

Roza Alimpijewa, Swietlana Babulewicz
Kaliningrad

Авторская модальность как средство репрезентации концепта „любовь” в поэтических текстах Сергея Есенина и их польских переводах*

Последовательная антропоцентрическая направленность современных лингвистических (шире – филологических) исследований закономерно вызывает пристальное внимание ученых к художественному тексту, „изучение которого, – как отмечает Светлана Ваулина, – непосредственно связано с исследованием текстовых и текстообразующих семантических категорий”¹, и в первую очередь, категории модальности. При этом, как указывает Людмила Бабенко, „вершину иерархии семантических компонентов содержания текста [а значит, и модальности текста – Р.А., С.Б.] составляет индивидуально-авторская концепция мира”², где объективное, преломляясь через призму авторских оценок, получает статус субъективного, иными словами, объективная модальность в структуре художественного текста трансформируется в субъективную, ибо „любое произведение представляет собой субъективный образ объективного образа действительности”³. При этом ядром субъективной модальности является авторская модальность, „в значительной степени определяющаяся личностными особенностями автора, его эмоционально-этической сферой, аксиологическими установками”⁴. „Автор, – как отмечает Михаил Бахтин, – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения. [...] Сознание героя, его чувства и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как

* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ, проект № 09-06-00172-а.

¹ С. С. Ваулина, О. В. Девина, *Авторская модальность как текстообразующая категория (к постановке проблемы)*, „Вестник РГУ им. И. Канта”. Вып. 8, Калининград 2010, с. 8–13.

² Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.Б. Казарин, *Лингвистический анализ художественного текста*, Екатеринбург 2000, с. 66–67.

³ Ibidem.

⁴ С. С. Ваулина, О. В. Девина, *op. cit.*, с. 10.

кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире. Жизненная (познавательная-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественной заинтересованностью автора”⁵. Вслед за Светланой Ваулиной, оценивая авторскую модальность как видовое явление по отношению к субъективной модальности как явлению родовому, имеющему непосредственный выход на языковой уровень в целом, мы понимаем под термином „авторская модальность” парадигму модально-оценочных средств, служащих в тексте для выражения ключевых авторских позиций, рассматриваемых в философско-нравственном аспекте. При этом, учитывая, что наиболее вероятной формой такого выражения являются экспликативные модальные значения возможности, желательности, необходимости, можно предполагать, что центр авторской модальности как системы образуют модальные микрополя, структурируемые именно этими значениями, т.е. модальными полями возможности, желательности, необходимости.

В контексте вышеотмеченного весьма актуальным представляется рассмотрение средств выражения авторской модальности в индивидуальных художественных системах, одной из которых является художественная система великого русского поэта С. Есенина.

Учитывая высокий ценностный уровень есенинской поэтической системы в целом, в качестве объекта изучения в структуре данной статьи мы предлагаем один из наиболее значимых компонентов этой системы – концепт „любовь”, отражающий (часто в трагическом звучании) сложные жизненные перипетии поэта, его постоянный поиск смысла жизни, который он видит во всеобъемлющем чувстве любви как высшей этической ценности. „Для поэта-гуманиста, – отмечает Юрий Прокушев, – было важно не только и не столько нравственное падение его лирического героя [...], сколько его духовное возрождение, пробуждение и утверждение в его душе светлого чувства любви и надежды”⁶. Поэтому вполне естественно, что для авторского осмысления данной проблемы характерным является постулат, отраженный в следующем тексте: „Любить лишь можно только раз” (III, 128), – где реализация модального значения возможности осуществляется (что немаловажно) посредством собственно модального

⁵ М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема автора*, [в:] idem, *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000, с. 9–226, с. 39–40.

⁶ См.: *Летопись жизни и творчества С. Есенина*. В 5 томах, ред. Ю.Л. Прокушев, Москва 2003, т. 1, с. 17.

модификатора (предикатив *можно* в сочетании с субъектным инфинитивом). При этом небезынтересно отметить, что в силу своей структурно-синтаксической значимости данное значение получает абсолютно адекватную отраженность и в соответствующем польском переводе (ср.: „*Pokochać można tylko raz*”, 281)⁷, выполненном Тадеушем Монгирдом.

Как структурно-значимый реализуется и следующий фрагмент рассматриваемого стихотворного текста с присутствующей в нем словоформой *чужая*, получающей контекстуальную реализацию через содержание относящегося к ней придаточного причины. Ср.: „Вот оттого ты мне *чужая*... Что *отлюбили* мы давно. Ты не меня, а я – другую...” (III, 128). Учитывая специфику словарного значения лексемы *отлюбить* („испытав чувство любви, стать неспособным любить вновь”, МАС), а также причинно-следственную связь между главным и придаточным предложениями, можно сделать вывод, что словоформа *чужая* в вышеприведенном есенинском тексте номинирует женщину, которую лирический герой не может полюбить, т.е. женщину нелюбимую, и в принципе абсолютно безразличную лирическому герою.

Отчужденность, существующая между партнерами данных любовных отношений, может быть воспринята с большей категоричностью, если учесть, что не только *он* к ней, но и *она* к нему не испытывает никаких чувств. Соответствующая модальная окраска выражается, как правило, имплицитно, через средства грамматического контекста (при этом чаще всего глагольными формами изъявительного наклонения). Ср.: „Ты меня *не любишь, не жалеешь*...” (III, 132)⁸; „Пусть твои полузакрыты очи, И ты *думаешь* о ком-нибудь другом. Я ведь сам люблю тебя не очень, утопая в дальнем дорогом” (там же); „Я *искал* в этой женщине *счастья*, А нечаянно *гибель нашел*...” (II, 127). Однако в особо значимых для автора текстовых ситуациях в качестве репрезентантов соответствующих отношений используются собственно модальные модификаторы, что получает адекватную отраженность и в польских переводах. Ср., например: „Ведь *разлюбить не сможешь* ты, Как *полюбить* ты *не сумела*” (III, 128) – „*Jakże miłą bowiem wzgardzić masz* Ты, coś *pokochać nie umiała*” (пер. Тадеуш Монгирд, 281).

⁷ Здесь и далее тексты польских переводов приводятся по изданию: S. Jesienin. *Poezje. Wybór Z. Feddeckiego*, Warszawa 1975. В круглых скобках указывается имя переводчика и страница издания, на которой находится цитата.

⁸ Здесь и далее цит. по: С. Есенин, *Собр. соч. В 5 т.*, Москва 1961–1962. В круглых скобках римской цифрой указывается том, арабской – страница издания, на которой находится цитата.

Передаваемые через авторскую модальность отношения отчужденности, связывающие лирического героя с женщинами отмеченного выше типа, можно объяснить и тем, что эти женщины изначально принадлежали не ему, а другим. Наиболее четкую отраженность это утверждение получает в цикле стихов *Москва кабацкая*. Ср.: „Излюбили тебя, измызгали – невтерпеж” (II, 125). Однако отмеченный выше мотив изначальной отчужденности звучит и в других, более поздних есенинских текстах. Ср.: „Пускай ты *вытита* другим...” (II, 137); „Молодая, с чувственным оскалом Я тобой не нежен и не груб [...] Расскажи мне, *скольких ты ласкала? Сколько рук ты помнишь? Сколько губ?*” (III, 132); „*Многим ты садилась на колени, а теперь сидишь вот у меня*” (там же); „*Чужие губы разнесли Твое тепло и трепет тела...*” (II, 141).

Жизненная несостоятельность „подруги охладевших лет”, ее духовная опустошенность находит реализацию через соответствующую парадигму модально-оценочных средств. Соответствующая стилистика получает абсолютно эквивалентную отраженность (часто с использованием тождественных языковых средств) и в польских переводах. Ср.: „*Сыть*, гармоника. Скука... Скука... *Пей* со мною, *паршивая сука*, *Пей* со мной... *Пей*, *выдра*, *пей...*” (II, 125) – „*Rznij, harmonio! Nuda, nuda się spływa... Pijże ze mną, suko parszywa, Pijże ze mną... Pij, wydro, chlupże!*” (пер. Северин Поллак, 135); „*В огород бы тебя на чучело, Пугать ворон*» (там же) – „*Na straszycie by cię do sadu, Wystraszać wrony*” (пер. Северин Поллак, 135); „*Пусть целует она другова* [авторская орфография], *молодая красивая дрянь*” (II, 127) – „*Niech innego całuje i ściska młoda piękna łajdaczka*” (пер. Северин Поллак, 136).

Вышеприведенные модально-оценочные модификаторы обуславливают возможность (если не сказать, необходимость) авторского употребления в соотнесенности с рассматриваемым образом женщины лексемы *презренья*, как, например, в следующем поэтическом фрагменте: „Не гляди на меня с упреком, я *презренья* к тебе *не таю*” (III, 130), где данная лексема выступает в структуре имплицитно выраженного (через грамматический контекст) модального значения нежелательности, осложненного модальным значением невозможности, т.е. – не могу и не хочу таить к тебе презренья. Соответствующая совмещенность модальных значений получает отражение и в польском переводе: „*Nie patrz na mnie z takim wyrzutem, Bo choć wygardę moją dostrzegłaś*” (пер. Ян Бжехва, 283).

И это чувство презрения к женщине, пусть даже нравственно падшей, в есенинской аксиологической картине мира органично сосуществует с чувством искреннего к ней сострадания. Поэтому не случайно, что

именно модальностью сострадания окрашены завершающие строки одного из наиболее резких по отношению к женщине стихотворений *Сыть, гармоника, Скука, скука...*: „Что ж ты смотришь так синими брызгами Иль в морду хошь? [...] Я с собой не покончу Иди к чертям... К вашей своре собачьей пора простыть... И вслед за этим неожиданно: «Дорогая, я плачу, Прости... прости...»» (II, 126). Однако это совмещенное чувство – презрение-жалость – к женщинам, не имеющим ни настоящего, ни будущего, в душе лирического героя соотносится с тем же комплексом чувств к самому себе. Ср.: „Что случилось? Что со мною случилось? Каждый день я у других колен, Каждый день к себе теряю жалость, Не смиряясь с горечью измен” (III, 134); „Что ищу в очах я этих женщин – легкодумных, лживых и пустых?” (там же). И как следствие соответствующего состояния лирического героя воспринимается следующий текст с реализацией в нем модального значения долженствования, активно индуцирующего модальное значение желательности: „Удержи меня, мое презренье, Я всегда отмечен был тобой. На душе холодное кипенье И сирени шелест голубой” (там же).

Как антитеза образу чужой нелюбимой женщины через все творчество С. Есенина проходит иной женский образ. Он постоянно присутствует в мыслях и снах лирического героя, а значит, и самого поэта. Ср.: „Я поглупому мысли занял. Твой иконный и строгий лик по часовням висел в рязанях” (II, 135); „Я помню, любимая, помню, Сиянье твоих волос...” (III, 81); „Пусть сердцу вечно снится май И та, что навсегда люблю я” (III, 129); „Не тебя я люблю, дорогая, ты лишь отзвук, ты только тень. Мне в лице твоём снится другая...” (III, 130).

Все приведенные выше тексты как бы пронизаны модусом желательности, являющимся активным выразителем представления о добром, хорошем⁹, в данном случае воплощенном в желанном, но не достигаемом для лирического героя прекрасном женском образе. Суть этого образа передается путем использования различных модально-оценочных средств (*красивый, нежный, хороший* и др.). Среди них по своей эмоциональной выразительности особое место занимают световые (*свет, светлый, лучистый* и др.) и цветовые лексемы. Последние реализуются прежде всего в своей соотношенности с представлением об оттенках красного (*алый*), синего (*голубой*) и желтого (*золотой*) цветовых тонов. Так, в одном из ранних есенинских стихотворений „Выткался на озере алый свет зари...”

⁹ См. об этом подробнее: Т. Гоббс, *Сочинения в 2т*, т. 2, Москва 1991.

цвето-световой тон, реализуемый через лексему *алый* и ее дериват *алость* в их соотнесенности со светом солнечной зари, – обуславливает текстовую репрезентацию модуса желательности, подчеркивающего гармоническое единство реального света природы (*алый свет зари*) и света души человека, пребывающего в ожидании желанной встречи с любимой: „*на душе светло*. Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог...” (I, 60).

Лексема *алый* наряду с другими цветовыми лексемами участвует и в создании женского образа, навсегда сохранившегося в эстетической памяти лирического героя (стихотворение *Подражание песне*). Губы, номинируемые лексемой *алый*, в русском менталитете получающей особую аксиологическую значимость (ср.: „Алый цвет мил на весь свет” – из Словаря В. Даля; „Нет цвета алого, Алого, алого, Моего цвета прекрасного” – из русской народной песни¹⁰),¹¹ в сочетании с другими поэтическими образами данного текста („синий платок”, „черные кудри”, „мерцание пенистых струй”, „тихий раскованный звон” как ощущение самой жизни), реализуются как символ истинно прекрасного, неудержимо притягивающего к себе лирического героя. При этом соответствующий модус желательности получает четкую выраженность через собственно модальный модификатор (модальный глагол *хотеть* в сочетании с субъектным инфинитивом) Ср.: „Мне *хотелось* в мерцании пенистых струй *С алых губ твоих с болью сорвать поцелуй*” (I, 59).

Именно с этим идеальным образом в контексте творчества С. Есенина сопоставляются близкие поэтические образы и соответствующие им жизненные ситуации. Так, например, близкая, но отнюдь не однозначная ситуация реализуется в стихотворении «Форма». Здесь также получают отраженность образы лирического героя и лирической героини, и в частности такая немаловажная деталь, как цвет ее губ. Как следствие определенных отношений текстовую реализацию получает поцелуй, причем поцелуй реальный, а не мечта о нем. Однако все это подается в иной эмоционально-чувственной тональности, чему в немалой степени способствует номинация цвета губ через наглядно-чувственный образ калины („калина губ”), который, выявляя в русском национальном сознании четкую отрицательную заданность (ср., например, тексты из русского фольклора: „Не бывать калине малиною” (поговорка); „В роше

¹⁰ *Русские народные песни*, Москва 1957, с. 180.

¹¹ См. подробнее: Р.В. Алимпиева, *Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы*, Ленинград 1986.

калина, темно, не видно, соловушки не поют”¹² – из русской народной песни), органично обуславливает модус нежелательности, в свою очередь, индуцирующий чувство безразличия лирического героя к находящейся с ним рядом женщине – „целую так небрежно калину губ” (5, 251). И это имплицитно выявляемое в данном контексте модальное значение нежелательности приобретает особую убедительность при сопоставлении рассматриваемого цветового образа – „калина губ” с вышеприведенным образом „алые губы”, вызывающим в памяти лирического героя самые положительные эмоции.

При текстовом анализе образа „калина губ” следует обратить особое внимание на реализацию в структуре данного стихотворения словоформы *нежная* в ее соотносительности с образом лирической героини, так как это заставляет предполагать, что ее губы в принципе могут выявлять ту же нежную окраску, что и губы девушки-мечты из раннего есенинского стихотворения. Поэтому невольно возникает мысль о том, что соответствующий модально-оценочный модификатор служит средством выражения не столько внешнего облика лирической героини, в частности реального цвета ее губ, сколько отношения к ней лирического героя: алые губы неудержимо притягивают к себе, порождают мечту о страстном поцелуе, калина губ – напротив, вызывает чувство отчужденности, равнодушия („целую так небрежно калину губ”), поэтому и сам поцелуй воспринимается как нечто обыденное, не вызывающее в душе лирического героя никаких чувств и желаний.

Для модально-авторской оценки соответствующих ситуаций немаловажным представляется и то, что, в первом случае, через поэтический контекст реализуется представление о бескрайнем, ничем не ограниченном пространстве и о лирической героине как его неотъемлемой части („И с лукавой улыбкой, взглянув на меня, *Унеслася ты вскачь, удилами звеня...*”); во втором случае – это пространство, определяемое размерами комнаты, которое оживляют не полевые, а стоящие на подоконнике комнатные цветы как неотъемлемая деталь этого замкнутого пространства („*Цветы на подоконнике. Цветы. Цветы...*”).

Дальнейшее развитие рассматриваемого образа – губы лирической героини – приводит к тому, что для поэта становится абсолютно не важным, какой реальный оттенок красного цвета выявляют губы женщины, значимым для него в этот период представляется лишь то, что эти губы не

¹² Русские народные песни, Москва 1957, с. 142.

ассоциируются с живым теплом человеческого тела, а значит, не способны вызвать в душе человека никаких чувств и эмоций: «И любовь, не забавное ль дело. Ты целуешь, а *губы как жест*» (II, 144). При этом представляется не важным, чьи именно губы репрезентируются через соответствующий образ, важно одно: между лирическим героем и его случайной спутницей не может быть ничего, что соотносится с понятиями „жизнь” и „любовь”.

В непосредственной соотнесенности с модальным значением желательности реализуются номинации и особо значимого для поэтики С. Есенина синего цвета. И это не только синий платок („Подражание песне” I, 59), через соответствующие номинации подчеркивается сущность женских глаз как зеркала души. В целом ряде случаев женские глаза определяются именно через лексему синий, и этот цвет глаз не может не волновать лирического героя („Я ль не робею от *синего взгляда?*” III, 110). В соответствующем контексте через риторический вопрос как одну из форм имплицитного выражения модальности репрезентируется модальность возможности в ее отрицательном варианте – не могу не робеть перед этим взглядом.

Однако наиболее значимыми являются номинации, соотнесенные с цветом любимого есенинского цветка – василька, образ которого может использоваться поэтом в качестве символа самой Родины. И это передаваемое через соответствующий символический образ ощущение желанного закономерно распространяется и на любимых женщин. Ср.: „Ты мое *васильковое слово*. Я навеки люблю тебя” (III, 93) – обращение к любимой сестре Шуре; „Ах, колокольчик! Твой ли пыл Мне в душу песней позвонил И рассказал, что *васильки Очей любимых* далеки” (II, 220). Поэтому вполне объяснимо, что в критических жизненных ситуациях, когда, будучи окруженным женщинами, которые ему не нужны и которым он не нужен, которые растратили свой духовный потенциал с другими, лирический герой С. Есенина обращается именно к образу девушки с васильковыми глазами, определяющего закономерность реализации в данном контексте модального значения желательности и необходимости. Ср.: „Я хотел бы теперь хорошую Видеть девушку под окном. Чтоб с глазами она *васильковыми* Только мне – не кому-нибудь – И словами и чувствами новыми Успокоила сердце и грудь” (II, 90). И как наиболее сильный модификатор рассматриваемого образа следует оценить авторский неологизм *голубень*, в сознании поэта тесно связанный с представлением о Родине. Так, в 1916 году появляется стихотворение *Голубень*, как бы пронизанное ощущением голубой есенинской Руси, а в 1918 г. под этим же названием выходит

сборник стихотворений поэта, объединяющим началом которых является тема родины¹³. Поэтому не случайно, что данная лексема, наряду с другими средствами модально-авторской оценки, используется при создании образа женщины, сумевшей „до дна” всколыхнуть душу лирического героя. Ср.: „Не тебя я люблю, дорогая, Ты лишь отзвук, лишь только тень. Мне в лице твоём снится другая, У которой глаза – голубень” (III, 130).

Принимая во внимание специфику появления лексемы *голубень* в есенинской поэтической системе, а также ее аксиологическую значимость, следует отметить, что эквивалентная ей лексема *blekit* (в польском переводе Яна Бжехвы „oszu całe w błękitie”), хотя и сближается с нею по своему значению (цвет ясного неба) и коннотативной направленности, определяемой представлением о небе как о высокой божественной субстанции, однако не содержит в своей семантической структуре значимую для лексемы *голубень* ассоциацию с образом Родины, частью которой является и отраженный в рассматриваемом поэтическом тексте образ женщины, влекущей к себе своей истинной духовной красотой.

В этом же эмоциональном ключе воспринимается и цветовой метафорический образ *заметавшегося голубого пожара*, через который реализуется представление не о внешности лирического героя (цвет глаз), а о его внутреннем психологическом состоянии, обусловленном внезапно вспыхнувшим чувством любви, чувством, сочетающим в себе безграничную силу и нежность, о чем свидетельствует план выражения „голубой пожар” (пожар не красный, не багровый, а именно голубой), т.е., определяемый через лексему с ядерным коннотативным признаком „нежный”¹⁴. Именно этой модально-оценочной окраской определяется характер реализующихся в условиях данного поэтического текста значений авторской модальности, среди которых приоритетным является модальное значение желательности Ср.: „Заметался пожар голубой... Разонравилось пить и плясать И терять свою жизнь без оглядки... Мне бы только смотреть на тебя, Видеть глаз злато-карий омут... Только б тонко касаться руки И волос твоих цветом в осень” (II, 133). При этом значимость отмеченных модальных значений как репрезентантов определенного плана содержания дополнительно подчеркивается совмещенным модальным значением (желательность + возможность + долженствование), реализующимся

¹³ См.: Е. Л. Карпов, С.А. Есенин. Библиографический справочник, Москва 1972, с. 12.

¹⁴ См.: Р. В. Алимпиева, Становление ЛСГ цветowych прилагательных в русском языке первой половины XIX века, [в:] Вопросы семантики. Исследования по исторической семантике, сб. науч. тр., Калининград 1982, с. 49–59.

в начале и конце данного поэтического текста. Ср.: „В первый раз я запел про любовь, В первый раз отрекаюсь скандалить” – т.е. не могу, не хочу и не должен вести прежний образ жизни, так как это несовместимо с осознанием любви как высокой нравственной категории.

Однако при анализе модальных значений, репрезентирующих образ женщины, к которой всей своей сутью стремится лирический герой, невольно обращает на себя внимание тот факт, что их реализация, как правило, осуществляется через конструкции, включающие в свой состав формы условного наклонения или прошедшего времени. Ср.: „Я *хотел бы* теперь хорошую *Видеть* девушку под окном” (II, 90); „*Если б знала* ты сердцем упорным, Как умеет любить хулиган”; „Я *б навеки забыл* кабаки И стихи *бы писать забросил*, Только *б тонко касаться* руки...” (II, 134); „С алым соком ягоды на коже *Нежная, красивая была...*” (I, 204).

Ощущение ирреальности происходящего, индуцируемое соответствующими конструкциями, создается и тем, что реализация образа любимой женщины, как правило, происходит не наяву, а во сне или в мечтах лирического героя. Ср.: „*Мне в лице твоём снится другая...* Пусть она и не выглядит кроткой И, пожалуй, на вид холодна, Но она величавой походкой всколыхнула мне душу до дна” (III, 131); „Со снопом волос твоих овсяных *Отоснилась* ты мне навсегда” (I, 204). Во сне, судя по соответствующему тексту, лирический герой обращается и к русской березе, умоляя ее удержать нелюбимую женщину (хотя и *милую*) ради единственной, любимой: „*Эту милую, как сон*, Лишь для той, в кого влюблен, *Удержи ты ветками*, Как руками меткими” (III, 71) – стихотворение *Вижу сон. Дорога черная...* Более того, ощущение ирреальности невольно приводит и поэта, и его лирического героя, и читателя к мысли о том, что этой единственной любимой женщины, может быть, никогда и не существовало, что она живет лишь в воображении поэта как *песня, мечта и вечная тайна*, что получает отраженность в соответствующих поэтических текстах. Ср.: „Светит месяц. Синь и Сонь. Свет такой таинственный, Словно для единственной – Той, в которой тот же свет *И которой в мире нет*” (III, 71); „За окном гармоника и сиянье месяца. Только знаю – *милая никогда не встретится*” (III, 53).

Таким образом, возникает замкнутое пространство, в котором лирический герой вновь оказывается рядом с нелюбимой, случайной женщиной, к которой он невольно испытывает не только презрение, жалость, но и определенное чувство благодарности за ту иллюзию любви, которую она способна ему подарить. Однако, принимая этот „грустный”

подарок, поэт никогда не перестает осознавать, что об истинной любви здесь не может быть речи. Ср.: „Хулиган я, хулиган... Но и все ж за эту пруть, Чтобы сердцем не остыть, *За березовую Русь С нелюбимой помирюсь*” (III, 72); „Но все ж ласкай и обнимай В лукавой страсти поцелуя, *Пусть в сердце вечно снится май И та, что навсегда люблю я*” (III, 129). И в этом антагонизме мечты и реальности заключается суть жизненной трагедии С. Есенина, что великолепно передает весь строй его поэтической системы, среди компонентов которой наиболее значимое место своими неограниченными возможностями занимает авторская модальность, что получает непосредственную отраженность и в лучших польских переводах его поэтических творений, выполненных Тадеушем Новаком, Тадеушем Монгирдом, Северином Поллаком, Юзефом Вачковым, Яном Бжехвой, Зигмунтом Брауде.

Streszczenie

*Modalność autorska jako środek reprezentacji pojęcia „miłość”
w poezji Siergieja Jesienina oraz w przekładach na język polski*

W artykule podjęta została próba określenia roli środków modalności autorskiej w utworach Siergieja Jesienina oraz w ich przekładach na język polski w zakresie wyrażenia jednego z kluczowych pojęć poetyckiego systemu Jesienina – pojęcia miłości, w którego strukturze tkwi stałe dążenie podmiotu lirycznego do prawdziwej miłości jako najwyższej wartości.

Summary

*The authorial modality as a mean of representation of the concept “love”
in Sergey Esenin’s poetry and its Polish translations*

The textual importance of means of expressing authorial modality in one of the key concepts of the poet’s poetic system – the concept of “love” – is established in Sergey Esenin’s poems and their Polish translations. The content structure of the concept reflects the hero’s aspiration to true love as the highest value of life.