

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
(W)KOŁO ROSJI**

NR 3-4/2021

Redaktor naukowy tomu:
dr hab. Władimir Miakiszew, prof. UJ

Redaktor naczelny:
Karolina Stawiarz

Redakcja:
Ewelina Lech

Okładka:
Szymon Drobnik

Nakład:
60 egzemplarzy

Skład i druk:
AT Wydawnictwo / AT Group
www.atwydawnictwo.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:
Koło Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ
„(W)Koło Rosji”
ul. Ingardena 3, 30-060 Kraków
<http://wkolorosji.wordpress.com/>
e-mail: zeszytynaukowe@gmail.com



SPIS TREŚCI

I. Dział kulturoznawczy

Aleksandra Brzuzy

*Kryzys kultury jako utracona umiejętność zamieszkiwania
na przykładzie filmu „Elena” Andrieja Zwiagincewa* 7

Halszka Fryźlewicz

*Dekoracja miniatorska „Ewangeliarza Chitrowa”
przypisywana Andriejowi Rublowowi* 13

II. Dział literaturoznawczy

Piotr Woźgin

*Homilie Serapiona Włodzimierskiego w teorii kar bożych.
Wymowa ideowa oraz zagadnienie troski o naród* 29

III. Dział translatologiczny

Natalia Cabaj

Детская художественная литература – о ее своеобразии и переводе 39

IV. Dział językoznawczy

Mateusz Tałajczyk

*Литературная ономастика – к истокам становления
научной дисциплины и ее развитие в России и Польше* 51

I. Dział kulturoznawczy

Aleksandra Brzuzy

doktorantka Wydziału Filologicznego UJ

KRYZYS KULTURY JAKO UTRACONA UMIEJĘTNOŚĆ ZAMIESZKIWANIA NA PRZYKŁADZIE FILMU „ELENA” ANDRIEJA ZWIAGINCEWA¹

W dobie skoku technologicznego nie sposób pominąć refleksji nad drugą stroną rozwoju cywilizacyjnego, przejawiającej się w powszechnym kryzysie kultury zachodniej. Zanik uczuć metafizycznych wyjaławia nowoczesne społeczeństwo, wpływa destrukcyjnie na relacje międzyludzkie oraz relację człowieka z naturą, do której pierwotnie należymy, i od której jesteśmy zależni.

Bez wątpienia jesteśmy obserwatorami gwałtownych zmian oraz ich konsekwencji. Zmiany w obrębie techniki, a więc postęp rozumiany jako udoskonalenie, przejście od niższego etapu do wyższego, będziemy rozpatrywać jako rozwój. Kondycja człowieka podlega degradacji, a więc znajduje się w stanie kryzysu. Dowodem mogą posłużyć rozważania dwudziestowiecznych myślicieli, m.in. Stanisława Ignacego Witkiewicza, który zauważył, iż postęp w sferze jakości naszego życia za sprawą nauki i techniki jest krzywą rosnącą w nieskończoność, natomiast postęp w obrębie kultury ma swoje granice. Z czasem następuje rozłam – rośnie kultura, ale zaczyna zanikać mądrość, co w rezultacie prowadzi do krachu kultury. Witkacy szukał przyczyn osłabienia i zaniku kultury we wzroście uspołecznienia, zamożności i stabilizacji². Jak zauważył Hans-Georg Gadamer, żyjemy w dobie monotonii wywołanej rewolucją przemysłową. Z jednej strony świat staje się wygodniejszy, z drugiej jałowy, powtarzalny, nudny³. Natomiast w rozumieniu Martina Heideggera kryzys kultury polega na wyparciu śmierci z powszechnej świadomości, czyli odsunięciu od siebie metafizycznego lęku, nasuwającego człowiekowi pytanie

1 Rosyjski reżyser i scenarzysta, ur. w 1964 w Nowosybirsku. Twórca pięciu pełnometrażowych filmów, zdobywca Złotego Lwa (*Powrót*, 2003), dwukrotnie nagrodzony Złotą Palmą (*Lewiatan*, 2014, *Niemilość*, 2018).

2 S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, 1992, [w:] J. Brezcko, *Zanik uczuć metafizycznych jako przyczyna zaniku kultury*, „Kultura i wartości”, nr 13, 2015, s. 49.

3 H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 139.

o sens istnienia. Zapominając o śmierci zaczynamy się łudzić, że będziemy żyć wiecznie, zapominamy o celowości egzystencji⁴. Człowiek współczesny zamyka się w świecie wygodnym, ale powtarzalnym, szuka łatwych rozwiązań, które pomogą mu trwać w hedonistycznym przeżywaniu kolejnych dni. Sens i cel wypierane są przez pojedyncze doświadczenia, celem samym w sobie staje się zaspokajanie bieżących potrzeb. Życie jest z pozoru uporządkowane, lecz w rzeczy samej składa się na chaotyczny ruch w miejscu, ciągle przeżywanie tu i teraz oraz odsuwanie na potem celu i progresu, który nigdy nie nastąpi ze względu na skończoność ludzkiego życia, o której, zdaje się, zapomnieliśmy. Według Heideggera absolut rozumiany jako cel został zastąpiony na poziomie kultury wysokiej nicością, a na poziomie kultury masowej konsumpcją, co prowadzi do wniosku, że ów absolut – owoc rozwoju kultury, został zastąpiony fetyszyzmem – jedną z pierwotnych form religii⁵. Kult posiadania umiejscawia zatem człowieka współczesnego na równi z człowiekiem pierwotnym, czyli prymitywnym. Rozwój techniki doprowadził jedynie do zmiany rzeczy – produktów, a mówiąc dzisiejszym językiem – gadżetów, którymi się otaczamy, zapominając o wyższych ideach.

Istotą myśli Heideggera jest namysł nad znaczeniem kultury oraz relacji człowieka z naturą. Rozwijane od czasów platońskich antropocentryczne stanowisko wykształciło technokratyczną mentalność i doprowadziło do uzurpowania sobie prawa człowieka do władania naturą, do dominacji nad otaczającym światem. W myśleniu o człowieku jako o istocie kulturowej Heideggera interesuje przynależność człowieka do dziejów *Dasein*, czyli „bycia”. Filozof twierdzi, że to właśnie od myśli platońskiej zapoczątkowany został proces zapominania o owym byciu, czyli proces zerwania z absolutem. Człowiek zaczął czynić sobie ziemię poddaną, korzystać z jej zasobów, porzucając więź z naturą, naruszając równowagę, niszczyć ekosystem.

W wykładzie zatytułowanym *Budować, mieszkać, myśleć*, wygłoszonym w 1951 roku, Heidegger doszukuje się kryzysu kultury w utraconej przez ludzkość umiejętności zamieszkiwania. Zainspirowany słowami Friedricha Hölderlina „poetycko człowiek zamieszkuje ziemię”, owo „zamieszkiwanie” uczynił Heidegger podstawą swej filozofii egzystencjalnej⁶. Sens relacji między człowiekiem a światem (naturą) został jego zdaniem zawarty w języku, a mianowicie w znaczeniach słów, o którym zapomnieliśmy.

Sposób, w jaki ty jesteś i w jaki ja jestem (*du bist und ich bin*), sposób, w jaki my, ludzie, jesteśmy na Ziemi, to *buan*, zamieszkiwanie. Być człowiekiem oznacza: być na Ziemi jako Śmiertelny, oznacza: mieszkać. Dawne słowo „*bauen*” (budować), które mówi, że człowiek jest, o ile mieszka, oznacza jednak zarazem otaczać opieką, mianowicie uprawiać rolę (*den Hacker bauen*), hodować winną latorośl (*Raben bauen*). [...] We właściwym budowaniu,

4 M. Heidegger, [w:] J. Breczko, *Zanik uczuć metafizycznych jako przyczyna zaniku kultury*, „Kultura i wartości”, nr 13, 2015, s. 50.

5 Zob.: tamże, s. 62.

6 E. Konończuk, *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, seria literacka, 30 (50), 2017, s. 58.

w zamieszkiwaniu, zawarte są oba sposoby budowania – opieka, po łacinie colere, cultura i wznoszenie budowli, aedificare. [...] Właściwy sens budowania, tj. zamieszkiwanie, popada w zapomnienie⁷.

Andriej Zwiagincew, jeden z najciekawszych i najbardziej rozpoznawanych obecnie reżyserów rosyjskich, powtarza za Martinem Heideggerem, że oderwanie od natury spowodowane rozwojem techniki, a dokładniej rzecz ujmując ułatwieniami, które oferują nowe technologie, prowadzi do naruszenia równowagi, do stanu zawieszenia, który przerwać może jedynie katalizator rozumiany jako wydarzenie zmieniające wygodnicki tok myślenia. Zdaniem Zwiagincewa człowiek charakteryzuje się naturą inercyjną, sam o własnych siłach nie jest zdolny do podjęcia wystarczających działań. To siła zewnętrzna jest napędem. Inercja właśnie jest główną ludzką słabością. Naturalnym dla człowieka jest zatem stan zawieszenia, przebywania w niewoli codzienności, którą obrasta na przestrzeni życia⁸.

Kryzys zamieszkiwania, a więc kryzys współistnienia, dotyczy nie tylko relacji „człowiek – ziemia”, ale również relacji międzyludzkich. Fetysz posiadania przysła- nia nam, ludziom, istotę bycia, współodpowiedzialności za planetę i najbliższych. Rozpad więzi rodzinnych od początku kariery reżyserskiej zdaje się dominować w twórczości Zwiagincewa. W filmie *Powrót* (*Возвращение*, 2003) obserwujemy próbę odbudowania relacji ojca z synami. Wyjazd, do którego chłopcy podcho- dzą z nadzieją na odzyskanie, a przynajmniej na poznanie niewidzianego przez lata rodzica, zmienia się dla obu braci w prawdziwą gehennę. Zamiast budować i współdziałać, utrwalają się bariery nie do pokonania.

Również w *Wygnaniu* (*Изгнание*, 2007) widzowie są świadkami próby, jakiej reżyser zdaje się poddawać współczesną rodzinę. Czteroosobowa familia w poszu- kiwaniu rajy powraca na wieś – symbolicznie łączy się z naturą. Liryczna prowincja, do której uciekają bohaterowie z grzesznego miasta nie jest w stanie zapobiec tragedii. Brak miłości i umiejętności budowania, czyli tworzenia więzi między- ludzkich, staje się przyczyną powstania matni, w którą wpadają bohaterowie filmu.

Z kolei w *Lewiatanie* (*Левиафан*, 2014) Zwiagincew pokazuje nie tylko kryzys ro- dziny i samotność człowieka, współczesnego Hioba, w świecie rządzonym przez ma- terialne wartości, ale także bezwzględne i niegodziwe oderwanie człowieka od ziemi, z którą więź wypracowało kilka pokoleń głównego bohatera. To chciwość jest moto- rem napędowym, a diagnoza współczesnego człowieka jaką stawia reżyser znów nie napawa optymizmem. Starania nie zostają nagrodzone – wygrywa silniejszy i należy przyjąć to do wiadomości. To nie czas i miejsce dla dobrych, uczciwych jednostek.

Tytuł filmu z 2017 roku zdaje się zdradzać rozpoznanie przyczyn kryzysu na- szej kultury. Heidegger pisał o nieumiejętności zamieszkiwania, Zwiagincew jest bardziej bezpośredni i nazywa rzecz po imieniu: niemiłość. To właśnie tytułowa

7 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, inspiracja”, nr 6 (18), 1974, s. 139–140.

8 Андрей Звягинцев: никакой короны, рабочие будни, wywiad z 16.02.2018, <https://tass.ru/interviews/4964491>[źródło internetowe: 19.06.2021].

Niemilość (Hellobovъ, 2017) powoduje rozpad, kryzys. Budowanie to otaczanie opieką. Brak opieki, czy inaczej miłosne niespełnienie prowadzi do zguby, do naruszenia podwalin naszej kultury. W swoim obrazie Zwiagincew zamienia atechnologiczne przestrzenie rzeczywistości na świat wypełniony techniką, będącą narzędziem sublimacji wszelkich ludzkich potrzeb. Ów brak miłości widoczny jest na wszystkich poziomach filmu, a nieumiejętność okazywania miłości przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Rodzice nie kochają syna, ponieważ ich samych nie kochano. Próby wejścia w nowe związki również spełzają na niczym, gdyż nie chodzi o nietrafiony wybór partnera, lecz o własną niedojrzałość emocjonalną. Problem leży głębiej – i tu znów wracamy do kondycji współczesnego społeczeństwa i współczesnej rodziny. Akcja filmu dzieje się co prawda w Rosji, aczkolwiek diagnoza jaką stawia Zwiagincew ma uniwersalny wydźwięk.

Każdy z wyżej wymienionych filmów odnosi się do heideggerowskiej koncepcji o kryzysie zamieszkiwania, jednakże kwintesencji omawianej koncepcji można doszukać się w obrazie *Elena* (Елена, 2011), w którym Zwiagincewowi udało się przedstawić całą panoramę przyczyn stojących za kryzysem kultury w XXI wieku. Tytułowa Elena, z zawodu pielęgniarka, poznała Władimira, gdy ten był pacjentem na jej oddziale. Oboje są już niemłodzi, on bogaty, zadbany, skoncentrowany na swojej osobie, ona – oddana mężowi i synowi z poprzedniego związku, nie przejawiająca własnych potrzeb. Charakter mężczyzny, jego wyrachowanie, wskazują na wpływ noworosyjskiego kapitalizmu, zaś uległość kobiety na to, iż jej osobowość jest efektem wychowania patriarchalnego. Władimir traktuje żonę przedmiotowo, sypiają oddzielnie, razem jedzą jedynie przygotowane przez Elenę posiłki. Choć kobieta awansowała społecznie w oczach wielu, mentalnie pozostaje w innej klasie – w kaście sług. Między małżonkami istnieje bariera nie do pokonania. Ich sposób bycia i poglądy zostały ukształtowane w odmiennych warunkach, miały na nie wpływ różne czynniki. Najważniejszą osobą w życiu Władimira jest jego córka Katia – egoistka i kopia ojca. Jest singielką, indywidualistką, otwarcie deklaruje, że nie chce mieć dzieci. Z kolei dla Eleny liczy się przede wszystkim dobro jej bezrobotnego, cynicznego syna. Władimir akceptuje Katerinę, ponieważ wyznają podobne wartości, natomiast Sierioża nigdy nie słyszy słów potępienia od matki, która bezkrytycznie odnosi się do wiecznie trudnej sytuacji finansowej syna oraz jego braku konkretnego zajęcia i zainteresowań. Zawiązanie akcji filmu następuje wraz z prośbą Eleny o wsparcie finansowe jej najstarszego wnuka. Przykładowa żona, słysząc z ust męża odmowę udzielenia pożyczki, daje upust swej dobrze skrywanej frustracji. Elena z zimną krwią popełnia zbrodnię, by wesprzeć syna, z którym wiąże ją jedynie pokrewieństwo, a nie głęboka relacja rodzicielska. Sierioża nie kocha matki – dla mężczyzny ważne są jedynie pieniądze, które, w jego rozumowaniu, się mu należą. Potrafi jedynie korzystać i brać, a nie dawać; żądać opieki, a nie otaczać opieką. Wnuk Eleny jest świadectwem postępującej z każdym pokoleniem degradacji wartości i więzi rodzinnych. Sasza chce uniknąć wojska, wszystko wskazuje na to, że nigdy nie skorzysta z szansy, jaką daje mu edukacja i nie okaże wdzięczności babci, która dla niego dopuściła się tak strasznego czynu.

Dla Władimira i Kateriny o wartości człowieka stanowi siła, którą daje pieniądz. Dla rodziny Eleny podobnie – życie duchowe jest zwyczajnie nieciekawe i nieatrakcyjne. Motorem napędowym jest chęć posiadania, a nie oddawanie się refleksjom natury duchowej. Brak głębokiej duchowości prowadzi do apokalipsy. Zagłada prędzej czy później dotyka wszystkich bohaterów. Światy, które znamy z innych filmów Zwiagincewa, zostają w *Elenie*, doprowadzone do szczytu dehumanizacji.

Pustkę duchową podkreślają lokalizacje, między którymi przemieszcza się główna bohaterka⁹. Kontrast między eleganckim, czystym, ale też zimnym, wręcz martwym wnętrzem domu Władimira, a zagraconą i brudną klitką, w której gnieźdzą się potomkowie Eleny, jest zauważalny gołym okiem. Ponure ulice, wiodące do domu Sierioży i sterylne pomieszczenia, w których rozgrywają się sceny z udziałem Władimira, są na swój sposób naznaczone niemilością.

Zatrącenie umiejętności zamieszkiwania, rozumianego jako współistnienie, obserwujemy, w szczególności w sekwencjach, w których bohaterowie się spotykają. Nikt nie umie rozmawiać, ponieważ nikt nie ma nikomu nic do powiedzenia. Władimir i Elena rozmawiają jedynie o sprawach dotyczących życia codziennego. Nawet trudno sobie wyobrazić, o czym jeszcze mogliby rozmawiać. Łączy ich relacja „pan-sługa”. Emocje pojawiają się na ekranie tylko wtedy, gdy mowa o pieniądzu – tylko one stanowią wartość dla wszystkich bohaterów. Władimir z pogardą odrzuca prośbę o pożyczkę dla Saszy, Katia otwarcie przyznaje, że tylko pieniądze i seks sprawiają jej przyjemność, natomiast rodzina Sierioży zmusza się do okazywania szacunku babci wyłącznie ze względu na konkretny interes.

Przyczyną apokalipsy jest utracona duchowość. Władimir zostaje przedstawiony jako wciąż aktywny i dbający wyłącznie o własne ciało i majątek starszy mężczyzna. Elena, w myśl powiedzenia „jak trwoga, to do Boga”, trafia do cerkwi dopiero po zawale męża. Kobieta czuje się w świątyni nieswojo: nie umie się modlić, nie pamięta o nakryciu głowy. Porzucenie tradycji przodków, ich obrzędów i zwyczajów, symbolizuje oderwanie od gleby, od związku z ziemią, a co za tym idzie – z kulturą.

Zwiagincew wyraźnie nawiązuje do myśli Fiodora Dostojewskiego i jego krytyce nadczłowieka, który sam sobie jest bogiem, samodzielnie potrafi zapanować nad światem. Jednak w przeciwieństwie do Raskolnikowa, Elena potrafi zachować zimną krew. U Dostojewskiego widzimy karę za naruszenie nietykalności drugiego człowieka, Elena zaś pozostaje niemalże niewzruszona w obliczu popełnionej przez nią zbrodni mężobójstwa, aczkolwiek konsekwencje prędzej czy później nadejdą. Jak pisze Kempna-Pieniążek,

Zwiagincew przedstawia świat, w którym stopniowo w duchowej pustce, powstałej w wyniku upośledzenia międzyludzkich relacji i bezmyślnego hołdowania kulturze konsumpcjonizmu, zaczyna wzrastać zło. O ile jeszcze w wypadku Jeleny jest ono – być może – efektem jej niezaspokojonej potrzeby bycia kochaną, o tyle w wypadku jej rodziny jest to zło bezsensowne, wyrastające z gnuśności i nudy¹⁰.

9 M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, 2013, s. 93.

10 Tamże, s. 94.

Oprócz wątku duchowej apokalipsy w filmie Zwiagincewa mamy do czynienia z wariacją biblijnej przypowieści o synu marnotrawnym. Wiernym synem w tej historii jest Elena, jednakże pierwiastek zła zwycięża w przypadku jej ostatecznej postawy wobec męża. Synem marnotrawnym jest w tej historii Katerina. Nihilizm dziewczyny jest spowodowany moralną i duchową ruiną świata, którego jest częścią. Dziewczyna ma żal do ojca, że w takim świecie przyszło jej dorastać. Nie darzy najmniejszym szacunkiem macochy, gdyż jako jedyna wśród bohaterów zdaje się trzeźwo obserwować egzystencjalną pustkę, ogarniającą pozostałe postaci, w tym „przykładną” Elenę.

Wymowna jest także ostatnia scena filmu, w której obserwujemy najmłodszego wnuka Eleny na łóżku jej zmarłego męża. Podczas gdy cała rodzina zbiera się wokół banalnego programu telewizyjnego racząc się alkoholem i zapasami, które zostały po zmarłym, niemowlę samotnie raczkuje po pościeli. Niewinne wciąż dziecko może symbolizować nadzieję na odwrócenie sytuacji. Być może ono nie ulegnie dalszej degradacji, przerwie błędne koło, wreszcie przełamie kryzys, którego korzenie już tak głęboko zapuściła nasza cywilizacja.

Według myśli Heideggera zamieszkiwanie Ziemi łączy się z obowiązkiem sprawowania nad nią opieki, ratowania jej zasobów, koegzystencji i zachowania harmonii, a powrót i namysł nad owym obowiązkiem jest szczególnie ważny w czasach, gdy na skutek rozwoju cywilizacji, umiejętność budowania i zamieszkiwania została utracona. Próba wielowymiarowego sportretowania rosyjskiej, postradzieckiej tożsamości i naruszonego balansu jest więc odpowiedzią reżysera na słowa niemieckiego filozofa. Zwiagincew rysuje portrety postaci w stanie kryzysu duchowego, którego katalizatorami są głównie czynniki zewnętrzne, a więc spowodowane powszechnie panującym kryzysem duchowości i rodziny. Problemy przedstawione w filmach twórcy *Eleny* są na tyle uniwersalne, że nie dziwi jego sława na arenie międzynarodowej i jednocześnie na tyle rosyjskie za sprawą zastosowanej symboliki, że wywołują głosy o ich antryrosyjskości wśród rosyjskich krytyków.

Bibliografia

- Breczko J., *Zanik uczuć metafizycznych jako przyczyna zaniku kultury*, „Kultura i wartości”, nr 13, 2015, nr 13, 2015, s. 39–73.
- Gadamer, Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, inspiracja”, nr 6 (18), 1974, s. 137–152.
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013.
- Konończuk E., *Poetyka zamieszkiwania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria literacka 30 (50), 2017, s. 55–65.
- Андрей Звягинцев: никакой короны, рабочие будни, wywiad z 16.02.2018, <https://tass.ru/interviews/4964491> [źródło internetowe: 19.06.2021].

Halszka Fryźlewicz

II rok SUM JRwTS i II rok historii sztuki, UJ

DEKORACJA MINIATORSKA „EWANGELIARZA CHITROWA” PRZYPISYWANA ANDRIEJOWI RUBLOWOWI

Ewangeliarz Chitrowa wzbudził zainteresowanie badaczy po 1921 roku, kiedy to z inicjatywy Komisji Ochrony Sztuki i Zabytków (Комиссия по охране памятников искусства и старины) ukazał się dokładny opis zabytków piśmiennictwa staroruskiego przechowywanych w Ławrze Troicko-Siergijewskiej sporządzony przez Jurija Olsufjewa¹. Kwestię nurtującą badaczy stanowiło przede wszystkim autorstwo dekoracji miniaturskiej księgi, czyli ośmiu miniatur przedstawiających Ewangelistów i ich symbole oraz inicjałów. Igor Grabar (1926) jako pierwszy określił, że autorem iluminacji był Andriej Rublow². Dmitrij Ajnałow (1932) przypisał je natomiast mistrzowi z Nowogrodu, stwierdzając, że miniatury wykonał malarz doskonale znający sztukę Konstantynopola, który próbował przenieść jej wzory do sztuki ruskiej. Artysta ów stosował perspektywę obróconą i, zdaniem Ajnałowa, nie radził sobie dobrze z rysunkiem fałd, co świadczyć miało o jego niezrozumieniu sztuki bizantyńskiej³. Z tezą tą kategorycznie nie zgodził się Wiktor Łazariew (1961), który uważał, że powyższe cechy świadczą nie o braku umiejętności, a wręcz o zdolności do twórczego przekształcania bizantyńskich form. Badacz ten skłaniał się ku twierdzeniu, że miniatury wyszły spod ręki mistrza z warsztatu Teofana Greka. Przemawiać za tym miał fakt, że takie połączenie bizantyńskiej ruskiej tradycji z trudem mogłoby powstać w jakimkolwiek innym moskiewskim warsztacie końca XIV w. Łazariew nie widział jednak podstaw, by łączyć dzieło z Andriejem Rublowem⁴.

1 A. Н. Свирин, *Искусство книги Древней Руси XI-XVII в.в.*, Москва 1964, s. 34.

2 И. Э. Грабарь, *Андрей Рублов, Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов*, „Вопросы реставрации”, I, 1926, s. 103.

3 D. Ainalov, *Trois manuscrits du XIV-e siecle a l'exposition de l'ancienre Laure de la Trinite a Sergiev*, „Recueil Uspenskiy”, II, Paris, 1932, s. 249.

4 В. Н. Лазарев, *Феодан Грек и его школа*, Москва 1961, s. 82.

Innego zdania był Michaił Ałpatow (1972). Według niego autorem wszystkich miniatur był Andriej Rublow, które miałyby należeć do jego wczesnych prac⁵. Natalia Diemina (1963) zauważyła podobieństwo między freskami Andrieja Rublowa w Soborze Zaśnięcia Matki Bożej we Włodzimierzu a miniaturami *Ewangeliarza Chitrowa*, co według niej świadczyło o jego autorstwie⁶. Analogie te także dostrzegła Galina Bykowa (2002), opisując dokładnie zbieżności sylwetek postaci oraz wrażenia ruchu widoczne w dziełach jednoznacznie przypisywanych Rublowowi oraz w miniaturach *Ewangeliarza*⁷. Kolejną hipotezę przedstawiła Olga Popowa (1975), według której miniatury przedstawiające świętego Jana z Prochosem oraz anioła (symbol świętego Mateusza) miał wykonać artysta grecki, a postaci świętych Mateusza, Marka i Łukasza artysta ruski⁸. Badaczka ta zmieniła jednak zdanie, gdyż w wydanym później (1983, ponowne wydanie 2003) rosyjskojęzycznym wariacie swojej pracy jednoznacznie określiła Andrieja Rublowa autorem wszystkich ośmiu miniatur⁹. Engelina Smirnowa (2003) wyraziła natomiast pogląd, że autorów dekoracji miniatorskiej było trzech: pierwszy z nich namalował świętego Jana oraz orła, jego symbol, drugi świętego Mateusza i anioła, a pozostałe, to jest świętych Mateusza oraz Łukasza wraz z ich symbolami trzeci. Stwierdziła również, iż pierwszy artysta na pewno był bizantyńskiego pochodzenia, lecz nie można być pewnym, że był to Teofan Grek. Stanowczo zaprzeczyła także wiązaniu miniatur ze świętym Janem, Mateuszem i ich symbolami z Andriejem Rublowem. Wymieniała także innego hipotetycznego autora miniatur, czyli Daniła Czarnego¹⁰.

W latach 2012–2013 W. Baranow i M. Naumow przeprowadzili badanie technologiczne *Ewangeliarza*, którego wyniki przedstawili w artykule pod tytułem *Технико-технологические особенности миниатюр Евангелия Хитрово. К проблеме авторства и датировки* (2014). W swoich badaniach skupili się na technicznej analizie miniatur z przedstawieniami Ewangelistów i aniołem świętego Mateusza. Na podstawie badań sankiru (to jest podmalunku z pierwszego najciemniejszego koloru) stwierdzili oni, że poszczególne miniatury różnią się od siebie zawartością ultramaryny, co świadczy o różnych technikach przygotowywania farby, a także kolejnością nakładania jej warstw. W związku z tymi różnicami Baranow i Naumow doszli do wniosku, że miniatury z Janem i z Mateuszem wykonał doświadczony artyści bizantyński (bądź bałkańscy), pozostałe zaś ich pomocnicy, a miniaturę anioła malarz wzorujący się na autorze miniatury ze świętym Mateuszem.

5 M. В. Алпатов, *Андрей Рублев*, Москва, 1972, s. 39, polski przekład M. Ałpatow, *Rublow*, przeł. J. Guze, Warszawa 1975, s. 24–26.

6 Н. А. Демина, «Троица» Андрея Рублёва, Москва 1963, s. 25.

7 Г. З. Быкова, *Сравнительное изучение миниатюр Евангелия Успенского собора и Евангелия Хитрово* [w:] *Евангелие Успенского собора Московского Кремля*, Москва 2002, s. 95.

8 О. Попова, *Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle*, Leningrad 1975, s. 138–152.

9 О. С. Попова, *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва 2003, s. 298.

10 Э. С. Смирнова, *Миниатюристи Эвангелия Хитрово* [w:] *Хризограф. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой*, ред. Э. Н. Добрынина, Москва 2003, s. 107–128.

Ich zdaniem autorstwo Andrieja Rublowa można dopuścić jedynie w przypadku miniatury ze świętym Łukaszem¹¹.

Kwestię dyskutowaną stanowiło także datowanie dzieła. Wspomniany wcześniej W. Łazariew połączył powstanie *Ewangeliarza Chitrowa* z innym rękopisem staroruskim, to jest z *Ewangeliarzem Koszki* (także obecnie przechowywanym w Rosyjskiej Bibliotece Państwowej w Moskwie) i wysnuł wniosek, że musiały one powstać w tym samym warsztacie i w podobnym czasie. Określił tym samym, że miniatury *Ewangeliarza Chitrowa* zostały namalowane około roku 1390¹². Genadij Popow przedstawił dwie hipotezy, co do czasu powstania i początkowego miejsca przechowywania *Ewangeliarza*. Według niego miniatury zostały namalowane albo około 1399 dla Soboru św. Michała Archanioła w Moskwie, albo w 1405 i księga była później przechowywana w Soborze Zwiastowania w Moskwie¹³. Olga Popowa wskazała natomiast początek XV wieku¹⁴. Baranow i Naumow byli zdania, że miniatury należy datować między 1392 a 1399, co wnioskowali z faktu, że w łacińskim zapisie z Ławry Troicko-Siergijewskiej był zapis o warsztacie Teofana Greka i Siemiona Czarnego, który wykonał polichromię Cerkwi Narodzenia Bogarodzicy na Kremlu, z którym to połączyli powstanie miniatur *Ewangeliarza Chitrowa*¹⁵.

Dotychczas nie powstała osobna monografia dotycząca *Ewangeliarza Chitrowa* w języku polskim. Rękopis wspomniany jest jedynie w kontekście innych problemów badawczych (zwany jest on często w literaturze polskiej także *Ewangeliarzem Chitrowo*, to jest z nazwiskiem dawnego posiadacza w mianowniku, a nie w dopełniaczu). Miniatury przedstawiające symbole Ewangelistów pochodzące z tejże księgi przywołane były przez Annę Różycką-Bryzek (1983) w odniesieniu do polichromii w kaplicy zamku lubelskiego. Ilustracje te w tej publikacji funkcjonują jako dzieło Teofana Greka¹⁶. Dekorację malarską *Ewangeliarza Chitrowa* wspomniała także Adrianna Adamska (2003) w swojej pracy na temat ikon autorstwa Andrieja Rublowa, powtarzając informacje zawarte w monografii Ałpatowa, znanej w Polsce ze względu na fakt, iż została ona przetłumaczona¹⁷. Natomiast Ewa Wierucka (2015) w swoim artykule na temat zoomorficznych przedstawień symboli Ewangelistów w piśmiennictwie staroruskim odwołała się do miniatur z *Ewangeliarza Chitrowa*, także przyjmując, iż ich autorem był Andrej Rublow¹⁸.

11 В. В. Баранов, М. М. Наумов, *Технико-технологические особенности миниатюр Евангелия Хитрово. К проблеме авторства и датировки* [w:] *Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сборник статей*, Москва 2014, s. 173–184.

12 В. Н. Лазарев, *op. cit.*, s. 76.

13 Г. В. Попов, *Инициалы Евангелия Хитрово и их место в искусстве Москвы XIV-XV веков*, „История и теория мировой художественной культуры”, nr 2, Москва 1995, s. 47–49.

14 О. С. Попова, *op. cit.*, s. 295.

15 В. В. Баранов, М. М. Наумов, *op. cit.*

16 А. Рóżycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 43.

17 Por.: А. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrieja Rublowa*, Kraków 2003, s. 41 oraz М. Аłpatow, *op. cit.*, s. 24–26.

18 Zob.: E. Wierucka, *Zoomorficzne symbole ewangelistów w zabytkach piśmiennictwa ruskiego*, „Folia Bibliologica” 57, 2015, s. 11–27.

Losy dzieła były równie tajemnicze, co ich autor. Nie wiadomo, gdzie i z czyjej fundacji został sporządzony rękopis wraz z miniaturami, lecz fakt, że księga była przechowywana w carskim skarbcu świadczy, iż wykonano ją dla ważnej świątyni Rusi Moskiewskiej¹⁹. Przypuszcza się jednak w najnowszych badaniach, że kodeks mógł zamówić książe moskiewski Wasyl I Dymitrowicz dla Cerkwi Narodzenia Bogarodzicy na Kremlu²⁰.

W XVII wieku car Fiodor III Romanow podarował rękopis bojarowi Bogdanowi Matwiejewiczowi Chitrowo – od jego nazwiska pochodzi nazwa księgi. Aristokrata następnie przekazał *Ewangeliarz* do skarbcza Ławry Troicko-Siergijewskiej w mieście Siergijew Posad. Jak głosi napis z XVII wieku uczynił to „dla dawnego piśmiennictwa”²¹. Warto dodać, że właśnie w tym monasterze swoją młodość spędził Andriej Rublow²². Po nacjonalizacji klasztornej biblioteki w 1920 księga weszła w posiadanie Filii Biblioteki Muzeum im. Rumiancewa w mieście Siergijew Posad, lecz była przechowywana głównie w zakrystii klasztoru. W latach 1921–1931 księga była wystawiona w Państwowym Muzeum Historycznym w mieście Siergijew Posad na wystawie staroruskich ksiąg rękopiśmiennych i sztuki staroruskiej XIV-XV w. 11 marca 1931 roku *Ewangeliarz* został przeniesiony do Państwowej Biblioteki imienia Lenina w Moskwie, czyli obecnej Rosyjskiej Biblioteki Państwowej, gdzie znajduje się do dnia dzisiejszego²³.

W latach 1984–1993 miała miejsce gruntowna restauracja rękopisu przez zespół specjalistów pod kierownictwem Galiny Bykowej²⁴. W czasie prac nad znajdującym się w złym stanie zachowania *Ewangeliarzem Chitrowa* wzmocniono złocenia, osypujące się warstwy farby miniatur i inicjałów. Ponadto usunięto powierzchniowe zabrudzenia i odrestaurowano oprawę ze srebrnymi nakładkami²⁵.

1. OPIS

Ewangeliarz w typie aprakos w czerwonej płóciennnej oprawie ze srebrnymi nakładkami. Zawiera 306 kart o wymiarach 32,4 x 26,0 cm. Sporządzony w języku staroruskim. Iluminacje wykonane farbą na pergaminie. Zawiera liczne inicjały z przedstawieniami zoomorficznymi, ornamentalne przerywniki oraz osiem miniatur – cztery przedstawiające symbole Ewangelistów oraz cztery portrety Ewangelistów.

19 Б. Н. Дудочкин, Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература [w:] *Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сборник статей в честь Г. В. Попова*, Москва, 2002, s. 326.

20 В. В. Баранов, М. М. Наумов, op. cit.

21 В. Н. Лазарев, op. cit., s. 76.

22 М. Алатов, op. cit., s. 12.

23 Б. Н. Дудочкин, op. cit., s. 326.

24 Э. С. Смирнова, op. cit., s. 107.

25 Б. Н. Дудочкин, op. cit., s. 326.

A. Symbole Ewangelistów

Symbole Ewangelistów znajdują się na poszczególnych kartach: na pierwszej orzeł świętego Jana, anioł świętego Mateusza na czterdziestej trzeciej, lew świętego Marka na siedemdziesiątej dziewiątej i wół świętego Łukasza na sto pierwszej. Są one umiejscowione mniej więcej na środku każdej karty. Wszystkie ujęte w medaliony o średnicy około siedemnastu centymetrów wypełnione złotym tłem, a zatem ich kompozycja jest zamknięta i jednoplanowa, wertykalna. Modelunek miękki, kontury wyraźne, światło pada z prawej strony. Wszystkie postacie ukazane z półprofilu za wyjątkiem orła, który jest w profilu pełnym. Ciepła gama brawa. Każdej postaci towarzyszy odpowiednia inskrypcja w języku greckim. Litery czerwonego koloru. Każdy medalion otoczony podwójną obwódką oddzieloną złotym konturem. Wewnątrz ciemniejsza, zewnętrzna jaśniejsza z trójlistnym ornamentem skierowanym do środka na zmianę z dwoma łezkami.



Orzeł [il. 1]²⁶ zwrócony w prawą stronę. Widoczne dwoje skrzydeł i dwoje ud ze skokami. Pióra na całym ciele ptaka są w kolorze szarym, który przechodzi w ciemnobrązowy w dolnej partii skrzydeł oraz z tyłu głowy. Dziób nieco jaśniejszy od reszty. Oko z czarną źrenicą otoczoną jaśniejszą tęczówką. Aureola złota, w kolorze tła, ledwo zauważalna. Wyraźnie zaznaczone rzędy piór skrzydeł, ud i ogona. Szpony w podobnym szarym kolorze i z jaśniejszymi pazurami. Trzyma w nich księgę ze złotą okładką i czerwonymi kartami. Obwódka z zewnątrz jasnozielona, wewnętrzna ciemnozielona. Ogon orła oraz aureola sięgają jaśniejszej, ale jej nie przekraczają. Na jego końcu widoczny ubytek.

Anioł [il. 2] zwrócony w prawa stronę. Stoi w rozkroku na obwódce medalionu. Widoczna para rozłożonych skrzydeł oraz prawa ręka, lewa jest zasłonięta księgą. Ma jasną karnację. Odziany w faldzistą błękitną szatę spodnią oraz jasnofioletową szatę wierzchnią oraz sandały. Okrągła twarz w półprofilu o wydatnych policzkach i podbródku okolona kędzierzawymi jasnobrązowymi włosami do ramion. Aureola złota, w kolorze tła, ledwo zauważalna. Na głowie jasnoszary diadem. Anioł w rękach trzyma księgę ze złotą okładką i czerwonymi kartami. Skrzydła z wyraźnie zaznaczonymi rzędami piór, wierzchni złoty, dolny jasnobłękitny. Obwódki medalionu są ciemnogrnatowe, zewnętrzna jaśniejsza. Anioł opiera na niej lewą stopę, a jego aureola lekko na nią nachodzi.

Lew [il. 3] stoi na dwóch złączonych tylnych łapach, głowę ma zwróconą w lewą stronę, reszta ciała w prawą. Widoczna prawa przednia łapa. Ogon zawinięty pod spód między tylnymi łapami, wywinięty w prawą stronę, zakończony pękiem włosów. Sierść jasnożółta. Widoczne dwoje zaznaczonych na czarno oczu, nos przypominający nieco ludzki, a także jedno spiczaste ucho. Paszcza otwarta, a z niej

26 Wszystkie ilustracje wskazane w artykule są dostępne do wglądu na aplikacji z podanym wyżej QR-kodem do zeskanowania lub na stronie: <https://drive.google.com/file/d/1CQN5lb6tGMfAXMi8scvlzuD3CdLukcsX/view?usp=sharing> [dostęp 21.12.2021].

wystający czerwony język. Głowę otacza kędzierzawa grzywa w takim samym kolorze jak reszta sierści. Aureola złota, w kolorze tła, ledwo zauważalna. Lew trzyma w przednich łapach księgę ze złotą okładką i czerwonymi kartami, która zasłania lewą. Łapy lwa zakończone wyraźnymi pazurami. Obwódki medalionu są niebieskie, zewnętrzna jaśniejsza. Pazury tylnych łap wbite są w wewnętrzną obwódkę, a aureola na nią nachodzi.

Wół [il. 4] stoi na złączonych tylnych nogach. Sierść ma w kolorze jasnoszarym. Jego głowa zwrócona jest w lewo, a reszta ciała w prawo. Ogon zawinięty na spód, skierowany w prawa stronę, zakończony pękiem włosów. W przednich nogach trzyma księgę ze złotą okładką i czerwonymi kartami. Oczy duże, z ciemnymi źrenicami, wyraźnie zaznaczone nozdrza, otwarty pysk. Między ostrymi rogami grzywa. Uszy szpiczaste. Aureola złota, w kolorze tła, ledwo zauważalna. Obwódki medalionu są czerwone, zewnętrzna jaśniejsza.

B. Przedstawienia Ewangelistów

Przedstawienia Ewangelistów znajdują się na poszczególnych kartach: święty Jan z Prochosem na karcie drugiej, Mateusz na czterdziestej czwartej, Marek na osiemdziesiątej pierwszej, Łukasz na sto drugiej. Wszystkie przedstawienia ujęte są w ramki o kształcie pionowego prostokąta o wymiarach około 22 × 17 centymetrów. Umiejscowione są na środku kart. Kompozycja wertykalna, statyczna. Dwuplanowa – na drugim planie w przedstawieniach Mateusza, Marka i Łukasza architektura, a w przedstawieniu świętego Jana skały. Na wszystkich miniaturach skały. Modelunek miękki, kontury wyraźne. Gama barwna ciepła. Podwójne ramki prostokątne, oddzielona złotym konturem. Zewnętrzna jaśniejsza z trójlistnym ornamentem skierowanym do środka. Wszystkim świętym towarzysza inskrypcje w języku greckim.

Święty Jan Ewangelista [il. 5] ukazany jest w pozycji siedzącej. Głowę ma zwróconą w lewą stronę, ciało w prawą. Ewangelista siedzi na taborecie, nogi ma ugięte, stopy opiera o podnózek. Jest ukazany jako starszy mężczyzna – łysiejący i z długą siwą brodą. Ubrany jest w jasnozieloną szatę i czarne sandały. Twarz wyraża skucie. Głowę otacza złota aureola. Ręce ukryte w szacie. Lewa dłoń wystaje z szaty, palce są ułożone w gest Trójcy Świętej. W miejscu prawej duży ubytek. Po jego prawej stronie Prochor. Siedzi on w podobnej pozycji na taborecie, opierając stopy o podnózek, zwrócony w stronę Jana. Jest od niego wyraźnie młodszy. Ubrany w fioletową szatę i czarne sandały. Ma krótkie jasne włosy, skupiony wyraz twarzy. Otaczają ją złota aureola. Głowę pochyla nad trzymanym w rękach pergaminem, na którym zapisuje. Lewą dłonią podtrzymuje arkusz, w prawej ma pędzelek, którym stawia litery. Między Janem a Prochosem jasnobrązowy stolik z kałamarzem. Za Prochosem wejście do grotty w formie wypełnionej czernią dziury. Na czerni inskrypcja z imieniem Prochora napisana czerwonymi literami. Na drugim planie jasnoróżowe skały szpiczaste skały. W lewym górnym rogu błękitna plama światła, z której wychodzi promień skierowany w stronę Jana. Błękitna ramka.

Święty Mateusz [il. 6] ukazany w pozycji siedzącej na taborecie. Zwrócony w prawą stronę. Ugięte w kolanach nogi na podnóżku. W postaci mężczyzny w średnim wieku. Ma siwe krótkie włosy i długą brodę. Karnacja śniada. Wyraz twarzy skupiony. Wokół jego głowy ledwo widoczna aureola. Ubrany w jasnoniebieską szatę wierzchnią i ciemnoniebieską szatę spodnią. Na kolanach trzyma pergamin o czerwonych brzegach, prawą ręką stawia znaki ujętym w dwa palce pędzelkiem. Po jego prawej stronie stolik piśmienniczy z przechylnym blatem. Na nim kałamarz. Meble w kolorze ciemnobrązowym. Na drugim planie za Ewangelistą tło architektoniczne w postaci budowli z szarozielonego kamienia. Po lewej stronie dwie czerwone kolumny z niebieskimi kapitelami podtrzymujące konsole z liściastym ornamentem. Wspierają one łuk półkolisty. Dach budowli płaski. Za Ewangelistą podwyższenie. Po lewej stronie prostopadłościenny budynek. Na nim dwie brązowe kolumny o niebieskich kapitelach i bazach. Za nimi, na podwyższeniu czworokątne filary na bazach i z niebieskimi kapitelami. Filary i kolumny wspierają łuku zamknięte półkole. Konstrukcja nakryta spadzistym dachem z niebieską dachówką. W naczółku trójlistny ornament. Nad głową Ewangelisty inskrypcja czerwonymi literami. Na dole miniatury duży ubytek – zajmujący praktycznie całą podłogę. Ramka błękitna.

Święty Marek [il. 7] ukazany w pozycji siedzącej na taborecie. Zwrócony w prawą stronę. Opiera ugięte nogi na podnóżku, pochylony. Ubrany w błękitną fałdzistą szatę i czarne sandały. Raczej w średnim wieku. Ma krótkie brązowe włosy i brodę. Wyraz twarzy skupiony. Wokół głowy lewo widoczna aureola. Na kolanach trzyma arkusz białego pergaminu o czerwonych brzegach, który podtrzymuje lewą ręką (widoczne tylko końce palców). W dwóch palcach prawej ręki ujmuje pędzelek, który stawia litery. Głowa i dłonie nieproporcjonalnie małe w stosunku do wydłużonej sylwetki. Z prawej Ewangelisty strony stolik piśmienniczy o zakrzywionym blacie w kolorze jasnobrązowym – takim samym jak podnóżek i taboret. Drugi plan stanowi architektura z kamienia o zielonożółtym kolorze. Po lewej stronie, za świętym, budowla ze zryzalitowanymi różowymi kolumnami. Otwór wejściowy przechodzi przez całą jej wysokość, aż do szczytu zamkniętego półkole. Wypełniony czarna plamą. Przykryta niebieską dachówką. Po prawej stronie, na podwyższeniu konstrukcja składająca się z dwóch niebieskich kolumn podtrzymujących dwie połączone wieże. W wieżach wąski otwór okienny o kształcie pionowego prostokąta. Na wieżach opiera się jasnożółta tablica w formie poziomego prostokąta. Ze dachu lewej budowli zwisa czerwone *velum*, którego drugi koniec powieszony jest na tejże tablicy. Pod nim ledwo widoczna czerwona inskrypcja z imieniem Ewangelisty. Miniatura otoczona czerwoną ramką.

Święty Łukasz [il. 8] ukazany w pozycji siedzącej, zwrócony w prawą stronę. Spoczywa na taborecie, ma nogi ugięte w kolanach, stopy opiera o podnóżek. Jest młody, ma krótkie jasne włosy i brodę. Ubrany w granatową szatę i czarne sandały. Pochylony. Wyraz twarzy skupiony. Wokół głowy ledwo widoczna aureola. Na kolanach trzyma pergamin z czerwonymi brzegami. Podtrzymuje go lewą dłonią – widoczne tylko palce. W prawej dłoni ujmuje dwoma palcami pędzelek, którym

stawia znaki na pergaminie. Po prawej stronie stół piśmienniczy z przechylonym blatem, a na nim księga. Meble w kolorze jasnozłotym. Po prawej stronie głowy inskrypcja z imieniem Ewangelisty czerwonymi literami. Za Ewangelistą szary kamienny mur. Po lewej wsparta na murze na dwóch półkolumnach konstrukcja architektoniczna z łukiem półkolistym ze spadzistym dachem pokrytym niebieską dachówką. Po prawej stronie na murze, na podwyższeniu czarna kolumna na prostopadłościennym postumencie z kapitelem pokrytym liściastym ornamentem. W kapitel wbity szary pręt. Ze spadzistego dachu zwisające czerwone *velum*, której drugi koniec zawiązany jest na pręcie. Całość otoczona zieloną ramką.

C. Inicjały

Karty rękopisu zdobi szereg zoomorficznych inicjałów. W niniejszej pracy przedstawię kilka wybranych. Na karcie czterdziestej drugiej została umieszczona ilustracja przedstawiająca delfina [il. 9]. Ssak ukazany z profilu odwrócony w prawą stronę. Jego skóra w całości jest w kolorze błękitnym. Jest wygięty w kształt litery C [s – w nawiasie kwadratowym podaję odpowiednik w alfabecie łacińskim]. Sylwetka przysadzista, głowa z wydłużonym pyskiem, krótki ogon. Na grzbiecie widoczne dwie szczałkowo zaznaczone płetwy; płetwa ogonowa także ledwo zarysowana.

Na karcie siedemdziesiątej czwartej znajduje się inicjał B [w] w formie ptaka walczącego z wężem [il. 10]. Ptak ukazany z profilu, zwrócony w prawą stronę. Trudno określić konkretny gatunek. Jego pióra są w kolorze jasnoniebieskim. Wokół niego pozostałości złotej obwódki. Ma złożone skrzydła i długą szyję. Jest ona zgięta w dół, jego głowa jest pochylona w stronę węża [il. 11]. Dziób długi, otwarty, w kolorze czerwonym. Ptak depcze gada. Wąż zwrócony jest w lewą stronę, jego sylwetka wygina się w kształt litery s. Jego łuski są w kolorze ciemnozielonym, podkreślone kolorem złotym. Na grzbiecie poszarpany grzebień. Głowa gada zwrócona w górę, paszcza otwarta, a z niej wystaje czerwony język. Okrągłe oczy szeroko otwarte o czarnych źrenicach i czerwonej tęczówce.

Inicjał B [w] w formie lwa został umieszczony na karcie 209. Sierść jasnobrażowa. Głowa zwierzęcia zwrócona jest w prawo, natomiast reszta smukłej sylwetki w lewo. Ssak opiera ciężar ciała na tylnych łapach. Ogon zakończony pękiem włosów wywija się w prawą stronę. Pysk otwarty, z niego wystaje czerwony język. Spiczaste ucho. Oczy okrągłe, nozdrza przypominające nieco ludzkie. Grzywa kędzierzawa. Na grzbiecie zaznaczony cień.

2. ANALIZA

Miniatury z przedstawieniami Ewangelistów Marka, Łukasza i Mateusza są oparte na identycznym schemacie kompozycyjnym, gdzie postaci świętych ukazane są tej samej pozie. Dotyczy to nawet układu palców i pędzelka. Siedzą na bardzo podobnych meblach, odróżniają je zaledwie takie szczegóły jak brak poduszki na

krześle Mateusza czy otwarta księga na stole Łukasza. Tło dla trzech Ewangelistów stanowią konstrukcje architektoniczne – dwie osobne budowle, w przypadku Marka i Łukasza są one uzupełnione o powiewającą czerwoną tkaninę. W miniaturze przedstawiającej Łukasza jeden z dwóch budynków zastąpiła kolumna.

Od tych trzech ilustracji wyraźnie odróżnia się miniatura z wyobrażeniem Jana Ewangelisty. Przede wszystkim tło architektoniczne zastąpiło tło krajobrazowe – poszarpane skały. Oprócz tego świętemu towarzyszy Prochor, który zapisuje dyktowane słowa. Znajdujący się w lewym górnym rogu promień sugeruje także obecność Boga – element ten nie powtarza się na pozostałych ilustracjach.

Typy fizjonomiczne są zróżnicowane – wyraźnie zaznaczono różnicę wieku między świętymi. Prochor jest najmłodszy, pozbawiony zarostu, Marek i Łukasz w średnim wieku, a Jan i Mateusz to starcy o siwych brodach. Twarze Ewangelistów wyrażają głębokie skupienie. Sylwetki są nieco wydłużona. Zwraca na siebie uwagę Marek, którego głowa wydaje się nieco nieproporcjonalnie mała w stosunku do reszty ciała. Jak obszernie napisała Olga Popowa, to właśnie w miniaturach z Ewangelistami oraz z aniołem świętego Mateusza, a w szczególności na ilustracji z Janem i Prochosem, najbardziej widoczne są cechy bizantyńskiego malarstwa w stylu epoki Paleologów:

Ich rysunek odróżnia się wyjątkową precyzją. Najważniejsze w nim jest całkowicie biegle oponowanie stylu bizantyńskiego zamiast jego intuicyjnego przekształcenia artystycznego, kaligraficzna dokładność zamiast uogólniającej miękkości form. Także w rysunku szat i w modelunku twarzy widoczny jest Paleogowski porządek artystyczny, dokładny, plastyczny, z wizją idealnej harmonii, ze świadomością klasycznej poprawności wykonania²⁷.

Zdaniem Popowej ów bizantyński styl ujawnia się również we wzajemnym przenikaniu się barw, braku kontrastów i jaskrawych tonów. Jej zainteresowanie wzbudził modelunek szat świętego Jana, Prochora i anioła świętego Mateusza:

Mistrz starannie oddał wszystkie draperie, nadając im konstrukcyjną logikę. Wolał on zimną, wyrafinowaną gamę kolorystyczną, najczęściej wybierał on umiłowane w sztuce bizantyńskiej połączenia błękitnych i liliowych tonów, zharmonizował je lekko, modelując z prawdziwym kunsztem liliowe płaszcze błękitnymi odbłyskami i ciemnoliliowymi cieniami²⁸.

To charakterystyczne połączenie barw, pozbawione cieplejszych tonów według badaczki odróżnia miniatury te od ruskiego malarstwa XV w. W moim przekonaniu owe chłodne kolory szat sprawiają także, że widz skupia się na odzianych w nie postaciach świętych, które odcinają się w ten sposób od złotego tła.

Innym elementem o bizantyńskiej proveniencji omówionym przez Popową są tła architektoniczne. Są one harmonijne i wyważone. Wydają się one mieć własny ciężar oraz przestrzeń. Ujawnia się w nich wyraźne dążenie do poddania poszczególnych komponentów ujednoczonym regułom perspektywy. Uczona stwierdziła

27 O. C. Попова, op. cit., s. 295, wszystkie cytaty z tejże pracy podaję w przekładzie własnym.

28 Ibidem, s. 296.

jednak, że detale budowli dopasowane są pod względem wielkości tylko do siebie wzajemnie, a lecz są one dysproporcjonalne w odniesieniu do całej kompozycji. Z tego powodu architektura ta wydaje się iluzoryczna, transcendentna²⁹.

Mimo wielu podobieństw do sztuki bizantyńskiej miniatury *Ewangeliarza Chitrowo* mają wiele wspólnego z malarstwem moskiewskim XV w. W przypadku ilustracji ze świętymi Mateuszem, Markiem i Łukaszem dostrzegalne są ruskie typy fizjonomiczne z drobnymi rysami, płynnym okrągłym konturem, o łagodniejszym od srogich greckich postaci spojrzeniu. Oprócz tego szaty tychże świętych według Popowej są modelowane w sposób miękki niż u Jana. Ogólne dążenie do okrągłości form, łagodność i miękkość to według Popowej cechy charakterystyczne dla moskiewskiego malarstwa XV w.³⁰

Przyciąga uwagę także przemyślność kompozycji, w której istotnymi elementami są zarówno architektura i pejzaż, jak i meble. Podporządkowują się one postaciom świętych, stanowiąc dla nich obramienie:

Na miniaturze z przedstawieniem Jana wzgórze obramiają jego figurę, jakby naśladowując jej kształty. Centralne wzgórze jednocześnie powtarza pochylenie ciała Prochora, któremu odpowiada także kontur jaskini i prawa górnika. Postaci oraz góry udanie wypełniają prostokątne pole miniatury, której kompozycja wyróżnia się swoją statecznością i równowagą. Na miniaturach z przedstawieniem Łukasza i Marka głowy apostołów otoczone są portykami, kolumnami i *velum*, tworzącymi wokół nich swoistą ramę³¹.

W podobny sposób sylwetkom Ewangelistów odpowiadają stoliki pisarskie i siedziska. Są one rozmieszczone w taki sposób, aby się wzajemnie równoważyły. Według Łazariewa zdolność autora do stworzenia tak przemyślanej kompozycji świadczy, iż malarz doskonale znał zasady kompozycyjne malarstwa konstantynopolitańskiego, które były najpełniej realizowane w mozaikach z kościoła Chora (obecnie meczet Kariye Camii)³².

Raisa Susłowa (2021) poddała miniatury z przedstawieniami Ewangelistów z *Ewangeliarza Chitrowo* szczegółowej analizie geometrycznej. Według niej swoiste centrum kompozycyjne ilustracji ze świętymi Łukaszem, Markiem i Mateuszem stanowi punkt, gdzie pędzelek styka się z kartą. Stąd można wyprowadzić „spirale Fibonacciego” (zwaną również „złotą spiralą”), wokół której został zbudowana cała logiczna, przemyślana kompozycja. Spirala wyznacza proporcje postaci świętego Łukasza, a także układ elementów architektonicznych i powiewającej czerwonej tkaniny. Zdaniem badaczki świadczy to, iż autor świetnie orientował się w sztuce bizantyńskiej i w matematyce, a w szczególności w geometrii znanej od starożytności. Oprócz tego podobną matematyczną kompozycję zawierającą „złotą spiralę” Susłowa dostrzegła na słynnej ikonie Andrieja Rublowa *Trójca Święta* [il. 12], (ok. 1910–1927, Galeria Tretiakowska), co być może potwierdza autorstwo tego

29 Ibidem, s. 296.

30 Ibidem, s. 297.

31 B. H. Лазарев, op. cit., s. 79, cytat w przekładzie własnym.

32 Ibidem, s. 79.

artysty w odniesieniu do miniatur *Ewangeliarza Chitrowo* bądź świadczy o jego wpływie [il. 13]. Zwróciła ona także uwagę na drobny szczegół: w miniaturze ze świętym Łukaszem brak kałamarza na stole. Według niej detal ten wyraża teologiczną myśl, że Dobra Nowina nie jest zapisywana atramentem, lecz Duchem Świętym. Koniec pędzelka stanowi zatem centrum zarówno kompozycyjne, jak i ideowe miniatury³³.

Schemat kompozycyjny poszczególnych miniatur przedstawiających symbole Ewangelistów jest taki sam – postaci anioła i zwierząt na złotym tle ujęte w medalion. Lew i wół stoją na tylnych nogach, niejako naśladowując ludzką postawę, co sprawia, że ich sylwetki tworzą pewną wertykalną linię przedzielającą medalion na dwie połowy. Podobne wrażenie można odnieść w stosunku do miniatury z aniołem, lecz rozłożystość jego skrzydeł i szeroko rozstawione nogi nieco je niwelują. Inaczej jest w przypadku orła – ptak ma specyficzną sylwetkę, której nie można w takim stopniu upodobnić do ludzkiej. Pewną linię tworzy szyja i ogon, lecz jest ona ukośna i przełamana.

Na pierwszy rzut oka miniatury z symbolami Ewangelistów wydają się statyczne. Dopiero po dłuższym przyjrzeniu się można dostrzec zachodzące na obwódki medalionów nimby, pazury lwa i pióra orła, muskające je końcówki szat anioła i włosie ogona lwa czy mocno opierające się na nich stopę anioła i kopyta wołu. Te właśnie szczegóły nadają postaciom dynamizmu. Sprawiają również, że zwierzęta i anioł zdają się niemal trójwymiarowo wykraczać poza wyraźnie zaznaczone ramy i zbliżać się do odbiorcy. Wrażenie ruchu wywołują także rozwiane szaty, rozłożone skrzydła i wywinięte ogony lwa oraz wołu. Orzeł, którego pazury nie dotykają obwódki, niemalże delikatnie opada. Warto tutaj przywołać ilustracje z *Ewangeliarza Morozowa* (zwanego również *Ewangeliarzem soboru Uspeńskiego*) datowanego na początek XV i przechowywanego w Zbrojowni kremlowskiej. Jak twierdził Łazariew, stanowią one swobodną kopię miniatur z *Ewangeliarza Chitrowa*³⁴. W przypadku symboli Łukasza, Jana i Łukasza z *Ewangeliarza Morozowa* [il. 14, 15, 16] sylwetki zwierząt i ich nimby nie wychodzą poza obręb tła, choć są one ludzaco podobne to tych z *Ewangeliarza Chitrowa*. Natomiast w przedstawieniu anioła [il. 17] zachodzącą na obwódkę medalionu stopa oraz nimb zostały zachowane. Świadczy to tym, iż autor pierwotnej miniatury wytworzył pewien charakterystyczny wzór wart powtórzenia. Zdaniem E. Wieruckiej te ilustracje z aniołem różnią się od siebie wymową ideową, gdyż anioł z *Ewangeliarza Morozowa* zdaje się nieco wzlatywać ku niebiosom, a przecież trzymana przez niego księga powinna zostać ofiarowana ludziom. Oprócz tego w jej opinii postać ta wydaje się nieco pozbawiona trójwymiarowości i lekkości z powodu szeroko rozstawionych skrzydeł³⁵.

Kontury postaci są płynne, zaokrąglone, co przydaje postaciom zwierząt i anioła łagodności. Jak dość dobitnie to określił Ałpatow, w orle z *Ewangeliarza*

33 Р.А. Сулова, *Об отсутствии чернильницы у Евангелиста Луки: архитектура миниатюр Евангелия Хитрово и Евангелия Успенского Собора Московского Кремля*, „Культурная жизнь Юга России”, № 1 (80), 2021, s. 81–91.

34 В. Н. Лазарев, *op. cit.*, s. 83.

35 E. Wierucka, *op. cit.*, s. 18.

Chitrowa, mimo ostrego dziobu, nie ma nic drapieżnego, a przypomina on raczej gołębia. Podobne wrażenia badacz odniósł w stosunku do ilustracji z Ewangeliastami – jego zdaniem owe przedstawienia pozbawione są zupełnie dramatyzmu. Uczony zwrócił także uwagę na niezwyklej grację młodzieńczego anioła. Jego postać ukazana w kontrapoście jest harmonijna i wyważona. Ałpatow zauważył również, że przedstawienia anioła w formie nieco zniewieściałego młodzieńca w szerokich, rozwianych szatach nie należą do rzadkości w bizantyńskim malarstwie XIV wieku. Według niego anioł z *Ewangeliarza Chitrowa* odwołuje się do hellenistycznego malarstwa wazowego epoki klasycznej³⁶ [il. 18]. Równie łagodnymi stworzeniami wydają się lew i wół o niemalże ludzkim spojrzeniu. Kolory także są ciepłe, delikatne, bez mocnych kontrastów i potęgują wrażenie łagodności i harmonii – podobnie jak w przypadku portretów Ewangelistów. Trzeba koniecznie dodać, że barwy miały dla artystów kręgu moskiewskiego także wymiar teologiczny. Jak napisała Olga Cyrek (2012), mistyczna nauka Grzegorza Palamasa znacząco wpływała na koncepcję artystyczną takich twórców jak Andriej Rublow i Teofan Grek³⁷ – przypomnę, że to domniemani autorzy miniatur *Ewangeliarza Chitrowo*. Artykuł teje badaczki dotyczy ikon rozumianych jako malarstwo na desce, lecz mimo to sędzę, że warto przytoczyć zawarte w nim interpretacje teologiczne koloru w również odniesieniu do omawianych ilustracji książkowych – wszak ich celem była nie tylko dekoracja kart księgi, lecz także świadczenie o Bożej Prawdzie. Według Cyrek dla poznania sztuki ruskiej XIV–XV wieku konieczne jest rozumienie hezychazmu, to jest nurtu mistycznego głoszonego przez między innymi wspomnianego Grzegorza Palamasa i popularnego na Rusi w tamtym czasie. Polegał on na wyciszeniu, kontemplacji Boga i nieustannej modlitwie serca. Praktykujący asceci dążyli do osiągnięcia hezychii, czyli stanu doskonałości duchowej. Nie odrzucali oni doczesnej powłoki świata, lecz twierdzili, że jego piękno prowadzi do życia wiecznego. Innymi słowy, jak napisał Fiodor Dostojewski w swojej powieści pod tytułem *Idiota*, „piękno zbawi świat”. Hezychaci rozważali oni także światło Boże, będące widzialnym znakiem obecności Stwórcy, a światło przecież nierozzerwalnie łączy się w malarstwie z kolorem. Światłość w sztuce ruskiej odnosiła się do niematerialnej, nadprzyrodzonej rzeczywistości i symbolizowała obecność Boga:

Wszechobecność Boga symbolicznie [artyści] podkreślali także za pomocą złotego tła. Chociaż z teologicznego punktu widzenia nie traktowali oni złota jako koloru, niemniej jednak pod względem fizycznym rzeczywiście stosowali go w ten sposób, biorąc pod uwagę całość kompozycji w obrazie. Ogólnie można stwierdzić, iż ikonopisarze pozostający pod wpływem myśli hezychastycznej częściej używali kolorów radosnych i żywych³⁸.

36 M. Алпатов, op. cit, s. 39–42.

37 O. Cyrek, *Hezychastyczna koncepcja przeobóstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296–1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku*, „Rocznik Teologiczny”, LIV – z. 1–2/2012, s. 203.

38 Ibidem, s. 198–203, 209.

Powyższe twierdzenie można z powodzeniem odnieść do ośmiu miniatur *Ewangeliarza Chitrowo* – zarówno do medalionów z symbolami Ewangelistów, jak i do przedstawień Marka, Mateusza, Jana i Łukasza. Należy zwrócić tutaj uwagę na kontury wszystkich postaci – autor ilustracji unikał posługiwania się czarnymi liniami. Głęboka czerń została użyta jedynie takich przestrzeniach jak otwory architektoniczne i wejście do jaskini. Cyrek w swoim artykule wspomniała, że ciemność może oznaczać tajemniczość Boga: „[artyści] Nie traktowali jednak ciemności jako czegoś negatywnego, a wręcz przeciwnie, w ten właśnie sposób ukazywali światłość samego Boga w Jego niedostępności i niepoznawalności”³⁹.

Być może jednak wyciągam tutaj zbyt daleko idące wnioski, a cienie w przedstawieniach Ewangelistów z *Ewangeliarza Chitrowo* świadczą po prostu o zdolności autora do obserwowania i oddawania rzeczywistości w swoim dziele.

Na osobne omówienie zasługują zoomorficzne inicjały dekorujące *Ewangeliarz Chitrowo*. Stanowią one kolejny element o proveniencji bizantyńskiej:

Zoomorficzne elementy dość wcześnie stały się nieodzowną częścią bizantyńskich inicjałów. Rajskie ptaki, zwierzęta realne i fantastyczne tworzące zarys różnych liter są spotykane na kartach bizantyńskich kodeksów już w X w. Jednak zoomorficzne inicjały interesującego nas typu pojawiły się dopiero w epoce Paleologów. Charakteryzują się one wielobarwnością, plastycznym odnoszeniem się do ciał zwierząt oraz radosną, uroczystą intonacją. (...) Inicjały z moskiewskich rękopisów przełomu XIV–XV wieków wydają się lokalnym wariantem tegoż zoomorficznego stylu⁴⁰.

Powyższe słowa zdecydowanie można odnieść do inicjałów z *Ewangeliarza Chitrowa* – zdumiewają one dynamizmem, kolorami i fantazją autora. Alpatow stwierdził, że bezpośrednim wzorcem dla nich mogły być miniatury z *Ewangeliarza Koszki*, dzieła warsztatu Teofana Greka. Podkreślił on jednak istotną różnicę: w dekoracjach z *Ewangeliarza Chitrowa* brak dramatyzmu i napięcia, tak widocznego w ilustracjach *Ewangeliarza Koszki*. Porównał on dwa, wydawałoby się, identyczne inicjały z delfinem. Zwierzę autorstwa „mistrza *Ewangeliarza Chitrowo*” jest bardziej obłe w kształtach, żywsze, w pięknym kolorze kojarzącym się z przejrzystą wodą. Badacz ponownie zwrócił uwagę na łagodność i harmonijność ilustracji z tego rękopisu. Delfin z *Ewangeliarza Koszki* [il. 19] jest namalowany ciemniejszą barwą, ma ostrzejszą sylwetkę i spogląda na widza niechętnie, z ukosa⁴¹. Pełne gracji są inne inicjały z *Ewangeliarza Chitrowa* – ptak z wężem oraz lew. Oddane są płynnym konturem, a ogon lwa i węża oraz szyja wywijają się fantazyjnie. Świadczy o zdolności artysty do oddawania natury oraz o wyobraźni, a także o umiejętności twórczego przekształcania wcześniejszych wzorców.

39 Ibidem, s. 210.

40 E. И. Морозова, *Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.* [w:] *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей*, t. 2, red. A. В. Захарова, Санкт-Петербург 2012, s. 174, cytat w przekładzie własnym.

41 М. Алпатов, op. cit, s. 39.

W podsumowaniu można stwierdzić, że w dekoracji miniaturskiej *Ewangeliarza Chitrowa* w doskonały sposób łączy się bizantyńska tradycja z wyjątkowymi cechami sztuki Rusi Moskiewskiej, co stanowi dowód na wysokie umiejętności lokalnych artystów. Ilustracje zdumiewają logiczną i przemyślaną kompozycją oraz poetyckim wdziękiem wywołanym poprzez łagodną kolorystykę i sylwetki pełne gracji – nie tylko w przypadku postaci ludzkich, ale również zwierzęcych. Rękopis stanowił także wzór dla *Ewangeliarza Morozowa*, co świadczy o sile oddziaływania na inne podobne dzieła.

Bibliografia

- Adamska A., *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrieja Rublowa*, Kraków 2003
- Ainalov D., *Trois manuscrits du XIV-e siècle a l'exposition de l'ancienrxe Laure de la Trinite a Sergiev*, „Recueil Uspenskiy”, II, Paris 1932.
- Алпатов М., *Рублов*, przeł. J. Guze, Warszawa 1975.
- Cyrek O., *Hezychastyczna koncepcja przeobstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296–1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku*, „Rocznik Teologocny”, LIV – z. 1–2/2012, s. 197–228.
- Różycka-Bryzek A., *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.
- Popova O., *Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle*, Leningrad 1975.
- Wierucka E., *Zoomorficzne symbole ewangelistów w zabytkach piśmiennictwa ruskiego*, „Folia Bibliologica” 57, 2015, s. 11–27.
- Алпатов М. В., *Андрей Рублев*, Москва 1972.
- Баранов В. В., Наумов М. М., *Технико-технологические особенности миниатюр Евангелия Хитрово. К проблеме авторства и датировки* [w:] *Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сборник статей*, Москва 2014, s. 173–184.
- Быкова Г. З., *Сравнительное изучение миниатюр Евангелия Успенского собора и Евангелия Хитрово* [w:] *Евангелие Успенского собора Московского Кремля*, Москва 2002, s. 95–117.
- Грабарь И. Э., *Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов*, „Вопросы реставрации”, I, 1926, s. 7–112.
- Демин Н. А., *«Троица» Андрея Рублёва*, Москва 1963.
- Дудочкин Б. Н., *Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература* [w:] *Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сборник статей в честь Г. В. Попова*, Москва, 2002, s. 300–421.
- Лазарев В. Н., *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961.
- Морозова Е. И., *Полихромные зооморфные инициалы в московских рукописях конца XV в.* [w:] *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей*, Вып. 2, red. А. В. Захарова, Санкт-Петербург 2012, s. 174–180.
- Попов Г. В., *Инициалы Евангелия Хитрово и их место в искусстве рубежа XIV–XV веков*, „История и теория мировой художественной культуры”, nr 2, Москва 1995, s. 47–49.
- Попова О. С., *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва 2003.
- Свирин А. Н., *Искусство книги Древней Руси XI–XVII в.в.*, Москва 1964.
- Смирнова Э. С., *Миниатюристы Евангелия Хитрово* [w:] *Хризограф. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой*, red. Э. Н. Добрынина, Москва 2003, s. 107–128.
- Суслова Р.А., *Об отсутствии чернильницы у Евангелиста Луки: архитектура миниатюр Евангелия Хитрово и Евангелия Успенского Собора Московского Кремля*, „Культурная жизнь Юга России”, № 1 (80), 2021, s. 81–91.

II. Dział literaturoznawczy

Piotr Woźgin

Filologia Rosyjska, II rok, UJ

HOMILIE SERAPIONA WŁODZIMIERSKIEGO W TEORII KAR BOŻYCH. WYMOWA IDEOWA ORAZ ZAGADNIENIE TROSKI O NARÓD

Dla polskiego czytelnika postać Serapiona Włodzimierskiego jest niemal zupełnie obca. Taki stan rzeczy wynika z tego, że jego twórczości poświęcono w polskich syntezach literatury staroruskiej bardzo niewiele uwagi¹. Nie istnieje również, poza niewielkimi fragmentami, tłumaczenie jego homilii (które, zgodnie z oryginalną nazwą, określał będę jako „słowa” i wyróżniał kursywą) na język polski, stąd czytelnik zainteresowany tą postacią nie może zapoznać się z nimi, jeśli nie zna języka rosyjskiego².

Bardzo obszerna jest z kolei obcojęzyczna literatura przedmiotu, wśród której dominują naturalnie pozycje rosyjskojęzyczne, co jednak zaskakujące, spuścizna Serapiona była opisywana również w wydawnictwach zachodnich³. Najbardziej szczegółowymi opracowaniami w języku rosyjskim są aktualnie: obszerny rozdział, który poświęca Serapionowi Władimir Toporow w drugim tomie monografii *Святость и святые в русской духовной культуре*, oraz rozdział autorstwa Władimira Milkowa w książce pt. *Идейные течения древнерусской литературы*⁴.

1 Wzmianki nt. Serapiona w polskiej literaturze wlicza Barbara Majerek w pracy licencjackiej (nieopublikowanej) na temat piśmiennictwa Rusi w okresie niewoli mongolskiej: B. Majerek, *Piśmiennictwo dawnej Rusi w okresie niewoli mongolskiej*, Kraków 2020, s. 23.

2 Zob. J. Hawryluk, *Podlasze. Śladami ruskiej przeszłości*, Bielsk Podlaski 2000, s. 83; W. Mokry, *Od Hariona do Skowrody: antologia poezji ukraińskiej XI-XVIII w.*, Kraków 2009, s. 157–160.

3 Najciekawszą spośród nich jest książka Francisci Romoli, w której autorka w obszernym rozdziale poświęconym Serapionowi Włodzimierskiemu przetłumaczyła na język włoski *słów I, II i III*. Dokonała także szczegółowego rozbioru ich stylu retorycznego z uwzględnieniem elementów klasycznej struktury oracji, a także opracowała indeks odniesień biblijnych: F. Romoli, *Predicatori nelle terreslavo-orientali (XI-XIII sec.): Retorica e strategie comunicative*, Florencja 2009.

4 Zob. В. Топоров, *Святость и святые в русской духовной культуре*, t. 2: *Три века христианства на Руси (XII-XIV вв.)*, Москва 1998; В.В. Мильков, М.Н. Громов, *Идейные течения древнерусской литературы*, Санкт-Петербург 2001; Р.А. Соколов, „Слова” Серапiona Влaдимирского: обстоятельства появления и историография, Альманах „Университетский историк”, zes. 1, Санкт-Петербург 2002.

Niniejsza publikacja ma na celu jedynie rozszerzenie bardzo skromnych wiadomości o Serapionie, które dostępne są w polskojęzycznej literaturze przedmiotu. Dlatego nie poruszę tematu ani stylu, którego najpełniejszej analizy dokonał W. Toporow, ani retoryki Serapiona, której rozbiór dokonała Francisca Romoli. W artykule traktując *słowa* biskupa włodzimierskiego jako całość, postaram się przybliżyć w skrócie postać kaznodziei i miejsce jego utworów w tzw. teorii kar bożych. Opiszę również ogólną wymowę jego twórczości oraz zarysuję zagadnienie troski o lud, silnie widoczne w jego pouczeniach.

Wszystkie cytaty ze *słów* Serapiona przytoczone w niniejszej pracy, a także ich numeracja, pochodzą ze strony internetowej Instytutu Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk⁵. Rozstrzelenia w tekście pouczeń dodane zostały przeze mnie.

Świadectwa o życiu Serapiona i jego pisma

O samym Serapionie wiemy niewiele – w latopisach znajdują się dwie wzmianki o nim – z lat 1274 i 1275. Z pierwszej, mówiącej o ustanowieniu go przez metropolitę kijowskiego Kiryła III biskupem eparchii włodzimierskiej, dowiadujemy się, że był do tej pory archimandrytą Ławry Kijowsko-Pieczerskiej⁶. Druga wzmianka zaś mówi o śmierci Serapiona, pochówku, a także daje krótką charakterystykę – „бѣ же учительнѣ зело в божественомѣ писании” (w innym latopisie stwierdzenie o erudycji biskupa nie występuje)⁷. Ponadto badaczom historii Ławry Kijowsko-Pieczerskiej udało się ustalić, że archimandrytą był od 1249 roku⁸. Wziąwszy pod uwagę te daty, można z całą pewnością uważać Serapiona za naocznego świadka najazdu mongolskiego z 1237 roku, co znajduje silne odzwierciedlenie w *słowach* kaznodziei⁹. Samo ustanowienie Serapiona biskupem włodzimierskim świadczy o wielkim zaufaniu metropolity Kiryła, gdyż Włodzimierz pozostawał bez pasterza od śmierci poprzedniego biskupa, Mitrofana Włodzimierskiego (tj. od najazdu z 1237 roku) – biskupstwem zarządzał w tym czasie metropolita z pomocą biskupa rostowskiego¹⁰.

Do naszych czasów zachowało się pięć *słów* Serapiona, spisanych w różnych redakcjach zbiorów tekstów pt. *Измарагд, Златоуст и Златая цепь*. Co ciekawe, *słowa* Serapiona zostały w niektórych rękopisach przypisane świętemu Janowi Złotoustemu oraz świętemu Efrenowi Syryjczykowi, co świadczy o doniosłości utworów Serapiona, może nawet bardziej niż to, że jeszcze do XVII wieku wzorowano się na jego utworach w literaturze religijnej i w oficjalnych pismach cerkiewnych¹¹.

5 Zob. *Слова и поучения Серапiona Владимирского*, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4963>, data dostępu: 23.03.2021.

6 Por. O.B. Творогов, *Серапийн, епископ владимирский*, [w:] *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, t. 1: XI – первая половина XIV в., cz. 2: Л-Я, отв. ред. Д.С. Лихачев, Ленинград 1989, s. 319–320.

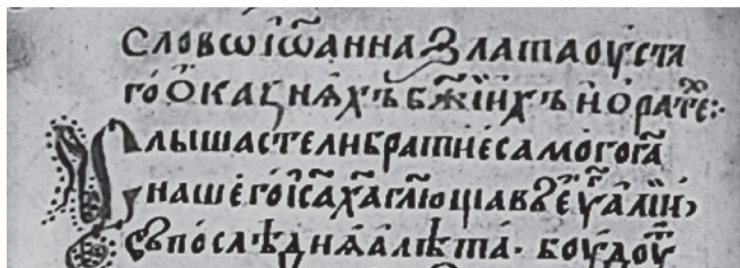
7 *Полное Собрание Русских Летописей*, t. 25, Москва 1949, s. 151; O.B. Творогов, *dz. cyt.*

8 O.B. Творогов, *dz. cyt.*

9 В. Топоров, *dz. cyt.*, s. 239.

10 Р.А. Соколов, *dz. cyt.*, s. 107

11 O tym, w jakich rękopisach zachowały się pisma Serapiona, a także na jakie twory miały one wpływ, pisze Творогов: O.B. Творогов, *dz. cyt.*



Słowo „Слышасте ли, братье, самого Господа...”, opisane w pierwszej redakcji Szmaragdu jako „Слово Иоанна Златоустаго о казняхъ божихъ и о ратехъ”.

Badacze są zgodni, co do datacji *słów* II, III, IV i V – miały one powstać w czasie urzędowania Serapiona we Włodzimierzu, więc w latach 1274–1275. Pierwsze natomiast *słowo*, na podstawie wzmianki o trzęsieniu ziemi odnoszono powszechnie do roku 1230. Dopiero Władimir Kołobanow, zwracając uwagę na podobieństwo tematyczne i stylistyczne, zrównał je w czasie z pozostałymi znanymi nam *słowami*, a opisywane trzęsienie ziemi przypisał do tego z 1258 roku, co Toporow przyjął w swojej monografii za najbardziej prawdopodobną wersję¹². Z ustaleniami tymi zgodził się oraz uzupełnił je Władimir Milkow¹³. Kołobanow zaproponował również przypisanie Serapionowi autorstwa tekstu znanego jako *Поучение к попом*, który powszechnie uważa się za dzieło Kiryła III, metropolity kijowskiego¹⁴. Twierdził także, że Serapion miał bezpośredni udział w redakcji postanowień soborowych¹⁵.

Serapion jako przedstawiciel teorii kar bożych

Postać Serapiona Włodzimierskiego oraz jego twórczość należy rozpatrywać przede wszystkim w perspektywie jego epoki. Najmocniej naznaczyły ją oczywiście jarzmo mongolskie, które spadło na Ruś w 1237 roku wraz z podbojem Riazania przez Batu-chana. Dlatego głównym tematem homilii Serapiona są grzechy ludu, kary zesłane za nie przez Boga oraz konieczność pokajania. Taki charakter twórczości pozwala zaliczyć biskupa włodzimierskiego do przedstawicieli tak zwanej teorii kar bożych, jednej ze znaczących myśli literatury staroruskiej. Wniósł do niej również nowe elementy, takie jak eschatologiczne odniesienia czy pokorne owoych kar przyjmowanie¹⁶. Pierwsze, drugie oraz trzecie *słowo* mówią o upadku

12 Por. В. Топоров, *dz. cyt.*, s. 239–240.

13 В.В. Мильков, М.Н. Громов, *Идейные течения...*, s. 512–513.

14 В.А. Колобанов, *О Серапиеоне Владимирском как возможном авторе «Поучения к попам», «Труды Отдела древнерусской литературы»*, t. XIV, 1958, s. 159–162.

15 Por. В.А. Колобанов, *К вопросу об участии Серапиеона Владимирского в соборных «деяниях», Труды Отдела древнерусской литературы*, t. XVI, 1960, s. 442–445.

16 В.В. Мильков, *Осмысление истории...*, s. 21, 37; В.В. Мильков, М.Н. Громов, *Идейные течения...*, s. 508.

moralności i karach ogólnie, czwarte i piąte są natomiast poświęcone potępieniu pogańskich zwyczajów trwających wciąż na Rusi.

W tym miejscu, skoro mowa o katastrofach naturalnych jako karach bożych, należy wspomnieć hipotezę wysuniętą przez Romana Sokołowa, który trzęsienie ziemi próbował odczytywać jako metaforę próby zawarcia unii z Rzymem, której podjął się w tym czasie w Bizancjum cesarz Michał VIII Paleolog. Badacz usiłował dowieść tego na podstawie postawionej przez siebie drugiej hipotezy, jakoby Serapion wygłosił niektóre (nie precyzuje, które dokładnie) ze słów jeszcze w trakcie trwania soboru we Włodzimierzu. Słuchaczami mieliby w takim razie być pozostali biskupi i duchowieństwo, co wynikałoby z używania zwrotu „братъя” (badacze uważali jednak, że słowa tego używano powszechnie w wypowiedziach skierowanych do ludu)¹⁷.

Trudno nie uznać takiej hipotezy za nadinterpretację. Jeśliby faktycznie owo trzęsienie ziemi miało być metaforą unii (więc zdrady prawdziwej wiary), jak wytłumaczyć to, że ziemia trzęsie się z nakazu Boga, co wyraźnie w kilku miejscach zaznacza kaznodzieja? „...земля, от начала оутвержена и неподвижима, повелѣньемъ Божиимъ нынѣ движеться, грѣхы нашими колѣблется, безаконья нашего носити не можетъ”. Z kolei w następnym przykładzie użycie drugiej osoby liczby pojedynczej w czasownikach jasno wskazuje na sprawczość Boga: „Всѣмъ казнивъ ны, Богъ не отвѣдетъ злаго обычая. Нынѣ землю трясетъ и колѣблетъ, безаконья грѣхи многия от земля отрясти хочеть, яко лѣствию от древа”.

Gwoli uczciwości, można byłoby spróbować odczytać fragment, w którym Serapion mówi o posłuszeństwie świętym Ojcom, jako odwołanie się do wyznaczników nie tylko moralnego postępowania, ale przede wszystkim ortodoksji – szczególnie, jeśli uwzględnić dalszą wzmiankę o heretykach.

Не послушахомъ Еуаγγελя, не послушахомъ Апостола, не послушахомъ пророкъ, не послушахомъ свѣтиль великих, рку: Василья и Григорья Богословца, Иоана Златоуста, инѣхъ святитель святыхъ, ими же вѣра оутвержена бысть, еретици отгнани быша, и Богъ всѣми языки познанъ бысть, и тѣ оучаще ны беспрестани, а мы — едины безаконья держимся!

Takie odczytanie wydaje się jednak nie do obronienia wobec kolejnych słów, które mówią niemal wprost o tym, że wspomniane wcześniej nieposłuszeństwo Ewangelii, Dziejom Apostolskim, prorokom i Ojcom ściągnęło karę na Ruś („а мы – едины безаконья держимся”), a nie na całe prawosławie.

Poza powyższą wątpliwą poszlaką trudno znaleźć w tekście fragment, który potwierdzałby hipotezę Romana Sokołowa o trzęsieniu ziemi jako metaforze. Sam podpira ją jedynie odniesieniem się do okoliczności historycznych i nieudowodnionego założenia, że Serapion wygłaszał swoje *słowo* w trakcie trwania soboru, wobec duchowieństwa.

Główną karą, obok naturalnych katastrof, które lud miał przywieść na siebie swoimi uczynkami, był dla Serapiona najazd mongolski. Warto jednak zaznaczyć,

17 Por. P.A. Соколов, *dz. cyt.*, s. 111; В.В. Мильков, М.Н. Громов, *Идейные течения...*, s. 525.

że o ile stosunek ludu i cerkwi do Batu-chana był bez wątpienia negatywny, tym niemniej funkcjonowało również przeświadczenie, że największy grzech mongolskiego wodza leżał w pogaństwie (w *Opowieści o zburzeniu Riazania* głównym epitetem chana jest „bezbożny”), a on sam zaś był jedynie batogiem w ręku Boga. Największą winę natomiast ponosić miał lud ruski¹⁸. Poprzez lud rozumie się tutaj zarówno poddanych, jak i książąt ruskich (Władimir Toporow stanowczo zaznacza jednak, że kary za grzechy oraz ciężar pokajania przyjmowali na siebie przede wszystkim ci pierwsi), ponieważ i im zarzucał niesprawiedliwość Serapion w swoich *słowach*. Czynił to w sposób zawołowany, by nie podważać autorytetu władców przed poddanymi¹⁹. Władimir Kołobanow wywodzi to założenie – wydaje się że niebezpiecznie – między innymi z poniższych słów:

[...] акы звѣрье жадають насытитися плоть, тако и мы жадаемъ и не престанемъ, абы всѣхъ погубити, а горкое то имѣнье и кровавое к собѣ пограбити; звѣрье ѣдше насыщаются, мы же насытитися не можемъ: того добывше, другаго желаемъ!²⁰

Władimir Milkow uważał, że Serapion w krytyce rodaków posunął się wręcz do szerzenia defetyzmu, ponieważ porównywał lud ruski do najeźdźców, których przedstawił w pewnym stopniu jako wzór²¹. Widoczne jest to na przykład w tym fragmencie jego piątego pouczenia:

Погани бо, закона Божия не вѣдуще, не убиваютъ единовѣрныхъ своихъ, ни ограбляютъ, ни обадят, ни поклепят, ни украдут, не зарятъся чужаго; всякъ поганый брата своего не продасть; но, кого в нихъ постигнетъ бѣда, то искупятъ его и на промысль дадутъ ему; а найденая в торгу проявляютъ; а мы творимся, вѣрнии, во имя Божие крещени есмы и, заповѣди его слышаще, всегда неправды есмы исполнени и зависти, немилосердыя; братью свою ограбляемъ, убиваемъ, въ погань продаемъ; обадами, завистью, аще бы мощно, снѣли другъ друга, но вся Богъ боронит.

Słowa Serapiona nie nawołują do stawiania oporu najeźdźcom, wpisują się więc w ugodową wobec Ordy politykę metropolity Kuryła III (z którym biskup włodzi-mierski był przecież ściśle związany). Tym samym następuje w literaturze staroruskiej zwrot w stosunku do motywacji potępienia bratobójczych sporów – o ile wcześniej podkreślano przede wszystkim potrzebę zjednoczenia książąt w celu obrony ziemi ruskiej, o tyle u Serapiona idea ta nie występuje wcale i kaznodzieja skupia się tylko na grzeszności oraz skutkach (doczesnych i wiecznych) takich działań i nawołuje do pokajania²².

18 Por. В. Топоров, *dz. cyt.*, s. 217.

19 Por. В.А. Колобанов, *Обличение княжескихъ междоусобий в поученияхъ Серапiona Владимировского*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, t. XVI, 1961, s. 329–333.

20 Tamże, s. 332: „не преступая понятий законности второй половины XIII в., «к собѣ пограбити» чужое имение мог только князь у князя”.

21 Por. В.В. Мильков, М.Н. Громов, *Идейные течения...*, s. 508–510.

22 Por. И.У. Будовниц, *Общественно-политическая мысль древней Руси (XI–XVI вв.)*, Москва 1960, s. 325–326.

Troska i nadzieja w *słowach* Serapiona

Serapion, mimo że opisuje sprawy doczesne, widzi je przede wszystkim w wymiarze eschatologicznym, podkreślając, że nieszczęściem o wiele większym od cierpień i najazdów jest grzeszność i odsunięcie od zbawienia. By uwydatnić swój smutek, porównuje go do smutku matki widzącej swoje dziecko chorym, siebie samego zaś, w innym miejscu, do pasterza widzącego swoje owce porywane przez wilka. Wyraża tym samym swoją ojcowską i braterską miłość do współwyznawców:

Слово II

Не тако скорбить мати, видящи чада своя боляща, яко же аз, грѣшныи отець вашь, видя вы боляща безаконными дѣлы.

Слово IV

Обида бо ми немала належить, аще вы такая жизни не получите и Божия свѣта не узрите: не может бо пастухъ утѣшатись, видя овци от волка расхыщени, то како азъ утѣшиюсь, аще кому васъ удѣть злый волкъ дьяволь?

Najbardziej jednak zwraca uwagę to, że mimo tak silnego wezwania do pokajania, mimo eschatologicznego nacechowania pouczeń nie jest tak, jak mogłoby się wydawać, że Serapion wyłącznie moralizuje i grozi karami doczesnymi oraz Sądem Bożym. Przeciwnie, jego słowa są słowami miłującego pasterza („аз бо, грѣшныи вашь пастухъ”), zatroskanego o zbawienie powierzonych sobie owiec, którego zbawienie zależy więc również od tego, jak owe owce poprowadzi. Dlatego Serapion zadaje sobie pytanie „Како оутѣшюся, видя вы от Бога отлучишася? Како ли обрадуюсь?”, a troska ta powoduje użycie błagalnego wręcz tonu: „Отселѣ престаните Бога прогнѣвающе, молю вы!”

Ponadto biskup wciąż i wciąż utożsamia się ze swoimi wiernymi, stosując zwroty w pierwszej osobie liczby mnogiej oraz nazywając siebie grzesznikiem²³. W swojej narracji często odnosi się do swoich słuchaczy jako do „braci i dzieci”, czego najlepszym przykładem jest wstęp do każdego ze *słów*.

Слово I

Слышасте, братъе, самого Господа, глаголяща въ Евангелии...

Слово II

Многу печаль в сердци своемъ вижю вас ради, чада...

Слово III

Почюдимъ, братъе, человѣколюбье Бога нашего.

Слово IV

Маль час порадовахся о васъ, чада, видя вашу любовь...

Слово V

Печаль многу имамъ въ сердци о васъ, чада.

Co ważne, jeśli za Kołobanowem uważać *Поучение к понам* za dzieło Serapiona, warto zwrócić uwagę, że w *słowach* kaznodzieja ani razu nie zwraca się jako biskup, lecz mówi o sobie „pasterz” bądź „ojciec”. W *Поучению к понам* natomiast zwrot ten przybiera formę „аз бо грешный епископ ваш”²⁴. Taki zabieg jasno

23 Zob. B. Majerek, *dz. cyt.*, s. 24.

24 Cyt. za.: В.А. Колобанов, *О Серапione...*, s. 160

świadczyłyby o przemyślanym zastosowaniu słów w zależności od adresata, nawet jeśli słowa *biskup*, *pasterz* i *ojciec* można byłoby potraktować jak synonimy²⁵.

Ostateczne i maksymalne przyznanie się do swojej grzeszności następuje w piątym pouczeniu, w którym Serapion mówi wprost, że kary boże spowodowane są jego grzechami: „Се вѣдѣ азъ, поучаю вы, яко за моя грѣхи бѣды сия дѣются”.

Na troskę pasterza zwraca szczególną uwagę Władimir Toporow. Wyraz owej troski widzi między innymi w tym, jak Serapion używa słowa „закон” – występuje ono wprawdzie w tekście, ale tylko dwa razy – w odniesieniu do pogan („Погании бо, закона Божия не вѣдуще...”), oraz w bezpośrednim nawiązaniu do tekstu Pisma Świętego („Не послушници дѣломъ и закону спасаются, но творци” [por. Rz 2,13]). Oceniając zaś czyny swoich wiernych Serapion pisze: „П р а в и л а божественаго повелѣвають многими послухъ осудити на смерть человекъ.” Toporow, wskazując na podobieństwo słów „править” i „правда”, widzi w wyrazie „правило” położenie nacisku nie na jurydyczny charakter prawa, lecz na rozumienie przykazań jako środka do osiągnięcia celu, jakim jest naprawa natury człowieka i zbawienie²⁶.

Najpełniej natomiast, według mnie, troska o zbawienie, ojcowska miłość Serapiona i próba dodania wiernym otuchy wyrażają się w niżej cytowanych słowach, znajdujących się w zakończeniu drugiego pouczenia:

Се слышаще, оубойтеся, вѣстрепещите, престаните от зла, створите добро. Сам бо Господь рече: «Обратитесь ко мнѣ, аз обращаю к вамъ». Ждетъ нашего покаянья, милостивыи хощеть, бѣды избавити хощеть, зла хощеть спасти!

Miejsce Serapiona w homiletyce staroruskiej i podsumowanie

Słowa Serapiona można z całą pewnością uznać za godną kontynuację staroruskiej homiletyki metropolity Iłariona czy Kiryła, biskupa turowskiego. Odróżnia je ograniczenie się do spraw Rusi (pomijając przywoływane katastrofy naturalne w Italii i w Polsce) i brak wymiaru kosmicznego, który silnie widoczny był w paschalnej homiletyce Kiryła Turowskiego²⁷. Należy również stwierdzić, że pouczenia Serapiona pozbawione są estetycznego blichtru jego poprzedników, co wynika z głównego celu, jaki homiletyce biskupa włodzimierskiego przyświecał – doprowadzenia do odnowy moralnej słuchaczy.

Homiletyka w ślad za naczelnymi zasadami retoryki przyjęła, że kaznodzieja powinien uczyć, wywoływać przyjemność i poruszać (*docere, delectare, movere*). Elementy te powinny pozostawać w dobrym kazaniu w harmonii i równowadze²⁸. Serapion zaś „uczyc” i „wywoływać przyjemność” podporządkował całkowicie

25 Por. tamże, s. 160.

26 Por. В. Топоров, *dz. cyt.*, s. 257–258.

27 Por. W. Hryniewicz, *Staroruska teologia paschalna w świetle pism św. Cyryla Turowskiego*, Warszawa 1993, s. 121–123.

28 Zob. А. Таушев, *Руководство по гомилетике*, Москва 2001, s. 13–14.

temu, by „poruszyć” i przekonać do nawrócenia oraz odnowy moralnej – stąd jego styl, jakkolwiek bardzo sprawnie wykorzystujący figury retoryczne, może wydać się uboższy, niż miało to miejsce w homiliach wymienionych wyżej jego poprzedników. Jest to odczucie wynikające jednak z podejmowanej tematyki, z dosadności jaką chciał uzyskać (stojącą w zdecydowanej opozycji do radosnych homilii paschalnych Ilariona i Cyryla Turowskiego), a także, prawdopodobnie, z dostosowania języka do poziomu słuchaczy (jeśli przyjąć, że *słowa* wygłaszane były przed ludem).

Pouczenia Serapiona Włodzimierskiego bez wątpienia są ważnym zabytkiem homiletyki staroruskiej i stanowią cenne źródło wiadomości na temat tego, jak postrzegano wydarzenia historyczne oraz katastrofy naturalne. Są również zarówno wynikiem, jak i narzędziem kształtowania polityki Cerkwi wobec najeźdźcy. Przede wszystkim jednak przemawia przez nie chrześcijańskie wezwanie do nawrócenia, kierowane przez pasterza-biskupa do swojego ludu-stada, i właśnie dzięki temu są wartościowym materiałem dla badaczy literatury i wrażliwości religijnej mieszkańców dawnej Rusi.

Bibliografia

Źródła:

Слова и поучения Серапiona Владимирского, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4963> data dostępu: 23.03.2021.

Полное собрание русских летописей, t. 25, Москва 1949.

Оpracowania:

Будовниц И.У., *Общественно-политическая мысль древней Руси (XI-XVI вв.)*, Москва 1960.

Колобанов В.А., *О Серапие Владимирском как возможном авторе «Почуения к попам»*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, t. XIV, 1958, s. 159–162.

Колобанов В.А., *К вопросу об участии Серапiona Владимирского в соборных «деяниях»*, Труды Отдела древнерусской литературы, t. XVI, 1960, s. 442–445.

Колобанов В.А., *Обличение княжеских междоусобий в поучениях Серапiona Владимирского*, Труды Отдела древнерусской литературы, t. XVI, 1961, s. 329–333.

Мильков В.В., Громов М. Н., *Идейные течения древнерусской литературы*, Санкт-Петербург 2001.

Мильков В.В., *Осмысление истории в Древней Руси*, Москва 2001.

Таушев А., *Руководство по гомилетике*, Москва 2001.

Творогов О.В., *Серапиев, епископ владимирский*, [w:] *Словарь книжников и книжности Древней Руси*, t. 1: (XI – первая половина XIV в.), cz. 2: Л-Я, отв. ред. Д.С. Лихачев, Ленинград 1989, s. 319–320.

Топоров В.Н., *Святость и святые в русской духовной культуре*, t. 2: *Три века христианства на Руси*, Москва 1998.

Соколов Р.А., „Слова” Серапiona Владимирского: обстоятельства появления и историография, Альманах „Университетский историк”, zes. 1, Санкт-Петербург 2002, s. 107–117.

Hawryluk J., *Podlasze. Śladami ruskiej przeszłości*, Bielsk Podlaski 2000.

Hryniewicz W., *Staroruska teologia paschalna w świetle pism św. Cyryla Turowskiego*, Warszawa 1993.

Majerek B., *Piśmiennictwo dawnej Rusi w okresie niewoli mongolskiej*, Kraków 2020.

Mokry W., *Od Ilariona do Skowrody: antologia poezji ukraińskiej XI-XVIII w.*, Kraków 2009.

Romoli F., *Predicatori nelle terreslavo-orientali (XI-XIII sec.): Retorica e strategie comunicative*, Florenca 2009; https://media.fupress.com/files/pdf/24/1711/1711_21373, data dostępu: 19.03.2021.

III. Dział translatologiczny

Natalia Cabaj

Filologia Rosyjska, II rok SUM, UJ

ДЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА – О ЕЕ СВОЕОБРАЗИИ И ПЕРЕВОДЕ

Детская художественная литература – это специфический вид творчества, статус которого сложно определить однозначно. На протяжении многих лет велись дискуссии относительно ее позиции в иерархии текстов культуры, а также ценностей, которые должна представлять.

Тексты детской литературы имеют большое значение для каждой национальной культуры, они очень важны как для отдельно взятой личности, так и всего общества. Именно детской литературе принадлежит ведущая роль в развитии образного мышления у ребенка, она формирует эмоциональную сферу его личности и расширяет кругозор. С этим мнением трудно спорить, однако, несмотря на признание несомненного влияния на психику ребенка, часть писателей и поэтов воспринимает адресованные детям произведения как художественно неполноценные, а некоторые вообще квалифицируют детскую литературу (далее ДЛ) как облегченную, не соответствующую серьезным критериям. В основу такой интерпретации положено мнение, что тексты для детей должны всего лишь удовлетворять требованию доступности, быть ясными и понятными, а их артистичный уровень не столь уж важен. Такой подход хорошо иллюстрирует высказывание одного из самых известных польских детских писателей Яна Бжехвы, который вспоминал, что часто встречается с непониманием своего выбора в пользу детской литературы: ведь человек, который освоил литературное искусство и хорошо знает это ремесло, мог бы писать „настоящие” стихи¹. Вместе с тем другие творцы слова стараются бороться со схематичностью и упрощениями в подходе к литературе для детей и защищают ее право на серьезную трактовку, ими признается статус детской литературы как своеобразного вида словесности. Высказываются также мнения, которые призваны примирить оговоренные позиции. И, наверное, правы оказываются С. Михалков и Л. Исарева, утверждавшие, что нет смысла делать ставки – имеет ли „взрослая”

1 См.: J. Brzechwa, *Dlaczego piszę dla dzieci*, „Poezja i Dziecko”, 2003 nr 1(1), s. 22.

литература преимущество перед детской или наоборот, поскольку обе они представляют равноправные разновидности искусства².

Существует множество разных определений детской художественной литературы. Встречаются научные исследования, в которых авторы стараются дифференцировать „детскую литературу” и „литературу для детей”. При таком подходе вторая из них включает в себя также тексты, адресованные взрослым, которые по каким-то причинам вызвали интерес у детей, вошли в круг детского чтения. Это могут быть, например, научно-популярные произведения или тексты, воспроизводящие легкие в восприятии малолетнего читателя художественные образы. Чаще всего отмеченное различие не является существенным, поэтому довольно регулярно данные понятия используются взаимозаменяемо.

Примером „широкой” трактовки детской литературы может послужить определение Г. М. Петровой:

Детская литература – это функционирующая в детской среде часть всей литературы, представленная ребенку в специальных изданиях (книгах и периодике), включающих произведения словесного, изобразительного и дизайнерского искусства, доступные человеку в начале его жизни (в период детства) для опосредованного или самостоятельного восприятия картины образов мира с целью формирования и развития личности³.

В качестве примера „узкого” толкования термина приведем едва ли общепринятую лаконичную дефиницию: „Детская литература – это то, что создано мастерами слова специально для детей”⁴.

История детской литературы как самостоятельной отрасли искусства показывается исследователями по-разному. Например, Е. З. Ганкина утверждает, что у начал стоит появление иллюстрированных книг художественного типа в Англии в середине XVIII века. Эта позиция вписывается в расхожие представления, согласно которым детская литература родилась в эпоху Просвещения. Именно тогда появились произведения, предназначенные для маленьких читателей, и стали формироваться правила, которыми должны были руководствоваться авторы таких текстов.

Согласно другим исследователям, литература для детей возникла в глубокой древности в связи с потребностями общества в воспитании молодого поколения, а в XVIII веке она лишь выделилась в особую разновидность литературного творчества. Прежде для объяснение детям окружающего мира, их обучения взрослые выбирали фрагменты из „взрослой” литературы, например, из „Илиады” и „Одиссеи” Гомера, Библии... При этом количество

2 См.: И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева, *Детская литература: Учебник для студентов Высших Педагогических Учебных Заведений*, Москва 2000, с. 26.

3 Г.М. Перова, *Детская литература как предмет исследования в исторической ретроспективе*, „Вестник ТГУ”, № 3, 1998 с. 68.

4 Е.Е. Зубарева, В.К. Сыров, В.А. Скрипкина, *Детская литература*, Москва 2004, с. 8.

подходящих источников было довольно ограниченным, тексты для детей должны были характеризоваться избирательностью проблематики, просветительским, дидактическим и церковным характером⁵. Основные системы ценностей, сюжеты и образы „специализированной” уже литературы для детей определились лишь в конце XVIII столетия. Наиболее значимый вклад в их формирование внесли произведения западноевропейских авторов – Стефани Жанлис, Марии Эджуорт, Мари Лепренс де Бомон, Арно Беркена, Иоахима Кампе.

В Польше едва ли не первым произведением, подходящим для детского чтения, считается книга Яна Хербурта (Jan Szcześny Herburt) „Artes Dobromilenses”, изданная в 1613 году. Эта позиция имела энциклопедический характер, нашлось в ней место для стихов и гравюр с польскими гербами, что повышало интерес детей и позволяло эффективнее передать им определенные знания. Более „специализированная” детская литература стала издаваться в Польше в XVIII в. Именно в это время начал складываться особый подход писателей к малолетнему адресату: признано необходимым показывать ему правильную дорогу, чтобы мог ориентироваться в вопросах добра и зла, избегать свойственных ребенку „неправильностей”. Тогда считалось, что лучше всего этому служат тексты религиозные, научно-популярные и публицистические⁶. Художественная детская литература начала появляться в Польше в XIX веке главным образом благодаря переводным произведениям английских, французских и немецких авторов. Эти тексты повлияли на творчество отечественных писателей, в частности, Клементины Таньской-Хоффмановой (1798–1845), автора цикла книжек о Хеленке⁷, и Станислава Яховича (1796–1857), создателя польской детской поэзии⁸. Эти авторы обратились к специфической для той эпохи форме – нравоучительному рассказу (польск. *powiastka* – Яхович использовал эту форму в стихотворном виде). *Powiastka* выступала тогда в следующем значении: „небольшой рассказ в прозе или стихах; со второй половины XIX в. это название употреблялось для определения кратких повествовательных произведений поучительного характера, предназначенных для детей и молодежи”⁹. В отличие от сказки *powiastka* основана на реальных историях, в ней нет места

5 Там же.

6 О.В. Гусева, *Становление и развитие польской детской литературы* (диссертация), Санкт-Петербург 2000, с. 10.

7 (К. Hoffmanowa) *Wiązanie Helenki. Książeczka dla małych dzieci uczących się czytać, przez Autorkę „Pamiętki po dobrej matce”*, Warszawa 1823; (К. Hoffmanowa) *Druga książeczka Helenki. Powieści dla dzieci zaczynających już czytać gładko, przez Autorkę „Pamiętki po dobrej matce”*, Warszawa 1825; (К. Hoffmanowa) *Wspomnienia z podróży w obce kraje w listach do Helenki T*****, „Nowe Rozrywki dla Dzieci”, t. 1–2, (Парыж) 1834.

8 *Bajki i powieści Stanisława Jachowicza*, Płock 1824; *Bajki i powiastki Stanisława Jachowicza*, Petersburg 1860; *Podarek dzieciom polskim: z pozostałych pism ś. P. Stanisława Jachowicza*, Warszawa 1862.

9 *Antologia poezji dziecięcej*, opr. J. Cieślowski, Wrocław 1991, s. 439 (перевод мой – N.C.).

фантастике и событиям, которые невозможны в повседневной жизни. Ее содержание предполагает, чтобы хорошие поступки были вознаграждены, а порок наказан. Присутствие элементов нравоучения в литературе предполагало культивирование определенных норм поведения и ясную оценку происходящего. Такой схематический подход господствовал в литературе для детей довольно долго и не изменился даже в период Романтизма. Только в конце XIX в. детская литература начала приобретать все более художественный характер. Авторы в своих произведениях стали стараться смотреть на мир глазами ребенка. Важными составляющими текста были признаны фантазия, воображение, художественные образы, с помощью которых побуждается развитие личности.

XX век по праву признан временем расцвета детской литературы, чему наглядное подтверждение дает также Польша. Именно в это время творят такие известнейшие авторы как М. Конопницкая, Я. Корчак, Я. Бжехва, Ю. Тувим. Их произведения стали классикой и до сих пор популярны в детском чтении. Во многом благодаря перечисленным авторам

... в польскую детскую литературу пришли проникновенный лиризм, опыт народного творчества и детский фольклор, сказочный вымысел с игрой слов, каламбуры и поэтика абсурда, тонкий психологизм и юмор. Но каждый из авторов стремится донести до юных читателей те же нравственные ценности, что и их коллеги в XIX в.¹⁰

В России первой книгой, предназначенной для детей, считается „Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов” (1717) – сборник, подготовленный по указанию Петра I. Книга представляла собой набор полезных сведений для юного дворянина: содержала практические сведения – от недавно введённого гражданского алфавита до придворного этикета и правил нравственности. „Зерцало” пользовалось огромной популярностью и неоднократно переиздавалось вплоть до конца XIX века. Вслед за этим сборником букварь для детей „Первое учение отрока” (1720) написал по поручению императора Феофан Прокопович.

В 1778 году эстафету подхватила следующая монархиня-преобразовательница – Екатерина II. Находясь в отъезде и скучая по любимому внуку – будущему императору Александру I, она составила для него „Бабушкину азбуку” – собрание поучительных изречений. Екатерина написала ещё ряд детских книг, известнейшая из них – это „Сказка о царевиче Хлоре”, где Екатерина вывела себя саму в образе веселой и любезной киргизской ханши Фелицы. Фелица помогает маленькому царевичу найти „розу без шипов” – добродетель¹¹.

10 О.В. Гусева, *Мораль и поэзия – дидактические жанры и сюжеты в польской детской литературе XIX в.*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики”, 2017, № 11, с. 13.

11 См.: *Детское чтение: история в событиях*, <https://polka.academy/materials/726> (режим доступа: 25.XI.2021).

Участие царствующих особ в появлении произведений для детей и юношества не предопределило, однако, возникновения русской детской литературы как таковой. Начальный этап ее становления приходится в России на конец XVIII века и связывается с выходом по инициативе Николая Новикова журнала „Детское чтение для сердца и разума”¹² (издавался с 1785 по 1789 годы как еженедельное бесплатное приложение к газете „Московские ведомости”. Номера за квартал объединялись в книжки, за пять лет таких вышло 20). В журнале публиковались поучительные истории и рассказы, призванные воспитывать в детях стремление к познанию окружающего мира, развивать правдивость, честность, искренность, чуткость и уважение к другим людям. В журнале, кроме нравоучительных произведений, печатались статьи из многих областей науки. Научный материал излагался живо и занимательно: в форме записок путешественника, бесед наставника с детьми, переписки отца с сыном¹³.

В начале XIX века достоянием не только взрослых, но и детей стали басни И. Крылова, вошедшие в многочисленные хрестоматии. Прозвище автора – „дедушка Крылов” – намекало не только на патриархальный статус в литературе, но и на близость его сочинений детям. Потом свет увидели пушкинские сказки – произведения со сложными источниками: сюжет „Рыбака и рыбки” был, вероятно, взят из сказок братьев Grimm (при этом Пушкин сначала хотел сделать старуху ещё и „римскою папой”, но потом этот эпизод выпустил); „Сказка о мёртвой царевне” основана на русской народной сказке; „Сказка о царе Салтане” компилирует русские и западноевропейские сюжеты. В 1834 году, вдохновившись сказками Пушкина, 19-летний студент Петр Ершов создает „Конька-Горбунка” – настоящую поэтическую феерию.

Во второй половине столетия века вопросами воспитания молодежи увлекается Лев Толстой. Свои предложения по книгам для чтения в школе он излагает в четырех томах „Азбуки” (1872) – универсального учебника, идущего от простейших примеров для обучения чтению к рассказу „Кавказский пленник”. Публика и критики не приняли „Азбуку” и спустя три года Толстой выпустил переработанный ее вариант. Специально для сборника он сочинил около сотни коротких прозаических произведений, часть из них российские школьники читают в букварях и школьных хрестоматиях и сегодня¹⁴.

Как и в Польше золотым веком детской литературы в России стало XX-е столетие¹⁵. Важным периодом оказались 20-е годы: тогда новые направления ее развития определили реформаторы детской поэзии и прозы: К. Чуковский, С. Маршак, Д. Хармс, В. Маяковский. Их эксперименты со словом и нестандартный подход к детской речи разбили схемы, наложенные на творчество для детей в прежние эпохи.

12 См.: Е. Манастерска, *Dyfużja i paradyfużja w przekładach literatury dla dzieci*, Lublin 2015, s. 12.

13 См.: *Детское чтение: история в событиях...*

14 Там же.

15 Г.М. Первова, *Детская литература...*, с. 68.

Упоминание в числе авторов, пишущих для детей, Корнея Чуковского заставляет вспомнить и о ценном вкладе этого человека в изучение детской речи¹⁶, в привлечении в тексты ДЛ фольклорных элементов, в определение специфических черт литературы для детей. В результате споров, инициированных Чуковским, сформировались актуальные до сих пор правила и принципы, которыми должен руководствоваться детский писатель. Согласно им, следует отбросить всякую идеологию. Основной принцип создания текста для детей – учиться у самого ребенка. Необходимо учитывать подсказки детей в отношении ритма, стиля и художественных приемов. Чуковский высоко оценивает обращение в текстах к интеллектуальным играм, загадкам, перевертышам, народным потешкам. Привлечение их – хороший способ развивать умственные способности читателей или слушателей. Согласно мнению Чуковского, тексты могут быть дидактическими при условии соблюдения принципов хорошего эстетического вкуса, а выражением последнего служит соответствующая композиция, темп повествования, интересная звукопись. Художественные достоинства текста для детей можно выработать путем совершенствования собственной мастерской и при постоянном общении с творчеством ведущих представителей детской литературы (родной и зарубежной)¹⁷. Свои взгляды на ДЛ Чуковский объединил в понятие *чуковщина*, которое сам придумал. Оно предлагает:

1. тщательное кропотливое изучение детской речи психики
2. литературное новаторство (...)
3. честную работу над своим материалом (...)
4. высокие литературные достоинства произведений для детей¹⁸.

Принципы К. И. Чуковского остаются важными и актуальными по сей день. В многочисленных теоретических разработках на тему того, какой должна быть детская литература, они принимаются за отправную точку.

Особый характер литературы для детей обусловлен некоторыми специфическими чертами, среди которых выделяются:

1. особый адресат – ребенок. Посредством литературного текста к ребенку обращаются зрелые уже люди, которые смотрят на малолетнего читателя или слушателя через призму собственных представлений и жизненного опыта. Стоит обратить внимание на факт, что именно взрослые обычно отбирают книги для детей, влияют на то, что следует прочитать. Фактор адресата имеет доминирующее значение. Чтобы установить контакт с читателем-ребенком, нужно взять во внимание, что последний смотрит на действительность с перспективы маленького жизненного опыта;

16 См.: Д.И. Петренко, *Метапоэтика К.И. Чуковского в контексте полемики о новой детской литературе (20–30 годы XX века)*, „Язык. Текст. Дискурс” (Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК) 2009, № 7, с. 144.

17 Там же, с. 149.

18 Там же, с. 151.

2. учёт возраста потенциальных читателей/слушателей. Именно этот показатель в значительной степени обуславливает характер текстов, предназначенных детям сначала для слушания, а потом для чтения – восприятие замысла писателя во многом зависит от возможностей адресата;
3. учёт задач, которые ставит перед собой автор. Выбор тематики и проблематики произведения, манеры изложения и стилистики предопределяется поставленной поэтом или писателем целью¹⁹.

К главным функциям детской художественной литературы относятся:

1. социализация – общение с творчеством сильно влияет на формирование личности. Ранний этап жизни человек следует насыщать ценностями, в которых нуждается общество – они могут иметь универсальной или национальный характер;
2. образовательная – заключается в расширении карты мира ребенка. Литература передает знания из разных областей, дает возможность получить информацию о других странах и культурах, развивает воображение и учит понимать тонкости чувств и эмоций;
3. эстетическая – формирование чувства прекрасного и понимания художественной словесности;
4. гедонистическая – удовольствие и наслаждение от чтения;
5. риторическая – вызывание сильных впечатлений у ребенка, позволяющих ему войти в роль соавтора и задуматься над словом и содержанием²⁰.

Специфика детской литературы во многом предопределяет своеобразие перевода текстов, которые к ней принадлежат. Необходимость удержания в переводе представленных характеристик ДЛ вызывает серьезные трудности, решение которых сопровождается обращением к соответствующим стратегиям. Переводчик в значительной мере становится автором произведения, с которым работает.

Каждый перевод на иностранный язык подразумевает переход в другую культуру, в условия иной словесности – и это при сохранении манеры и стиля автора. Последнее оказывается столь важным, что классики русской детской литературы К.И. Чуковский и С.Я. Маршак ставят требование „не навязывать читателю личной эстетики, сохранить я автора подлинника” выше, чем „избегать словарные ошибки”²¹. При этом думать переводчик должен исключительно на родном языке, это требование не позволит законам иностранного языка повлиять на переводной текст.

19 Е. В. Белоглазова, *Детская художественная литература в переводческом аспекте*, [в:] *Университетское переводоведение: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению „Федоровские чтения”*, Санкт-Петербург 2007, с. 61.

20 См.: И.Г. Минералов, *Детская литература: учебное пособие для вузов*, Москва 2002, с. 187–202.

21 Цит. по: С.Н. Пузырева, *Стилистические особенности перевода детской литературы*, [в:] *Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в социальной сфере. Материалы Международной научно-практической конференции*, Москва-Пенза 2017, с. 97.

Главные цели переводчика любого литературного текста – познакомить читателя с содержанием книги, а также приблизить его своеобразие и особенности культуры другого народа или нации²² – требуют специфического преломления применительно к переводу детской литературы. Переводчик выступает здесь скорее как интерпретатор, которому нужно адаптировать реалии и сам язык оригинала.

Ребенок воспринимает перевод как подлинник, ставит между них знак равенства. Поэтому одной из главных норм перевода ДЛ является повышенная читабельность, обозначающая либо легкость для чтения, либо легкость для чтения вслух. При этом важно отметить, что точность перевода – по сравнению с задачей подобрать язык к уровню чтения предполагаемой аудитории – играет второстепенную роль. Переводчику необходимо обращать внимание на звуковое оформление текста, поскольку замысел автора часто учитывает возможность эффектного прочтения вслух, особенно когда адресатами будут дети, не умеющие читать. Читабельность создается с помощью применения таких приемов как инверсии, повторы, перечисления²³.

Определенные трудности для переводчика могут истекать из необходимости реализации образовательной функции детской литературы. Хотя для расширения горизонтов сознания малолетнего читателя, как правило, в тексте передаются универсальные ценности и объективные знания, некоторые произведения ДЛ строятся на материале, связанном с исходной культурой. Наличие национальной информации может сделать текст непонятным, чуждым или неинтересным. Немалым вызовом является также необходимость сохранения лексического и стилистического соответствия, что требует удачного решения при выборе эквивалентов к единицам текста, понятным для другого культурного круга. Популярная в ДЛ игра слов часто заставляет переводчика прибегнуть к таким приемам как контекстуальная замена образа или компенсация, как известно, допускающая „некоторые потери при передаче одного образа, переводчик восполняет эти потери, создавая в том же или в другом предложении иной образ, но той же стилистической направленности”²⁴.

Сложность другого рода появляется в связи с желанием социализировать читателя с помощью литературы. Требования общества часто зависят от специфической культурной обстановки, в рамках которой творит писатель. Это может привести к диахронической (при переводе текстов ранних эпох) и синхронической несовместимости (при переводе текстов разных культур того же времени)²⁵. Возникает вопрос: как вписать произведение

22 Там же, с. 98.

23 Е. В. Белоглазова, *Детская художественная литература...*, с. 61.

24 А.В. Васильева, Е.Н. Васильева, *Стилистические особенности перевода детской художественной литературы на русский язык*, [в:] *Вопросы филологии и переводоведения*, под ред. Н.В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева, Чебоксары 2018, с. 180.

25 Е. В. Белоглазова, *Детская художественная литература...*, с. 63–64.

в моральные, идеологические и эстетические нормы принимающего общества: подчиниться им или показать особенности другой культуры. Переводчик должен для себя выбрать оптимальные в данном случае приоритеты.

Специфический характер детской художественной литературы и трудности, которые встают перед переводчиком, заставляют его обратиться к определенным стратегиям. По мнению большинства исследователей, самой важной из них является доместикация²⁶. Противоположная по направленности форенизация употребляется реже: при желании переводчика вызвать у ребенка ощущения чего-то странного, необычного, рожденного в другой действительности. Выбор стратегий и приемов зависит от распознавания авторского замысла и цели, которые ставит перед собой переводчик (что хочет донести до детского читателя).

Представленные требования к передаче на другой язык детской литературы можно было бы дополнить некоторыми универсальными переводческими установками. Так, К. Чуковский и С. Маршак советовали работать над живой и естественной интонацией, стремиться к тому, чтобы адресат действительно полюбил произведение, и чтобы оно вошло в отечественную литературу. В творчестве эти едва ли не главные русские детские поэты (и переводчики) предпочитали свободный пересказ буквализму, в работе со сказочными сюжетами предлагали ориентацию на фольклор, эквивалентную замену образов, обязательную передачу игры слов и ритмов оригинала²⁷.

Список использованной литературы

- (Hoffmanowa K.), *Wspomnienia z podróży w obce kraje w listach do Helenki T*****, „Nowe Rozrywki dla Dzieci”, t. 1–2, (Paryż) 1834.
- (Hoffmanowa K.), *Druga książeczka Helenki. Powieści dla dzieci zaczynających już czytać gładko, przez Autorkę „Pamiętki po dobrej matce”*, Warszawa 1825.
- (Hoffmanowa K.), *Wiązanie Helenki. Książeczka dla małych dzieci uczących się czytać, przez Autorkę „Pamiętki po dobrej matce”*, Warszawa 1823.
- Antologia poezji dziecięcej*, opr. J. Cieślowski, Wrocław 1991.
- Bajki i powiastki Stanisława Jachowicza*, Petersburg 1860.
- Bajki i powieści Stanisława Jachowicza*, Płock 1824.
- Brzechwa J., *Dlaczego piszę dla dzieci*, „Poezja i Dziecko”, 2003 nr 1(1), s. 22–25.
- Manasterska E., *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci*, Lublin 2015.
- Podarek dziatkom polskim: z pozostałych pism ś. P. Stanisława Jachowicza*, Warszawa 1862.
- Арзамасцева И.Н., Николаева С.А., *Детская литература: Учебник для студентов Высших Педагогических Учебных Заведений*, Москва 2000.
- Белоглазова Е.В., *Детская художественная литература в переводческом аспекте*, [в:] *Университетское переводоведение: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению „Федоровские чтения”*, Санкт-Петербург 2007, с. 60–66.
- Васильева А.В., Васильева Е.Н., *Стилистические особенности перевода детской художественной литературы на русский язык*, [в:] *Вопросы филологии и переводоведения*, под ред. Н.В. Кормилиной, Н.Ю. Шугаева, Чебоксары 2018, с. 177–180.

²⁶ Там же, с. 64–65.

²⁷ М. Яснов, *От Робина-Бобина до малыша Росселя*, „Дружба народов”, 2004, № 12, с. 192.

- Гусева О.В., *Мораль и поэзия – дидактические жанры и сюжеты в польской детской литературе XIX в.*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики”, 2017, № 11, с. 10–13.
- Гусева О.В., *Становление и развитие польской детской литературы* (диссертация), Санкт-Петербург 2000.
- Детское чтение: история в событиях*, <https://polka.academy/materials/726> (режим доступа: 25.XI.2021).
- Зубарева Е.Е., Сыров В.К., Скрипкина В.А., *Детская литература*, Москва 2004.
- Минералов И.Г., *Детская литература: учебное пособие для вузов*, Москва 2002.
- Первова Г.М., *Детская литература как предмет исследования в исторической ретроспективе*, „Вестник ТГУ”, № 3, 1998 с. 61–69.
- Петренко Д.И., *Метапоэтика К.И. Чуковского в контексте полемики о новой детской литературе (20–30 годы XX века)*, „Язык. Текст. Дискурс” (Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК) 2009, № 7, с. 144–153.
- Пузырева С.Н., *Стилистические особенности перевода детской литературы*, [в:] *Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в социальной сфере. Материалы Международной научно-практической конференции*, Москва-Пенза 2017, с. 96–101.
- Яснов М., *От Робина-Бобина до малыша Росселя*, „Дружба народов”, 2004, № 12, с. 190–200.

IV. Dział językoznawczy

Mateusz Tałajczyk

Absolwent studiów magisterskich
Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОНОМАСТИКА – К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ И ЕЕ РАЗВИТИЕ В РОССИИ И ПОЛЬШЕ

Как известно, существует целый комплекс средств, с помощью которых авторы создают образ своего героя. Знакомство читателя с персонажем может начинаться с прочтения авторских описаний его внешности или портретных характеристик. Иногда сам писатель берется охарактеризовать внутренний мир героя „открытым текстом”. Многие о персонаже могут дать оценочные высказывания других действующих лиц. Очень часто характеристика того или иного героя вытекает из его отношений с окружением. Очередным чрезвычайно важным фактором, благодаря которому раскрывается характер персонажа, являются совершенные им поступки. Именно их оценка позволяет читателям сопереживать действующим лицам или их осуждать. Еще одним каналом осмысления характера героя являются его мысли, раскрытые по ходу изложения, авторское представление его мечтаний, стремлений, мотивов действий...

Наверное, начатый перечень средств создания художественного образа можно было бы продолжать, но мы обратимся к способу, который в представленном арсенале занимает далеко не первое место, находится в тени, но от этого не теряет своей важности – имя.

„Имя персонажа – одно из средств, создающих художественный образ, – считает советский лингвист и литературовед В. Никонов, – оно может характеризовать социальную принадлежность персонажа, передавать национальный и местный колорит, а если действие происходит в прошлом, то воссоздавать историческую правду (или разрушать ее, если имя выбрано вопреки правде)”¹.

1 В. Никонов, *Имя и общество*, Москва 1974, с. 234.

В подтверждение сказанного, наверное, каждый читатель может вспомнить яркие примеры очевидной связи имени и образа, при этом ему не составляло бы малейшего труда разгадать смысл, прячущийся за именованием. Вспомним, скажем, *Недоросля* Д. Фонвизина – это произведение построено на значимых именах. Простаковым вообще не нужно открывать рта, чтобы читатель знал, что они простецкие, что потом подтверждают на каждом шагу. Правдин, в свою очередь, является персонажем положительным, сторонником правды, которому чужда фальшь. Или сошлемся на польский пример: в *Месту* драматурга эпохи романтизма А. Фредро встречаем фамилии *Milczek* и *Raptusiewicz*. *Milczek* – производное от слов *milczeć, milcząco*, то есть ‘молчать’, ‘молчащий’; *Raptusiewicz*, в свою очередь, восходит к слову *raptowny* – ‘резкий’ ‘бурный’. По ходу действия комедии мы лишний раз убеждаемся, что *Milczek* – это человек, который притворяется тихим и благоговейным, в то время как его соперник, *Raptusiewicz* – это вспыльчивый бунтовщик.

Иногда значимому имени как возможности восполнения художественного образа придается совершенно откровенный незавуалированный характер. Так, в произведении Д. Дидро *Жак-фаталист и его хозяин* наблюдаем историю *Жака-фаталиста*, который, как и указывает имя, верит в неотвратимость судьбы. Достаточно процитировать поговорку героя, чтобы в этом убедиться: „все, что с нами происходит в мире, хорошее и плохое, предписано свыше”².

Конечно, не все фамилии так открыто *говорят* о персонаже, давая ему главную характеристику. Цель некоторых из онимов может быть иной: например, представить только социальную или национальную принадлежность героя. Граф Монте-Кристо (*le comte de Monte Cristo*), герой одноименного романа Александра Дюма (отца), носит имя, взятое от необитаемого маловажного и маленького острова, лишнего по большому счету значения, но в этом случае важно, что это имя дворянское и определяет социальный статус персонажа. Для общего восприятия неважно, графом каких кровей является человек, важно, что он граф. Масахиро Сибата, один из героев книг Б. Акунина, в свою очередь, русским восприниматься не будет, и не требуется особых знаний, чтобы осознавать этот факт.

В поисках значимости имен собственных в литературном тексте можно пойти дальше. В этом случае придется признать правоту литературоведа и писателя Ю. Тынянова, который свидетельствовал, что „в художественном произведении нет неговорящих имен... Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющие всеми красками, на которое только оно способно”³.

2 „Wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze” (пер. на русский язык мой – М.Т.). Цит. по: D. Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*, tł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 11.

3 Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 269.

Поскольку имена персонажей, как мы старались показать, представляют важную составную литературы, их совокупность не могла быть обойдена исследовательским вниманием. Для их изучения выделилась отдельная наука – литературная ономастика. Объект ее анализа – имена собственные (далее: ИС) в художественном произведении – представляют

... значительный пласт лексического состава, отличающийся от нарицательных (апеллятивов) объемом понятия, суженным до одного объекта. Учитывая, что отдельное имя может получить каждый предмет окружающей действительности, собственных имен может быть так же много, как материальных и нематериальных объектов, поэтому имена собственные исчисляются миллионами⁴.

Определение *имя собственное* – это калька с латыни (*nomen proprium*), в свою очередь появившаяся путем калькирования с греческого образца *ὄνομα κύριον*. В историческом развитии словосочетание потеряло первичный смысл. По-гречески вторая часть – *κύριον* – обозначала: 1) имеющий власть; 2) имеющий право или возможность; 3) узаконенный, установленный; 4) назначенный, определенный; 5) сильный, могущественный; 6) главный, основной, важнейший; 7) употребленный в основном, или прямом, т. е. непереносном своем значении; 8) грам. прилагательный к одному лишь предмету, т. е. собственный. Для нас важными оказываются два последних значения. В латинском эквиваленте *proprium* семантический круг лексемы сужается до трех значений: 1) собственный, свойственный; 2) особенный; 3) неотъемлемый, верный, надежный. В новые европейские языки, в том числе русский и польский, слово перешло в первом и частично третьем значениях, но не самом главном – втором, указывающем на индивидуальные характеристики объекта⁵. Проблемной также оказывалась трактовка не только второго, но и первого члена калькированного греческого выражения, т. е. *ὄνομα*, – греки под этим словом подразумевали как собственные, так и нарицательные имена. Так что европейцы должны были приложить немало усилий, чтобы уточнить содержание термина⁶.

Проблематикой ИС, в том числе их разделения на имена собственные и нарицательные, занимались сначала философы. Так, представитель английской философской школы XVII века Т. Гоббс выделил два типа имени: род или всеобщее и вид или особенное⁷. Более детальную разработку теория Гоббса получила в трудах британского логика XIX века Дж. Милля. Он считал, что не каждый объект заслуживает своего имени – и это вне зависимости от того, является ли он действительно существующим или нет. Достойны именованья, например, отдельные личности или значительные

4 Е., С. Васильева, Е. Ворошилова, *Литературная ономастика*, Красноярск 2009, с. 4.

5 См.: А. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, Москва 1973, с. 44–45.

6 См.: там же, с. 45.

7 См.: там же, с. 52.

места⁸. Таким образом, исследователь дал начало референциальной концепции ИС, согласно которой имя относится к обозначаемому объекту действительности – носителю имени или референту. Именно Милль решил *греческую* проблему и выделял общие (нарицательные) имена (они характеризуются тем, что приложимы более чем к одному предмету), и единичные, индивидуальные. Помимо того этот философ разграничивал имена по принципу коннотирования: говоря современным языком, дифференцировал имена коннотирующие, указывающие на предмет и признак; и неконнотирующие, указывающие либо на предмет, либо на признак. ИС Милль причислял ко второй категории⁹.

На тезисах Милля свои теории строили многие исследователи; одни их принимали и расширяли концепции английского философа, другие что-то отклоняли, как, например, соотечественник Милля логик Х. Джозеф.

Джозеф упрекал своего предшественника в том, что тот не вполне понимал значение понятия *коннотировать*, что для него „денотация термина – это субъект, которому он предцирует, а коннотация – характеристика”¹⁰. Для Джозефа у термина две функции, которые можем назвать значением: во-первых, они направляют нашу мысль на субъект, во вторых, предполагают, чем он является (у Милля первое – денотация, второе – коннотация). Есть еще функция сигнификации, когда термин показывает, чем является субъект: он либо обозначает субъект в его целостности (лопата, молоток), либо некоторые характеристики, которым он не идентичен (орудие). Для Милля первые были бы неконнотирующими терминами. Таким образом, по мнению Джозефа, его предшественник был неправ в своем утверждении, что ИС денотирует, не сигнифицируя¹¹, а сам англичанин считал, что

... собственное имя – это метка, направляющая нашу мысль на индивид. Но то, что является меткой, должно иметь значение. Царапина может быть меткой на монете. Это не метка самой монеты, но лишь того, что это та самая монета. Стрелка на камне не может быть меткой до тех пор, пока путник не узнает, для чего она сделана. Так же значимая метка (шрам), по которой няня узнала Одиссея¹².

Со временем интерес философов к ИС начал стихать – по мере того как проблемой начали интересоваться специалисты по языку, лингвисты.

8 См.: Дж. Милль, *Система логики символической и индуктивной*, Санкт-Петербург 1914, с. 22. Цит. по: Д. Ермолович, *Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи с приложением правил практической передачи имен и названий с 26 европейских и восточных языков*, Москва 2005, с. 11.

9 См.: Д. Ермолович, *op. cit.*, с. 11.

10 А. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, с. 60.

11 См.: там же.

12 Н. W. V. Joseph, *An intorduction to logic*, Oxford 1946, s.151, цит. по: Суперанская А., *Общая теория имени собственного*, с. 60. Речь идет о мифологической ситуации, когда Одиссей, царь Итаки, спустя многие годы вернулся домой, и няня опознала в пришельце именно его – благодаря царапине на ноге.

Швед А. Нурен решил вернуть ИС в число слов, лишенных значения. Он разделил все слова на две категории: *индивидуа*, конкретные слова, обозначающие индивидуальные предметы, и *дивидуа*, т. е. конкретную лексику чем-то похожих друг на друга предметов. К числу первых относятся как выражения „этот кусок, лошадь, все мои книги”, так и ИС (у Нурена: экспрессивные индивидуальные имена, имеющие *фиксированное значение*). Однако существуют и ИС, которые относятся ко многим предметом, с одной стороны, они безусловно собственные, с другой, могут означать что-то иное, например, *опера* и *Опера*, *La Manche*, *Tiergarten*). К тому же Нурен утверждал, что ИС (например, имена *Розенкранц* или *Шолссер*) становятся настоящими только тогда, когда их этимология начинает быть несущественной, лишенной какого-либо отношения к именам. В этих случаях, по мнению шведа, ИС не имеет значения. Иначе говоря, чтобы причислить данное слово к разряду ИС, не должно оно иметь значения, то есть ИС по своей сути значения иметь не могут¹³.

В работах еще одного лингвиста, бельгийца Э. Бойссенса, правда, не обнаружим иного мнения насчет значимости ИС, но для него итоги Милля были неудовлетворительными по другим причинам. Бойссенс отмечал, что граница между именами собственными и нарицательными (т. е. единичными и общими у Милля) условна, лексика переходит из одной категории в другую. Хотя Бойссенс, с одной стороны, разрушал схему Милля, с другой, поддерживал высказанное им, Нуреном и другими сторонниками концепции мнение, что ИС не имеют значения. Для бельгийца сказать: *был ли ты у Дюпона?* и *был ли ты у „него”?* то же самое, и для понимания этой фразы необходимо знание. Имя – это элемент скорее социологический, чем лингвистический, только социальный акт делает его лингвистической ценностью. Например, имя *Иван* – это определение людей нам знакомых, незнакомых, животных и пароходов, названных этим именем. По своей сути оно напоминает нарицательное *человек*. Имя нарицательное присваивается объекту единожды – в случае, когда у членов данной группы имя вызовет комплекс индивидуальных характеристик¹⁴.

При разговоре о сторонниках асемантической концепции ИС нельзя не упомянуть английского лингвиста А. Гардинера. По мнению российского исследователя Д. Ермоловича¹⁵, этот ученый определил ИС наиболее недвусмысленно (по крайней мере среди сторонников этой теории), заметив, что ИС – это слово или группа слов,

для которых идентификация признается специфическим назначением, и которые выполняют или стремятся выполнить эту роль единственно в силу своего отличительного звукового облика безотносительно к какому бы то ни было значению, ко-

13 См.: там же, с. 69–70.

14 См.: там же, с. 73–76.

15 См.: Д. Ермолович, *Имена собственные: теория и практика...*, с. 18.

торое этот звук имеет вначале или получает через ассоциацию с идентифицируемым объектом или объектами¹⁶.

Гардинер является также инициатором деления имен на *телесные* (*воплощенные*) и *бестелесные* (*развоплощенные*), то есть имеющие и неимеющие конкретных носителей¹⁷.

На теориях Гардинера базировали свои учения современные лингвисты (например, американец Дж. Алджео), основоположники *металингвистической* концепции ИС, которая включает в определение значения ИС само имя.

Современные лингвистические концепции, как правило, либо являются продолжением перечисленных взглядов, либо возникли путем их отрицания¹⁸. Однако почти все они оказываются слишком сложны и абстрактны для того, чтобы служить теоретическим основанием при работе с ИС в литературном произведении.

Но главным поводом отказа от асемантических теорий имени собственного, доминирующих в истории разработки вопроса и в сегодняшнем его состоянии, является неприятие изначального тезиса Милля, утверждавшего что ИС не коннотирует – не имеет значения. Если бы все такие имена не несли никакого значения, литературная ономастика не имела бы предмета изучения да и смысл существования этой научной дисциплины ставился бы под сомнение.

Не имея малейших поводов для оспаривания справедливости позиций авторитетных теоретиков, свою точку зрения на их наследие обозначим ссылкой на многократно цитируемую здесь А. Суперанскую:

Все эти теории одновременно, в одинаковых условиях для одних и тех же имен не могут быть верны. Очевидно также, что каждая из них содержит рациональное зерно – иначе они не были бы созданы – и что каждая может быть справедлива в каких-то условиях, для каких-то лексических групп, при принятии каких-то ограничений¹⁹.

Нас интересует смысловая и функциональная нагрузка ИС в конкретных условиях литературного текста, где они, существуя в довольно специфической среде обитания, имеют специфические свойства и нуждаются в особой трактовке. С целью исследования таких ИС и возникла литературная ономастика.

Польский ученый К. Рымут, пытаясь определить дефиницию этой науки, писал, что это „составляющая ономастики, [которая] занимается исследованием имен собственных, выступающих в художественном произведении”

16 См.: А. Gardiner, *The theory of proper names: a controversial essey*, Blackwell 1954, с. 73, цит. по: Д. Ермолович, *Имена собственные: теория и практика...*, с. 18.

17 См.: А. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, с. 80.

18 О современных теориях пишет Д. Ермолович: его же: *Имена собственные: теория и практика...*, с. 10–51.

19 Там же, с. 88.

(перевод мой – М.Т.)²⁰. Определяя генезис этой дисциплины, польская ономаст Е. Жетельска-Фелешко утверждает, что с самого рождения она была скорее отраслью литературоведения, чем языкознания. Участие в исследованиях лингвистов (в частности, А. Вильконя, И. Сарновской-Гефинг, Ч. Косыля) и их выдающиеся работы направили дисциплину на путь синкретизма, поэтому и о литературной ономастике мы должны говорить как о дисциплине, находящейся на рубеже ономастики (языкознания), истории литературы и стилистики²¹. Сложный характер этой науки подчеркивают и российские исследователи из Красноярска С. Васильева и Е. Ворошилова. По их мнению,

поэтическая [то есть литературная – М.Т.] ономастика возникла на стыке различных гуманитарных научных дисциплин. При анализе поэтонимов²² художественных текстов используются методы, восходящие к методическим приемам лингвистики, литературоведения, социологии, истории, психологии, лингвокультурологии, когнитивной лингвистики и других дисциплин²³.

В подтверждении слов Жетельской-Фелешко красноярские исследовательницы также подчеркивают нынешнюю паритетную роль литературоведения и языкознания, замечая, что участие последней науки долгие годы сводили к минимуму²⁴.

Между тем сейчас значение лингвистического начала настолько возросло, что украинский лингвист Ю. Карпенко справедливо посчитал нужным в целях более четкого разграничения дисциплин выделить отличающие признаки интересующей нас научной отрасли, в их числе оказались: 1) вторичность литературной ономастики (опирается она на свою *старшую сестру*, ее нормы и методы); 2) выбор конкретного собственного имени, который является делом автора²⁵ („литературная ономастика рождается на основе свободного творческого поиска, выбора, осуществляемого писателем в соответствии с жанром и стилем текста – в отличие от естественного и длительного исторического развития реальной ономастики в определенной социальной среде и языке народа”²⁶); 3) стилистическая функция ИС (в обычной речи имя

20 K. Rymut, *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 15.

21 Zob.: E. Rzetelska-Feleszko, *Perspektywy badawcze onomastyki literackiej*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 17.

22 „Поэтическое имя (поэтоним) – имя в художественной литературе, имеющее в языке произведения кроме номинативной характеризующую, стилистическую и идеологическую функции. Как правило, относится к категории вымышленных имен, но часто писателем используются реально существующие имена или комбинация тех и других” (цит. по: Н. Подольская, *Словарь русской ономастической терминологии*, Москва 1988, с. 108).

23 С. Васильева, Е. Ворошилова, *Литературная ономастика*, с. 13.

24 См.: там же, с. 14.

25 См.: там же, с. 10–11.

26 Е. Юшкова, Н. Лабунец, *Имя собственное в контексте фантастического произведения*, http://www.rusf.ru/vk/recen/1999/jushkova_labunetz.htm (доступ: 20.X.2021)].

просто называет, в произведении дифференция подчиняется эстетике)²⁷; 4) литературная ономастика – это факт речи (не языка); 5) Заглавие в произведении выполняет важную смысловую роль и является ИС само по себе²⁸.

Обрисовав специфику предмета литературной ономастики, перейдем к освещению истории этой научной дисциплины. Ее истоки можно отыскать уже в античности. Для проявления особого интереса к ИС необходимо было, чтобы использование онима получило статус художественного приема (вошло в арсенал художественной поэтики). Когда это наступило – неизвестно, но знаем, что уже в произведениях Горация имя выполняло важную роль. Таким образом, ИС определило свое место в числе потенциальных объектов научного внимания намного раньше, чем родилась сама наука. Впоследствии на базе любой национальной культуры фиксировались многочисленные проявления повышенного интереса к ИС. В России об этом свидетельствуют, например, высказывания М. Ломоносова, считавшего ИС одним из мощных тексто- и стилеобразующих факторов²⁹, или В. Белинского, рассуждавшего о переходе имен собственных из известных произведений в разряд нарицательных³⁰. Но лишь в XX веке состояние литературоведения и лингвистики позволило создать отдельную дисциплину – литературную ономастику³¹.

Первые российские труды, посвященные непосредственно собственным именам, появляются в начале прошлого столетия (это были статьи В. Чернышева, Л. Васильева, А. Горнфельда). Немного позже стали публиковаться работы представителей так называемой формальной школы в лице Б. Эйхенбаума, В. Виноградова и цитированного уже здесь Ю. Тынянова, выразителя идеи отсутствия неговорящих – незначимых – имен³². Нельзя не вспомнить также публикаций лексикографов, направленных на создание ономастических словарей конкретного автора или произведения. В 1908–1914 гг. был издан *Словарь литературных типов* (под ред. Н Носкова), в 1933-м *Словарь личных имен у Достоевского* (под ред. А. Бема), позже свет увидел *Словарь мифологических имен и названий в стихотворениях А.С. Пушкина* (под ред. А. Слонимского) и много других³³. В числе перечисленных выделим историка литературы А. Бема, именно он поставил перед будущей литературной ономастикой важный вопрос: какова функция личного имени в произведении, есть ли у онима особая поэтика?³⁴ Уже в послевоенное время академик В. В. Виноградов выдвинул в качестве задачи, стоящей перед русским

27 См.: там же.

28 С. Васильева, Е. Ворошилова, *Литературная ономастика*, с. 12–13.

29 См.: там же, с. 111.

30 См.: Г. Ковалев, *Избранное. Литературная ономастика*, Воронеж 2014, с. 4.

31 А. Фомин, *Литературная ономастика в России. Итоги и перспективы*, „Вопросы ономастики”, №1, Екатеринбург 2004, с. 108–111.

32 См.: там же, с. 112.

33 См.: Г. Ковалев, *Избранное. Литературная ономастика*, с. 23–24.

34 См.: там же, с. 6.

литературознанием, изучение истории имен и фамилий персонажей русской литературы XVIII-XIX вв.³⁵

Своим рождением в качестве научной дисциплины литературная ономастика обязана второй половине пятидесятых или началу шестидесятых годов XX века, когда объект анализа признали самостоятельным и начали подыскивать методику исследования. Именно тогда появляются статьи М. Привалова, М. Черемисина, Р. Шагинян и Э. Магазаник³⁶. Первая в СССР диссертация по литературной ономастике была защищена языковедом В. Михайловым и имела название *Собственные имена персонажей русской художественной литературы XVIII и первой половины XIX вв., их функции и словообразование*. Анализ работы литераторов по подбору ИС и стремление показать влияние писательских творческих установок на поэтоним обеспечило этой работе почетное место³⁷.

С тех пор наблюдаем постоянный рост интереса к дисциплине. По данным, собранным ономастом А. Фоминым, количество новых исследований по литературной ономастике с каждым десятилетием удваивается: за девяностые годы и начало XXI века было написано более половины всех изданных до того времени трудов³⁸. Одним из первых серьезных шаг в развитии дисциплины сделал упомянутый выше Э. Магазаник, который как в своем труде *Поэтика имен собственных в русской классической литературе*, так и других работах затрагивал проблематику говорящих имен (так называемая *ономапоэтика*), прототипов и протоонимов, ономастилистики и т.д.³⁹. Свой отпечаток в развитии дисциплины оставили публикации Ю. Карпенко (*Специфика имени собственного в художественной литературе и имя собственное в художественной литературе*), в них были определены признаки литературной ономастики⁴⁰. Путь к исследованию контекста ИС проложил С. Зинин, автор доклада *Имя собственное и контекст*, по стопам этого ученого пошли другие исследователи, в том числе и украинец В. Калинин⁴¹. Важными являются работы донецкого лингвиста Е. Отина, который занялся проблемой коннотации (*Словарь коннотативных собственных имен*)⁴², а также профессора из Воронежа Г. Ф. Ковалева⁴³.

35 См.: А. Фомин, *Литературная ономастика в России...*, с. 113.

36 См.: там же, с. 113–114.

37 См.: В. Калинин, *От литературной ономастики к поэтонимологии*, „Λογος όνομαστική”, №1, Донецк 2006, с. 81–82.

38 См.: А. Фомин, *Литературная ономастика в России...*, 114.

39 См.: В. Калинин, *От литературной ономастики к поэтонимологии*, с. 82.

40 См.: там же.

41 См.: там же, с. 83.

42 См.: там же, с. 85.

43 Г.Ф.Ковалев, *Избранное. Литературная ономастика*; он же, *Ономастика повести А.С. Пушкина „Метель”*, [в:] *Родной язык: проблемы теории и практики преподавания*, Борисоглебск 2009, с. 73–76; он же, *Ономастика в биографии и творчестве А.П. Чехова*, [в:] *Материалы по русско-славянскому языкознанию*, вып. 31, Воронеж 2012, с. 53–74; он же, *Литературная ономастика – поле исследования для литературоведов и лингвистов*, [в:] *Текст в культурном, историческом, языковом пространстве*, Москва 2017, с. 86–99.

В Польше эта научная дисциплина прошла похожий путь эволюции. Первые заслуживающие внимания работы, по своей сути касающиеся ИС в художественном произведении (например, С. Речки, М. Пищковского, К. Гурского, С. Гжещука), появились лишь в пятидесятых годах XX века⁴⁴. Впоследствии интерес к личным именам в литературе постепенно рос⁴⁵. Издания *Ономастических библиографий* начали выделять литературную ономастику как отдельную дисциплину с выпуска за годы 1971–1980⁴⁶.

Стоит вспомнить о некоторых исследователях, которые внесли наибольшую лепту в развитие этой дисциплины. Чаще всего исследования посвящались выяснению роли ИС в творчестве какого-либо писателя (в целом или в определенном произведении) или шире – в данной эпохе. С. Речка занимался фамилиями в польской комедии XVIII века, К. Гурски ономастикой у Мицкевича и в польских произведениях XIX и XX веков⁴⁷. По их стопам прошли многие ученые, благодаря которым проанализированы поэтонимы в произведениях целого ряда авторов⁴⁸. Особого внимания заслуживают труды лингвиста А. Вильконя, который в своей работе *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego* затронул вопрос классификации ИС на группы (подлинные и неподлинные)⁴⁹ и попытался определить функции онимов в художественном произведении⁵⁰. Заслуживают выделения также публикации И. Сарновской-Геффинг, которая исследовала перемены поэтонимов в рамках динамики изменений художественных течений. Благодаря этой работе перед польской литературной ономастикой была поставлена новая задача: исследовать качества ИС, характерные для данной эпохи⁵¹. Среди важнейших представителей дисциплины значится лингвист Ч. Косыль, который определил главные направления исследования наименований героев литературного произведения. Польская литературная ономастика занимается также происхождением и этимологией поэтонимов и в какой-то мере их передачей на иностранные языки (сошлемся, напр., работу И. Новаковской-Кемпной *Transpozycje nazw własnych z języka polskiego na języki południowo-słowiańskie: na przykładach wzajemnych tłumaczeń literatury polskiej i literatur południowosłowiańskich*⁵² и статьи М. Охняк, исследующей поэтонимы А. Платонова с переводческой точки зрения⁵³,

44 Zob.: E. Rzetelska-Feleszko, *Perspektywy badawcze...*, s. 21.

45 Zob.: M. Biolik, Wstęp, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 9.

46 Zob.: E. Rzetelska-Feleszko, *Perspektywy badawcze...*, s. 21.

47 См.: там же.

48 Их перечень приводится в монографии Жетельской-Фелешко (см.: ее же, с. 24).

49 Zob.: A. Cieślukowa, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 35

50 Zob.: E. Rzetelska-Feleszko, *Perspektywy badawcze...*, s. 23.

51 См.: там же.

52 См.: там же, с. 25.

53 Zob.: M. Ochniak, *Onomastyka literacka w kontekście interpretacyjnym i translatologicznym (Sasza Dwanow jako bohater powieści Czewengur Andrieja Płatonowa)*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis”, Nr 6, Kraków 2011, s. 143–155.

и А. Беднарчык, которая занялась игрой слов в именах собственных русской версии пана Кляксы⁵⁴).

Нельзя забывать, что русская и польская литературные ономастики были в какой-то степени взаимосвязаны вследствие облегченных непосредственных контактов, языковой и культурной близости, при этом труды коллег-соседе легко доступны⁵⁵. Поэтому и не удивляет изначально похожий путь развития российской и польской ономастики. Однако со временем научные интересы стали дифференцироваться. В польской традиции основное внимание стали уделять функциям поэтонимов, их классификации, характерным чертам, присущим данной эпохе или данному писателю, русские же исследователи сосредоточились на таких понятиях как говорящие имена, контекст, коннотация, то есть на значении поэтонима.

Список использованной литературы

- Васильева С., Ворошилова Е., *Литературная ономастика*, Красноярск 2009.
- Ермолович Д., *Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи с приложением правил практической передачи имен и названий с 26 европейских и восточных языков*, Москва 2005.
- Калинкин В., *От литературной ономастики к поэтонимологии*, „Λογος όνομαστική”, №1, Донецк 2006, с. 81–89.
- Ковалев Г., *Избранное. Литературная ономастика*, Воронеж 2014.
- Ковалев Г.Ф., *Ономастика повести А.С. Пушкина „Метель”*, [в:] *Родной язык: проблемы теории и практики преподавания*, Борисоглебск 2009, с. 73–76;
- Ковалев Г.Ф., *Ономастика в биографии и творчестве А.П. Чехова*, [в:] *Материалы по русско-славянскому языкознанию*, вып. 31, Воронеж 2012, с. 53–74;
- Ковалев Г.Ф., *Литературная ономастика – поле исследования для литературоведов и лингвистов*, [в:] *Текст в культурном, историческом, языковом пространстве*, Москва 2017, с. 86–99.
- Милль Дж., *Система логики символической и индуктивной*, Санкт-Петербург 1914.
- Никонов В., *Имя и общество*, Москва 1974.
- Подольская Н., *Словарь русской ономастической терминологии*, Москва 1988.
- Суперанская А., *Общая теория имени собственного*, Москва 1973.
- Тынянов Ю., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977.
- Фомин А., *Литературная ономастика в России. Итоги и перспективы*, „Вопросы ономастики”, №1, Екатеринбург 2004, с. 108–120.
- Юшкова Е., Лабунец Н., *Имя собственное в контексте фантастического произведения*, [http://www.rusf.ru/vk/recen/1999/jushkova_labunetz.htm (доступ: 20.X.2021)].
- Bednarczyk A., *Nazwy własne w rosyjskiej wersji Pana Kleksa (gra słów, kontekst, intertekstulany i kulturowy a czytelnik dziecięcy*, [w:] *Le Petit Prince et les amis au pays des traduction*, Kraków 2012, s. 311–327.
- Biolik M., *Wstęp*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 9.

54 Zob.: A. Bednarczyk, *Nazwy własne w rosyjskiej wersji Pana Kleksa (gra słów, kontekst, intertekstulany i kulturowy a czytelnik dziecięcy*, [w:] *Le Petit Prince et les amis au pays des traduction*, Kraków 2012, s. 311–327.

55 К примеру, В. Никонов упоминает в своей книге А. Вильконя, см.: В. Никонов, *Имя и общество*, с. 231.

- Cieślakowa A., *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 33–39.
- Diderot D., *Kubuś Fatalista i jego pan*, tł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985.
- Gardiner A., *The theory of proper names: a controversial essey*, Blackwell 1954.
- Joseph H. W. B., *An intorduction to logic*, Oxford 1946.
- Ochniak M., *Onomastyka literacka w kontekście interpretacyjnym i translatologicznym (Sasza Dwanow jako bohater powieści Czewengur Andrieja Płatonowa)*, „*Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*”, Nr 6, Kraków 2011, s. 143–155.
- Rymut K., *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 15–39.
- Rzetelska-Feleszko E., *Perspektywy badawcze onomastyki literackiej*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 17–26.

