

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

**NR 3–4/2022**

Redaktor naukowy tomu:  
dr hab. Władimir Miakiszew

Redaktor naczelny:  
Karolina Stawiarz

Redakcja:  
Anna Kovalenko  
Magdalena Siwek

Okładka:  
Szymon Drobnik

Nakład:  
60 egzemplarzy

Skład i druk:  
AT Wydawnictwo / AT Group  
[www.atwydawnictwo.pl](http://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](mailto:zeszytynaukowe@gmail.com)



RADA KÓŁ NAUKOWYCH  
UNIwersYTETU  
JAGIELLOŃSKIEGO



# SPIS TREŚCI

## I. Dział kulturoznawczy

Halszka Fryźlewicz

*Czy w Petersburgu istniała architektura rokokowa?* 7

## II. Dział literaturoznawczy

Michał Gutkowski

*«Laur» Jewgienija Wodołazkina jako przykład dialogu współczesnej literatury rosyjskiej z tradycją staroruską* 23

Magdalena Siwek

*Inspiracje rosyjskimi realiami historycznymi w amerykańskich powieściach fantastycznych* 35

## III. Dział translatologiczny

Natalia Cabaj

*Сопоставительный анализ двух русскоязычных переводов стихотворения «Сит» Яна Бжехвы* 43

## IV. Dział językoznawczy

Beata Romaniuk

*Языковая игра как объект лингвистического изучения* 57



# **I. Dział kulturoznawczy**



## Halszka Fryźlewicz

studentka II roku SUM JRST i I roku SUM Historia sztuki UJ

# CZY W PETERSBURGU ISTNIAŁA ARCHITEKTURA ROKOKOWA?

Odpowiedź na postawione w tytule artykułu pytanie wymaga wstępnego wyjaśnienia terminu – rokoko. Wydawałoby się, że jest to bardzo proste zadanie – pojęciem tym miłośnicy sztuki posługują się właściwie od samego początku swojego zainteresowania naukowym tą dziedziną. Należy jednak pamiętać, że określenia oznaczające nazwy stylów w sztukach plastycznych nierzadko stanowią pewnego rodzaju skrót myślowy stworzony z potrzeby porządkowania i nadawania swoistych etykiet konkretnym zjawiskom. Dzięki nim łatwiej rozumieć rozmaite mechanizmy zachodzące w sztuce. Takie terminy-etykiety, za którymi kryje się mocno okrojone, stereotypowe spojrzenie na dane zjawisko, nadal często spotykamy w literaturze przedmiotu. Spróbuję zatem przyjąć jednoznaczną definicję stylu rokoko w architekturze, która pozwoli określić najważniejsze jego cechy, aby poprzez analizę poszczególnych petersburskich budowli móc stwierdzić, czy odpowiadają one jego wyznacznikom.

Z hasła ze *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* można się dowiedzieć, iż przede wszystkim „rokoko nie stanowiło odrębnej i całościowej epoki stylowej, gdyż występowało obok innych nurtów sztuki XVIII w.: późnego baroku, barokowego klasycyzmu, neoklasycyzmu i proromantycznego sentymentalizmu”<sup>1</sup>. Oprócz tego słownik wspomina, że rokoko jest przez wielu badaczy uważane za ostatnią fazę baroku – i to pomimo obecności cech, które odróżniają je od tego kierunku w kulturze środkowo- i zachodnioeuropejskiej<sup>2</sup>. Pojawia się zatem tutaj podstawowa trudność w określeniu zakresu znaczeniowego terminu rokoko.

Na początek warto zwrócić się do etymologii samego słowa *rokoko*. Pochodzi ono od dwóch innych terminów: *barocco* i *rocaille* połączonych w jeden wyraz<sup>3</sup>. Użył go malarz Maurice Quai w 1797 roku (jest to pierwsze udokumentowane za-

---

1 A. Ziemia, *Rokoko*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 351.

2 Ibidem.

3 Zob.: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 159.

stosowanie tego neologizmu)<sup>4</sup>. Miłośnicy sztuki z pierwszej połowy XVIII wieku, obserwując formujące się na ich oczach zjawisko artystyczne, stosowali wyrażenia *goût moderne*, *goût du temps* oraz *genre pittoresque* (*gust nowoczesny*, *gust czasu*, *styl malowniczy*)<sup>5</sup>.

Zatem samo pochodzenie terminu *rokoko* wskazuje, że jednym z głównych związanych z nim elementów jest ornament *rocaille* – forma o asymetrycznym, fantazyjnym kształcie, przypominająca nieco muszlę, czasem wzbogaconą kogucim grzebieniem. Ma on istotne znaczenie głównie w rzemiośle artystycznym, ale także jako dekoracja architektoniczna<sup>6</sup>. Należy także dodać, że neologizm *rocaille* został ostatecznie uznany przez badaczy sztuki dopiero w 1842 roku, kiedy to pojawił się w suplemencie do *Słownika Akademii Francuskiej (Dictionnaire de l'Académie Française)* jako termin określający ornamentykę w stylu Ludwika XV<sup>7</sup>.

Genezy stylu rokoko należy upatrywać w rządzonej przez Ludwika XIV po 1700 roku Francji, co syntetycznie opisał Fiske Kimball<sup>8</sup>. Autor publikacji stwierdził, że swoistym punktem zwrotnym w sztuce francuskiej końca XVII wieku była zmiana dekoracji autorstwa Pierre'a Lepautre'a w nieistniejącym już niestety pałacu Marly, który przekształcił ciężkie barokowe formy wywodzące się z Włoch, nadając im lekkość i odchodząc od pompatycznego klasycyzującego baroku. Drogą tegoż artyści już za panowania Ludwika XV podążyli architekt Gilles-Marie Oppenord oraz rzeźbiarz François-Antoine Vassé. W swoich pracach stopniowo porzucali oni ostre geometryczne kształty na rzecz płynnych linii. Kimball wspominał także o dziełach rzeźbiarza Nicolasa Pineau, który w swoich projektach wprowadzał przede wszystkim asymetrię; przykładem posłużyć może Hôtel de Rouillé. Co szczególnie interesujące, asymetria pojawiła się w dziełach artysty po jego powrocie z Rosji, gdzie pracował nad dekoracją gabinetu Piotra I w pałacu w Peterhofie. Przytoczony zarys historyczny świadczy o tym, że nowy styl w sztuce miał proveniencję francuską i stanowił swoistą kontrę do wcześniejszych klasycyzujących tendencji<sup>9</sup>.

Nasuwają się tutaj wątpliwości dotycząca relacji rokoka i baroku. Jak wspominał Zbigniew Hornung, w XIX wieku „styl Ludwika XV” nie cieszył się uznaniem teoretyków i historyków sztuki zafascynowanych ideałem sztuki antycznej<sup>10</sup>. Przykładem takiego poglądu może być twierdzenie Jakuba Burckhardta, który uważał rokoko za pewnego rodzaju fazę schyłkową stylu, kiedy to pewne formy są używane doraźnie, by osiągnąć estetyczny efekt, jednak bez dogłębnego zrozumienia ich.

4 Ibidem.

5 Co ciekawe we francuskiej literaturze naukowej określenie rokoko budzi raczej niechęć uczonych, zupełnie inaczej niż w niemieckiej (R. G. Saisselin, *The Rococo as a Dream of Happiness*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), s. 145).

6 *Rocaille*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 350.

7 F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, wyd. I, 1842, wyd. III, Stuttgart 1859, t. II, s. 605.

8 F. Kimball, *The Creation of the Rococo*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 4, No. 3/4 (Apr., 1941 – Jul., 1942), s. 119-123.

9 Ibidem.

10 Z. Hornung, op. cit., s. 10.



Jego zdaniem istniało zatem rokoko rzymskie czy gotyckie<sup>11</sup>. Trudno nie dojść do wniosku, że pogląd tego historyka sztuki jest deprecjonujący w stosunku do rokoka, które przedstawia jako styl wtórny, niezdolny do wytworzenia oryginalnych form.

W pierwszej połowie XX wieku nastąpiła swoista rehabilitacja stylu rokoko, o czym pisali między innymi Hans Sedlmayr i Hermann Bauer w *Powszechnej Encyklopedii Sztuki*. Badacze uznali, że rokoko jest pełnoprawnym stylem, obejmującym wszystkie dziedziny sztuki, nie tylko ornamentykę. Przejęło ono wiele z baroku, dlatego uchwycenie różnic tymi dwoma stylami przedstawia sobą nieraz tak wielką trudność<sup>12</sup>.

Jak wcześniej stwierdzono, kolebką rokoka była Francja. W Anglii i Hiszpanii przejawiało się ono głównie w dekoracji wnętrz, przeważnie importowanej. W Niemczech ów styl cieszył się wielką popularnością i trwał prawie do końca XVIII wieku<sup>13</sup>.

Jeśli prawdziwe jest stwierdzenie, że rokoko stanowi osobny styl w architekturze, a nie zaledwie fazę schyłkową baroku, koniecznie należy spróbować ustalić konkretne jego cechy wyróżniające go na tle poprzednich epok. Jak napisał Hornung, nie wystarczy tylko określić, że daną budowlę dekoruje ornament *rocaille*, by uznać, że jest rokokowa. Musi się ona wyróżniać także innymi rozwiązaniami architektonicznymi, nie tylko dekoracją ornamentalną<sup>14</sup>. Wystarczy przecież wyobrazić sobie nierzadką sytuację, że do starszego obiektu dodano nowszy ozdobnik (jak bywało w przypadku małej architektury, którą nieraz przerabiano zgodnie z nową modą) – w takim wypadku nie można go przyjąć w poczet obiektów rokokowych. Jak zatem wykazać oryginalność i odrębność stylu rokoko?

Najprostszą metodą na określenie cech danego stylu jest porównanie go z innym, dzięki czemu można dostrzec różnice. Oczywistym byłoby tutaj zestawienie rokoka z renesansem (choćby i ze względu na deprecjonujące uwagi dziewiętnastowiecznych badaczy). Sztandarowym przykładem dzieła renesansowego jest Villa Rotonda projektu Andrei Palladia, jednego z najsłynniejszych architektów wszech czasów. Budowla ta charakteryzuje się przede wszystkim szlachetną prostotą wyrażającą się poprzez skomponowanie jej na planie kwadratu i monumentalne formy zaczerpnięte ze sztuki antycznej<sup>15</sup>. Za ilustrację zupełnie odmiennego podejścia do architektury posłużyć może kościół odpustowy w Vierzehnheiligen wznoszony w latach 1743-1772 i zaprojektowany przez Balthasara Neumanna, nazwany przez Hornunga „arcydziełem rokoka” [il. 1]<sup>16</sup>.

11 J. Burckhard, *Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein*, „Niederrheinisches Jahrbuch”, 1843.

12 H. Sedlmayr, H. Bauer, *Rococo*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, New York-Toronto-London 1966, t. XIII, s. 230-274.

13 Z. Hornung, op. cit., s. 45.

14 Ibidem, s. 52.

15 M. Alpatow, *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i barok*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1983, s. 72.

16 Wszystkie ilustracje wskazane w artykule są dostępne do wglądu na aplikacji z podanym na następnej stronie QR-kodem do zeskanowania lub na stronie: [https://drive.google.com/file/d/1F-fbpt6xzytcBb\\_smwC4xmUvCG6UAg0hX/view](https://drive.google.com/file/d/1F-fbpt6xzytcBb_smwC4xmUvCG6UAg0hX/view) [dostęp 11.12.2023].

Sam plan tej budowli jest skomplikowany, oparty na przeplatających się elipsach wokół centralnego owalu. Wewnętrzne ściany są rozczłonkowane, a formy wydają się wręcz odmaterializowane<sup>17</sup>. Zwracają na siebie uwagę faliste gzymsy, nadający wnętrzu dynamiczny charakter, oraz zastosowanie różnokolorowego kamienia. Wszystko powinno być utrzymane w jasnych, przyjemnych dla oka barwach. Całości dopełnia bujna dekoracja zarówno figuralna, jak i ornamentalna.



Zdecydowanie bardziej problematyczne jest od-różnienie rokoka od baroku. Jako główny wyznacznik stylu rokokowego Hornung określił linię wklęsło-wypukłą, która wcześniej już występowała w architekturze XVII wieku w Rzymie w takich obiektach, zaprojektowanych przez Francesco Borrominiego, jak między innymi San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1641) czy Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1660). Pojawiła się ona później w projektach Lucasa von Hildebrandta oraz rodziny Dientzenhofferów. Badacz podkreślił jednak znaczącą różnicę między barokowym a rokokowym po-  
jęciem do architektury:

...w pierwszym wypadku intencją wyżej wspomnianych twórców było wywołanie drama-  
tycznego patosu, oscylującego między wyrazem grozy i metafizycznego zachwytu; w drugim  
natomiast mamy do czynienia jedynie z nastrojem frywolnej igraszki i powierzchownym  
efektem urzekającej lekkości i wdzięku<sup>18</sup>.

Właśnie na tej opozycji między patosem a frywolnością polega podstawowa różnica między barokiem a rokokiem. Jak napisał Sedlmayr, rokoko hołdowało idei *bellum*, czyli piękna delikatnego, kruchego, pełnego gracji, w opozycji do *pulchrum* – piękna monumentalnego, szlachetnego, nieprzemijalnego<sup>19</sup>. Można się tutaj także odnieść do malarstwa, gdzie dramatyczne sceny zaczerpnięte z Biblii ustępują *fêtes galantes*, malowanym przez takich artystów jak Fragonard czy Watteau.

Kolejnym wyznacznikiem architektury rokokowej jest specyficzna kompozycja ściany w budowlach świeckich, pozbawionej porządków architektonicznych<sup>20</sup>, czasem też gzymsów poziomych. Są one za to obficie dekorowane ornamentem, a okna zwieńczone łukiem odcinkowym albo linią falistą. W architekturze sakralnej można dostrzec inne zjawisko: ściana wydaje się odmaterializowana poprzez

17 Z. Hornung, op. cit., s. 55.

18 Ibidem, s. 65.

19 H. Sedlmayr, *Das Gesamtkunstwerk*, [w:] *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, 15. Juni–15. Sept. 1958. München, Residenz, s. 28.

20 Porządki architektoniczne – systemy konstrukcyjno-kompozycyjne, których elementy są powiązane określonymi proporcjami – obliczanymi wg jednostki zw. modulem – i odznaczają się jednolitą formą. Najbardziej charakterystycznym elementem każdego porządku architektonicznego jest kolumna, a zwłaszcza głowica. Zob.: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 327.

pokrycie muru lustrem oraz, co szczególnie ważne, bogatą dekoracją ornamentalną. Białostocki, opisując tę specyficzną cechę rokoka, niemalże animizował ornament (co niezwykle przemawia do wyobraźni):

Ornament rozsnuwa się jakby nie na powierzchni muru, lecz w swych własnych wymiarach: jak zdobnicza altana, otaczająca ludzki, intymny świat wnętrza roślino-muszlową przesłoną, ten uniezależniony od architektury ornamentalny kosmos zyskuje swą własną egzystencję<sup>21</sup>.

Sztuka rokokowa wydaje się więc w pewien sposób frywolną grą. Odchodzi ona od zasady *mimesis*, by stworzyć swoisty teatr dla zmysłów. Innym ważnym wyznacznikiem rokokowej architektury sakralnej jest strzelistość fasady z wysoką wieżą<sup>22</sup>.

Zaznaczyć należy, że architektura pałacowa w pierwszej połowie XVIII wieku nabrała szczególnie znaczenia, gdyż w tym czasie postępowała sekularyzacja społeczeństwa, a zatem architektura kościelna traciła swoją pozycję. W początkowej fazie rokoka francuskiego rezydencje miały proste bryły, a ich fasady pozbawione były porządków architektonicznych. Z czasem budowle zyskały półokrągłe ryzality<sup>23</sup>, tworzące linię wklęsło-wypukłą. W architekturze niemieckiej można zaś zaobserwować parterowe pałacyki o wysokich wertykalnych oknach i półkolistych ryzalitach. Podstawową różnicą między niemiecką a francuską architekturą rokokową jest, jak zauważył Tomkiewicz, podejście do dekoracji. Francuscy architekci wybierali skromniejsze zdobienia, częściej pilastry bądź półkolumny niż rzeźby figuralne, odwołując się do idei *la noble simplicité*. Niemieccy artyści stosowali bogate dekoracje. Różnicę tę można prosto streścić za Tomkiewiczem: „rokoko niemieckie wyszło na zewnątrz budynku, podczas gdy francuskie cały kunszt objawiło w dekoracji wnętrza”<sup>24</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że głównymi cechami architektury rokokowej są dekoracja ornamentem *rocaille*, skomplikowany, eliptyczny plan, gra przestrzeni we wnętrzu oraz linia wklęsło-wypukła. Wszystkie te formy charakteryzują się gracją, lekkością i frywolnością.

Jak zatem ów styl przejawiał się w sztuce rosyjskiej? To pytanie jest szczególnie interesujące ze względu na wielowiekową izolację kulturową Rosji, która przełamana została za panowania Piotra I Wielkiego. Stworzył on nową stolicę na wzór miast europejskich. Jako symbol otwarcia się Rosji na Zachód, a zatem na jego sztukę, Petersburg przyjął nowe, zaimportowane z Europy style w architekturze: najpierw barok, za panowania Piotra I, a potem rokoko, cenione przez jego następczynię, carycę Annę i Elżbietę.

21 J. Białostocki, op. cit., s. 173.

22 W. Tomkiewicz, op. cit., s. 199.

23 Ryzalit – występująca z lica elewacji część budynku, tworząca z nim organiczną całość. Zob.: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 361.

24 W. Tomkiewicz, op. cit., s. 160.

Architektura nowej stolicy miała stanowić demonstrację indywidualności państwa na tle innych krajów<sup>25</sup>. Jak twierdził Serczyk, monarcha nie chciał uczynić ze swojego państwa jednego z wielu europejskich monarchii, a raczej przejąć z Zachodu co najlepsze, nie odżegnując się od przeszłości<sup>26</sup>. Należy przecież pamiętać, że Rosja nie była krajem całkowicie wyizolowanym z kultury świata, wszak istniały tam silne wpływy bizantyńskie<sup>27</sup>.

By ulepszyć architekturę Petersburga, należało nauczyć się potrzebnych umiejętności od specjalistów z Europy Zachodniej, których chętnie zapraszano do stolicy Rosji. W kontraktach obowiązkowo znajdował się zapis zobowiązujący zaproszonych specjalistów do przygotowania kilku uczniów w czasie ich carskiej służby<sup>28</sup>. Jednym z przyjezdnych architektów był między innymi Niemiec Andreas Schlüter, który uczestniczył w budowie pierwszego Pałacu Letniego.

Ważnym zjawiskiem dla tego czasu było wysyłanie uczniów za granicę, by tam pobierali nauki. Otrzymywali oni państwowe stypendium, stąd też nazywano ich wyrażeniem *пенсионеры*. Dla adeptów architektury przewidziane były dwa kierunki: Holandia i Włochy<sup>29</sup>. Taki wybór nie jest zaskakujący: Amsterdam miał służyć jako wzór dla zabudowy Petersburga, a Włochy uważano za kolebkę sztuki. Nauka w Italii nie była łatwym zadaniem; zachowały się listy, z których wynikało, że stypendium nie było wystarczające, by się utrzymać w Rzymie, a uczniom stawiano wysokie wymagania. Wśród stypendystów wymieniano między innymi Piotra Jewropkina, który odbył także podróż do Amsterdamu. Nie zachowało się żadne jego dzieło, gdyż zmarł on dosyć wcześnie<sup>30</sup>.

Zdecydowanie ważniejsze okazały się, zdaniem Louisa Hauteceœura, francuskie wpływy w sztuce, jako że Francja Ludwika XIV była kolebką stylu rokoko. Piotr I zlecił przekład traktatu Sebastiana Leclerc'a o architekturze, a także sprowadził do Peterhofu francuskich mistrzów, których zadaniem było upiększenie rezydencji cara. Wzorem miał być pałac w Marly. Oprócz tego władca sam odwiedził Wersal i zachwycił się jego zabudową. Dodać należy także, że ważnym budowniczym Petersburga był Francuz Jean-Baptiste Alexandre Le Blond<sup>31</sup>.

Opinii Hauteceœura o dominacji wpływów francuskich zdaje się przeczyć fakt, iż najbardziej wpływowym architektem pierwszej połowy XVIII wieku okazał się Włoch – Bartolomeo Rastrelli, którego dzieła będą omówione niżej.

Wydawać by się mogło, że w Petersburgu, metropolii przemysłanej jako miasto-port czy miasto-twierdza, nie było miejsca dla stylu rokokowego z jego lekkością, frywolnością, tak dalekimi od logicznego zamysłu cara Piotra I. Po śmierci impera-

25 Б. Вишпер, *op. cit.*, s. 30.

26 W. Serczyk, s. 43.

27 М. Каган, *Град Петров в истории русской культуры*, Санкт-Петербург 1996, s. 65.

28 И. Грабарь, *Обучение русских мастеров за границей*, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, red. И. Грабарь, Москва 1954, s. 167.

29 *Ibidem*, s. 173.

30 *Ibidem*, s. 178.

31 L. Hauteceœur, *L'architecture classique a Saint-Petersbourg a la fin du XVIIIe siècle*, Paris 1912, s. 10-12.

tora (w roku 1725) miasto zaczęło się otwierać na nowe mody. Środowisko otaczające carycę Elżbietę skupione było na rozrywkach, chęci olśniewania przepychem, przeplatanych dewocją<sup>32</sup>; miasto-twierdza zaczęło się stawać miastem-pałacem, a niezaprzeczalnie ważną postacią dla tego procesu był nadworny architekt – Francesco Bartolomeo Rastrelli.

Budowniczy przyszedł na świat w 1700 roku w Paryżu, tam też spędził wczesną młodość, po czym – wieku lat szesnastu – wyjechał wraz z ojcem, rzeźbiarzem Carlem Rastrellim, do Petersburga. W latach 1721-1725 stworzył swoje pierwsze samodzielne udokumentowane dzieło, to jest pałac Dmitrija Kantemira w Petersburgu. Około 1725 roku odbył podróż do Europy Zachodniej w celu doskonalenia swoich umiejętności. Nie jest znana dokładna data jego powrotu do Rosji, jednakże, jak stwierdził Wipper, to właśnie w latach trzydziestych XVIII w., za rządów carycy Anny Iwanowny Romanowej, rozpoczęła się w pełni jego działalność twórcza<sup>33</sup>.

Władczyni ustanowiła go swoim nadwornym architektem i zleciła zaprojektowanie między innymi drewnianego Pałacu Zimowego w pobliżu moskiewskiego Kremla [il. 2]<sup>34</sup>. Budowla ta nie zachowała się do naszych czasów, jednak jej projekt jest znany z ilustracji zdeponowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>35</sup> oraz relacji samego artysty. Trudno oczywiście przesądzać na ich podstawie o tym, jak wyglądał w rzeczywistości ów kompleks pałacowy, lecz można założyć, że był ogromny jak na architekturę drewnianą; jak wspominał sam Rastrelli, w założenie włączona była wielka sala, reprezentacyjna klatka schodowa, galeria, teatr i kaplica. Wszystkie apartamenty były dekorowane z przepychem rzeźbami i malarstwem. Zwracała na siebie uwagę monumentalna fasada od strony wybrzeża, o być może prostej konstrukcji, przeprutej otworami okiennymi o bogatym zdobieniu. Miała być także przykryta mansardowym dachem. Wzrok widza koncentrował się na ogromnym kartuszu herbowym oraz rzeźbach kobiet po obu jego stronach. Zachował się także rysunek przedstawiający salę tronową w przekroju w poprzek. O ile fasada mogła się wydawać dość ciężka, monumentalna, tak wewnątrz zapowiada już późniejszą twórczość architekta. Ściany sali tronowej [il. 3] zostały podzielone pilastrami; jak wspomniano wcześniej, we wnętrzach rokokowych raczej ich unikano. Trzeba jednak koniecznie przyjrzeć się dekoracji: niewątpliwie jej najbardziej efektownym elementem są cztery kolumny hermowe<sup>36</sup> [il. 4]. Są one o tyle ciekawe, że nie mamy tutaj do czynienia z pełną postacią kobiecą, a niejako „wyrastającym” z kolumny samym tułowiem. Takie rozwiązanie wywołuje efekt zaskoczenia. Sylwetka dziewczyny nie jest monumentalna, a lekka. Zdaje się bez większego wysiłku podtrzymywać kapitel joński. Jej tors okalają rozwiane szaty, potęgujące

32 Z. Batowski, *Architekt Rastrelli o swych pracach. Materiały do działalności artysty*, Lwów 1939 s. 37.

33 Б. Р. Виппер, op. cit., s. 68.

34 Ibidem.

35 Zob.: Z. Batowski, op. cit., s. 4.

36 Herma – wywodzący się ze starożytnej Grecji element w formie słupa zwieńczonego głową lub popiersiem. Kolumna hermowa – kolumna zwieńczona głową postaci lub popiersiem. Zob.: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 151.

zwiewność jej figury. Wrażenie przepychu dopełniają maskarony i bogata dekoracja ornamentalna. Takie zdobienia wpisują się w rokokowy ideał piękna frywolnego.

Rezydencja ta była jedną z wczesnych prac Rastrellego; była to właściwie trzecia budowla o nazwie Pałac Zimowy w Petersburgu. Nie mogła ona jednak zadowolić następczyni Anny, carycy Elżbiety. Zleciła ona w latach pięćdziesiątych XVIII wieku przebudowę pałacu temu samemu architektowi. Wątek ten zostanie omówiony nieco później, jako że był to właściwie jeden z ostatnich projektów Rastrellego; nie brał on jednak już udziału w pracach wykończeniowych.

Nie można nie wspomnieć w tej pracy o architekturze sakralnej. Jednym z najbardziej monumentalnych obiektów projektu Rastrellego jest Sobór Smolnego Monasteru zaprojektowany w latach 1744-1747 [il. 5]. Kompleks sakralny powstał w miejscu, gdzie za czasów Piotra I wyrabiano smołę na potrzeby floty – stąd jego nazwa. Caryca Elżbieta zleciła jego budowę z myślą, że spędzi tam swoją starość<sup>37</sup>. Roboty budowlane, nadzorowane osobiście przez architekta, były prowadzone w latach 1748-1761, jednakże nie zostały zakończone z nieznanых powodów. Cerkiew trwała w stanie surowym do 1832, kiedy to wykończył ją ostatecznie Wasilij Stasow. Pozostałe budynki kompleksu dokończyli następcy Rastrellego. Pełna koncepcja architekta nie została w pełni zrealizowana – nie udało się wznieść monumentalnej dzwonnicy. Zachował się za to drewniany, polichromowany model, przechowywany w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu<sup>38</sup>. To właśnie ta makietka może dać nam najpełniejsze wyobrażenie o idei artysty [il. 6, 7, 11].

Według Igora Grabara, plan Monasteru Smolnego można zestawić z projektem Ławry Aleksandro-Newskiej autorstwa Domenica Trezziniego<sup>39</sup>, nazywanego pierwszym architektem Petersburga. Najciekawszy wątek poruszył Borys Wipper, zwracając uwagę na pewne pokrewieństwo ideowe między tym zespołem a staroruskim zespołem warownym i klasztornym, mimo jego późnobarokowej formy. Stanowi to dowód, że Rastrelli wnikliwie studiował architekturę Rostowa, Siergijewa i moskiewskich klasztorów<sup>40</sup>. Budowla ta łączy staroruską tradycję z zachodnią formą, co daje niezwykle efekt.

Główna cerkiew jest na planie krzyża greckiego, który został powtórzony w zewnętrznym murze założenia. Typowym dla Rastrellego jest budowanie kompozycji po skosach i mocne zaznaczanie kątów [il. 9]<sup>41</sup>.

Odniesienia do stylu rokokowego można przede wszystkim dostrzec w fasadzie głównej cerkwi, a zwłaszcza we wklęsło-wypukłej linii górnej kondygnacji, jej wytwornej, lekkiej formie. Dzięki wspomnianej makiecie można stwierdzić, że obecny wygląd budowli odpowiada zamysłowi artysty. Należy zwrócić uwagę na przyjemny dla oka kontrast między zaakcentowanymi na biało porządkami

37 Б. Виппер, В. Растрелли и архитектура русского барокко, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, ред. И. Грабарь, Москва 1954, s. 302.

38 Z. Hornung, op. cit. s. 90.

39 Ławra Aleksandro-Newska została zbudowana na początku XVIII wieku.

40 Б. Виппер, В. Растрелли и архитектура..., s. 302.

41 Ibidem, s. 304.

a jasnoniebieskim murem. Efektu dopełniały złote ornamenty, niestety niezachowane do dzisiaj. Całość sprawiała wrażenie przepychu i frywolności, a charakterystyczne dla architektury cerkiewnej kopuły o cebulastym kształcie zdają się doskonale pasować do zachodniej formy, ale nie kontrastując z nią, a dopełniając jej ozdobności. Podobnie jest w przypadku wnętrza. Niezrealizowana dzwonnica miała być niezwykle wysoka, lekka, wręcz ażurowa, co wpisywało się rokokowe dążenie do tworzenia strzelistych budowli sakralnych [il. 7, 8]. Według Tomkiewicza wieża nie powstała, gdyż władze duchowne sprzeciwiały się temu obcemu dla architektury cerkiewnej elementowi<sup>42</sup>.

Warto przyjrzeć się projektowi ikonostasu do jednej z mniejszych cerkwi założenia [il. 10]. Jest on nieomal obsypany ornamentem *rocaille*. Gdyby nie tak zwane carskie wrota i gloria promienista u góry, można by pomyśleć, że jest to rysunek ściany do wnętrza świeckiego. Brak tutaj podziału porządkami, co jak wspomniano wcześniej, może być jednym z wyznaczników stylu rokokowego. *Panneaux* przewidziane najprawdopodobniej na ikony nie są prostokątami, lecz zamykają je fantazyjne łuki i krzywizny. Dopełniają je bogato zdobione *œil-de-bœuf*. W moim przekonaniu założenie to można uznać za rokokowe, wzbogacone o nawiązania do architektury bizantyńsko-ruskiej. Mamy przed sobą kolejny dowód na istnienie rokoka w Petersburgu, ale znacząco odróżniającego się od architektury Europy Zachodniej pierwszej połowy XVIII w. nawiązaniem do tradycji wcześniejszych wieków.

Ostatnim wielkim dziełem architekta była przebudowa Pałacu Zimowego w latach 1754-1762; nie zdążył on jednak nadzorować wszystkich prac. Budowa nie została ukończona za życia Elżbiety, a jej następczyni Katarzyna II miała zupełnie inne poglądy na sztukę, dlatego pałacu nie kończył Rastrelli. W związku z tym w całym założeniu można dostrzec swoistą walkę dwóch tendencji – przeżytków „baroku jelizawieyńskiego” oraz lubianego przez Katarzynę II klasycyzmu. Z tej przyczyny nie można uznać tej budowli za w pełni rokokową. Pamiętać należy także, że w 1837 roku miał miejsce wielki pożar, który strawił znaczną część realizacji Rastrellego<sup>43</sup>, dlatego trudno zaliczyć to założenie w jego obecnym stanie w poczet budowli rokokowych.

Igor Grabar w druzgocący sposób skrytykował zamysł architekta na fasadę Pałacu [il. 13], określając ją jako ciągnącą się w nieskończoność i przytłaczającą mimo udanego zrytmizowania<sup>44</sup>. Trudno się z tym nie zgodzić. O wiele bardziej interesujące wydają się rysunki przedstawiające detale z wnętrza, na przykład piec z wielkiego przedpokoju. Zdecydowanie można go nazwać małą architekturą; jest to konstrukcja o pięciu kondygnacjach, bogato dekorowana ornamentem *rocaille* i puttami. Przypomina ona nieco frywolny, porcelanowy bibelot, tak charakterystyczny dla rokokowego rzemiosła artystycznego [il. 14].

42 W. Tomkiewicz, op. cit., s. 210.

43 Б. Виппер, op. cit., s. 82.

44 И. Грабарь, *История русского искусства...*, s. 228.

Pewien niepokój może wzbudzać pytanie, czy można właściwie uznawać Rastrellego za architekta rosyjskiego. Był on przecież Włochem z pochodzenia. Należy jednak pamiętać, że spędził on całe swoje życie w Rosji, świetnie znał język. Jak twierdził Wipper, powroty do Rosji z krajów Europy Zachodniej traktował jako powroty do ojczyzny. Ponoć nawet jego ojciec, Carlo Rastrelli, w pewnym stopniu czuł się Rosjaninem. Doskonale znał też tradycję architektury staroruskiej<sup>45</sup>. Oprócz tego należy podkreślić, że tworzył cerkwie, czyli świątynie, które są przeznaczone do kultu w obrządku wschodnim, więc mają nieco odmienny charakter od zachodnich kościołów. Zaslugi architekta dla carstwa są nieocenione, a jego ozdobny styl, pełen przepychu, lekkości i elegancji, z powodzeniem można nazwać rokokowym.

Rastrelli, jako nadworny architekt, nie musiał sobie zadawać trudu uczenia w akademii. W literaturze przedmiotu istnieje jednak pojęcie „szkoła Rastrellego” oznaczające nie szkołę w dosłownym tego słowa znaczeniu, lecz młodsze pokolenia architektów pracujących przy nim i znajdujących się pod jego wpływem artystycznym. Jednym z wybitnych przedstawicieli tej grupy był Sawwa Czewakiński. Razem pracowali przy budowie kompleksu pałacowego w Carskim Siole<sup>46</sup>.

O samym Czewakińskim wiadomo niewiele; przypuszcza się, że urodził się około roku 1713. W 1729 roku wstąpił do Akademii Morskiej w Petersburgu, kształcącej przyszłych oficerów floty, lecz szybko ją opuścił z powodu trudnych warunków i wielkich wymagań. Wtedy został uczniem Korobowa, głównego architekta Kolegium Admiralskiego. Uczył się nie tylko budowy statków, lecz także architektury. Od 1745 roku pracował przy budowie Carskiego Sioła.

Do najsłynniejszych budowli autorstwa Czewakińskiego należy Sobór św. Mikołaja i Objawienia Pańskiego (ros. Морской собор Святителя Николая Чудотворца и Богоявления), w literaturze występujący najczęściej jako Морской собор [il. 15, 16.]. W 1752 roku został potwierdzony plan budowli, a prace rozpoczęto rok później. Świątynia została poświęcona w 1762 roku. Jest to założenie centralne, na planie krzyża greckiego, pięcionawowe z dostawionymi kaplicami po bokach, z pięcioma kopułami. Nawa główna, transept oraz dwie nawy boczne mają po siedem przęseł, kolejne nawy po pięć. Całość można wpisać w ośmiobok. Zwraca na siebie uwagę wysmakowany proporcjonalny układ planu [il. 17].

Dwukondygnacyjna horyzontalna fasada z dwoma wieżami ma lekką i elegancką formę. Występujące części budowli zaakcentowano grupami kolumn. Charakterystyczną dla rokoka linię wklęsło-wypukłą dostrzec można od strony prezbiterium zamkniętego łukiem półkolistym – tę krągłość wyraźnie podkreślono. Zwraca na siebie uwagę – podobnie jak w przypadku centralnej cerkwi Monastynu Smolnego – użycie jasnego odcienia niebieskiego, bieli oraz złotych kopuł. Delikatności dodają zamknięte łukiem półkolistym okna oraz *œils-de-bœuf* przerywające

45 P. Виппер, *Архитектура...*, s. 68.

46 А. Петров, С. И. Чевакинский и петербургская архитектура середины XVIII века, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, red. И. Грабарь, Москва 1954, s. 312.



linię architrawy. Ozdobność potęgują zamieszczone na półokrągłym tympanonie glorie promieniste.

We wnętrzu dostrzec można efekt frywolności, osiągnięty dzięki delikatnym złotym dekoracjom, w szczególności w pendentywach<sup>47</sup> centralnej kopuły – nie bez powodu Pietrow pisał o wnętrzu, że jest ono lekkie, przestronne i jasne<sup>48</sup>. Rokokowy motyw dematerializacji ściany przejawia się w oparciu sklepienia na filarach; brak we wnętrzu muru oddzielającego kaplice boczne. Zwracają na siebie uwagę oplecione wiązką ornamentu kolumny ikonostasu. Trzeba jednak zaznaczyć, że wnętrze opisywane jest na podstawie obrazu autorstwa Siergieja Zarjanki z 1843 roku. W soborze świętego Mikołaja można zauważyć unikatowe dla Petersburga zjawisko – tak zwane „białe noce”: rozproszone północne światło wpływało na odbiór architektury, nadając jej nastrojowości<sup>49</sup>. Ta właśnie gra światłem sprawia, że można zaliczyć ową budowlę w poczet dzieł rokokowych.

Warto zauważyć, że sobór sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie budowli świeckiej, zupełnie niekojarzącej się z obrządkiem wschodnim, o czym pisał polski badacz Przemysław Waszak:

Patrząc na dwukondygnacyjny, kamienny sobór odbieramy go bardziej jako zachodnioeuropejski pałac aniżeli tradycyjną rosyjską cerkiew. Podstawą takiego wrażenia jest nowy, pełen barokowego rozmachu styl bryły, bogactwo dekoracji, wielość i forma wydatnych okien, amfiladowe wnętrza z arcybogato zdobionymi sklepieniami i ścianami oraz ikonostas<sup>50</sup>.

Co zaskakujące, w świątyni na pozór nie mającej nic wspólnego z architekturą cerkiewną pojawiają się elementy nawiązujące do tradycji bizantyńsko-ruskiej. Przejawia się ona w planie opartym na krzyżu greckim oraz w pięciu kopułach. Liczne kolumny we wnętrzu to nie tylko rozwiązanie zaczerpnięte ze sztuki rokokowej, lecz także nawiązanie do słynnej budowli ufundowanej przez Jarosława Mądrego, czyli Soboru Sofijskiego w Kijowie. Oprócz tego zastosowano cebulaste hełmy osadzone na latarniach kopuł<sup>51</sup>. Zestawienie elementów wywodzących się ze sztuki Europy Zachodniej oraz komponentów bizantyńsko-ruskich daje nieoczekiwany efekt. Nie wprowadzają one dysonansu, lecz wzajemnie się dopełniają. Wskazuje to na eklektyczny charakter sztuki rosyjskiej owego czasu, dążącej do dorównania wzorcom kultury zachodniej przy zachowaniu własnej tradycji.

Rastrelli i Czewakiński współpracowali przy przebudowie Pałacu w Carskim Siole; warto dodać, że w przedsięwzięciu uczestniczył także architekt Kwasow. Jak stwierdził Igor Grabar, tworzenie tego zespołu pałacowego nie było z góry

47 Pendentyw, żagielek – narożny sferyczny wycinek sklepienia stosowany w budowlach na planie czworobocznym, umożliwia oparcie na nich kopuły, czyli przejście odrzutu czworobocznego do okrągłego. Zob.: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 458.

48 A. Петров, op. cit., s. 320.

49 P. Waszak, op. cit., s. 116.

50 Ibidem, s. 108.

51 Ibidem, s. 111, 113.

zaplanowanym procesem. Powstawał on stopniowo: do początkowego rdzenia, sięgającego jeszcze czasów Piotra I, dostawiano kolejne komnaty i galerie, a zadaniem architektów, zatrudnionych przez Elżbietę, było między innymi spoić wszystko w jedną całość. Zdaniem badacza przez to ograniczenie Rastrelli nie mógł pokazać w pełni swojego talentu – zajął się głównie dekoracją wnętrz. Co ciekawe, ów historyk sztuki w opisie tychże właśnie zdobień bezpośrednio używa terminu *rokoko*, co nie jest częste w rosyjskich opracowaniach. Jako najjaskrawszy przykład rokokowej dekoracji wymienił on amfiladę komnat reprezentacyjnych Wielkiego Pałacu w Carskim Siole [il.19]<sup>52</sup>. W istocie dekoracja portalów składa się z ornamentu *rocaille*, w który organicznie wkomponowano putta czy postaci kobiece, które przypominają nieco kolumny hermowe z niezachowanego Pałacu Letniego projektu Rastrellego. Wszystko ma niezwykle ozdobny, lekki, dworski charakter.

Carskie Sioło otaczał wielki park. Koniecznie należy zaznaczyć, że odpoczynek na łonie natury to jeden z elementów rokokowego, a zatem przyjemnego i frywolnego, stylu życia. Rastrelli w mniejszym stopniu zajmował się pawilonami ogrodowymi; słynny pawilon Ermitaż powstał na podstawie projektu Kwasowa, jednak zrealizował go już Czewakiński. Jest to budowla o złożonym kształcie na planie *mulino a vento*, gdzie centralną część stanowi kwadratowy, dwukondygnacyjny pawilon przykryty osmiokątną kopułą, a po przekątnych dostawione są jednokondygnacyjne gabinety. Budynek zdobi aż sześćdziesiąt kolumn na postumentach z rzeźbiarskimi *panneaux*. Całość ma niezwykle malarski charakter dzięki swojemu skomplikowanemu planowi oraz bogatej dekoracji rzeźbiarskiej i pastelowo niebieskiej elewacji<sup>53</sup>. Do tego budynku nawiązuje pawilon Monbijou (ros. Монбизу) projektu Czewakińskiego, niezachowany niestety do naszych czasów, lecz znany z rysunku projektowego [il. 21]. Służył on carycy Elżbiecie jako domek myśliwski – wszak polowanie było częstą rozrywką arystokratów XVIII wieku. Ponownie mamy tutaj do czynienia z planem *mulino a vento*, lecz od Ermitażu różni go zewnętrzne schody, nadające pawilonowi bardziej dekoracyjny charakter, a centralna część została zaznaczona poprzez wysokość<sup>54</sup>. Lekki i frywolny charakter pawilonu ujawnia także jego nazwa, oznaczająca z francuskiego „mój klejnot”, co kojarzy się z biżuterią stworzoną bez praktycznego celu, a jedynie po to, by przynosić radość swojemu właścicielowi, co wpisuje się w ideał piękna lekkiego i przyjemnego. Carskie Sioło to zatem przykład rosyjskiego założenia pałacowego o rokokowym wystroju.

Od lat sześćdziesiątych XVIII wieku, czyli wraz z nastaniem rządów Katarzyny II, rokoko stało się niemodne. Carycy zdecydowanie odpowiadał mniej dekoracyjny, a bardziej monumentalny klasycyzm, jak pisał Igor Grabar: „poglądy na temat sztuki są w takim samym stopniu zależne od mody jak fason kapelusza czy krój sukni”<sup>55</sup>. Rastrelli, któremu przyznano niską emeryturę, stracił możliwość twórczenia. Czewakiński natomiast zmarł w zupełnym zapomnieniu, co podkreśla fakt,

52 И. Грабарь, *История русского искусства...*, s. 214, 215.

53 А. Петров, op. cit. s. 317.

54 Ibidem, s. 318.

55 И. Грабарь, *История русского искусства...*, s. 173, cytaty w tłumaczeniu własnym.

iz dokładna data jego śmierci nie jest znana. Pozostawił jednak po sobie uczniów. Imperatorka przerwała w ten sposób formowanie się rokoka w Rosji<sup>56</sup>.

Odpowiadając na postawione w tytule pracy pytanie, można stwierdzić, że architektura rokokowa w Petersburgu zdecydowanie istniała. Jej najznamienitszymi przedstawicielami byli Bartolomeo Rastrelli oraz Sawwa Czewakiński.

Cechy stylu rokokowego przejawiały się w monumentalnych założeniach pałacowych, stworzonych, by oddawać się odpoczynkowi w luksusowych warunkach. Ozdobne wnętrza, obsypane ornamentem *rocaille* oraz dekoracją figuralną, sprzyjały przyjemnemu spędzaniu wolnego czasu. Luksus oczarowywał przybywających, unaoczniając potęgę imperium rosyjskiego w XVIII wieku. Wykorzystanie form wywodzących się ze sztuki zachodniej miało na celu pokazać, iż Rosja to europejskie mocarstwo, zdolne do nadgonienia osiągnięć Francji i Włoch w dziedzinie sztuki, mimo wcześniejszej głębokiej izolacji kulturowej. Charakterystyczne dla architektury petersburskiej są elewacje o pastelowo niebieskim kolorze i białych porządkach, uzupełnionych złotą dekoracją, które doskonale prezentowały się w klimacie „miasta na Newie”, w szczególności w czasie „białych nocy”.

Najbardziej interesującą cechą architektury rokokowej w Petersburgu jest jednak umiejętne łączenie form zaczerpniętych ze sztuki Europy Zachodniej z tradycją bizantyńsko-ruską. Stworzyło to nowy, unikatowy styl, świadczący o oryginalności kultury rosyjskiej. W związku z tym można stwierdzić, że rokoko w Petersburgu nie tylko istniało, lecz wyróżniało się na tle sztuki europejskiej.

#### Bibliografia

- Alpatow M., *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i barok*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1983
- Batowski Z., *Architekt Rastrelli o swych pracach. Materiały do działalności artysty*, Lwów 1939.
- Białostocki J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.
- Burckhard J., *Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein*, „Niederrheinisches Jahrbuch”, 1843.
- Hautecour L., *L'architecture classique a Saint-Petersbourg a la fin du XVIIIe siècle*, Paris 1912.
- Hornung Z., *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972.
- Kimball F., *The Creation of the Rococo*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 4, No. 3/4 (Apr., 1941 – Jul., 1942), s. 119-123.
- Kugler F., *Handbuch der Kunstgeschichte*, wyd. I, 1842, wyd. III, Stuttgart 1859, t. II.
- Rocaille*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 350.
- Saisselin R. G., *The Rococo as a Dream of Happiness*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 19, No. 2 (Winter, 1960), s. 145-152
- Sedlmayr H., H. Bauer, *Rococo*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, New York-Toronto-London 1966, t. XIII, s. 230-274.
- Sedlmayr H., *Das Gesamtkunstwerk*, [w:] *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, 15. Juni – 15. Sept. 1958. München, Residenz, s. 26-29.
- Serczyk W., *Kultura rosyjska XVIII wieku*, Wrocław 1984.
- Tomkiewicz W., *Rokoko*, Warszawa 2005.
- Waszak P., *Późnobarokowy sobór św. Mikołaja w Sankt Petersburgu, dzieło Sawwy Iwanowicza Czewakińskiego na styku epok*, „Sztuka i Kultura”, t. 4, 2016, s. 105-121.

56 P. Waszek, op. cit. s. 119.

- Ziemia A., *Rokoko*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2019, s. 351.
- Виппер Б. Р., *Архитектура русского барокко*, Москва 1978.
- Виппер Б., *В. Растрелли и архитектура русского барокко*, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, red. И. Грабарь, Москва 1954, s. 279-310.
- Грабарь И., *История русского искусства*, t. 3, *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке*, Москва 1910.
- Грабарь И., *Обучение русских мастеров за границей*, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, red. И. Грабарь, Москва 1954, s. 167-180.
- Каган М., *Град Петров в истории русской культуры*, Санкт-Петербург 1996.
- Петров А., С. И. *Чевакинский и петербургская архитектура середины XVIII века*, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы*, red. И. Грабарь, Москва 1954, s. 311-368.

## **II. Dział literaturoznawczy**



**Michał Gutkowski**

student II roku SUM FR

## **«LAUR» JEWGIENIJA WODOŁAZKINA JAKO PRZYKŁAD DIALOGU WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY ROSYJSKIEJ Z TRADYCJĄ STARORUSKĄ**

Jedną z tendencji, jakie można zaobserwować w najnowszej literaturze rosyjskiej, jest odwoływanie się – bardziej lub mniej bezpośrednio – do tradycji wcześniejszych epok. Wiele wyraźnych przykładów takich nawiązań odnajdziemy w wydanej w 2012 roku powieści Jewgienija Wodołazkina *Laur* (Лавр: роман). Tworząc swych bohaterów, autor opierał się na istniejących już wzorcach, m.in. na żywotach świętych, gatunku charakterystycznym dla literatury staroruskiej<sup>1</sup>. Poprzez liczne odniesienia do motywów znanych z tradycji staroruskiej i cerkiewnej, *Laur* stanowi wyraźny (a przy tym niezwykle ciekawy) przykład intertekstualności, będąc tym samym wdzięcznym materiałem badawczym dla analizy tego zjawiska.

W niniejszym artykule postaram się wyjaśnić, skąd pochodzą te – związane z tradycją staroruską – odniesienia i motywy. Spróbuję także pokazać dokonaną przez autora syntezę typów świętości (spotykanych najczęściej w staroruskim kontekście) oraz ukazać, którymi postaciami historycznymi i/lub literackimi mógł inspirować się autor, tworząc postać głównego bohatera utworu.

Powieściowy Arsenij żył w latach 1440-1520 – 80 lat to niemało jak na epokę, w której panowały fatalne warunki higieniczne, zaawansowanej medycyny w dzisiejszym rozumieniu praktycznie nie było, za to regularnie wybuchały epidemie i krwawe konflikty. Niewykluczone, że już sama długość życia wskazuje na kogoś niezwykle; nierzadko długowieczność była uważana za oznakę Bożego błogosławieństwa; niektórzy święci – mimo często surowej ascezy – dożywali późnej

---

1 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że Wodołazkin jest uznanym specjalistą w dziedzinie literatury staroruskiej, którą zajmuje się jako pracownik naukowy w Instytucie Literatury Rosyjskiej (Domu Puszkina) Rosyjskiej Akademii Nauk w Petersburgu.

starości, by wymienić tu tylko św. Antoniego Wielkiego (105 lat)<sup>2</sup>, Cyryła Bielozińskiego (90 lat)<sup>3</sup>, czy Arseniusza Wielkiego (95 lat)<sup>4</sup>.

Bohater utworu otrzymuje przy chrzcie imię patrona według dnia narodzin. 8 maja Cerkiew wspomina Arseniusza (Arsenija) Wielkiego. Ten starochrześcijański święty z IV i V wieku zasłynął świętością życia, które wypełnił milczeniem, zbliżając się tym samym do stanu upragnionej hezychii<sup>5</sup>.

Okoliczności związane z początkiem życia tytułowego bohatera są przedstawione na początku utworu dość dokładnie:

Семь дней спустя во имя Арсения он был крещен. Эти семь дней его мать не ела мяса, чтобы подготовить новорожденного к первому причастию. До сорокового дня после родов она не ходила в церковь и ожидала очищения своей плоти. Когда плоть ее очистилась, она пошла на раннюю службу. Пав ниц в притворе, лежала несколько часов и просила для своего младенца лишь одного: жизни. Арсений был третьим ее ребенком. Родившиеся ранее не пережили первого года<sup>6</sup>.

Fragment ten może wywołać skojarzenia ze wzorcem hagiograficznym, zgodnie z którym życie świętego rozpoczynało cudowne dzieciństwo. Widać w nim świadczące o pobożności rodziców obrzędy (nieradko czczono również tychże rodziców, jako że wychowali na świętych swoje dzieci). Jednak przede wszystkim najbardziej rzuca się tutaj w oczy cud przeżycia, zesłany przez Opatrzność.

Następnie bohater, jako ocalały z moru, trafia na stałe pod opiekę dziadka, poznając tajniki ówczesnej medycyny i ziołolecznictwa, co ma zapewnić mu w przyszłości możliwość samodzielnego utrzymywania się.

Z pierwszej części utworu (*Księgi Poznania*) czytelnik może dowiedzieć się o kilku czynnikach, jakie zdeterminowały późniejsze życie Arsenija. Po śmierci Christofora (dziadka i mentora) nie wstąpił, zgodnie z jego radą, do monasteru. Za największe swoje przewinienie uważa śmierć Ustiny, która nastąpiła – jak sam uważa – z jego winy («Но я отобрал у нее земную жизнь»<sup>7</sup>). Co więcej, do śmierci doszło bez uprzedniej spowiedzi, do której bohater nie dopuścił ze strachu, że wszystko, co chciał ukryć przed ludźmi, wyjdzie na jaw. Sam nie przystępował do sakramentu pokuty z obawy przed tym, co wówczas usłyszy. Naturalnie więc może zarzucać sobie, że nie tylko jest winien śmierci dziewczyny, ale może być także przyczyną jej wiecznego potępienia: «[...] ты виноват в ее смерти телесной.

---

2 Patrz: A. A. Войтенко, *Антоний Великий*, [w:] *Православная энциклопедия*, под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, <https://www.pravenc.ru/text/116054.html>, [dostęp: 11.11.2022].

3 Patrz: E. В. Романенко, М. А. Шибяев, *Кирилл*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/1840263.html>, [dostęp: 11.11.2022].

4 Patrz: А. И. Сидоров, *Арсений Великий*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/76280.html>, [dostęp: 11.11.2022].

5 Tamże.

6 E. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2020, s. 13.

7 Tamże, s. 112.



Ты виноват также в том, что может погибнуть ее душа»<sup>8</sup>. Zaczyna wierzyć, że teraz, mimo śmierci, jej losy są w jego rękach – od jego czynów na ziemi zależeć będzie jej życie wieczne – musi więc dołożyć wszelkich starań, by swoimi uczynkami wyprosić dla niej raj.

Jak pisze krakowska badaczka Anna Skotnicka: «Для героя основополагающим стал опыт смерти возлюбленной и его собственная вина. Это происшествие призывает юношу к ответственности, к желанию „жить вместо нее”»<sup>9</sup>.

Wówczas 16-letni Arsenij z nadzieją, że swoim życiem doprowadzi do zbawienia Ustiny, rozstrzyga o swoim dalszym losie i opuszcza rodzinne strony. Wędruje bez określonego celu przez kolejne wsie, lecząc ludzi w czasie epidemii. Nie boi się wchodzić do zadżumionych chat i nieść pomoc, jak tylko potrafi. W walce o życie i zdrowie przydała mu się wiedza nabyta od dziadka-znachora. Lituje się nad wszystkimi, okazując miłosierdzie każdemu potrzebującemu:

Арсений брал больных за запястье и внимал движению их крови. Иногда проводил рукой по груди или по темени. Это открывало ему наиболее вероятный путь, предназначавший болящему. Если больного ждало выздоровление, Арсений улыбался и целовал его в лоб. Если же ему судилась смерть, Арсений беззвучно плакал. Иногда предназначение не было явлено, и тогда Арсений горячо молился о выздоровлении недугующего. Держа лежащего человека за руку, он передавал ему жизненные силы. Отпускал его руку лишь тогда, когда чувствовал, что борьба жизни и смерти решается в пользу жизни<sup>10</sup>.

W jego zachowaniu można dopatrzeć się cech charakterystycznych dla tzw. darmo leczących (cs. *бессребреники*). Tę kategorię świętych można scharakteryzować jako ludzi niezwracających uwagi na dobra doczesne (zwłaszcza na pieniądze – stąd nazwa), świadomie się ich wyrzekających, czyniących dobro bezinteresownie; nierzadko pomagali jako medycy, za co nie pobierali zapłaty. Dokładniej na ten temat mówi encyklopedia:

Эти святые объединены в единый чин, т. к. все они связаны с безмездным даром исцелений, к-рый Бог подавал через них. Большая часть перечисленных святых до своего обращения к Богу были врачами и, уверовав во Христа, продолжали оказывать помощь больным. Но лечили они уже не только и не столько своим врачебным искусством, сколько призыванием имени Божия, молитвой, помазанием освященным елеем, окроплением св. водой. За исцеления платы не взимали, за что и были названы Б.[бессребрениками] или безмездниками...<sup>11</sup>.

W powieści ukazanych zostało wiele sytuacji, w których przez osobę Arsenija (dzięki jego umiejętnościom i modlitwie) przychodziło na ludzi uzdrowienie.

8 Tamże.

9 А. Скотницка, *Общение влюбленных в «Лавре» Евгения Водолазкина*, [w:] *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2019, s. 195.

10 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 124.

11 А. Трубочев, *Бессребреники*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/149067.html>, [dostęp: 11.11.2022].

Nie jest to jednak absolutnie czysty, typowy obraz *biessrebrenika*. Na początku swej drogi bohater czasami bierze od ludzi to, co mu przynoszą: pieniądze, za które uczy się niemieckiego, czy też futro od biełozierskiego księcia. Warto jednak zwrócić uwagę, że z czasem skala jego wyrzeczeń wzrasta, a opisywane przypadki przyjmowania korzyści materialnych więcej się nie powtarzą.

Motyw nakładania rąk na chorego czy też leczenia dotykiem przewija się przez całą powieść. Podobny motyw spotykamy u niektórych ruskich świętych, np. żyjącego w XIV-XV wieku mnicha Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, Ipatija (Ипатий Целебник): «Вкушал он один хлеб и воду в малом количестве, и поелику служил святым отцам в их болезнях, то и сам сподобился исцелять болезни чрез возложение рук на больных»<sup>12</sup>.

Z kolei w *Pateryku Kijowsko-Pieczerskim* pojawia się postać mnicha tej samej ławry, Agapita (XI wiek). Czytamy o nim:

Если же продолжался недуг болящего, что бывало по изволению Бога, дабы умножить веру и молитву раба его, блаженный Агапит оставался неотступно при больном, моля за него Бога беспрестанно, пока Господь не возвращал здоровья болящему ради молитвы его. И ради этого прозван он был «Целителем», потому что Господь дал ему дар исцеления<sup>13</sup>.

Podobieństwo powyższego fragmentu z ostatnim cytowanym fragmentem powieści jest, moim zdaniem, dość widoczne. Warto zauważyć, że w tradycji cerkiewnej Agapit figuruje jako „medyk niepobierający zapłaty” (ros. *врач безмездный*), a główny bohater powieści w czasie wędrówki do Jerozolimy z częścią nawiedza jego szczątki w Kijowie:

Это преподобный Агапит, врач безмездный. Арсений опустил на колени и припал губами к руке Агапита. Знаешь, Агапит, мои исцеления – это такая странная история... Не могу тебе толком объяснить. Пока я лечил травами, все было более или менее ясно. Я лечил и знал, что помощь Божья приходит через травы. Ну вот. А теперь помощь Божья приходит через меня самого, понимаешь? А я меньше моих исцелений, гораздо меньше, сам я не стою их, и мне то ли страшно, то ли неловко<sup>14</sup>.

Bohater Wodołazkina zdaje sobie sprawę, że jest jedynie pośrednikiem, pomagającym ludziom wyzdrowieć:

За тобою, подтвердили приехавшие из Белозерска. Княгини и дочери ея коснуса моровая язва. Велика слава твоя, Арсение, в земли белозерстей. Яви же хитрость врачебную, да почтен будеши от князя.

---

12 *Патерик печерский или Отечник*, перевод Е. Поселянин, [https://azbyka.ru/otechnik/Zhitiya\\_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/6](https://azbyka.ru/otechnik/Zhitiya_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/6), [dostęp: 11.11.2022].

13 *Киево-печерский патерик*, подготовка текста Л. А. Ольшевской, перевод Л. А. Дмитриева, комментарии Л. А. Дмитриева и Л. А. Ольшевской, <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4945>, [dostęp: 11.11.2022].

14 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 273.

Токмо от Спаса нашего Иисуса Христа мзды жду, ответил Арсений, и что ими есть в почитании князем?<sup>15</sup>

Zyskawszy sławę dzięki wyleczeniu żony bielozierskiego kniazia, bohater poświęca się innym potrzebującym («Теперь белозерцы к нему ходили сами. Он лечил их от тех же недугов, что и жителей Рукиной слободки. Платы за лечение он не просил ни у кого, но мало кто был готов лечиться бесплатно...»<sup>16</sup>).

Jego zaangażowanie doskonale uwidacznia się w leczeniu Kseni i Sylwestra.

В течение нескольких дней Ксении не становилось лучше. Но она и не умирала. В этом Арсений видел проявление безграничного милосердия Божьего и поощрение к борьбе за ее жизнь. И он продолжал бороться. Приподнимая Ксении голову он вливал ей в рот не только противочумные снадобья, но и настои, способные укрепить плоть в ее сопротивлении смерти. Шепча молитву, он держал Ксению за руку и чувствовал, как через него в больную вливается помощь Того, к Кому он обращался<sup>17</sup>.

Arsenij gotów jest oddać własne życie w zamian za umierającego – ale, jak sam zauważa, swoje życie już oddał Ustinie. Po ucieczce z Bielozierska i otarciu się o śmierć, przyjmuje ku jej pamięci nowe imię – Ustin. Wraz z tym zaczyna się kolejny etap jego życia.

W Pskowie niezrozumiała czyny bohatera upodabniają go do obłąkanego. Poniża się, pozoruje głupotę, słowem, przyjmuje rolę jurodiwego. Ten typ świętości – «prowokacyjnej i jawnie skandalizującej ascezy miejskiej»<sup>18</sup> był szczególnie popularny na Rusi, gdzie stał się «najbardziej paradoksalną i jednocześnie najbardziej typową kategorią świętości»<sup>19</sup>.

Wymowne jest miejsce, gdzie zamieszkał Arsenij. Szaleńcy Chrystusowi często wybierali nieoczywiste lokalizacje. Cmentarz tuż przy monasterze mógł przypominać mu dom z dzieciństwa, jednak ważniejsze wydają się inne motywy, z powodu których zatrzymał się właśnie tam. Pskowski jurodiwy Foma, pełniący na tym etapie drogi funkcję jego mentora, radzi mu, by całkowicie oddał się swojej nowej roli – Bożego szaleńca:

На монастырском кладбище ты, подозреваю, сегодня уже ночевал. Оставайся там и верь, в этом монастыре могла быть Устина. Полагаю, что она туда просто не дошла. Зато дошел ты. Молись – о ней и о себе. Будь ею и собой одновременно. Бесчинствуй. Будь благочестивым легко и приятно, ты же будь ненавидим. Не давай псковским спать: они ленивы и нелюбопытны. Аминь. [...]

Сделай больше, прошептал ему в самое ухо Фома. Откажись от своей личности. Ты уже сделал первый шаг, назвавшись Устином. А теперь откажись от себя совершенно<sup>20</sup>.

15 Tamże, s. 130.

16 Tamże, s. 146.

17 Tamże, s. 139.

18 C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009, s. 27.

19 J. Charkiewicz, *Kult świętych w Kościele prawosławnym: teologia, historia, formy, typologia*, Warszawa 2015, s. 381.

20 E. Водолазкин, *Лавр...*, s. 179-180.

W tej części utworu mieszkańcy Pskowa postrzegają bohatera jako człowieka znikąd. Nie wiedzą dokładnie, skąd przyszedł ani jakie były jego wcześniejsze losy. On sam nie ułatwia im zadania, uporczywie milcząc. Pozostanie dla nich zagadką. Nigdy do końca nie wsiąknie w nowe miejsce. Jak pisze Cezary Wodziński: «Stygmat „obcego” prześwieca na różne sposoby przez wiele żywotów świętych szaleńców»<sup>21</sup>.

Od tej pory życie Arsenija będzie wyglądało tak, jak życie typowego jurodiwego. Wyrzeka się zatem siebie, «umiera dla świata». Oddaje się surowej ascezie, umartwia na niemal wszelkie możliwe sposoby. Warto zauważyć, że jego nowy stosunek do własnego ciała zmienił się już wcześniej, gdy był zmuszony założyć ubranie kogoś innego («Арсений испугался, что отныне он будет гнущаться своего собственного тела, и заплакал. Когда же Арсения озарило, что отныне будет гнущаться своего собственного тела, засмеялся»<sup>22</sup>).

Od tego momentu fizyczne ciało budzi w nim obrzydzenie. Jednocześnie walka z nim daje szansę na walkę z samym – grzesznym przecież – sobą. To z kolei pozwala mieć nadzieję na zwycięstwo w tej walce.

Żeby rzeczywiście jego walka przynosiła efekty, bohater poddaje się wymyślnym próbom – chociażby wystawia się na pastwę komarów (to jedna ze zbieżności z jurodiwem przełomu XV/XVI wieku, Prokopem z Wiatki):

Арсения же комары не огорчали. Теплыми сырими ночами, когда воздух превращался в гудящее месиво, он раздевался донага и становился на могильную плиту перед своим домом. Проводя рукой по телу, он испытывал необычное ощущение. Ему казалось, что кожа его покрылась густой, как у Исава, растительностью. Когда он к ней прикасался, растительность обращалась в кровь. В темноте Арсений не видел крови, но чувствовал ее запах и слышал хруст раздавленных насекомых. Чаше же не обращал на них внимания, поскольку во время ночных стояний усердно молился за Устину.

[...] Не однажды по утрам находили его бездыханным, но всякий раз он в конце концов приходил в себя<sup>23</sup>.

Jak prawdziwy szaleniec Chrystusowy, bohater walczy z biesami, modli się, daje przykład, prowokuje do refleksji. Jego surowość, bezwzględność dla samego siebie budzi zdziwienie, ale również podziw wśród mieszkańców Pskowa. Są już oni jednak w pewnym stopniu przyzwyczajeni do podobnych ekscesów za sprawą dwóch pozostałych jurodiwych. Mimo to Arsenij (czy też, na obecnym etapie życia – Ustin) dość mocno różni się od Fomy i Karpa.

Warto na marginesie zrobić uwagę o imionach głównego bohatera. W Pskowie znany jest jako Ustin, tak mówią o nim wszyscy – poza narratorem, dla którego ciągle pozostaje Arsenijem. Zupełnie jak gdyby to «samowolne» przyjęcie imienia nie miało wystarczającej mocy. Jedynie jurodiwy Foma wie, kim jest podający się za Ustina, i zna jego pobudki.

21 C. Wodziński, *Św. Idiota...*, s. 44.

22 E. Водолазкин, *Лавр...*, s. 166.

23 Tamże, s. 185.

Arsenij-Ustin przez niemal całą *Księgę Wyrzeczenia* nie odzywa się. Milczenie często było jednym z głównych atrybutów jurodiwych<sup>24</sup>. Wypowiada jedynie swe nowoprzybrane imię. Na ten fakt należy zwrócić szczególną uwagę, jako że uwiadacznia się w nim motywacja głównego bohatera. Nie tyle chodzi mu o własne zbawienie, ile o zbawienie tej, która przez niego umarła, i w imieniu której żyje. Wszystkie jego uczynki to zarazem pokuta (za grzechy swoje i jej), lecz równocześnie mają one zapewnić im obojgu miejsce w niebie.

Obok «standardowych» umartwień w postaci postu czy nocnych czuwań, Arsenij podejmuje wysiłki, by w każdy możliwy sposób pomagać ludziom – czy to modląc się w ich intencji, czy też ratując ich od mrozu. Sposób, w jaki żyje, skutkuje tym, że dane jest mu widzieć i rozumieć więcej. Z tego też powodu jego czyny wydają się dziwne, niezrozumiałe, a on sam, na pierwszy rzut oka – szalony. Jednak to, co wydarza się z jego pomocą (liczne uzdrowienia, nawet pozornie beznadziejnych przypadków), mówi samo za siebie. Niemniej jednak, spotyka się czasem z niechęcią, bezdusnością czy wręcz wrogością ze strony ludzi («Иди и умри, юроде, zde бо от тебе несть нам спасения»<sup>25</sup>).

Kolejny widoczny przejaw poszerzonej perspektywy bohatera to fakt, że potrafi on przewidywać ludzką śmierć i stara się jej zapobiegać. Z czasem, pomagając chorym i potrzebującym, zyskuje coraz większą sławę:

Мало-помалу слава о врачевательном даре Арсения разносится по всему Пскову. К нему приходят люди с самыми разными болезнями и просят дать им облегчение. Глядя в голубые глаза юродивого, они рассказывают ему о себе. Они чувствуют, как в этих глазах тонут их беды. Арсений ничего не говорит и даже не кивает. Он внимательно их выслушивает. Им кажется, что его внимание особое, ибо тот, кто отказался от речи, выражает себя через слух<sup>26</sup>.

Stara się pomóc, jak może, wykorzystując przy tym swoją medyczną wiedzę. Nie ma w nim jednak obojętności czy zimnego profesjonalizmu. Zamiast tego są współczucie i miłosierdzie:

Арсений помогает не всем. Чувствуя свое бессилие помочь, он выслушивает больного и отворачивается от него. Иногда прижимается лбом к его лбу, и из глаз его текут слезы. Он делит с больным его боль и в какой-то степени смерть. Арсений понимает, что с уходом больного мир не останется прежним, и сердце его наполняется скорбью<sup>27</sup>.

Bohater *Laura* swoją troskliwością i współczuciem przypomina Prokopa z Wiatki, za swe ascetyczne wyczyny obdarzonego darem przenikliwości i wyjątkowej jasności widzenia:

24 Patrz: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, s. 136-139.

25 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 203.

26 Tamże, s. 219.

27 Tamże, s. 220.

Святой Прокопий начал ходить по болящим города Хлынова. Если он видел, что больной должен выздороветь, то своими руками приподнимал с одра, радовался и веселился о нем. Если же провидел он, что больной выздороветь не может, то начинал плакать над ним, целовать его, складывал свои руки на груди и знаками указывал готовиться к погребению<sup>28</sup>.

Można odnieść wrażenie, że z jurodiwego wychodzi wcześniejszy *biessrebrenik*. Obserwujemy więc zmieszanie obu typów świętości w jednej postaci – bo przecież nic nie stoi na przeszkodzie takiemu połączeniu.

Arsenij kończy «jurodstwować» po 14 latach życia w Pskowie. To dosyć ciekawe, jako że jurodiwi zazwyczaj pełnili swoją funkcję do śmierci. Tutaj mamy do czynienia z jurodstwem «tymczasowym» (choć wcale nie krótkim), z czym spotykamy się w historii rzeczywistego Szaleńca Bożego, Arsenija z Nowogrodu<sup>29</sup>.

Kolejny fragment życia bohatera streszcza dialog między nim a Fomą:

Знаешь ли, сколько времени ты уже провел во Пскове, спросил Арсения юродивый Фома.

Арсений пожал плечами.

А я знаю, возликовал юродивый Фома. Ты отработал уже за Лию, и за Рахиль, и еще за кого-то третьего.

Только не за Устину, сказал в сердце своем Арсений.

Фома показал на уводимого стражей калачника Самсона и закричал:

С уходом Карпа в твоём молчании больше нет смысла. Ты мог молчать, потому что говорил Карп. Теперь у тебя нет такой возможности.

Так что же мне теперь делать, спросил Арсений.

Карп звал тебя в Небесный Иерусалим, а ты не стал ему попутчиком. Это и понятно: ты не пойдешь туда без Устины. Но отправься в Иерусалим земной, чтобы попросить о ней у Всевышнего<sup>30</sup>.

Bohater – pod wpływem różnych czynników (śmierć córki posadnika, śmierć jurodiwego Karpa, pojawienie się w Pskowie Ambroggia) – decyduje się odbyć pielgrzymkę do Jerozolimy, i ta decyzja skutkuje całą masą przygód i wydarzeń opisanych w *Księdze Drogi (Книга нуту)*. Ta część powieści jest nie tylko najbardziej dynamiczna, ale równocześnie najbardziej filozoficzna. Obfituje w niezliczone refleksje o życiu, śmierci, czasie, człowieku, a katalizatorem tych podsuwanych czytelnikowi przemyśleń jest właśnie wędrówka głównego bohatera.

Arsenij-Ustin wraca do swojego właściwego imienia i wciela się w nową rolę – pielgrzymka (ros. *паломник*). Istota jego wędrówki i sam jej opis może przypominać staroruski gatunek literacki, *chożdienije* (ros. *хождение*). Jedną z różnic między wędrówką opisaną w powieści a licznymi rzeczywistymi wzorcami, jest chociażby wybór trasy. W staroruskich utworach biegła ona zazwyczaj przez Konstantynopol, tutaj wiedzie przez katolicki obszar wyznaniowy (Polska, Austria, Italia)<sup>31</sup>. Warto

28 Прокопий Вятский, Христа ради Юродивый, [w:] С. И. Смирнов, *Жития русских святых*, [https://azbyka.ru/otechnik/Sergej\\_Smirnov/zhitija-russkih-svjatyh/87\\_3](https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Smirnov/zhitija-russkih-svjatyh/87_3), [dostęp: 11.11.2022].

29 Patrz: C. Wodziński, *Św. Idiota...*, s. 162.

30 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 244-245.

31 Jedną z przyczyn zapewne było zajęcie Konstantynopola przez Turków w 1453 roku.

również zauważyć, że w staroruskich *choźdienijach* autor prowadził narrację z własnej perspektywy bohatera-pielgrzyma. W *Laurze* zaś Wodołazkin bezwzględnie trzyma się narracji 3-osobowej.

Podczas podróży, która na różnych etapach odbywa się w grupie (karawana), na statku, czy z bliższymi ludźmi (Ambroggio, brat Hugo), Arsenij leczy ludzi, wzywa do nawrócenia, modli się. Zanim dotrze do Jerozolimy, przyjdzie mu odwiedzić 37 wymienionych przez autora miast i regionów. Wraz z przemieszczaniem się zmienia kręgi kulturowe i językowe, co jest okazją do pokazania różnic w średnio-wiecznym świecie.

Interesująca scena ma miejsce w Wenecji. Podczas «rozmowy» Arsenija z Laurą, bohaterów oddziela wyraźna granica językowa. Każde z nich coś mówi, ale ich słowa skierowane są raczej do czytelnika. Arsenij potrafi porozumiewać się po niemiecku, włoskiego jednak nie zna. Mimo to czuje, w czym tkwi problem jego rozmówcy, a kolejne wypowiedzi rozmówców, wzajemnie się uzupełniając, ujawniają w końcu sens. Cała ta sytuacja może w pewnym stopniu przypominać jeden z darów Ducha Świętego – glosolalię (mówienie językami). Każda z osób, nie znając obcego języka, mówi we własnym, rozumiejąc jednak nieznanie sobie słowa. Do wysnucia takich wniosków może uprawniać, moim zdaniem, chociażby ten urywek powieści: «Лаура не смогла бы повторить его слов, но они наполнили ее бесконечной радостью, ибо главный их смысл был ей уже открыт»<sup>32</sup>.

Po mniej więcej 10-letniej nieobecności Arsenij powraca na Ruś. Nie jest to jednak – jak już przyzwyczaił nas Wodołazkin – ten sam bohater, co w swym poprzednim wcieleniu. Zmienia się nie tylko fizycznie: starzeje się, siwieje, słabnie. Dostrzega własną przemianę, co nie znaczy, że nie zadziwia go ona:

Арсений вспоминал скорбные события своей юности, но воспоминания его были теплы. Это были уже воспоминания о ком-то другом. Он давно подозревал, что время прерывисто и отдельные его части между собой не связаны, подобно тому, как не было никакой – кроме, может быть, имени – связи между белокурым мальчиком из Рукиной слободки и убеленным сединами путником, почти стариком. Собственно, по ходу жизни менялось и имя<sup>33</sup>.

Arsenij bierze do siebie przesłanie umierającego Fomy i postanawia wstąpić do monasteru. Po drodze jednak znów pomaga ludziom w obliczu szalejącego moru.

Wraz z mniszymi postrzyżynami bohater otrzymuje kolejne imię – Ambroży. Elementy jego życia w monasterze Cyrylo-Biełozierskim przypominają motywy znane z żywotu założyciela tegoż, jak chociażby dar łez czy praca w kuchni.

Figura świętobliwego mnicha (cs. *преподобный*) jest zatem kolejną, która pojawia się w powieści. Jest to – jak pisze Jarosław Charkiewicz – «kategoria świętych, którzy zostali wychwaleni przez Boga w różnych formach i przejawach życia monastycznego»<sup>34</sup>.

32 E. Wodołazkin, *Лавр...*, s. 313.

33 Tamże, s. 370.

34 J. Charkiewicz, *Kult świętych w Kościele...*, s. 371.

Jako mnich, bohater pracuje m.in. przy przepisywaniu ksiąg, pełni więc funkcję tzw. *księżnika*. To z kolei stanowi okazję dla Wodołazkina, by wpleść w swoją powieść fragmenty innych utworów, czemu jednak nie będziemy się w tym artykule bliżej przyglądać.

Po kilku latach, w roku niedoszęłego końca świata (7000/1492), Ambroży przyjmuje wielką schimę, wstępując tym samym już nie na wyżyny, lecz na szczyt zaangażowania duchowego:

Великая схима, которая иначе называется великим ангельским образом – высшая ступень монашества, это совершеннейшее отчуждение от мира для соединения со Христом. Ее принимают монашествующие, немалое время проводящие в духовном делании и преуспевшие в добродетелях, а главное – всем сердцем возлюбившие молитву, стяжавшие навык в ней, способные молиться не только за себя, но и за ближних<sup>35</sup>.

Wówczas, już z nowym imieniem – Laur – decyduje się opuścić monaster i zostać pustelnikiem. Dobrze określa go w tym momencie słowo *otszelnik* (ros. *отшельник*), odnoszące się do osoby żyjącej w oddaleniu, nieutrzymującej bliższych kontaktów ze światem, podczas gdy często spotykane słowo *zatwornik* (ros. *затворник*) jest zazwyczaj powiązane z zamknięciem na jakiejś przestrzeni (w celi, pieczarze...) <sup>36</sup>.

Żyje więc samotnie, w harmonii z resztą świata:

Поняв, что отказаться невозможно, Лавр стал делиться пищей с птицами и животными. Он разламывал хлеб надвое и распахивал руки, и на его руки садились птицы. Они клевали хлеб и отдыхали на его теплых плечах. Овсяную кашу и репу обычно съедал медведь...<sup>37</sup>.

Powyższy fragment koresponduje ze słowami Dmitrija Lichaczowa: «Sami święci są w wieku XIV i następnych przedstawiani zazwyczaj jako opiekuni dzikich zwierząt i ptaków, które oswajają i z którymi dzielą się pożywieniem»<sup>38</sup>.

Zarówno w «zwykłym» życiu mniszym, jak i okresie pustelniczym, bohater *Laura* nie przestaje pomagać ludziom – jest to zwłaszcza pomoc w problemach zdrowotnych. Najistotniejszą pomoc bohater okazał jednak Anastazji, przygarniając ją do siebie, a w końcu ratując przed tłumem i tracąc tym samym w oczach ludzi dobre imię.

Te wydarzenia, mające miejsce pod koniec życia, są dla bohatera rzeczywistą szansą na odkupienie:

---

35 *Великая схима*, <https://valaam.ru/publishing/24740/> [dostęp: 11.11.2022].

36 Patrz: Д. Н. Артёмкин, *Затворничество*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/182645.html> [dostęp: 11.11.2022].

37 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 411.

38 D. S. Lichaczow, *Nowe elementy w obyczajach i sposobie życia (na Rusi w XIV i XV w.)*, tłum. z j. niemieckiego J. Zychowicz, [w:] *Chrześcijaństwo Rusi Kijowskiej, Białorusi, Ukrainy i Rosji (X-XVII wiek)*, pod red. J. Kłoczowskiego, Kraków 1997, s. 166.



[...] глубокий старик Лавр дает приют беременной Анастасии и берет на себя грех другого мужчины, искупая тем самым свой грех. Недалеко от родных мест, где потерял Устину и сына, он принимает роды у Анастасии и умирает, держа в руках благополучно появившегося на свет мальчика...<sup>39</sup>.

Bohater jak gdyby powraca do sytuacji z przeszłości, może przeżyć ją na nowo i – tym razem – lepiej. Jest to w pewnym sensie to samo wydarzenie, które miało miejsce w jego młodości, jednak na wyższym poziomie – zgodnie z nakreśloną w powieści teorią czasu-spirali.

Ostatni okres życia Arsenija jest znaczący. Po długiej wędrówce w poszukiwaniu pustelni okazuje się, że trafił w poblizze miejsca, gdzie spędził dzieciństwo, i skąd jako młody człowiek wyruszył w świat. Po wszystkich wędrówkach i przygodach wraca więc w rodzinne okolice, gdzie może w końcu spokojnie umrzeć z poczuciem odpuszczenia grzechów.

W testamencie prosi: «Когда я покину мое тело, им же согрешил есмь, не церемоньтесь с ним особенно. Привяжите к ногам веревку и тащите его в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам. Вот, собственно, все»<sup>40</sup>.

Ta treść odsyła nas do testamentu, jaki pozostawił uczniom św. Nił Sorski (XIV-XV wiek), prosząc: «[...] молю вас, бросьте тело мое в этой глуши, чтобы съели его звери и птицы, потому что грешило оно перед Богом много и недостойно погребения»<sup>41</sup>. Nił z kolei w swej ostatniej woli mógł się inspirować przykładem wspomnianego na początku Arsenija Wielkiego.

Utwór kończy się pogrzebem głównego bohatera, którego wielotysięczny tłum żegna w przeświadczeniu o jego świętości. Niektórzy tam obecni próbują wyostrzyć węch z myślą o przyjemnej woni, jaką powinno wydzielać ciało świętego: «Оно не содержит следов тления, но охраняющие его начеку. Каждый час они подходят к телу и вдыхают исходящий от него запах. Их ноздри трепещут от усердия, но улавливают лишь аромат травы и сосновых шишек...»<sup>42</sup>.

I rzeczywiście, jego ciało – jak ciało świętego – nie nosiło śladów rozkładu. O tym jednak, co stało się z nim na końcu, Wodołazkin pisze już na samym początku:

[...] тело его после смерти не имело следов тления. Лежа много дней под открытым небом, оно сохранило свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел. Думающие так забывают, однако, что от сотворения мира только два человека покинули землю телесно. На обличие Антихриста был взят Господом Енох, и в огненной колеснице вознесся на небо Илия. О русском враче предание не упоминает<sup>43</sup>.

39 Т. Сабо, «Настоящая любовь вне времени»: итальянский текст в романе Евгения Водолазкина «Лавр», [w:] *Знаковые имена...*, s. 182.

40 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 433.

41 *Завещание Нила Сорского*, [w:] *Четыре послания и завещание Нила Сорского*, подготовка текста, перевод и комментарии Г. М. Прохорова, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5090> [dostęp: 11.11.2022].

42 Е. Водолазкин, *Лавр...*, s. 438.

43 Тамże, s. 9-10.

Podsumowując, można stwierdzić, że analizowany materiał, charakterystyka głównego bohatera powieści, swego rodzaju synteza typów świętości, problematyka religijna całego utworu (tak przecież istotna w przypadku literatury staroruskiej), a także przewijające się przez całą powieść odniesienia do świętych, znanych z historii i z kart żywotów, mogą świadczyć o tym, jak żywa pozostaje tradycja staroruska w najnowszej literaturze rosyjskiej.

#### Bibliografia

##### Literatura podmiotu:

Водолазкин Е., *Лавр: роман*, Москва 2020.

##### Literatura przedmiotu:

Charkiewicz J., *Kult świętych w Kościele prawosławnym: teologia, historia, formy, typologia*, Warszawa 2015.

Lichaczow D. S., *Nowe elementy w obyczajach i sposobie życia (na Rusi w XIV i XV w.)*, tłum. z j. niemieckiego J. Zychowicz, [w:] *Chrześcijaństwo Rusi Kijowskiej, Białorusi, Ukrainy i Rosji (X-XVII wiek)*, pod red. J. Kłoczowskiego, Kraków 1997, s. 163-172.

Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2009.

Артёмкин Д. Н., *Затворничество*, [w:] *Православная энциклопедия* под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, <https://www.pravenc.ru/text/182645.html> [dostęp: 11.11.2022].

Войтенко А. А., *Антоний Великий*, [w:] *Православная энциклопедия* под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, <https://www.pravenc.ru/text/116054.html> [dostęp: 2.03.2021].

*Великая схема*, <https://valaam.ru/publishing/24740/> [dostęp: 11.11.2022]

*Завещание Нила Сорского*, [w:] *Четыре послания и завещание Нила Сорского*, подготовка текста, перевод и комментарии Г. М. Прохорова, <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5090> [dostęp: 11.11.2022].

*Киево-печерский патерик*, подготовка текста Л. А. Ольшевской, перевод Л. А. Дмитриева, комментарии Л. А. Дмитриева и Л. А. Ольшевской, <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=4945>, [dostęp: 11.11.2022].

*Патерик печерский или Отечник*, перевод Е. Поселянин, [https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija\\_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/6](https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/6), [dostęp: 11.11.2022].

*Проконий Вятский, Христа ради Юродивый*, [w:] С. И. Смирнов, *Жития русских святых*, [https://azbyka.ru/otechnik/Sergej\\_Smirnov/zhitija-russkih-svjatykh/87\\_3](https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Smirnov/zhitija-russkih-svjatykh/87_3), [dostęp: 11.11.2022].

Романенко Е. В., Шибаев М. А., *Кирилл*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/1840263.html>, [dostęp: 11.11.2022].

Сабо Т., *«Настоящая любовь вне времени»: итальянский текст в романе Евгения Водолазкина «Лавр»*, [w:] *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2019, s. 181-190.

Сидоров А. И., *Арсений Великий*, [w:] *Православная энциклопедия...*, <https://www.pravenc.ru/text/76280.html>, [dostęp: 11.11.2022].

Скотницка А., *Общение влюбленных в «Лавре» Евгения Водолазкина*, [w:] *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2019, s. 191-202.

Трубачев А., *Бессребреники*, [w:] *Православная энциклопедия*, под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, <https://www.pravenc.ru/text/149067.html> [dostęp: 11.11.2022].

**Magdalena Siwek**

studentka I roku SUM JRTS

## **INSPIRACJE ROSYJSKIMI REALIAMI HISTORYCZNYMI W AMERYKAŃSKICH POWIEŚCIACH FANTASTYCZNYCH**

Choć głównym wyróżnikiem fantastyki, zgodnie z jej najpopularniejszą definicją, jest tworzenie fikcyjnego świata przedstawionego<sup>1</sup>, tak naprawdę czerpie ona z rzeczywistości tak samo jak każdy inny gatunek literacki. Duża część tego, co współczesny czytelnik łączy z fikcją literacką – jak słynny Mur z Gry o Tron, postać króla Artura czy nawet smoki – wzięła swój początek w historii i mitach najróżniejszych kultur. Niekiedy inspiracje rzeczywistością bywają trudniejsze do dostrzeżenia, jak w przypadku Władcy Pierścieni J. R. R. Tolkiena, gdzie imiona bohaterów mają staroangielskie, nordyckie i łacińskie pochodzenie<sup>2</sup>. Pojawiają się również takie, które trudno przegapić – w najnowszej młodzieżowej powieści Xiran Jay Zhao *Zachary Ying and the Dragon Emperor*<sup>3</sup>, chińscy cesarze powracają ze zmarłych, by zmierzyć się ze złem u boku współczesnych nastolatków.

Bardziej bezpośrednim przykładem inspirowania się rzeczywistością jest osadzanie fabuły fantastycznej powieści w konkretnej epoce historycznej danego narodu. Choć nie jest to nowa praktyka, w ostatnich latach przybrała ona na popularności, zapewniając stosunkowo realistycznie przedstawiony dziewiętnastowieczny Londyn czarodziejami-dżentelmenami<sup>4</sup>, posyłając do walki przeciwko Napoleonowi Bonapartemu smoki<sup>5</sup> i budząc majańskich bogów ze snu w epoce wczesnego jazzu<sup>6</sup>. Słynne wydarzenia i znane postaci historyczne zostają przekształcone, dopasowując się do fabuły: wielki pożar Londynu wywołują demony<sup>7</sup>, a nieszczęsny

---

1 Zob.: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986, s. 78.

2 Zob.: E. Nyberg, *The names of Tolkien's universe explained*, <https://partner.sciencenorway.no/forskningno-language-norway/the-names-of-tolkiens-universe-explained/1441047> (dostęp: 13.09.2022.)

3 Zob.: X. J. Zhao, *Zachary Ying and the Dragon Emperor*, New York 2022.

4 Zob.: S. Clarke, *Jonathan Strange and Mr Norrell*, London 2004.

5 Zob.: N. Novik, *His Majesty's dragon*, New York 2006.

6 Zob.: S. Moreno-Garcia, *Gods of Jade and Shadow*, New York 2019.

7 Zob.: R. Denning, *The Last Seal*, London 2010.

hrabia de Saint-Germain regularnie przyjmuje rolę głównego złoczyńcy w różnych książkowych seriach, stając się magiem, alchemikiem lub podróżnikiem w czasie.

Popularnym zabiegiem stało się również osadzanie fabuły powieści fantastycznych w fikcyjnych krainach, naśladujących rzeczywiste kraje kulturą, językiem i historią. Na tej zasadzie stworzone zostały Skandia, Gallica, Nihon-Ja czy Byzantos – państwa, składające się na fantastyczny świat *Zwiadowców* Johna Flanagan, któremu nie są obcy jarlowie, język francuski i kultura samurajów<sup>8</sup>. Z kolei Polska parę lat temu stała się inspiracją dla baśniowej Polnii w książce Naomi Novik *Wybrana*<sup>9</sup>. Wciąż jednak pozostaje daleko w tyle za Chinami, występującymi w powieściach fantastycznych pod coraz to nowymi nazwami: Huaxia, Daxi czy Imperium Feniksa.

W ostatnich latach uwagę pisarzy fantastyki przyciągnęła również Rosja, dotychczas prezentowana w zachodniej literaturze raczej w negatywnym świetle i postrzegana przez pryzmat rozlicznych stereotypów. Zwyczajowym już stało się przedstawianie jej jako zaśnieżonej krainy pełnej niedźwiedzi i surowych ludzi o trudnych do wymówienia nazwiskach. Wiedza większości zachodnich czytelników o Rosji ogranicza się do znajomości podstawowych atrakcji turystycznych, takich jak Sobór Wasyla Błogosławionego, Plac Czerwony i Ermitaż, a ich znajomość języka rosyjskiego – do dwóch czy trzech słówek, z których przynajmniej jedno jest przekleństwem. Naprzeciw temu spłyconemu obrazowi wychodzi obecnie fantastyka młodzieżowa, w mniej lub bardziej udany sposób przypominając światu o bogatej historii i kulturze Rosjan.

Wśród powieści z gatunku fantastyki historycznej, których akcja rozgrywa się na terenach Rosji, szczególną popularnością cieszy się *Trylogia Zimowej Nocy* Katherine Arden<sup>10</sup>. Stukrotnie już opowiedziana historia o dziewczynce, stającej do walki ze złem w obronie swojego domu, zostaje tu przedstawiona po raz sto pierwszy – lecz tym razem dziewczynka to Wasylisa Pietrowna, a jej dom leży na dalekim końcu czternastowiecznej Rusi Kijowskiej. Nie ma tu zamków, rycerzy i smoków, do których może być przyzwyczajony fan powieści fantastycznych: zamiast tego pojawiają się bojarskie gospodarstwa, popi i postacie wyjęte prosto z rosyjskich baśni. Wiara chrześcijańska dopiero zaczyna wypierać słowiańskie wierzenia, piec wciąż jest najważniejszym elementem wystroju każdego domostwa, a w tle rozgrywają się historyczne wydarzenia, mające wkrótce zadecydować o losie całej krainy.

Choć wątek fantastyczny wysuwa się tu na pierwszy plan, trylogia wiernie oddaje historyczne realia epoki. Świat głównej bohaterki obejmuje więcej niż tylko jej rodzinne ziemie: rozciąga się do Moskwy, Kijowa, Saraju i dalej, aż po odległy Carogród. W czasie swoich podróży Wasylisa ma szansę walczyć u boku Dymitra Dońskiego i szukać schronienia u Sergiusza z Radoneża, a jej rodzony brat to sam Aleksander Pierieswiet, na wpół legendarny ruski mnich-wojownik. Choć jej głównym zadaniem jest ratowanie świata magii przed zapomnieniem, mimowolnie

8 Zob.: J. Flanagan, *Ranger's Apprentice. The Ruins of Gorlan*, New York 2006.

9 Zob.: N. Novik, *Uprooted*, New York 2015.

10 Zob.: K. Arden, *Niedźwiedź i słowik*, przeł. K. Bienkowska, Warszawa 2020.

wplątuje się w wydarzenia historycznej wagi i osobiście doświadcza gwałtownych zmian na Rusi, mających wkrótce doprowadzić do bitwy na Kulikowym Polu.

Znaczną część pierwszego tomu trylogii zajmują opisy codziennego życia bojarskiej rodziny. Piec w sercu domostwa, kolorowe sarafany schowane w kufrach i ruskie słodczyce na stole składają się na baśniową oprawę surowej rzeczywistości. Powierzchnownie znane zachodnim czytelnikom elementy ruskiej codzienności nabierają tu głębi – drewniane cerkwie pachną woskiem i kurzem, pisanie ikon zajmuje całe miesiące, a od ciężkiego kokosznika Wasię boli głowa. W rozmowach bohaterów przewijają się rosyjskie słowa w angielskim zapisie: *batyushka*, *molodets* czy *devochka*, regularnie używane są także imiona odojcowskie – głową rodziny jest poważny Pyotr Vladimirovich, a niedzielne msze odprawia pop Konstantin Nikonovich – i zdrobnienia, takie jak Dunya, Olya lub Alyosha.

Również fantastyczna warstwa trylogii może dostarczyć czytelnikowi wielu informacji o kulturze Rusinów. Wydarzenia powieści rozgrywają się w okresie przejściowym: dawne słowiańskie wierzenia powoli odchodzą w zapomnienie, ustępując miejsca religii chrześcijańskiej. Mimo że Kijów, siedzibę metropolity Aleksego, wypełnia już dźwięk cerkiewnych dzwonów, a wpływy Ławry Troicko-Siergijewskiej nieustannie rosną, na dalekich krańcach Rusi wciąż jeszcze nie zagasła pamięć o domowych duszkach i należnych im ofiarach. W piecu żyje stary *domovoi*, końmi zajmuje się mieszkający w stajni *vazila*, podwórkowych zwierząt dogląda *dvorovoi*. Te przyjazne demony są obrońcami domostwa i, jak każdy członek rodziny, zasługują na kawałek chleba i kubek miodu pitnego. W oczach gospodyń wiara w Boga Jedynego nie kłóci się nijak z szacunkiem dla domowych duszków – i zdrowym lękiem przed leśnymi straszidłami, takimi jak *bolotnik*, *vodianoy* czy *rusalka*. Ich obecność zdaje się być zupełną oczywistością: podobnie jak w Carogrodzie o zachodzie słońca śpiewają anioły, po dzikich lasach Rusi Kijowskiej wędrują demony.

Fantastyczny aspekt powieści czerpie jednak przede wszystkim z rosyjskich baśni. W swojej podróży Wasia prędko odkrywa, że opowieści, snute przy piecu w zimowe wieczory, nie są wyłącznie czczym wymysłem. Choć epoka magii ma się już ku końcowi i nikt nie wierzy w przygody dawnych bohaterów – Marii Moriewny<sup>11</sup>, Finista Jasnego Sokoła<sup>12</sup> lub Iwana Carewicza<sup>13</sup> – baśń wciąż nierozzerwalnie spleta się z rzeczywistością, czyniąc wrogiem Wasi czarnoksiężnika Kościeja Nieśmiertelnego i wysyłając ją za rzekę ognia, tam, gdzie Baba Jaga hoduje swe konie. Jej sojusznikiem staje się Morozko, w powieści przedstawiony jako młody mężczyzna, demon zimy, a w folklorze rosyjskim kojarzony raczej jako starzec, inspiracja dla rosyjskiej wersji Świętego Mikołaja – Dziadka Mroza<sup>14</sup>.

Rosja, z jej szerokim terytorium i zawikłaną historią, w ostatnich latach stała się również inspiracją dla fikcyjnych krain, z których najbardziej znaną jest zapewne

11 Zob.: A. H. Афанасев, *Народные русские сказки*, Москва 1979, s. 106-113.

12 Zob.: tamże, s. 182-186.

13 Zob.: tamże, s. 124-132.

14 Zob.: tamże, s. 62-63.

Ravka, państwo przedstawione w książkowym cyklu Leigh Bardugo *Grisza*<sup>15</sup>. Mimo że fantastyczny świat cyklu tworzą liczne krainy, wzorowane na faktycznie istniejących krajach, autorka najbarwniej odmalowuje właśnie Ravkę, w jej przedstawieniu swobodnie łącząc i przekształcając elementy rosyjskiej kultury, historii i religii. Historia Aliny Starkov, dziewczyny obdarzonej wyjątkową magiczną mocą, rozgrywa się więc w państwie, które – ze swym rozwiniętym kultem świętych, próżnym carem u władzy i potężną armią, maszerującą pod znakiem dwugłowego orła – diametralnie różni się od Rosji, a jednak przesycone jest jej unikalnym klimatem.

Jako że Leigh Bardugo wpadła na pomysł napisania swojej historii, przeglądając stary atlas, wypełniony mapami dziewiętnastowiecznego Imperium Rosyjskiego, geografia Ravki może się wydać czytelnikowi dziwnie znajoma. Państwo to położone jest pomiędzy Fjerdą na północy, a Shu Han na południu – krajami inspirowanymi Skandynawią i Chinami. Jego rozległe terytorium jest w znacznym stopniu niezamieszkałe: z jednej strony ogranicza go śnieżne pustkowia, Tsibeya, z drugiej zaś magiczne morze ciemności, nazywane Fałdą Cienia. Kribirsk i Novokribirsk, strzegące obu stron Fałdy, są najpewniej odpowiednikami położonych w głębi Rosji Symbirska i Nowosybirsk. Zima w tych stronach jest długa i sroga, ale tylko część kraju pokrywa wieczna zmarzlina.

Na podobnej zasadzie historia Ravki naśladuje historię Imperium Rosyjskiego. Władzę w państwie sprawuje car Alexander III, potomek królewskiego rodu, ustanowionego przez Yaromira Lantsova. W nieudolności, z jaką sprawuje swe rządy, nietrudno dostrzec podobieństwo do cara Mikołaja II Romanowa, a w postaci jego duchowego doradcy, spowitego w bury habit fanatyka Apparata – inspirację Grigorijem Rasputinem. Jednak państwo, którym włada car Alexander, nie osiągnęło jeszcze stopnia rozwoju, typowego dla początku dwudziestego wieku. Dworzanie skupiają się pod złotymi dachami Wielkiego Pałacu, prowincje zamieszkuje zafana ludność, a armia wyposażona jest wyłącznie w najprostszą broń palną. Echa industrializacji, dochodzące do Ravki zza fjerdańskiej granicy, nie zaburzyły jeszcze odwiecznego porządku, nakazującego Ravkanom zaprzęgać do pracy swych magów i nabożną czią otaczać świętych.

Rozwinięty kult świętych – na wpół fantastycznych postaci z mrocznych legend – zastępuje tu wiarę w bogów. Mieszkańcy Ravki darzą swoich Sankti uwielbieniem, wyraźnie nawiązującym do czci, okazywanej świętym przez wiernych Kościoła prawosławnego. Osobliwe historie rosyjskich świętych – męczenników, prawowiernych, świętych hierarchów bądź jurodiwych – znalazły swe odbicie w opowieściach o Sankt Jurisie od Miecza, Sankcie Lizabecie od Róż czy Sankt Ilji w Łącuchach. Choć na przestrzeni kolejnych części cyklu świętość tych postaci zostaje podana w wątpliwość, nie da się zaprzeczyć, że w ich przedstawieniu i w związanej z nimi symbolice rysują się wyraźnie prawosławne wpływy. Poświęcone im są szczególne dni w roku, patronują żniwom, marynarzom i zagubionym, służą im zwierzęta, a ich krew ma uzdrowicielskie właściwości. Historie tych świę-

15 Zob.: L. Bardugo, *Shadow and Bone*, New York 2012.

tych przybliżyła *Istorii Sankt'ya, The Lives of Saints*<sup>16</sup>, książka Leigh Bardugo, powstała na wzór rosyjskich żywotów świętych, opowiadająca barwnie o wypędzaniu demonów, ślubach milczenia, pustelniczym życiu i – w przeważającej większości przypadków – okrutnej męczeńskiej śmierci ravkańskich cudotwórców.

Swoboda, z jaką autorka wykorzystała elementy rosyjskiej kultury, budując z nich oryginalny świat przedstawiony, najwyraźniej uwidacznia się przy próbie analizy języka ravkańskiego. Mimo że zapożycza on z rosyjskiego swoje ogólne brzmienie oraz garść podstawowych słów, jak *da, net* i *tsar*, w rzeczywistości jest osobnym tworem, w równej mierze czerpiącym z rosyjskiego i angielskiego, i stosującym się do własnych zasad gramatycznych. Niekiedy nadaje on rosyjskim słowom nowe znaczenie, *kvass* czyniąc ravkańskim odpowiednikiem wódki, a czasownik *otkazat'sya* zamieniając w rzeczownik, oznaczający osobę pozbawioną magicznej mocy. Jednym z najciekawszych przykładów nadania istniejącemu słowu nowego znaczenia jest słowo *Grisha*, w Ravce oznaczające maga, mistrza Małej Nauki, w Rosji zaś będące niczym innym niż zdrobnienie od imienia Grigorij. W ravkańskim występują też słowa o czysto angielskim rdzeniu, uzupełnione o rosyjsko brzmiącą końcówkę, jak *moi sovrenny* lub miejscowość *Poliznaya* – powstałe drogą kontaminacji słów *sovereign* i *police*. Z każdą kolejną częścią cyklu język ten coraz bardziej oddala się od rosyjskiego, tworząc własne reguły gramatyczne i zasady wymowy<sup>17</sup>.

Tego rodzaju próby oddania rosyjskiego ducha w magicznym świecie znalazły również swoje odbicie w różnorodnych imionach, nadawanych ravkańskim dzieciom. Tradycyjne rosyjskie imiona, takie jak Zoya, Nikolai, Ilya czy Alina stoją tu w jednym rzędzie ze zdrobnieniami, w Ravce podniesionymi do rangi pełnych imion: Misha, Genya i Tolya. Pomiedzy nimi kryją się też rosyjskie słowa podniesione do rangi fikcyjnych imion – w ten sposób powszechne słowo *privyet* w języku ravkańskim przybrało formę pełnoprawnego imienia, noszonego przez jednego z drugoplanowych bohaterów cyklu. Podobnie ma się sprawa z ravkańskimi nazwiskami, bliskimi nazwiskom rosyjskim, ale nie rozpoznającymi rodzajów gramatycznych. W efekcie Aleksander Morozova, główny złoczyńca cyklu, budzi grozę podwójnie, zachodniego czytelnika strasząc swoimi mrocznymi mocami, zaś wschodniego – imieniem i nazwiskiem, nie dostosowującymi się do żadnych zasad rosyjskiego języka.

Mimo że autorki obu wymienionych tu serii tworzyły swoje historie, czerpiąc z rosyjskiej kultury i historii, metody, jakimi się posłużyły, i światy przedstawione, jakie wykreowały, nie mogłyby bardziej się od siebie różnić. Podczas gdy *Trylogia Zimowej Nocy* oferuje czytelnikowi realistyczny obraz Rusi Kijowskiej, nie odchodząc daleko od prawdy historycznej i poświęcając dużo uwagi realiom codziennego życia, cykl *Grisza* prezentuje zupełnie fikcyjny świat, u podstaw którego luźna inspiracja rosyjską kulturą łączy się z pisarską fantazją. Przy tym obie serie wpisują się w ramy literatury postmodernistycznej, realizując – każda na swój własny sposób –

16 Zob.: L. Bardugo, *Istorii Sankt'ya, The Lives of Saints*, New York 2020.

17 Zob.: L. Bardugo, *Tongue Twister*, <https://www.leighbardugo.com/grishaverse/the-archives/tongue-twister/> (dostęp: 17.09.2022.)

jedno z jej podstawowych założeń, jakim jest zakorzenienie tekstu w kulturze i historii, odwołanie się do przeszłości. Fabuła, w której elementy realistyczne splatają się nierozzerwalnie z fantastycznymi, odpowiada koncepcji realizmu magicznego, a nawiązania do baśni, legend i historycznych kronik świadczą o intertekstualności tych powieści. Obecność postaci takich jak Sergiusz z Radoneża i Dymitr Doński na kartach *Trylogii Zimowej Nocy* czyni z niej przykład historycznej metafikcji. Warto też zauważyć, że przedstawienie obcej kultury poprzez stosunkowo nowy format, jakim jest fantastyka młodzieżowa, jest innowacją charakterystyczną dla postmodernizmu, wiecznie skłonnego do eksperymentów.

Nie należy lekceważyć roli, jaką obie te serie odgrywają w zapoznawaniu zachodnich czytelników z kulturą Rosji. Każde odstępstwo od stereotypowego przedstawienia tego kraju – niezależnie od tego, czy jest to przywołanie baśni o Finiście Jasnym Sokole, czy odniesienie się do prawosławnego kultu świętych – służy za przypomnienie, że Rosja nie kończy się na murach Kremla i ma do zaoferowania więcej niż balet i mocny alkohol. W najlepszym wypadku powieści tego rodzaju mogą zachęcić zachodnich czytelników do odkrywania bogactw rosyjskiej kultury; w najgorszym, pozostawią ich z garścią nowych informacji i słownikiem wzbogaconym o parę rosyjskich słów, które – dla odmiany – nie są przekleństwami. Żadna z tych opcji nie jest zła: obie prowadzą do lepszego zrozumienia tego państwa, które dla wielu wydaje się być bardziej obce i odległe niż fikcyjne krainy.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu:

Arden K., *Dziewczyna z wieży*, przeł. K. Bieńkowska, Warszawa 2020.

Arden K., *Niedźwiedź i słowik*, przeł. K. Bieńkowska, Warszawa 2020.

Arden K., *Zima czarownicy*, przeł. K. Bieńkowska, Warszawa 2020.

Bardugo L., *Istorii Sankt'ya, The Lives of Saints*, New York 2020.

Bardugo L., *Ruin and Rising*, New York 2014.

Bardugo L., *Siege and Storm*, New York 2013.

Bardugo L., *Shadow and Bone*, New York 2012.

### Literatura przedmiotu:

Bardugo L., *Tongue Twister*, <https://www.leighbardugo.com/grishaverse/the-archives/tongue-twister/> (dostęp: 17.09.2022).

Clarke S., *Jonathan Strange and Mr Norrell*, London 2004.

Denning R., *The Last Seal*, London 2010.

Flanagan J., *Ranger's Apprentice. The Ruins of Gorlan*, New York 2006.

Moreno-Garcia S., *Gods of Jade and Shadow*, New York 2019.

Novik N., *His Majesty's dragon*, New York 2006.

Novik N., *Uprooted*, New York 2015.

Nyberg E., *The names of Tolkien's universe explained*, <https://partner.sciencenorway.no/forskningno-language-norway/the-names-of-tolkiens-universe-explained/1441047> (dostęp: 13.09.2022).

Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986.

Афанасев А. Н., *Народные русские сказки*, Москва 1979.



## **III. Dział translatologiczny**



**Natalia Cabaj**

Absolwentka studiów magisterskich  
Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ

## **СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ „SUM” ЯНА БЖЕХВЫ**

Как известно, особый вызов для переводчика – это работа с произведениями авторов, считающихся классиками, поскольку их тексты являются воплощением литературы и культуры данного народа, при этом пользуются популярностью за рубежом. В числе таких авторов – самых значимых для польской детской литературы – с полной уверенностью можно назвать Яна Бжехву.

Произведения этого автора хорошо известны многим поколениям польских детей, в том числе и нынешним, – и это несмотря на то, что писатель творил в прошлом веке. Он настолько близок польским детям, что в телевизионной программе его фамилия появлялась в ответах на вопрос про лучшего друга<sup>1</sup>. Общеизвестность творчества Бжехвы идет в паре с тем фактом, что его тексты продолжают издаваться большими тиражами, и этому нисколько не мешает то обстоятельство, что время от времени поднимаются голоса критики за его поддержку властей ПНР и за то, что его стихи лишены прямой дидактики, в них слишком много абсурда.

В числе русскоязычных переводов стихотворений польского классика тексты Бориса Заходера (1918-2000) оказались совсем не случайно. Это самый известный (а может быть, и необычный) переводчик детских стихов Бжехвы на русский язык.

Как и Бжехва, он „вошел” в детскую литературу довольно поздно, причем его имя сразу стало ассоциироваться у читателей с творчеством для детей, хотя сам Заходер стремился к „серьезному” творчеству и до конца жизни чувствовал неудовлетворение от достигнутого. Как и у Бжехвы, путь Заходера в литературу был долгим и трудным. Поэзии Заходера – особенно рассчитанной на взрослых – трудно было пройти через цензуру, положение

---

<sup>1</sup> Л. Я. Зиман, *Неистоцима фантазия лучшего друга детей. К 115-летию со дня рождения Яна Бжехвы*, «Начальная школа» 2016, № 4, с. 80.

усугубляла „некруглая фамилия” – у российского поэта тоже были еврейские корни. Чтобы заработать на жизнь, Заходер обращался к различным занятиям: разводил и продавал аквариумных рыбок, работал литературным подмастерьем. В конце концов решил обратиться к детской литературе и в ней обрел свое место, при этом не перестал создавать стихотворения, в которых излагал „серьезные”, философские мысли.

Популярность Заходера как детского поэта шла в ногу с его популярностью как переводчика. Именно за это направление своей деятельности он удостоился Почетного диплома ИВВУ (Международного совета по детской книге). В свойственной себе манере далеко идущей адаптации иностранного текста перенес на русскоязычную почву множество произведений мировой классики – в основном с немецкого языка, в котором чувствовал себя очень свободно, но также с английского, чешского, польского... С польского переводил произведения Яна Бжехвы, Юлиана Тувима, Яна Брошкевича, Ванды Хотомской, Людвика Ежи Керна<sup>2</sup>.

Кроме текста Заходера, взятого в качестве „главного” переводчика детских стихотворений Бжехвы на русский язык, к анализу привлечены работы Алексея Самсонова, нашего современника. Если творчество Заходера приходится на вторую половину XX века, переводы Самсонова увидели свет уже в нынешнем столетии.

Главным источником информации о Самсонове является его собственная страница на портале „Стихи.ру” – российском литературном сайте, дающем авторам возможность свободной публикации своей поэзии. Биографических данных о себе Самсонов не дает, представляясь не без юмора: „полное имя – Алексей В. Самсонов; короткое и самое правильное – АВС [АБЦ], ходячая азбука и набор витаминов”<sup>3</sup>. Судя по приведенной на сайте фотографии, это человек средних лет; судя же по представленному творчеству, круг его интересов включает шуточные стихи, пародии, литературу для детей, лимерики, сказки, ироническую поэзию. Этот современный автор еще малоизвестен, однако в интернете можно найти большое количество написанных им стихотворений, а также множество качественных переводов детской (и не только) поэзии – среди прочего, авторства Я. Бжехвы (свыше семидесяти позиций), Ю. Тувима, Л. Е. Керна, М. Конопницкой, В. Хотомской.

Для исследования специфики авторской и переводческой работы с текстами детской поэзии, а также обнаружения особенностей индивидуальных „почерков” переводчиков к анализу привлечено стихотворение „Sum” Яна Бжехвы и его русскоязычные переводы, увидевшие свет под названиями „Сомомнение” (Заходер) и „Сом-математик” (Самсонов).

Как известно, для детской поэзии Бжехвы характерны абсурдный юмор, ирония, элементы гротеска, перевертыши, каламбуры и прочие проявления

2 См.: Борис Владимирович Заходер, <https://fantlab.ru/translator1937> (режим доступа: 28.XI.2021).

3 См.: Аа Вв Сс, <https://stihi.ru/avtor/abc1905&book=7#7> (режим доступа: 05.IX.2022).

забавы со словом и фразой. В своих произведениях он часто создавал полный нонсенс мир, который может напоминать басни Эзопа или произведения Льюиса Кэрролла и Эдварда Лира. Идею произведения часто передают выступающие в тексте антропоморфные животные: они дают советы, разговаривают вполне серьезным языком и ведут себя как взрослые люди. Благодаря этому адресованные детям стихи получают своеобразную универсальность – вследствие того, что Бжехва успешно применяет ироничное обыгрывание традиционных сюжетов, тексты интересны также для старшего читателя.

Взятое для анализа стихотворение „Sum” вполне отвечает указанным характеристикам. Главный персонаж, хоть и является рыбой, известен во всей реке своими необыкновенными математическими способностями. Рассказ строится на задачке-испытании, предложенном сому линем, – вычсть ноль из десяти; действие сопровождается языковой игрой, построенной на звучании похожих польских слов: *sum* (сом) – *suma* (сумма). Речной математик никак не может справиться с простым, казалось бы, заданием, и, потеряв уважение окружающих, переселяется из реки в море.

Рассмотрение воссозданных в иной языковой версии текстов показывает, что в переводах Заходера и Самсонова сохраняется сюжетная линия произведения, присутствуют те же участники действия – сом, лень, шпрота; решается аналогичная оригиналу математическая задачка-головоломка, чему сопутствуют забавные события.

В стихотворении-оригинале сразу бросается в глаза упорядоченность структуры текста: он разделен на двустихия, в каждом из которых состоящие из восьми слогов строки рифмуются точной женской рифмой. Это пример обращения к типичной для польского стихотворного языка силлабической системе. К удержанию подобной структуры стремится в своем переводе Самсонов. Его версия соответствует оригиналу в способе рифмовки и количестве строк. Если учесть, что в русском языке сохранить схему польских рифм из-за подвижного ударения совсем непросто, а также то обстоятельство, что более органичной для русского стихосложения является силлабо-тоническая система, переводчик очень хорошо передал особенности стихотворной формы оригинала. В строках переводного текста, как и у Бжехвы, насчитывается по восемь слогов (за исключением двух строк по семь слогов); почти все строки рифмуются женской рифмой. Поскольку строки довольно длинные, а у замыкающих строку слов ударение падает на предпоследний слог, создается ощущение некоторой тяжеловесности текста. Обращение к мужской рифме могло бы придать строфе большую динамику.

Оговоренным свойством мужской рифмы гораздо чаще пользовался в своем переводе Борис Заходер. У него не наблюдается стремления к строгому соответствию оригиналу по структуре текста. Даже графически – в чем ниже можно будет убедиться – стихотворение выглядит иначе: оно характеризуется отсутствием размерности при делении на строфы (к тому же

строки имеют разную длину), некоторые состоят из одного слова, напр., *сом, ноль, он*. Вместе с тем произведение как бы делится на части, ограниченные парами рифмующихся слов. В каждой строке насчитывается по восемь или семь слогов.

Та же мера вольности по отношению к авторскому тексту прослеживается у Заходера и в другом важном для рассмотрения ракурсе – соблюдении точности в передаче содержания. Это проявляется уже с первых слов перевода, а точнее, даже с первого слова, т. е. названия стихотворения. В своем решении Заходер показывает креативность в адаптации стиха к иной лингвокультуре. У Бжехвы стихотворение называется просто *Sum*, в иной авторской версии – *Sum-matematyk* (этому варианту оказался верен Самсонов). Заходер же решил использовать языковую игру, хорошо отражающую суть всей описанной истории: переводчик обращается к окказионализму *сомомнение*, сочетающему указание на главного персонажа *сома* и на состояние, в котором тот находится, – *сомнение*. *Сомомнение* может восприниматься также как „высокое мнение сома о себе” – именно таким качеством характеризуется персонаж в начале стихотворения.

Это решение переводчика в какой-то степени компенсирует присутствующую в оригинале языковую игру, основанную на аллитерации: *sum, w sumie, sumiasty wąs* – представленный ряд связывают словесные обозначения рыбы, математического термина и идиомы, описывающей усы. Переводчики пытались передать подобный эффект, прибегая к другим созвучным словам:

Każdy mógł więc przyjąć do suma  
I zapytać: jaka suma?  
(...)  
A lin szydzi: „Panie sumie,  
W sumie pan niewiele umie”

Это будет...  
Единица.  
Впрочем, можно  
У-сом-ниться...

„...Чтоб не думать самому,  
Приходи считать к сому!”  
(...)  
Ус огромный, ус как сумма

Уже при первом взгляде на тексты переводов нельзя не заметить, что Заходер намного детальнее представляет фон описываемой ситуации. При чтении его версии стихотворения возникает ощущение, будто кто-то сидит и рассказывает сказку, стараясь насытить ее образами.

Mieszkał w Wiśle sum wąsaty,  
znakomity matematyk.

Был в реке  
Усатый Сом  
Уважаемым лицом.  
Жил он в славе  
И в почете  
За успехи  
В устном счете.  
Сам любил похвастать Сом  
Этим редким  
Мастерством.

Жил когда-то сом-усатик,  
Знаменитый математик.

Вводную информацию, которую Бжехва поместил в одном предложении, а Самсонов передал, следуя слову автора, Заходер представил по-своему – с обращением к приемам лексического развертывания и смыслового развития. Мы узнаем, что Сом *любил похвастать*, он *уважаемое лицо* и благодаря своему таланту живет *в славе и в почете*. Все это у Бжехвы только подразумевается.

В дальнейшем Заходер не изменяет принятой манере пересказа с добавлениями и уточнениями:

Sum uśmiechnął się z przekąsem, liczy, liczy coś pod wąsem,	Сом С самодовольной миной Подкрутил свой ус соминый И сказал: – Ну что ж, изволь! Из десятки Вычьсть ноль?	Сом, поскольку не был трусом, Стал считать и дергать усом.
wąs sumiasty, jak u suma, a sum duma, duma, duma...	Это будет... Единица. Впрочем, можно У-сом-нитья...	Ус огромный, ус как сумма, Сом стал думать, думал, думал.
«To dopiero mam z tym biedę. Może dziesięć? Może jeden?»	И умолк. Идут часы. Сом бурчит себе в усы: – Единица... Десять... Ноль...	„Вот беда. Что мне ответить – Единица или десять?”
Upłynęły dwie godziny, sum z wysiłku jest już siny.	Как же так?.. Позволь, позволь... Эх! Вот если был бы мел	Целый день он плавал в тине, От усилий сом стал синим.
Myśli, myśli: „To dopiero! Od dziesięciu odjąć zero!	И писать бы я умел... Вот что! Десять – и конец! Нет, один!.. – А Линь, хитрец...	Мыслил, мыслил: „Ну и жулик! От десятки вычьсть нулик!
Żeby miał przynajmniej krede! Zaraz, zaraz ... Wiem już ... Jeden!		Мог бы мел мне пригодиться! Нет, я знаю... единица!
Nie! Nie jeden. Dziesięć chyba ... Ach ten lin! Ta wstrętna ryba!”		Нет! Пожалуй, десять. Либо ... Ну и линь! Плохая рыба!”

У Самсонова каждая из указанных строк довольно точно соответствует параллелям из стихотворения Бжехвы. Слова Сомы имеют тот же смысл, эмоциональный оттенок, вопросительное предложение переведено вопросительным, восклицательное – восклицательным. Кроме изменения в описании времени, которое было отведено на разгадку (*Целый день он плавал в тине*), а также первых двух строк, представляющих приготовление Сомы к выполнению задания, где не было подчеркнуто высокомерие рыбы-математика (он смело приступил к работе, *поскольку не был трусом*), практически всё в описании следующих одна за другой сценок сохранилось. Мы также видим, как Сом стал синим от усилий; как жалеет, что нет мела под рукой; узнаем, какие варианты решения он рассматривает. Появилось, правда, одно смещение: *To dopiero* на *Ну и жулик!*, но оно – как и в оригинале – указывает на сетования, только со сменой адресата: эмоции направляются по отношению к Линю, а не выражают удивление Сомы.

Вариант Заходера в общем передает ход действия и настроение стихотворения, но перевод очень далек по формальной близости от подлинника. В этой русскоязычной версии больше экспрессии, изменена последовательность этапов события.

Сначала – как и в оригинале – Сом приступает к головоломке самоуверенно, с пренебрежительной усмешкой, он подкручивает ус, что усиливает впечатление высокомерия и веры в свои силы. В оригинале эти качества подчеркиваются использованием идиоматического оборота *wąs sumiasty* (длинный и пышный ус, как у сома), ассоциирующегося с мудростью и жизненным опытом. Вследствие контраста между демонстративной важностью Сомы и тем, что ему пришлось мучиться с простой задачей, создается комический эффект, который Заходеру удалось передать, – и это несмотря на отсутствие в русском языке идиомы, связанной с усами сома.

Далее, отступая от оригинала, Заходер включил в текст отсутствующие у Бжехвы слова рассказчика: *И сказал, И умолк*. В подлиннике Сом ведет скорее внутренний монолог – мы узнаем о том, что он думает, какие у него терзания. В переводе Сом высказался вслух и потом умолк. Эта смена действий может восприниматься как переход в иное состояние: от самоуверенности к сомнению, долгому раздумью, причем при отсутствии усилий, приводящих героя Бжехвы к посинению. Потом Сом *бурчит себе в усы*. Прибегая к этому обороту, Заходер компенсирует присутствующий в оригинале игровой эффект: фразеологизм *бурчать себе под нос* переработан с учетом внешнего вида сома. Можно также заметить, что в переводе Заходера Сом рассматривает третье возможное решение задачи – *ноль*. Переводчик не следует автору в нагнетании повторов (ср. у Бжехвы: *Duma, дума, дума; myśli, мысли; zaraz, zaraz; może (...) może (...)*). Потерпев неудачу, Сом обрушивается на Линя, называя его *wstrętną rybą*. Самсонов перевел это с использованием смещенного эквивалента – *плохая рыба*, Заходер же прибег к замене и компрессии, ограничившись определением *хитрец*.

Впечатление сказочной атмосферы в переводе Заходера подчеркивается благодаря особому выражению времени. В польском тексте действие продолжалось несколько дней. За два часа Сом успел посинеть от усилий, потом прошли сутки, во время которых он считал и худел от стыда, и, наконец, спустя пару дней герой, уже тощий, уплыл из реки. Самсонов не упоминает о первых двух часах раздумий, временные рамки очерчивает следующим образом: математик стал синим после целого дня разгадывания, потом наступил новый день: *День и ночь прошли, светает* – и этого оказалось достаточно, чтобы серьезно потерять в весе. Далее говорится об очередной ночи (*Рыбы спят, а сом считает*) и о том, что по истечении следующих дней было хуже и хуже. Читатель, однако, не узнает, сколько времени прошло до ухода Сомы из реки, ясно только, что много: *День за днем, а дальше-больше*.

У Заходера время выражается совсем иначе. Все имеющиеся в оригинале подробности относительно временных границ действий Сомы переводчик



опускает. Повествование вызывает впечатление, будто все длится очень долго и идет неспешно. Такому эффекту способствует добавление в нескольких местах упоминаний о времени: *Идут часы* (во время раздумий Сом), а также двухстрочного рефрена, повторяющегося дважды. При описании периода, предшествующего визиту Линя, используются предложения с глаголами прошедшего времени: *Дни текли, / Река текла* – с подчеркиванием того, как проходила жизнь Сом в почете и растущих успехах. Потом, ближе в конце стихотворения, Заходер обращается уже к настоящему времени: *Дни текут, / Река течет* – при демонстрации утечки времени для решения задачи. Такое варьирование грамматических форм придает произведению мелодичность и усиливает характер народной сказки или песни. Время течет как река, которая является местом действия. Это неторопливое движение создает впечатление спокойной перемены событий где-то в сказочном мире.

В самой концовке перевода Заходер сделал еще одно существенное добавление: *Там, как видно на картинке*, чем обратил внимание читателей на иллюстрацию, которая, как можем полагать, представляет главного персонажа с женой в море, в которое он *уплыл* из реки. Эта вставка еще больше усиливает характер стихотворения, имитирующего устный рассказ.

При сравнении переводов Самсонова и Заходера сразу бросается в глаза то обстоятельство, что Заходер не старался удержать типично польские элементы текста оригинала. У Бжехвы Сом живет в Висле – самой большой и известной реке Польши, которую знают все польские дети. Линь, который прибыл издалека, обращается к Сому на *пан* – *Drogi panie*, то есть использует польскую форму вежливого обращения. Из-за этого в тексте перевода Заходера также подчеркивается, что Линь с Сомом не знают друг друга, но также можно заметить, что Линь язвителен по отношению к сомнению и славе рыбы-математика.

Mieszkał w Wiśle sum wąsaty,  
(...)

I powiada: „Drogi panie,  
ja dla pana mam zadanie,  
jeśli pan tak liczy umie,  
niech pan powie panie sumie

Был в реке  
Усатый Сом  
(...)

Вы слывете,  
Милый Сом,  
Знаменитым  
Мудрецом.

Жил когда-то сом-усатик,  
(...)  
Быстро разнеслось по Висле  
(...)  
Вы – ученый. Вот и чудно.  
Пан, для Вас совсем не трудно.

Самсонов придерживается стратегии форенизации – воспроизводит польские особенности оригинала, и тем самым для русского адресата текста история получает несколько экзотичный колорит. Хотя в первых строках переводчик умалчивает о месте действия и, приводя местоименное наречие *когда-то*, указывает на то, что события разворачиваются в неопределенном прошлом, в дальнейшем переводчик упоминает название польской реки.

В высказывании Линя используется как русское вежливое обращение на *вы*, так и польское *пан*.

Заходер предпочитает действовать в рамках стратегии доместикации. Благодаря этому описываемая история становится более близкой читателю, а действие облегчается в восприятии. Путем генерализации переводчик заменил Вислу на неопределенную реку, которая может протекать где угодно. Линь у Заходера обращается к Сому уважительно на *вы* и с вежливым обращением *милый Сом*, читатель не получает ссылки на польскую действительность.

Следы одомашнивания можно обнаружить также в имеющихся в переводах добавлениях и искажениях в описании ситуаций, что могло служить средством для передачи своеобразного и немного абсурдного мира, созданного Бжехвой. В оригинале персонажи – это животные, но ведут себя они как взрослые, к тому же серьезные и одновременно комичные люди. Хотя рыба, как известно, ассоциируется с молчанием, героям Бжехвы характерны ироничные высказывания, язвительные усмешки – все это нелогично и существует в рамках иного представления о мире и времени. Несогласованность событий оборачивается созданием странного, обособленно существующего мира, который кажется знакомым, однако в нем действуют свои правила и иногда все перевернуто с ног на голову. Такая специфическая реальность в принципе характерна для поэтического „почерка” Бжехвы. В анализируемых переводах Самсонов и Заходер в некоторых местах прямо называют то, что в оригинале только подразумевается, добавляют некие объяснения, оправдывающие то, что происходит, стараясь представить эти странности в более понятном своему читателю виде. При этом Заходер как будто создает свой мир: у него наблюдается антропоморфизация животных, но при этом последние все-таки остаются животными, всего лишь обладающими некоторыми человеческими особенностями.

Każdy mógł więc **przyjść** do  
suma (...)  
więc raz **przybył** lin z daleka  
(...)  
Więc **opuścił** wody słodkie

Эй, сюда **плывите**, рыбки,  
(...)  
Старый Линь **приплыл**  
к Сому (...)  
И **уплыл** из речки в море.

**Приходи** считать к сому!»  
(...)  
**Прибыл** линь из-за границы  
(...)  
Сом из Вислы **выплыл** в море.

В стихотворении Бжехвы не упомянуто о том, что персонажи передвигаются впласть. Писатель использует глаголы, эквивалентные русским *прийти*, *прибыть*, *покинуть*. Самсонов, следуя оригиналу, сохранил в переводе тот же глагол движения лишь по отношению к линю. В остальных случаях он заменил обозначения действия смещенными эквивалентами, называющими виды движения, характерные для водных животных. Заходер во всех случаях ограничился приставочными формами от глагола *плыть*.

Żebym miał przynajmniej kredę!

Эх! Вот если был бы мел  
И писать бы я умел...

Мог бы мел мне пригодиться!

Сом, думая над разгадкой, пожалел о том, что у него нет мела, это якобы становится помехой в нахождении нужного ответа. Персонаж выражает свою досаду восклицательным предложением. В переводе Самсонова видим аналогичное решение. Заходер включил заряд эмоций в междометие эх! и закончил фразу многоточием, указывая на наличие в ней дополнительного смысла. У Заходера Сом жалеет о том, что не умеет писать, чем заставляет детей вспомнить, что это все-таки животное.

Sum ze wstydu schnie i chudnie, już mu liczyć coraz trudniej (...) stał się chudy niczym kilka (...)	Сом, Как свечка, Тает, тает... Высох, Словно килька, С горя И уплыл из речки в <b>море</b> (...)	От стыда сом стал худее, А худым считать труднее. (...) Раньше был не меньше лодки, А теперь не больше шпротки. (...)
Więc opuścił <b>wody słodkie</b> i za żonę pojął szprotkę.	Он Женился На Сардинке!	Сом из Вислы выплыл в <b>море</b> И женился там от горя.

У Бжехвы Сом худел от стыда и заниматься подсчетами ему было все труднее. Однако у польского автора напрямую не сказано, что снижение веса влияет на математические способности рыбы. В оригинале Сом уменьшился до размеров кильки, покинул реку и женился на шпротке. Тот факт, что сом исхудал и стал маленьким, вроде бы является причиной того, что он ушел и взял в жены столь же небольшую рыбу (в тексте появляется слово *więc* – поэтому). В переводах решение Сома оказывается осмысленным, что более логично. Самсонов подчеркнул, что потеря веса мешает считать; Заходер описывает состояние Сома с помощью метафоры – сравнивает его с тающей свечкой. Переводчик сохраняет сравнение худого сома с килькой, но добавляет еще объяснение истощения – *с горя*. Представляя процесс похудения сома, Самсонов прибегает к смещению – кильку меняет на шпротку – и добавляет образное сравнение, показывающее, как изменился главный герой. Здесь же дается объяснение ухода Сома: неудача в подсчетах была столь тяжело им воспринята, что пришлось жениться *от горя*. Оба переводчика используют замену и компрессию по отношению к месту, покинутому Сомом, – *wody słodkie*. Заходер передает это уменьшительным *речка*, Самсонов – именем собственным *Висла*. Переводчики добавляют также информацию, куда ушел сом: *в море*. Из последней строки подлинника мы узнаем, что Сом взял в жены *szprotkę*. В версии Заходера говорится о *sardynke* (сардина), хотя более точным переводом был бы *шпрот*. Можно полагать, что неприятие точного эквивалента связано с грамматической категорией рода: переводчик использовал указание на похожий вид небольшой рыбы, который на русском имеет форму женского рода и более подходит для описания жены сома. Самсонов прибег к опущению и не указал, на ком главный персонаж женился.

Проведенный в настоящей работе анализ показывает, что авторская и переводческая работа с поэтическими произведениями, обращенными к детской аудитории, должна учитывать многие факторы, из которых самым важным является наличие особого адресата – ребенка. Главный критерий хорошего перевода (точность в передаче содержания и особенностей стиля автора оригинала), если не отходит на второй план, то становится не столь уж важным.

Своеобразие литературы для детей влияет на то, что решения переводчиков могут между собой сильно отличаться. Так, в рассмотренных переводных версиях текст авторства Самсонова представляет собой более верный оригиналу перевод, в котором введенные модификации и добавления служат скорее более логичному построению текста и произведены ввиду отсутствия некоторых конструкций или образов в арсенале языка перевода. Нацеленность переводчика на приближение текста „своим” малолетним читателям обнаруживается разве что во введении мелких изменений.

Иной подход к передаче в переводе детской художественной литературы показал Заходер. Отвечая в свое время на вопрос, каким должен быть перевод текстов для малолетних читателей и слушателей, он заявил, что руководствуется правилом, согласно которому писал бы произведение заново, сильно пропитывая его своим стилем, фантазией и воображением о детском мире. Недаром в своем обращении к читателям „От переводчика” Заходер писал:

1. Авторам.  
– Не знаю сам, своими ли словами  
Я излагаю сказанное вами  
Или – еще не сказанное вами  
Я выражаю Вашими словами.
2. Читателю  
– Конечно, это вольный перевод!  
Поэзия в неволе не живет.
3. Самому себе  
„Лучше Пушкина не напишешь,  
Лучше Бога не сотворишь” –  
Если правду ты говоришь –  
То зачем ты живешь и дышишь?<sup>4</sup>

Произведенный нами анализ доказывает, что в своей практической деятельности Заходер следовал выдвинутым принципам. Не будет преувеличением сказать, что при работе с рассмотренным материалом он в большей мере выступал как интерпретатор и соавтор, чем переводчик. Активно обращаясь к стратегии доместикации, Заходер не боялся существенно отклоняться от оригинала, чтобы адаптировать текст к менталитету русскоязычного ребенка. Создавая стихотворение наподобие рассказа, он подстраивал его

4 Б. Заходер, *От переводчика*, „Новый мир” № 6, 1966, с. 143.

под чтение вслух, убирал иронию, абсурд, пренебрегал некоторыми элементами художественности. В отношении его переводов можно констатировать, что фактор личности переводчика здесь, действительно, стоит наравне с фактором личности автора. Как выдающийся детский писатель, творчество которого пользовалось популярностью, высоко оценивалось в литературной среде и характеризовалось особой манерой, он мог „позволить себе” больше, чем рядовой переводчик.

Очевидные вопросы, стоило ли допускать столь сильные отклонения от исходного произведения и можно ли вообще считать такой своевольный текст переводом, применительно к творчеству Заходера должны получить положительные ответы. Будучи вдохновленным идеей автора, Заходер воспроизвел сюжетные линии со всеми их перипетиями, в определенной степени отразил особенности стиля Бжехвы и, главное, добился схожего эффекта: создал на своем языке стихотворение, способное вызвать интерес у ребенка, быть понятным, построенным с учетом особенностей его психики и возраста, и умело вписать его в культурный контекст.

Как видим, передача детской литературы на иностранные языки осуществляется по несколько иным правилам, нежели перевод других видов художественной литературы. Прежде всего это касается границ переводческой вольности, которые при работе с текстами для детей „раздвигаются” гораздо шире.

#### Список использованной литературы

##### Анализируемые тексты:

Brzechwa J., *Sum*, Ożarów Mazowiecki 2014.

Заходер Б. В., *Сомнение*, [в:] его же, *Товарищам детям*, Москва 1962, с. 80-83.

Самсонов А., *Сом-математик*, <https://stihi.ru/2011/03/12/846> (режим доступа: 11.05.2022).

##### Литература вопроса:

Борис Владимирович Заходер, <https://fantlab.ru/translator1937> (режим доступа: 28.XI.2021).

Заходер Б., *От переводчика*, „Новый мир” № 6, 1966, с. 143.

Зиман Л. Я., *Неистоцима фантазия лучшего друга детей. К 115-летию со дня рождения Яна Бжехвы*, «Начальная школа» 2016, № 4, с. 80-86.

Аа Вв Сс, <https://stihi.ru/avtor/abc1905&book=7#7>, (режим доступа: 05.IX.2022)



## **IV. Dział językoznawczy**





**Beata Romaniuk**

absolwentka studiów magisterskich  
Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ

## **ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ**

Все связанное с комизмом, казалось бы, представляет не самые существенные области человеческой деятельности. Однако, как бы странно это ни звучало, за понятием смешного кроется важный вопрос, над которым задумывались уже древние философы. Их волновала природа комизма и его роль в жизни человека и общества. Впрочем, и сегодня ученые ищут объяснения этого феномена. Проявления юмористического начала настолько многогранны, что привлекают внимание не только философов, но и лингвистов, социологов, литературоведов, психологов и прочих специалистов. Лучшим свидетельством вневременной притягательности этого объекта изучения являются имена ученых, обращавшихся к исследованию комизма: среди них оказываются такие авторитеты, как Платон, Аристотель, И. Кант, А. Шопенгауэр, Ш. Бодлер, М. М. Бахтин, А. Бергсон и многие другие.

Многогранность исследований в этой области представил польский теоретик юмора Б. Дземидок, выделивший целый ряд теорий природы комизма:

1. Теория отрицательного свойства объекта осмеяния и ее психологический вариант – теория превосходства субъекта над комическим предметом (Аристотель, Т. Гоббс). Имеется в виду тот факт, что состояние смеха свойственно человеку тогда, когда он ощущает свое превосходство над другим. «Мне хорошо (весело!) тогда, когда кому-то плохо».

2. Теория деградации (А. Бэн, А. Стерн). Основная мысль заключается в том, что смеются, как правило, над человеком слабым и глупым. Чем больше разлагается личность, тем больше она вызывает сочувственного или осуждающего смеха.

3. Теория контраста (Жан Поль, И. Кант, Г. Спенсер). Причина смеха в несоответствии ожидаемому (Т. Липпс, Г. Гефдинг). В ее основе лежит эффект новизны. Неожиданный поворот событий, необычное сочетание слов, нестандартное мнение, как правило, вызывают удивление и восторженную реакцию – смех.

4. Теория противоречия (А. Шопенгауэр, Г. Гегель, Ф. Фишер, Н. Чернышевский). По мнению представителей такого подхода, комическое проявляется тогда, когда содержит в себе противоречивые составляющие, как бы несущие в себе потенциальный конфликт, разрешающийся смехом в качестве реакции.

5. Теория отклонения от нормы (К. Гросс, Э. Обуэр). Имеется в виду, что для возникновения ситуации комического необходимо нарушение общепринятых норм, законов, правил поведения или простое несоответствие стандарту («дядя Степа»).

6. Теория пересекающихся мотивов (А. Бергсон, З. Фрейд, А. Луначарский). Человеческим управляют разные мотивы: «хочу», «можно», «нельзя», «надо», «могу»; специфическое пересечение некоторых из них приводит к возникновению особой формы поведения, характеризующей конкретного человека или человечество в целом. Такая позиция раньше или позже должна была привести к рождению и развитию лингвистических концепций смеха, однако ждать этого пришлось очень долго<sup>1</sup>.

В XX столетии, на которое приходится всплеск научного интереса к проблеме комического<sup>2</sup>, первыми занялись исследованием природы комизма структуралисты; для них важным было не содержание, а внешняя форма языка. Так, В. Я. Пропп, профессор Ленинградского университета, выделил основные приемы создания комического эффекта<sup>3</sup>. Потом настало время повышенного внимания к юмору со стороны когнитивистов, проводивших исследования «процессов понимания / непонимания комического, структуры и механизмов юмора, а также изучением его функций в речевой деятельности»<sup>4</sup>. В рамках когнитивного подхода американским ученым М. Минским была разработана теория фреймов. Она, в свою очередь, легла в основу последующих когнитивных теорий анализа юмора (их создали, в частности, А. Кестлер, В. Раскина, С. Аттардо, О. В. Панина, Э. В. Салыгина и др.). Иная трактовка комического получила освещение в трудах ученых, рассматривающих юмор в рамках речевого акта (Г. П. Грайс, Дж. Серль, В. И. Карасик и Ю.В. Щурин<sup>5</sup>). Лингвопрагматики исходили из мнения, что юмор – это особый речевой акт. В их понимании движущей силой комизма являются недоразумения, выступающие между адресантом и адресатом во время коммуникации. Иные ученые в изучении комического делают ставку на исследование лексико-стилистического аспекта. Так, С. Ю. Капкова, И. Н. Цмыг, З. В. Новицкая, Н.В. Ширяева рассматривают юмор как производное «различных экспрессивных средств языка, используемых для достижения комического эффекта»<sup>6</sup>. Несмотря на то, что вышеуказанные подходы к теме комического оказываются разными, их объединяет обобщающая черта – независимо от ракурса исследования, в основе комизма почти всегда усматривается языковая игра.

1 Т. В. Семенова, *Социальная психология комического*, Самара 2014, с. 16-17.

2 Д. В. Большакова, *Комическое в лингвистике: основные подходы и проблематика исследования*, «Вестник Московского государственного университета», вып. 5, № 584, Москва 2010, с. 101.

3 Там же, с. 102.

4 Там же.

5 Там же, с. 106-107.

6 А. Ф. Артемова, Е. О. Леонович, *Изучение комического в языке*, с. 1, <https://www.google.com/url?sa=t&trct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj-rCN35P0AhWMuosKHVpRCE4QFnoECAgQAQ&url=https%3A%2F%2Fpgu.ru%2Fupload%2Fiblock%2Fd60%2Fp50012.pdf&usq=AOvVaw3lOsHecKSs9hVwDzjKvL44> (доступ: 01.11.2021).

Попробуем более пристально присмотреться к опорному слову интересующего нас понятия. В *Большой Советской Энциклопедии* игра понимается как вид человеческой деятельности, которому свойственна непродуктивность; в игре делается упор на процесс, а не результат; в ней выступает противоречие, двуплановость; она создается в условной и знаковой сфере; осуществляется при наличии правил; моделирует деятельность; служит подготовкой к настоящей жизни / практике и даже позволяет разрешить конфликт<sup>7</sup>. Е. Б. Курганова пополняет данный перечень характеристик игры такими чертами, как: динамика роста напряжения, присутствие реципиента, стремление к победе, замкнутость / ограниченность<sup>8</sup>. О. П. Симутова в список особенностей игры добавляет нацеленность на доставление удовольствия, радости, наслаждения; при этом исследовательница подчеркивает развивающую роль игры в жизни человека<sup>9</sup>. Эльжбета Хжановская-Ключевская [Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska] обращает внимание еще на наличие стратегии и правил, которые нужно соблюдать, поскольку в противном случае игра не состоится<sup>10</sup>.

В разных областях человеческой деятельности в трактовке игры и ее реализаций обнаруживается своя специфика. Скажем, в педагогике игры делятся на физическо-психологические, интеллектуально-творческие и социальные. Среди последних наиболее типичными являются моторные, игра-возня, ролевые игры и имитации, а также языковая игра<sup>11</sup>. Педагоги полагают, что именно последняя позволяет ребенку овладеть правилами лингвистики и осваивать смысловые нюансы речи.

Изложенные по отношению к языковой игре интерпретации педагогов нуждаются в обязательной оговорке. Ни для кого не секрет, что взрослые тоже играют в язык, но не для освоения правил и повышения грамотности, а наоборот – используют свое знание для того, чтобы нарушить эти правила, получить удовольствие и развлечься. Эту цель заметил уже Фридрих Шиллер, увидевший «w grach radosny stan udawania i pozorów, w którym człowiek nie podlega już pewnym fizycznym i moralnym przymusom, i który to stan może nawet zaspokajać (...) estetyczną potrzebę tworzenia nowych form»<sup>12</sup>. Кроме развлечения, такой вид игры выполняет иные функции, среди которых

7 *Игра*, [в:] *Большая Советская Энциклопедия*, [http://endic.ru/enc\\_sovet/Igra-59712.html](http://endic.ru/enc_sovet/Igra-59712.html) (доступ: 20.11.2021).

8 Е. Б. Курганова, *Игровой аспект в современном рекламном тексте. Учебное пособие*, Воронеж 2004, с. 19-25.

9 О. П. Симутова, *Языковая игра в словообразовании (на материале немецкого и русского языков)*, АКД, Уфа 2008, с. 5.

10 Е. Chrzanowska-Kluczewska, *Gry językowe – problemy teoretyczne*, «Studia Slavica» X, Toruń 2005, s. 12.

11 *Виды игр и их классификация в педагогике*, <https://ped-kopilka.ru/pedagogika/vidy-igr-i-ih-klasifikacija-v-pedagogike.html> (доступ: 26.04.2022).

12 Е. Chrzanowska-Kluczewska, *Gry językowe w teoriach naukowych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 11.

главными являются комическая, языкотворческая, экспрессивная, оценочная, манипулятивная.

Уже само приложение к языковой игре (далее, следуя примеру Т. А. Гридиной, будем использовать также сокращенное обозначение – ЯИ) многообразных характеристик «игры вообще» показывает, что мы имеем дело с разными ее проявлениями. Э. Енджейко [Ewa Jędrzejko] в своей статье приводит следующую классификацию ЯИ, реализуемой, правда, только в художественном дискурсе:

1. gra z systemem języka (na płaszczyźnie fonicznej, morfologicznej, leksykalnej i składniowej);
2. gry z normą i konwencją literacką ze względu na rodzaj, gatunek, poetykę danego okresu, nurtu lub autora (satyra, parodia, pastisz, groteska);
3. gry z szeroko rozumianą tradycją kulturową polską lub europejską (różne systemy wartości: sztuka, religia, obyczaje);
4. gry z normą i konwencją pragmatyczną (stylizacja na różne odmiany funkcjonalne, w tym także archaizacja lub dialektyzacja<sup>13</sup>).

Стоит заметить, что все перечисленные разновидности ЯИ можно встретить не только в художественной литературе. Особой популярностью они, в частности, пользуются в рекламных текстах, фиксируются также в устной речи.

Автора данной работы будет интересовать только первая из перечисленных реализаций языковой игры – gra z systemem języka, именно она лежит в основе взятого для рассмотрения материала.

Следует отметить, что в лингвистике сложились два основных направления в исследовании данного феномена:

- 1) **прагматическое**, исходящее из того, что специфика ЯИ как формы речевого поведения создается установкой на достижение определенного коммуникативного (эстетического в широком смысле слова), достигаемого нестереотипным использованием языковых единиц. В рамках этого направления исследуются различные приемы трансформации формы и содержания языковых единиц (с учетом сферы реализации и функций ЯИ – разговорная речь, художественный текст),
- 2) **операциональное**, в рамках которого исследуются принципы реализации различных приемов ЯИ с учетом субстанциональной природы единиц разных уровней языковой системы и механизмов их функционирования в языке<sup>14</sup>.

Учет трактовки языковой игры, принимаемой сторонниками этих двух направлений, позволяет перейти к детализации самого определения главного объекта нашего исследовательского внимания – ЯИ как разновидности лингвокреативной человеческой деятельности. Уточним только, что наряду

13 Е. Jędrzejko, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, [w:] *Gry w języku...*, s. 66.

14 Т. А. Гридина, *Языковая игра: стереотип и творчество*, с. 2-3, <https://gigabaza.ru/doc/110519-pall.html> (доступ 7.06.2021).

с основным понятием – языковая игра – существуют такие определения, как «игра слов», «словесная игра», «каламбур», «парономазия», а в числе менее востребованных и, наверное, удачных числятся также «речевая игра», «игровая стилистика», «остроумное выражение», «языковая шутка» либо «игровая поэтика».

Самое общее толкование ЯИ предложил В. З. Санников, пожалуй, главный сейчас российский специалист по интересующей нас проблематике: «Языковая игра – это некоторая неправильность (или необычность), осознаваемая и намеренно допускаемая говорящим»<sup>15</sup>. В отличие от В. З. Санникова, возводящего в центр дефиниции «неправильность», Изабела Луц [Izabela Łuc] акцентирует внимание на семантических свойствах ЯИ: «gry językowe to zwerbalizowane lub ikoniczne wypowiedzi o wtórnych znaczeniach»<sup>16</sup>. Еще более широкий взгляд на природу игры со словом оборачивается у И. Э. Стиховской утверждением, что ЯИ это «зеркало, в котором отражаются как закономерности, свойства, так и слабые места системы в целом»<sup>17</sup>.

Понятно, что приведенные дефиниции в силу своей лаконичности и сосредоточенности на избранных характеристиках ЯИ не являются полными, потому обратимся к более развернутым определениям. Согласно одному из них, языковая игра это

...zespół zabiegów w różnym stopniu przekraczającym reguły językowe w warstwie strukturalnej i semantycznej (...) szczególnie sposób organizacji środków z różnych poziomów systemu językowego, uwzględniający także cały kulturowy polisystem ich możliwych – pośrednich lub bezpośrednich – odniesień ekstratekstualnych. Dzięki temu zostaje, lub może zostać, uruchomiona dodatkowa (...) strefa znaczeń wtórnych, warunkowanych związkami języka i kultury. Odkrycie i rozpoznanie sensu takich zabiegów jest warunkiem odczytania tych «naznaczeń», a tym samym spełnienia zakładanej funkcji owej gry oraz aktywnego, satysfakcjonującego poznawczo i estetycznie uczestnictwa w swoistej (...) zabawie, jaką nadawca tekstu proponuje odbiorcy<sup>18</sup>.

Дефиниция же из специализированного словаря гласит, что ЯИ представляет собой:

...formy eksperymentowania językiem i jego zmianami, które pozwalają na «odkrywanie» ich różnorodności kombinatorycznej, wariantów wykorzystania w odmiennych sytuacjach komunikacyjnych oraz przekształceń materiału językowego, naruszających zasady fonetyki, семантики, лексики и składни. Dzięki znajomości kodu językowego i nabytym kompetencjom językowym i komunikacyjnym może dojść do zwrotności komunikacyjnej – kontynuacji gry, wyrażającej się w rozpoznaniu komunikacyjnych dwuznaczności i odpowiedzi na nie – interaktywności<sup>19</sup>.

15 В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002, с. 455.

16 I. Łuc, *Współczesne gry komunikacyjnojęzykowe*, Katowice 2010, s. 10.

17 И. Э. Стиховская, *Механизмы, средства и приемы языковой игры в современном английском языке*, Житомир 2004, с. 29.

18 I. Łuc, *Współczesne gry...*, s. 9.

19 Ibidem, s. 9-10.

Терминологические толкования можно было бы продолжать, но к унификации в трактовке ЯИ это не приведет. Как замечают ученые, рассматриваемое понятие слишком многоаспектно (*fuzzy-edged concept*<sup>20</sup>), и сами лингвисты не считают существующие дефиниции достаточно четкими и точными<sup>21</sup>, при этом сходятся во мнении, что нельзя выработать единого – устраивающего всех – варианта истолкования ЯИ, а трактовать игру можно через призму ее типичных свойств.

О невозможности создания универсальной дефиниции языковой игры и ее разновидностей писал Л. Витгенштейн – основоположник данного понятия, уходящего корнями в XX век. Л. Витгенштейн был первым, у кого языковая коммуникация ассоциировалась с игрой<sup>22</sup>. Следует отметить, что Анна Вержбицка [Anna Wierzbicka] в своих исследованиях обнаружила, что в немецком – родном для Л. Витгенштейна – языке, игра обозначается словом *Spiel*, семантически не тождественным с польским *gra*, и, чтобы передать смысл немецкого *Spiel*, нужно понимать немецкую лексику как комбинацию, сочетание слов *gra* и *zabawa*<sup>23</sup>. Суждения Витгенштейна и других ученых, которые, кстати, так и не дали четкого ответа на вопрос, чем является языковая игра, а лишь представили широкий подбор ее характеристик, собрала и подробно описала Марта Волос [Marta Wołos]<sup>24</sup>. Исследовательница, кстати, подчеркивает связь и взаимодействие игры в языке с моделью коммуникации, фиксируя и там, и там совпадающие компоненты. Во-первых, это наличие участников-«игроков», как минимум двух – адресанта и адресата. Очень важно, чтобы они принадлежали к одному культурному сообществу и у них было общее знание, так называемый «background knowledge»<sup>25</sup> или, цитирую здесь Тадеуша Шчербовского [Tadeusz Szcerbowski], их характеризовала бы «wspólna wiedza» (*common ground*) – «zespół sądów, który uczestnicy dyskursu przyjmują za oczywiste»<sup>26</sup>. Во-вторых, адресанта и адресата объединяет умение играть, т. е. генерировать новые коммуникаты, свободно пользуясь языком. Особыми умениями должен обладать реципиент игры: «odbiorca gry powinien mieć optymalne kompetencje lingwistyczne, socjokulturowe, a także kompetencję „poetycką”, rozumianą jako umiejętność rozpoznawania

20 E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, *O pojęciu gra i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*, [w:] *Gry w języku...*, s. 122.

21 *Gra językowa*, [w:] *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*, red. A. Skudrzykowa, K. Urban, Kraków-Warszawa 2000, s. 42.

22 Л. Витгенштейн изложил свою точку зрения в известном труде *Философские исследования*, изданном в 1953 году.

23 A. Wierzbicka, *Znaczenie słowa «gra» («game»)*, [w:] *Język – umysł – kultura*, red. A. Wierzbicka, L. Brown, J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 219.

24 См.: М. Wołos, *Koncepcja «gry językowej» Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków 2002, s. 42-55.

25 Ibidem, s. 44.

26 Т. Szcerbowski, *O grach językowych polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994, s. 37.

sposobów manewrowania przez nadawcę opcjami lingwistycznymi w celu osiągnięcia zamierzonego gra efektu»<sup>27</sup>. В-третьих, у адресанта и адресата имеется общее пространство. ЯИ проводится как на уровне языка, так и в ментальном и физическом плане, так как игровое действие создается с опорой на жизненный опыт и знания, а также реализуется на фоне реальных мест и в окружении реальных предметов. В-четвертых, играющие пользуются одинаковыми «фигурами», которыми являются слова; важен способ функционирования последних в определенном игровом контексте. В-пятых, игра характеризуется общим движением – «posunięciem w „grze językowej” jest [...] pewne zdarzenie językowe, skończone w czasie i będące przejawem aktywności jednego z „graczy”»<sup>28</sup>. Значимым для выбора этого движения в ЯИ является то, будет ли адресат в состоянии прочитать коммуникат и будет ли для него этот коммуникат четким и понятным. В-шестых, в учет берутся правила и стратегии игры. Это очень важно, поскольку «znajomość reguł, możliwość ich kodowania i dekodowania, stopień ich przestrzegania decyduje o fortunności gry – nie można grać w karty ani na skrzypcach (...) – nie znając reguł»<sup>29</sup>. Правила ЯИ базируются на нарушении языковых норм, поэтому достаточно лишь определить уровень языка (лексический, семантический, синтаксический и др.), на котором проводится игра, а потом нарушить его – тогда игровой эффект будет достигнут, ведь «gra językowa przekracza reguły kodu językowego, zarówno w warstwie strukturalnej, jak i semantycznej tekstu»<sup>30</sup>. Эльжбета Хшановская-Ключевская так подытоживает теорию Витгенштайна: «[...] jego definicja gry sprowadza się do postulatu, iż język jest nierozzerwalnie zintegrowany z różnorodnymi działaniami ludzkimi. Owa teoria znaczenia jako użycia językowego [...] głosi również, że ilość użyć danego wyrazu czy zdania w określonym języku jest nieskończona»<sup>31</sup>.

Приведенная цитата наводит на мысль Н. Хомского, который полагал, что «język naturalny jest skończonym zbiorem precyzyjnie określonych reguł gramatycznych, zdolnych do produkowania nieskończonych ilości nowych struktur»<sup>32</sup>, поэтому пользователи языка могут образовывать бесконечное число игровых проявлений. Наглядно об этом свидетельствует обсуждаемый нами в настоящей работе *Этимологический словарь*, так как после создания он пополнялся десятилетиями и только в 2006-м году работа над ним формально завершилась<sup>33</sup>, но это не означает, конечно же, что ресурс этой игровой забавы в русском языке исчерпан.

27 G. Filip, *Gry językowe Jana Lama*, Rzeszów 2003, s. 24.

28 M. Wołos, *Koncepcja «gry językowej» Wittgensteina...*, s. 52.

29 E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, *O pojęciu gra...*, s. 126.

30 G. Filip, *Gry językowe Jana Lama*, s. 24.

31 E. Chrzanowska-Kluczevska, *Gry językowe w teoriach naukowych*, [w:] *Gry w języku...*, Warszawa 1997, s. 12.

32 Цит. по: *ibidem*.

33 Б. Ю. Норман, *Язык знакомый незнакомцу*, Минск 1987, с. 200.

П. Жмигродзки [Piotr Żmigrodzki], сформулировавший тезис «gramatyka [...] jest gra»<sup>34</sup>, объясняет бесконечность образования новых игровых форм тем, что игра реализуется на всех уровнях языковой системы и представляет собой объемное явление. Эти уровни в качестве базы для реализации ЯИ представил в своей монографии В. З. Санников, перечень оказался очень солидным: фонетика, фонология, графика, орфография, морфология, синтаксис, словообразование, лексика, семантика, прагматика, стилистика, структура текста<sup>35</sup>.

Каждый из этих уровней способен служить фундаментом для осуществления широкого диапазона разновидностей игр: в их числе нонсенсы, пародии, парадоксы, анекдоты, шутки, речемы и проч. В. З. Санников приводит также классификацию игровых приемов, выделяя их в зависимости от обыгрываемого языкового уровня. Это:

- 1) обыгрывание значений слов-омонимов (каламбур);
- 2) обыгрывание значений многозначных слов;
- 3) распад значения идиомов;
- 4) игра цифр;
- 5) «размывание» границ слов и омонимическая игра слов;
- 6) фонетическое членение слова с последующей его трансформацией путем подмены фонем похожими по звучанию, но не идентичными;
- 7) членение слов на якобы семантически значимые элементы с последующей их трансформацией, заменой и таким образом созданием новых слов;
- 8) подмена слов в идиоме словами созвучными (но не полностью) с сохранением формальной структуры данной идиомы;
- 9) подмена слов в идиоме словами несозвучными, а возможно даже несуществующими в языке, способы создания которых основаны на тех же принципах, что и порождение оговорок<sup>36</sup>.

С учетом заданности нашего исследования самым привлекательным является исследование игрового механизма образования слов, иначе говоря, определение того, как с помощью известных словообразовательных средств обыгрываются новые, окказиональные значения.

В. З. Санников выделяет два способа игровой трансформации языковых единиц: «1) переосмысление словообразовательной структуры слов, уже существующих; 2) создание новых слов»<sup>37</sup>. Результатом обращения ко второму приему является неологизм, к первому – новые толкования уже существующих слов за счет выявления в структуре новых аффиксов и корней. Данное явление, следуя О.В. Дедовой и П.В. Григорьевой, можем назвать «игровой деривацией»:

34 P. Żmigrodzki, *Gramatyka jako gra*, [w:] *Gry w języku...*, s. 52

35 См.: В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*.

36 С. С. Иванов, *Игра слов и способы ее создания: смысловая и звуко-смысловая игра слов*, «Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского», № 6 (2) 2009, с. 227-228.

37 В. З. Санников, *Русский язык...*, с. 147.



... это сложный многоплановый феномен, объединяющий достаточно разнородные явления (...) она указывает на создание новой единицы, обладающей яркой, опознаваемой внутренней формой, с целью максимальной компрессии смысла и создания комического эффекта. (...) Будучи новообразованием, игровой дериват обладает рядом характерных черт окказионализма; это принадлежность к речи, ненормативность, номинативная факультативность, новизна, экспрессивность<sup>38</sup>.

Игровая деривация преимущественно создается с помощью аффиксации. В. З. Санников замечает, что здесь может действовать принцип аналогии, тогда игра осуществляется без нарушения правил словообразования либо могут создаваться новые аффиксы<sup>39</sup>. В своей монографии ученый перечисляет участвующие в игре способы аффиксации (суффиксацию, префиксацию и префиксально-суффиксальный способ), упоминает контаминацию, аббревиацию, словосложения, пишет о новейших приемах словопроизводства – таких, как «фокус-покус прием», «отпредложенческое» словообразование или апелляция. С представленными В.З. Санниковым данными перекликаются суждения Е. А. Земской, которая отмечает, что:

В процессе образования игровых дериватов взаимодействуют такие факторы, как семантика «сталкиваемых» лексем, их паронимическое сближение, псевдоэтимология. Эффект словообразовательного каламбура может достигаться за счет переосмысления структуры мотивационных слов и реализации различных языковых намеков (например, Ксюшадь от Ксюша + лошадь), при этом в игровом деривате наблюдается «мерцание» обоих слов<sup>40</sup>.

Эффектом игровой деривации чаще всего является каламбур. По мнению В. З. Санникова, каламбур

это шутка, основанная на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (словосочетаний), тождественных или сходных по звучанию. Это забавная ненормальность, вроде двухголового теленка в кунсткамере<sup>41</sup>.

Достоин внимания тот факт, что некоторые ученые ставят знак равенства между каламбуром и ЯИ<sup>42</sup>, другие же трактуют каламбур как вид или подкласс языковой игры<sup>43</sup> и размещают его в ряду других проявлений ЯИ –

38 О. В. Дедова, П. В. Григорьева, *Игровое словообразование в современном русском языке*, «Вестник Московского университета», № 5, сер. 9, 2018, с. 49-50.

39 В. З. Санников, *Русский язык...*, с. 156.

40 О. В. Дедова, П. В. Григорьевна, *Игровое словообразование...*, с. 56.

41 В. З. Санников, *Русский язык...*, с. 489.

42 См., напр.: В. С. Виноградов, *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Москва 2001; D. Delabastita, *Wordplay and Translation: Introduction*, Londyn 1996.

43 См.: О. Е. Вороничев, *Каламбур в ряду смежных феноменов языковой игры*, [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjU\\_cHfzKj2AhVrx4sKHQewBOAQFnoECAYQAQ&url=http%3A%2F%2Fjournals.uspu.ru%2Fattachments%2Farticle%2F1539%2F04.pdf&usq=AOvVaw2-1d9p32uDwqZHkbHha7VS](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjU_cHfzKj2AhVrx4sKHQewBOAQFnoECAYQAQ&url=http%3A%2F%2Fjournals.uspu.ru%2Fattachments%2Farticle%2F1539%2F04.pdf&usq=AOvVaw2-1d9p32uDwqZHkbHha7VS) (доступ: 02.03.2022).

таких, как: «перевертыш (спунеризм), малапропизм (неправильное употребление слов), веллеризм, ономотопея (звукоподражание), палиндром (перевертень)»<sup>44</sup>. Рассмотрение двух понятий – ЯИ и каламбура, – на наш взгляд, позволяет все-таки выявить две существенные разницы между обозначаемыми явлениями. Во-первых, ЯИ обсуждается в русле общего понятия, которое присутствует не только в лингвистике или литературоведении, а также и в других различных науках. Во-вторых, ЯИ предполагает различные комбинаторные операции, в рамках которых выделяются каламбуры, шуточные загадки, игру «Почему не говорят», разгадывание «зашифрованных» словосочетаний целых выражений, переложение пословиц или поговорок на «научный» язык и др. По мнению Б. Нормана, все эти виды ЯИ действуют по сходному принципу, однако разница между ними заключается в том, что каламбур не требует «чтобы слово без остатка делилось на «значимые части», достаточно, чтобы только какая-то его часть совпадала с другим словом (обни-мать и т.п.)»<sup>45</sup>.

Каламбур имеет разные механизмы своей реализации: от самых известных – таких, как, например, омонимия или омофония – по реализуемые в малоформатных жанрах, таких, например, как эпиграммы или анекдоты: «Таким образом, каламбур существует в двух ипостасях: он выступает в роли художественно-изобразительного приема изящной словесности и в роли способа языковой игры, используемого непрофессионалами в своих речевореческих шутках»<sup>46</sup>.

Е. А. Земская выделяет следующие типы каламбуров<sup>47</sup>:

1. Повтор-отзвучие, или эхо-прием (напр., *танцы-шманцы*);
2. Игры с именами лиц (напр., *Евламния*);
3. Игры с уменьшительными производными (напр. *салатики-винегретики*);
4. Игры с префиксами (напр., *Оттсиховался*);
5. Контраст словообразовательной структуры и значения производного слова (напр., *Обещанец*);
6. Трансформация грамматической функции слова (части речи) (напр., *Напельсинился*);
7. Использовании двух алфавитов (кириллицы и латиницы), а также цифровых знаков (напр., *Zdobрым утром!*).

Классификация каламбуров А. С. Игашевой характеризуется построением на ином принципе – дифференции в зависимости от базы, в рамках которой реализуется каламбурное начало:

44 А. С. Игашева, *Лингвистические особенности каламбура, его типология и классификация*, «Образование, инновации, исследования как ресурс развития сообщества», ред. Ж. В. Мурзина, Чебоксары 2019, с. 171.

45 Б. Ю. Норман, *Игра на гранях...*, с. 106.

46 А. М. Ломов, А. П. Бабушкин, *Каламбур как вид языковой игры: механизмы образования*, «Вестник ВГУ: лингвистика и межкультурная коммуникация» № 1, 2015, с. 18.

47 Е. А. Земская, *Игровое словообразование*, [в:] *Язык в движении: К 70-летию Л.П. Крысина*, Москва 2007, с. 187-191.

1. Лексико-семантический каламбур
2. Структурно-синтаксический каламбур
3. Структурно-семантический каламбур<sup>48</sup>.

Третья из названных подразновидностей хорошо иллюстрируется материалом, представленным в «Этимологическом словаре» Б. Ю. Нормана<sup>49</sup>. Суть «этимологического каламбура» заключается в «правдоподобности ложного толкования»<sup>50</sup>. Здесь действует принцип сохранения регулярности модели словообразовательной системы, нарушающий при этом семантику лексических единиц. Его еще называют приемом обманутого ожидания – «слово „прикидывается” одним, а оказывается чем-то другим, слушатель заманивается на проторенный, но ложный путь»<sup>51</sup>. Игровая действенность такого способа деривации мотивирована тем, что достаточно одной составляющей лексемы, чтобы присоединить данное слово к какой-либо тематической группе. Об этом писал советский ученый А. И. Смирницкий, приводя в качестве примера слово *малина*<sup>52</sup>. Достаточно выделения в нем суффикса -ин-, чтобы присоединить лексему к группе ягод. С помощью ложной словообразовательной перифразы можно вывернуть словообразовательные операции наизнанку.

Представленные мнения ученых и разработанные ими классификации, какие бы аспекты в них не учитывались, оказываются не столь объемными, чтобы описать все разновидности игры слов или нюансы ее реализации. Как представляется, для создания панорамного представления об интересующем нас языковом проявлении необходимо взять во внимание разные – и языковые, и внеязыковые – факторы. К этому обязывает: комплексный характер материала, каковым является игра слов; необходимость учета отнесенности к определенным языковым уровням и единицам с конкретными свойствами и характеристиками; общие особенности демонстрации юмора в целом и отдельных его разновидностей в частности; социально-культурные аспекты создания и восприятия ЯИ, в том числе нужда в наличии фоновых знаний.

Список использованной литературы:

- Большакова Д. В., *Комическое в лингвистике: основные подходы и проблематика исследования*, «Вестник Московского государственного университета», вып. 5, № 584, Москва 2010, с. 127-137.
- Виноградов В. С., *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Москва 2001.
- Дедова О. В., Григорьева П. В., *Игровое словообразование в современном русском языке*, «Вестник Московского университета», № 5, сер. 9, 2018, с. 49-63.

48 А. С. Игашева, *Лингвистические особенности каламбура...*, с. 5.

49 Б. Ю. Норман, *Игра на гранях языка*, Москва 2006, с. 283-337.

50 Б. Ю. Норман, *Язык знакомый незнакомцу*, с. 202.

51 В. З. Санников, *Русский язык...*, с. 500.

52 См.: А. И. Смирницкий, *Лексикология английского языка*, Москва 1956, излагается по: М. Dokulil, *Teoria derywacji*, tłum. A. Bluszcz, J. Stachowski, Wrocław 1979, s. 177.

- Земская Е. А., *Игровое словообразование*, [в:] *Язык в движении: К 70-летию Л.П. Крысина*, Москва 2007, с. 186-193.
- Земская Е. А., *Современный русский язык. Словообразование. Учебное пособие*, Москва 2011.
- Иванов С. С., *Игра слов и способы ее создания: смысловая и звуко-смысловая игра слов*, «Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского», № 6 (2) 2009, с. 227-231.
- Игашева А. С., *Лингвистические особенности каламбура, его типология и классификация*, «Образование, инновации, исследования как ресурс развития сообщества», ред. Ж. В. Мурзина, Чебоксары 2019, с. 170-175.
- Курганова Е. Б., *Игровой аспект в современном рекламном тексте. Учебное пособие*, Воронеж 2004.
- Ломов А. М., Бабушкин А. П., *Каламбур как вид языковой игры: механизмы образования*, «Вестник ВГУ: лингвистика и межкультурная коммуникация» № 1, 2015, с. 16-19.
- Норман Б. Ю., *Игра на гранях языка*, Москва 2006.
- Норман Б. Ю., *Язык знакомый незнакомцу*, Минск 1987.
- Санников В. З., *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002.
- Семенова Т. В., *Социальная психология комического*, Самара 2014.
- СимUTOва О. П., *Языковая игра в словообразовании (на материале немецкого и русского языков)*, АКД, Уфа 2008.
- Смирницкий А. И., *Лексикология английского языка*, Москва 1956.
- Сниховская Э. И., *Механизмы, средства и приемы языковой игры в современном английском языке*, Житомир 2004.
- Chrzanowska-Kluczewska E., *Gry językowe – problemy teoretyczne*, «Studia Slavica» X, Toruń 2005, s. 9-18.
- Chrzanowska-Kluczewska E., *Gry językowe w teoriach naukowych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 9-16.
- Delabastita D., *Wordplay and Translation: Introduction*, Londyn 1996.
- Dokulil M., *Teoria derywacji*, tłum. A. Bluszcz, J. Stachowski, Wrocław 1979.
- Dziemidok I., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.
- Filip G., *Gry językowe Jana Lama*, Rzeszów 2003.
- Gra językowa*, [w:] *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*, red. A. Skudrzykowa, K. Urban, Kraków-Warszawa 2000.
- Jędrzejko E., *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997., s. 65-76.
- Jędrzejko E., Żydek-Bednarczuk U., *O pojęciu gra i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 121-127.
- Łuc I., *Współczesne gry komunikacyjnojęzykowe*, Katowice 2010.
- Szczerbowski T., *O grach językowych polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994.
- Szczerbowski T., *Gry językowe w przekładach «Ulissesa» Jamesa Joyce’a*, Kraków 1998.
- Wierzbicka A., *Znaczenie słowa «gra» («game»)*, [w:] *Język – umysł – kultura*, J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 36-39.
- Wołos M., *Koncepcja «gry językowej» Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków 2002.
- Żmigrodzki P., *Gramatyka jako gra*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 51-58.
- Интернет-ресурсы:  
 Артемова А. Ф., Леонович Е. О., *Изучение комического в языке*, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjr-rCN35P0AhWMuosKHVpRCE4QFnoEAgQAQ&url=https%3A%2F%2Fpgu.ru%2Fupload%2Fiblock%2Fd60%2Fp50012.pdf&usq=AOvVaw3lOsHeckSs9hVwDzjKvL44> (доступ: 01.11.2021).

- Виды игр и их классификация в педагогике*, <https://ped-kopilka.ru/pedagogika/vidy-igr-i-ih-klasifikacija-v-pedagogike.html> (доступ: 26.04.2022).
- Вороничев О. Е., *Каламбур в ряду смежных феноменов языковой игры*, [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjU\\_cHfzKj2AhVrx4sKHQewBOAQFnoECAyQAQ&url=http%3A%2F%2Fjournals.uspu.ru%2Fattachments%2Farticle%2F1539%2F04.pdf&usg=AOvVaw2-1d9p32uDwqZHkbHha7VS](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjU_cHfzKj2AhVrx4sKHQewBOAQFnoECAyQAQ&url=http%3A%2F%2Fjournals.uspu.ru%2Fattachments%2Farticle%2F1539%2F04.pdf&usg=AOvVaw2-1d9p32uDwqZHkbHha7VS) (доступ: 02.03.2022).
- Гридина Т. А., *Языковая игра: стереотип и творчество*, <https://gigabaza.ru/doc/110519-pall.html> (доступ: 7.06.2021).
- Игра*, [в:] *Большая Советская Энциклопедия*, [http://endic.ru/enc\\_sovet/Igra-59712.html](http://endic.ru/enc_sovet/Igra-59712.html) (доступ: 20.11.2021).

