *blekitne* źrenice, Które czas nieco skaził i przygasił, Ciskały dawnych ogniów błyskawice”. Через лексему *blekitny* передается и цвет глаз любимых автором персонажей поэмы *Пан Тадеуш*. Ср.: „Zaświeciły mu, jako dwie wielkie jagody Perel, dwie łzy na wielkich *blekitnych* źrenicach”; „Ogrodniczka, podniósłszy *blekitne* oczęta, Zdawała się go badać ciekawością zdjęta...”. В первом из приведенных примеров лексема *blekitny* служит средством обозначения цвета глаз Тадеуша – главного героя поэмы, представителя молодого поколения, с которым связываются надежды на освобождение и возрождение Польши. Во втором примере при посредстве данной лексемы осуществляется цветовая характеристика глаз юной Зоси – одного „из обаятельнейших женских образов не только в польской, но и в мировой литературе”¹⁴.

В условиях данной смысловой зоны в качестве близкого синонима лексемы *blekitny* реализуется лексема *modry*, принадлежащая к книжной и, прежде всего, к поэтической речи. При этом, если эстетическая выразительность лексемы *blekitny* обуславливается ее изначальной соотносительностью с представлением о небе, а значит, о Боге, то эстетические возможности лексы *modry* во многом определяются ее этимологической соотносительностью с цветообразом полевого цветка василька (ср. *modry* – *modrak*, 'chaber', od koloru, Сл. Брюкнера), а следовательно, с представлением о поле, составляющем его жизненное пространство.

Смысловая идентичность лексем *blekitny* и *modry* оказывается особенно подчеркнутой в случае их реализации по отношению к одному

¹⁴ М. Рыльский, *Поэзия Адама Мицкевича*, Москва 1956, с. 20.

и тому же персонажу. Ср. два следующих контекста, соотнесенных с образом Зоси: „Przy nim dziewczę [...] wznosi oczki, błękitne jak bratki, ku oczom chłopaka” (*Pan Tadeusz*); „Umilkła i spuściła głowę: oczki modre ledwie stuliła [...] Milczała, syjąc łzami, jako brylantami” (там же).

Однако известно, что системные отношения в структуре синонимического ряда определяются не только тенденцией к смысловой интеграции, но и тенденцией к смысловой дифференциации. По отношению к вышеприведенному синонимическому ряду эта последняя проявляется в том, что лексема *modry* по сравнению с лексемой *błękitny* оказывается выразителем более насыщенных (а значит, и более темных) оттенков синего тона. А это, в свою очередь, значительно снижает вероятность реализации ассоциативных признаков, соотнесенных с коннотацией «нежность», и, напротив, создает условия для активизации ассоциаций, заданных представлением о силе. Поэтому вполне мотивированным представляется употребление именно данной лексемы в качестве репрезентанта цвета глаз Графа. Ср.: „W istocie był to piękny pan [...] Twarz miał pociągłą bladą, lecz świeże jagody, Oczy modre...” (*Pan Tadeusz*). Действительно, не являясь показателем принадлежности данного персонажа к числу особо любимых автором (эту функцию, как было указано выше, в идиостиле Мицкевича выполняет лексема *błękitny*), лексема *modry* вместе с тем как основной номинатор насыщенного синего цвета, несомненно, способствует репрезентации таких черт его характера, как дерзость, стремление к героическому поступку. „Nie mogę być kochankiem – będę bohaterem”, – говорит Граф. И это его стремление в полной мере материализуется в ходе развития действия данной, поистине народной эпопеи. Поэтому вряд ли можно считать адекватным оригиналу употребление в соответствующих русских переводах в качестве эквивалента польской лексемы *modry* не обладающей достаточной степенью цветовой интенсивности русской лексемы *голубой*. Ср.: „oczy modre” и „взор кроткий, голубой” (пер. Свяцкокого); „глаза, как небо голубое” (пер. Мар).

Думается, нельзя признать эквивалентным и употребление в русском переводе баллады *Ренегат* вместо ориентальной метафоры „szafir niebieski” сравнения „как синее небо”, относящегося к русскому этнокультурному пространству. Ср.: „Co się niedawno stało w Iranie Opo-wiem światu całemu [...] Pieją Greczynki, pieją Czerkieski, Płasją branki Kir-giza, U tych w źrenicach szafir niebieski, u tamtych cienie Eblisa” и „Играют черкешенки, пляшут гречанки, Томят своей песней киргизки. Как синее небо, глаза полонянки, Ночь страсти в глазах одалиски” (пер. Голодного).

Выявляя специфику цветообзначений глаз в русской и польской языковых системах, Валентина Кульпина исходит из того, что для ментального мира русского человека наиболее значим синий (голубой) цвет, для представителя польской национальности – цвет зеленый. „Когда о чьих-то глазах в России говорят, – отмечает исследователь, – что они синие, это свидетельство равнодушного к ним отношения и большого эмоционального накала [...] zielone oczy [...] очень важны для польской души”¹⁵. Учитывая содержательную сущность данной информации, мы вместе с тем считаем необходимым отметить, что в идиостиле Мицкевича цветообразы, соотнесенные с представлением о зеленых глазах, отражения не получают. Центральное место здесь, как отмечалось выше, занимают поэмы, построенные на осмыслении синего (голубого) цвета. Это непосредственно отражается на специфике русских переводов, где в соответствующих ситуациях в силу своей эмоциональной выразительности и цветовой интенсивности реализуются прежде всего лексемы группы „синий”. Так, именно лексема *синий* как эквивалент *blekitny* используется переводчиком по отношению к образу Зоси, в структуре которого данная лексема, выступая в качестве цветового номинатора глаз героини, в то же время, благодаря своей особой цветовой напряженности, способствует выражению таких ее качеств, как уверенность в себе, смелость (и даже дерзость), проявленных уже в начале поэмы при встрече с Графом. Ср.: „Ну что ж, ступайте в дом. Да не топчите гряд, ведь грядка – не аллея [...] Глазенки *синие* Садовница без слов На Графа вскинула...” (пер. Свяцкого).

Безусловной удачей переводчика следует считать и употребление в качестве эквивалента лексемы *blekitny* как репрезентанта цвета глаз Тадеуша (в сцене прощания с Зосей) словоформы *синеющих*, деривата лексемы *синий*. Ср.: „Сказал и две слезы – подобие жемчужин – Сверкнули [...] Из глаз *синеющих* они наискосок Упали медленно, едва коснувшись щек” (пер. Свяцкого). Употребленная в данном текстовом фрагменте глагольная форма – причастие способствует наиболее активному выражению соответствующего цветового представления. В сознании читателя возникает при этом не просто цвет, но цвет в движении, цвет в свете. Учитывая семантическую специфику лексемы *blekitny* (ее изначальную соотнесенность с представлением о свете как номинатора цвета неба), можно признать правомерным и перевод данного фрагмента,

¹⁵ В.Г. Кульпина, *op. cit.*, с. 120–121.

выполненный С. Мар, где собственно цветовая лексема подлинника заменяется близкой ей по коннотативной направленности световой лексемой. Ср.: „Едва он высказал заветнейшие мысли, Как на ресницах две жемчужины повисли, И *ясные* глаза заволокли туманом. И по щекам сползли, по-девичьи румяным”.

По своим коннотативным возможностям близки к оригиналу и цветообразы, в основе которых лежит сравнение с реалией цветов. Ср.: „Przy nim dziewczę, w zielonej sukience, jak ruta [...] wznosi oczki, *błękitne, jak bratki*” (*Pan Tadeusz*) и „С ним девушка стояла. В ту минуту Она стыдливую напоминала руту, Глядела глазками анютиными ввысь” (пер. Свяцкого); „А рядом девушка в зеленом, словно рута; Она не высока, глаза, как первоцветы...” (пер. Мар.); „Umilkła i spuściła głowę: oczki *modre* Ledwie stuliła, z rzęsów pobiegły *łzy*” (*Pan Tadeusz*) и „Она потупилась. Как васильки, глаза. С ресничек капала вслед за слезой слеза” (пер. Свяцкого). Все три перевода относятся к Зосе, юной героине данной поэмы. И это не случайно. Ведь именно она является для автора олицетворением чистого, поистине народного начала, непосредственно соотносимого им с родной природой. А комплекс ассоциаций, индуцируемых наглядно-чувственным образом скромных полевых цветов, способствует усилению соответствующего впечатления.

Сложная система цветообразов, построенных на восприятии синего цвета, четкие смысловые градации входящих в ее состав цветовых номинаторов, органическое единство выражаемых ею собственно цветовых и световых ощущений, возможность наложения и пересечения цветообразов, принадлежащих к разным смысловым зонам – все это делает данную системную организацию при ее отраженности в эстетической картине мира Адама Мицкевича подвижной и неограниченной в плане выражения добавочных коннотативных смыслов, а следовательно, обуславливает готовность данной системы к выполнению сложных оценочных функций, превращая ее тем самым в действенное средство авторских оценок и самооценок.

Список сокращений

- КрЭС – Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В., *Краткий этимологический словарь русского языка*, Москва 1971.
- Сл. Брюкнера – Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970.
- Сл. Преображенского – Преображенский А., *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1958.

- Сл. Славского – Słowski F., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. 1–4, Kraków 1952–1973.
- ЭССЯ – *Этимологический словарь славянских языков*, ред. О.Н. Трубачев вып. 6, Москва 1976.

Streszczenie

*Kolorystyka jako środek wyrazu antropocentryczności
w tekstach literackich A. Mickiewicza i ich rosyjskich tłumaczeniach*

W przedstawionym artykule przeprowadzono analizę lingwo-stylistyczną leksemów określających kolory o granatowym odcieniu w twórczości Mickiewicza w ich relacji do przekładów rosyjskich. Zaproponowano paradygmat rozpatrywanych kolorów, ustalono gradację składających się na niego elementów, wykryto całość odczuć barwnych i związanych z nimi odczuć świetlnych, wskazano na możliwość nałożenia i skrzyżowania się kolorów, co pozwala na charakterystykę systemu kolorów jako części składowej językowego obrazu świata Mickiewicza, dynamicznej i nieskrępowanej pod względem wyrażania dodatkowych sensów.

Summary

*Colour images as a stylistic device revealing anthropocentricity
in the poetry of A. Mickiewicz and its Russian translation*

The article focuses on the linguistic and stylistic analysis of blue tone colour images in the art system of A. Mickiewicz and the correlation of these colour images with their Russian equivalents. The article determines the paradigm of colour images, explores the semantic gradation of its constituent parts. The symbiosis of organic unity of perceptions of colour and light and the possibility to blend and merge the colour images of different semantic fields make this systematic organization one of the integral parts of A. Mickiewicz's dynamic and infinite with respect to conveying additional meanings art world view. And hence, it determines its ability to perform a complex set of evaluative functions, transforming the art system into the efficient expressive means of author's assessments and self-assessments.