UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
FACULTATEA DE LIMBI ŞI LITERATURI STRĂINE
CATEDRA DE FILOLOGIE RUSĂ
ASOCIAŢIA PROFESORILOR DE LIMBA ŞI LITERATURA RUSĂ DIN ROMÂNIA

TRADIŢIONAL ŞI MODERN ÎN LIMBĂ ŞI LITERATURĂ. CONTINUITATE ŞI DISCONTINUITATE

FILOLOGIE RUSĂ XXVI
VOLUM JUBILIAR PROFESOR ANETA DOBRE

EUB 2010

COORDONATOR ŞTIINŢIFIC:

Conf.univ.dr. AXINIA CRASOVSCHI

REFERENŢI ŞTIINŢIFICI:

Conf.univ.dr. DANA COJOCARU
Conf.univ.dr. MIHAI NISTOR

COLECTIVUL DE REDACŢIE:

Conf.univ.dr. AXINIA CRASOVSCHI (redactor şef)
Asist.univ. drd. FLORENTINA MARIN (tehnoredactor)
Acad.prof.univ.dr. T.M. BALIHINA (Rusia)
Prof.univ.dr.dc. TATIANA NICULESCU (Italia)
Prof.univ.dr. L.A. KONSTANTINOVA (Rusia)
Conf.univ.dr. GALINA GVOZDOVICI (Belarus)

Partener

ISSN 1224-2993

Prof. univ. dr. Aneta Dobre

Cu multă dragoste, din partea colegilor şi a studenţilor.

CUPRINS // СОДЕРЖАНИЕ

O VIAȚĂ, O PROFESIE DE CREDINȚĂ

LITERATURA. CULTURA //ЛИТЕРАТУРА. КУЛЬТУРА

Andreea DUNAEVA, *Referințe literare şi artistice în romanul* ***Evgheni Oneghin*** *de A. S. Puşkin*.....19

Pavel SIMINOVSKI, *Н.В.Гоголь и православие*.....26

Alexandru MICA, *Gogol şi Hoffmann: fantasticul – între sarcasm şi grotesc*.....32

Ileana TOPOLOGEANU, *Revizorul – contradicția dintre tradițional şi modern*.....37

Ludmila BEJENARU, *Demonul lermontovian între strălucirea universală şi drama spirituală*.....42

Alexandr VASILIEV, *Внешнеполитическая мысль Ф.М. Достоевского*.....49

Adriana CRISTIAN, *Turgheniev și vicisitudinile criticii*.....55

Mihaela MORARU, *Традиция и современность в румынских постановках чеховских пьес*.....67

Natalia LAPAEVA, *«Грёзы» о России в антологии русской зарубежной поэзии «Якорь» (1936)*.....74

Tatiana NICOLESCU, *Заметки о поэме «Христос воскрес» Андрея Белого*.....81

Marinela-Doina DOROBANȚU, *„Lauda lor – scrumuri în potire / De la tine, hula – măgulire”*.....93

Cătălina PUIU, *Avangardismul bulgar – între apus şi răsărit*.....100

Ruxandra LAMBRU, *Bora Ćosić sau cum au petrecut alții revoluția mondială...şi chiar au râs*.....105

Virgil ŞOPTEREANU, *О «заумном языке» русских футуристов*.....111

A.A. ROMANOVA, *Дневник Мирчи Элиаде – послание из прошлого в Настоящее*.....125

Constantin GEAMBAŞU, *Rusia văzută de Czesław Miłosz*.....132
Octavia NEDELCU, *Tradiționalismul modern în poezia Desankăi Maksimović*.....138
Adriana ULIU, *Semnificația unui nume: Iuri Andreevici Jivago*.....145
Antoaneta OLTEANU, *„Omul se vede, într-o carte, ca într-o oglindă...”*.....153
Axinia CRASOVSCHI, *Вопрос преёмственности в поэзии русского символизма*.....159

LINGVISTICA / ЛИНГВИСТИКА

Alexandra NICOLESCU, *Прилагательное в поэзии Тютчева*.....169
Elena GVOZDOVICI, *Окказионализмы как составляющая безэквивалентной лексики (на материале произведений м. спарк)*.....176
Simion IURAC, *Порядок слов и его роль в тексте*.....184
I.V. PANTELEEV, *Разноаспектный анализ названий бытовых вместилищ, отмеченных в говорах старообрядцев (семейских) Забайкалья*.....196
Silvia MIHĂILESCU, *Echivalențe prepoziționale bulgăreşti ale prepozițiilor compuse din limba română (prepoziții cu elementul prepozițional* **de***)*.....209
Luiza-Maria OLTEANU, *Clasificarea Anglicismelor Şi Americanismelor folosite în terminologia Militară Rusă Şi Română*.....220
Maria ANDREI, *Словесное утешение у русских и у румын*.....228
M. CIUKANOVA, *Развитие орфографической зоркости*.....233
Galina GVOZDOVICI, *Состояние грамматической терминологии белорусского языка в XVI–XIX вв*.....241

DIDACTICA / ДИДАКТИКА

Yolanda-Mirela CATELLY, *The teaching of russian in the tertiary engineering education – a synoptic exercise*.....253

Vera TUDOSE, *Формирование культуры речи у студентов-журналистов в процессе преподавания синтаксиса русского языка*.....261

BIOGRAFIA PROFESORULUI ANETA DOBRE IN IMAGINI / БИОГРАФИЯ ПРОФЕССОРА АНЕТА ДОБРЕ В КАРТИНКАХ.....271

O VIAŢĂ, O PROFESIE DE CREDINŢĂ

Să vorbeşti succint despre o viaţă, încercând să-i prezinţi măcar şi reperele ce o definesc este greu, dacă nu chiar imposibil. Vom încerca să creionăm mai ales un portret afectiv al Doamnei Profesor Aneta Dobre, în acest moment aniversar. Am auzit-o mărturisind ceva care, credem, o defineşte: „ceea ce sunt datorez în primul rând părinţilor mei", cuvinte ce se referă mai ales la acele valori morale, insuflate încă din copilărie şi prin forţa exemplului relaţiilor dintr-o familie în care a domnit armonia, bunătatea, dragostea. A fost crescută prin îndemnul de a nu se plânge de greutăţile vieţii (care i-au fost hărăzite din plin), să nu învinuiască pe alţii de propriile nereuşite, si să se bucure de orice dar al vieţii, fie el cât de mic. Noi, cei care o cunoaştem pe Doamna Aneta Dobre, inclusiv cei care i-au fost studenţi, am simţit mereu iubirea faţă de oameni, căldura şi noblețea sufletului său. Ceea ce ne-a transmis şi nouă este convingerea că oricâte cunoştinţe ai, cultura pe care o acumulezi, nu îţi pot împlini personalitatea, dacă nu îţi îmbogăţeşti sufletul cu bunătate, generozitate, omenie pe care să le dăruieşti celor din jur (cu atât mai mult în profesiunea noastră de dascăli).

Şi acum, o mică fişă biografică:

ANETA DOBRE s-a născut la Galaţi, în 1939, şi tot aici parcurge primii ani de şcoală. O dată cu venirea în Bucureşti împreună cu familia îşi continuă studiile la una din cele mai bune şcoli din capitală – Liceul „Gh. Lazăr" (pe atunci Centrul şcolar 2-10-13). După absolvirea lui în 1957 se înscrie la Facultatea de Filologie a Universităţii din Bucureşti (secţia rusă-română, prima promoţie cu dublă specializare; în 1962 este repartizată ca asistent stagiar la Catedra de Literatura rusă a aceleaşi facultăţi. Încă din studenţie a fost preocupată de atingerea unei cât mai bune cunoaşteri a limbii ruse, atât de bogate şi de dificile. Studentă fiind a făcut muncă de translator, a tradus literatură rusă (i-au apărut traduceri în antologii de proză rusă la Editura Univers). Apoi, în calitate de cadru didactic, s-a dedicat şi cercetării ştiinţifice. Primul său volum, care i-a apărut în 1963 la Tipografia Universităţii, a fost o *Antologie de Lirică rusă (sec.XIX)*. Trebuie spus că a fost întotdeauna extrem de exigentă cu ceea ce a publicat. A considerat (ca şi în prezent) că publicarea unei cărţi, presupune că ai ceva să transmiţi într-o proprie viziune. Toate cărţile sale stau mărturie pentru acest crez.

În ceea ce priveşte formarea sa ca profesor putem constata aceeaşi exigenţă faţă de sine. Aici nu e vorba numai de vocaţia (absolut necesară în această meserie), ci şi de împletirea cu o permanentă pregătire, evitând rutina, ţinând mereu seama şi de adresa prelegerilor sale, adică de capacitatea de receptare a studenţilor, de interesul lor. Atitudinea

aceasta creatoare a actului de predare, precum şi carisma sa binecunoscută au conferit întotdeauna o atractivitate deosebită orelor pe care le ține – fie că auditoriul este reprezentat de studenți sau de cadre didactice şi nu numai. I-au fost recunoscute aceste calități fiind încă tânăr cadru didactic. Astfel, în 1972, a fost invitată să țină ore de limba rusă, precum şi de limba şi cultura română în cadrul unor cursuri postuniversitare în Austria. Experiența sa a continuat cu succes şi în următorul an. Fiind foarte apreciată de cursanții veniți din țări occidentale ale Europei şi Canadei, i s-a reînnoit contractul dar nu a mai primit viză (se ştie foarte bine care era sistemul pe atunci).

Evoluția sa profesională a fost apreciată în mod deosebit; în consecință, în anul 1984 i s-a conferit titlul de **Lector emerit**, prin Ordinul Ministrului Învățământului.

Pe tot parcursul carierei sale de profesor a predat cam tot ceea ce se prevede în pregătirea profesională şi ştiințifică a studenților de la Secția de limba şi literatura rusă. Dacă vorbim de domenii cu predilecție acestea se referă la cursuri de *Istoria literaturii ruse*, *Cultura şi civilizația rusă (sec. XIX)*, cursuri opționale în domeniul *Poeziei ruse moderne*, *Teoria discursului şi comunicării* (Masterat). Puțini îşi mai amintesc că după 1989 Domnia Sa a inițiat cursul de *Cultură şi civilizație* (aparte de cel de literatură) şi, în consecință, secția noastră a fost prima care l-a introdus în planul de învățământ.

Alte cursuri noi concepute pentru întregirea formării în specialitate şi care azi se regăsesc în toate planurile de învățământ de la secția de *Traducători*, au fost, de exemplu, *Teoria şi practica traducerii*, *Teoria şi practica textului*. Am amintit de ele pentru că dovedesc permanenta sa preocupare pentru găsirea unor modalități de a îmbunătăți şi diversifica pregătirea studenților. Aşa cum de altfel, a conceput şi un nou tip de Masterat (interdisciplinar) în colaborare cu ASE, intitulat *Studii de cultură rusă şi comunicare în afaceri*, care-şi demonstrează de 8 ani viabilitatea şi interesul din partea studenților (absolvenți de la diferite facultăți, inclusiv din alte țări).

Trebuie relevată în mod special activitatea Doamnei Profesor Aneta Dobre ca şefă a Catedrei de Filologie Rusă timp de 12 ani (începând cu anul 1994), când într-o perioadă foarte dificilă de permanente căutări şi schimbări în procesul de predare şi de organizare a direcțiilor de specializare în facultate, s-au căutat cele mai potrivite soluții pentru dezvoltarea secției noastre. În prezent, pregătirea se face pe trei direcții: filologie, traducători şi L.M.A., iar catedra şi-a dobândit un bun renume, acesta fiind câştigat şi prin „ambiția" Doamnei Aneta Dobre de a ne face cunoscuți şi în comunitatea academică din afara granițelor țării. La aceasta a contribuit şi organizarea de prestigioase Simpozioane internaționale pe teme de interes ale ştiinței actuale în domeniu. Spre ilustrare enumerăm câteva teme, care au stat la baza unor asemenea Manifestări ştiințifice: *Limba rusă în contextul dialogului intercultural*;

Modernismul rus în cadrul modernismului european; *Bicentenarul lui Puşkin. Actualitatea creației sale*; *Cercetarea textului*; *Spațiul şi timpul ca paradigme culturale*, etc. Rămâne ca un reper important în evoluția catedrei manifestarea jubiliară organizată în 2008 de Catedra de Filologie Rusă împreună cu Asociația profesorilor de limba şi literatura rusă din România, cu prilejul împlinirii a 60 de existență şi 75 de ani de rusistică în Universitatea din Bucureşti. A fost un prilej cu care Catedra s-a prezentat şi în fața colegilor din numeroase universități din alte țări cu un bilanț prestigios.

Întregeşte imaginea aceasta şi o publicație periodică a Catedrei intitutlată „Filologie rusă", care apare de mai bine de un deceniu sub coordonarea ştiințifică a Profesor Doctor Aneta Dobre, într-un format tot mai bine adaptat la exigențele unei reviste de profil, care ține la statutul său prin ținuta ştiințifică, fiind respectată de specialiştii din străinătate, cărora li se oferă prilejul să-şi publice lucrările în paginile sale.

Şi pentru că a venit vorba de cercetarea ştiințifică vom prezenta foarte concis profilul său de cercetător. Domnia sa consideră ca adevărata consacrare în rândul specialiştilor momentul în care, susținând o teză de doctorat (1977) dedicată creației lui S. Esenin, s-a remarcat ca o voce competentă în domeniul eseninologiei româneşti şi nu numai. Cartea sa, apărută printr-o conjunctură să-i zicem vitregă, a fost publicată cu întârziere în 1984 sub titlul *S. Esenin. Textul lumii*, care reprezintă un unghi de vedere original în interpretarea marelui poet. Au urmat şi alte studii, care au prezentat diverse aspecte ale creației unui poet atât de rus şi, în acelaşi timp, atât de apropiat de sensibilitatea românească.

Se cuvine să facem completarea că şi înainte de această carte de referință cât şi ulterior Doamna Profesor Aneta Dobre a publicat un număr impresionant de studii, articole, prefețe, etc. în reviste de specialitate şi volume tematice atât în țară, cât şi în străinătate. Aria de cercetare, extrem de vastă, se referă la curente estetice şi la scriitori reprezentativi din sec. XIX şi XX: A.S.Puşkin, N.Gogol, I. Annenski, I. Turghenev, L. Tolstoi, F. Dostoievski, Al. Blok, A. Belîi, S. Esenin, A. Tolstoi, A. Ahmatova, M. Țvetaeva, B. Pasternak, O. Mandelştam, N. Gumiliov, etc. Maniera definitorie de abordare este aceea a unei perspective comparatiste, aducând în sprijinul argumentației elemente din diverse arii culturale, inclusiv problematica relațiilor literare româno-ruse.

Demersul său în lucrările de acest gen, ca şi în prelegeri de altfel, îmbină interpretarea ştiințifică şi componenta afectiv-emoțională, autoarea având talentul dar şi convingerea că opera oricărui scriitor în discuție trebuie adusă cât mai aproape de receptor. Consideră, ca principiu, că literattura (în speță poezia, dar ce text literar nu e şi poezie?) trebuie citită şi cu sufletul (vezi şi ultima sa carte *Consonanțe*). În aceasta constă farmecul deosebit al discursului său. Vom enumera

aici cărțile apărute la Editura Universității (şi pentru că a considerat că principalul destinatar al cercetărilor sale sunt studenții şi specialiştii în domeniu):

Teme şi variațiuni – 1994, *Boris Pasternak. Poezia prozei şi proza poeziei* – 1997 (rămâne şi unica monografie dedicată lui B. Pasternak, scrisă în România), *Itinerare poetice. Postsimbolismul rus* – 1997, *Consonanțe* – 2008, *Poezia sovietică rusă. Lirica* – 1978, 1981 – ediția a II-a (coautoare). De asemenea, volume colective (cotribuind substanțial şi la redactarea lor): *A.S. Puşkin în context cultural românesc* (1984), *S. Esenin. Centenar* (1996). *A.S. Puşkin. 200*, la acestea adăugându-se şi conceperea volumelor tematice, care au adunat în paginile lor lucrările la simpozioanele amintite mai sus. Preocuparea pentru redactarea unor materiale didactice s-a materializat şi în colaborarea pentru publicarea unor *Prelegeri de limba şi literatura rusă*. (patru volume: 1989, 1986, 1988, 1989).

Pentru întreaga sa activitate închinată dezvoltării rusisticii româneşti Asociația Internațională a Profesorilor de Limba şi Literatura Rusă (MAPRYAL) i-a conferit în 2002 prestigioasa Medalie de aur „A.S. Puşkin".

Desigur, viața Domniei Sale a „povestit" mult mai complex şi mai frumos decât o putem face noi acum în cuvinte, dar avem convingerea că o parte din ea s-a răsfrânt în sufletele şi în gândul celor care au cunoscut-o de-a lungul anilor şi îi dorim să rămână încă mulți ani alături de noi. Îi urăm viață lungă şi aceeaşi tinerețe şi energie pe care ne-a transmis-o întotdeauna, însuflându-ne încrederea şi forța de a depăşi dificultățile.

La aniversarea Domniei Sale pe 14 noiembrie 2009 cu prilejul Simpozionului intitulat *Tradiție şi modernitate în literatură* colectivul Catedrei a hotărât să-i dedice în semn de omagiu un volum, care s-a alcătuit în forma în care se prezintă acum, cu lucrări atât ale colegilor din țară, cât şi ale unor colegi din străinătate. Reproducem, de asemenea, şi un mesaj adresat cu acest prilej din partea Ambasadei Federației Ruse în care se subliniază „înaltul profesionalism, erudiția şi minunatele calități umane, care slujesc cauzei nobile a învățământului", cât şi contribuția la ceea ce reprezintă azi Catedra de Filologie Rusă, precum şi rolul său în dezvoltarea dialogului ştiințifico-cultural între Rusia şi România, apropierii popoarelor noastre.

S-a mai primit un mesaj din partea lui V.I. Tolstoi, un descendent direct al marelui Lev Tolstoi. Acesta, Director al Muzeului-conac „Lev Tolstoi" de la Iasnaia Poliana, a devenit un prieten apropiat al Catedrei noastre, fiind alături şi când se organizează manifestări ştiințifice dedicate culturii ruse.

Adresându-se sărbătoritei cu cuvintele „sunteți un model de slujire a intereselor de înaltă ținută intelectuală, un Profesionist cu literă mare, ce vă ajută să treceți dincolo de granițele propriu-zis ale literaturii,

transformând-o într-un text interdisciplinar", considerăm că a fost o cinstire şi a Catedrei noastre la care există un asemenea om şi specialist.

Doamnei Profesor omagiul nostru, cu multă dragoste!

Conf. Univ. Dr. Axinia CRASOVSCHI

ПОСОЛЬСТВО
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

« 14 » ноября 2009 года

Г-ЖЕ АНЕТЕ ДОБРЕ,
ПРОФЕССОРУ КАФЕДРЫ РУССКОЙ
ФИЛОЛОГИИ БУХАРЕСТСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

Уважаемая госпожа Добре,

Примите от меня и моих коллег самые сердечные поздравления по случаю Вашего юбилея.

Мы глубоко ценим Ваш высокий профессионализм, огромные знания и замечательные человеческие качества, которые служат благородному делу образования. Возглавляемый долгое время Вами коллектив кафедры русской филологии стал уникальной кузницей кадров специалистов-русистов, играющих существенную роль в развитии научно-культурного диалога между Россией и Румынией, сближении наших народов.

От всей души желаем Вам крепкого здоровья, счастья, дальнейших творческих и научных успехов, удач в профессиональном и личном плане.

ВРЕМЕННЫЙ ПОВЕРЕННЫЙ
В ДЕЛАХ РОССИИ В РУМЫНИИ **П.АМБРОС**

МУЗЕЙ-УСАДЬБА Л. Н. ТОЛСТОГО
Ясная Поляна

Ясная Поляна
29 октября 2009 года

Заведующей кафедрой
русской литературы
Бухарестского Университета

госпоже Аннет Добре

Многоуважаемая госпожа Аннет Добре

Позвольте от всей души поздравить Вас с замечательным юбилеем! Любое поздравление подобно моментальному фотоснимку – слишком многое не попадает в кадр. Тем не менее, рискнём и пожелаем Вам вдохновенного служения Литературе, увлекая своих студентов с любовью в прекрасный мир Слова и воодушевляя коллег своей преданностью культуре. Дорогая Аннет! Вы образец преданности высоким интеллектуальным интересам., Профессионал с большой буквы, что помогает Вам выходить за границы литературы, превращая её в интердисциплинарный текст!

С уважением,

Директор Музея-усадьбы
Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» **В.И.Толстой**

Россия, 301214, Тульская обл., Щекинский р-н, п/о Ясная Поляна,
тел.: (4872) 23-98-32, 23-91-18, тел./факс: (4872) 38-67-10, 38-67-09, e-mail: yuspol@tula.net
Издательский отдел: тел. (4872) 39-31-96, e-mail: td@tolstoy.ru
Отдел туризма: тел./факс (4872) 39-35-99, e-mail: tour@tolstoy.ru

LITERATURĂ • CULTURĂ

ЛИТЕРАТУРА • КУЛЬТУРА

REFERINȚE LITERARE ŞI ARTISTICE ÎN ROMANUL *EVGHENI ONEGHIN* DE A. S. PUŞKIN

Andreea DUNAEVA
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte–cheie: *Evgheni Oneghin, citat, reminiscență, aluzie, Lotman.*

După cum se ştie, romanul *Evgheni Oneghin* abundă în citate, menționări ale unor nume proprii de scriitori, filosofi, pictori, artişti din diferite epoci, nume de autori, dar şi de personaje, titluri de opere literare sau alte creații artistice, aluzii mai mult sau mai puțin voalate.

Toate acestea sunt atât de numeroase încât, referindu-se numai la numele proprii, cunoscutul cercetător al operei puşkiniene, Iuri Lotman, a putut identifica mai mult de 150[1].

Dar, de multe ori, Puşkin nu dă direct, explicit, numele unei personalități, ci oferă cititorului doar nişte aluzii, pe care acesta le poate descifra numai în măsura în care stăpâneşte o vastă cultură şi cunoaşte, în mod deosebit, viața literară a epocii respective. Puşkin, desigur, are în vedere în primul rând cititorul contemporan lui, propunându-i, parcă, teste de perspicacitate.

Astfel, în primul capitol, Evgheni Oneghin este înfățişat stând îngândurat pe malul Nevei; în următoarele versuri:

„С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит”[2].

Dar cine este acel „пиит”, care se descria într-o asemenea ipostază? Cheia dezlegării este citatul ascuns (скрытая цитата, în terminologia lui Lotman), adică nemarcat ca atare, „опершися на гранит”, un vers din poezia *Богине Невы* de Mihail Muraviov, poet de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, unul dintre inițiatorii curentului sentimentalist în literatura rusă.

---

[1] v. I. M. Lotman, *«Чужая» речь в «Евгении Онегине»*, în I. M. Lotman, *Пушкин*, Sankt–Petersburg, Ed. „Искусство – СПб”, 2003, p. 416.

[2] A. S. Puşkin, *Евгений Онегин*, în *Собрание сочинений в десяти томах*, Moscova, Ed. „Правда”, 1981, vol. IV, p. 23. În continuare, citatele din roman sunt date după această ediție.

De altfel, acest joc al autorului cu cititorul se termină repede, căci Puşkin însuşi dă o notă explicativă la sfârşitul romanului, în care descifrează aluzia din text.

O altă situație avem în capitolul al treilea, unde o întreagă strofă[3] îi este dedicată lui Baratânski, dar fără ca numele acestuia să fie menționat. El e numit „Певец Пиров и грусти томной", iar apoi se fac aluzii la versurile sale şi la unele împrejurări din viața sa, acestea fiind aici, alături de titlul poemului *Пиры*, elementele ce îl pot conduce pe cititor la numele Baratânski, şi nu un citat, aşa cum am întâlnit în cazul lui Muraviov (trebuie să menționăm că şi de această dată se dă o notă explicativă).

La astfel de procedee recurge Puşkin şi atunci când este vorba despre opere literare, filosofice, artistice etc. Adesea titlurile lor nu sunt numite, dar cititorul poate şti la ce se referă autorul după unele cuvinte–cheie, cum ar fi „Племен минувших договоры"[4] pentru tratatul lui J. J. Rousseau *Contractul social*, sau „Плоды наук, добро и зло" pentru alt tratat al lui Rousseau, *Discurs asupra ştiințelor şi artelor*.

Este interesant de urmărit şi modul în care Puşkin evocă, tot indirect, şi propriile sale creații. Încă din primul capitol, autorul, adresându-se cititorilor săi „Друзья Людмилы и Руслана!"[5] aminteşte primul său poem, pentru a trece apoi, spre sfârşitul capitolului, la alte două poeme, în versurile:

Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира[6].

De data aceasta nu sunt menționate nume de personaje, ci atribute ale acestora, „дева гор" fiind tânăra cerchează din *Кавказский пленник*, iar „пленницы брегов Салгира" – din poemul *Бахчисарайский фонтан*.

Aşadar, în romanul *Evgheni Oneghin*, Puşkin nu evocă numai operele altor scriitori, ci introduce şi propriile sale creații în sistemul atât de complex al referințelor literare şi culturale, ceea ce duce la o mai mare apropiere între autor şi cititor, până la o anumită complicitate.

Faptul că autorul se include ca narator în roman, şi de multe ori se referă la persoane reale din anturajul său, face ca şi personajul Oneghin să fie introdus în cercul său de cunoştințe, căpătând, de asemenea, consistența unei persoane reale.

Aşa, de exemplu, Oneghin merge la restaurant:

.....уверен,
Что там уж ждет его Каверин[7].

---

[3] *Ed. cit.*, p. 58.
[4] *Ed. cit.*, p. 35.
[5] *Ed. cit.*, p. 6.
[6] *Ed. cit.*, p. 27.
[7] *Ed. cit.*, p. 11.

Dacă aici, la începutul romanului, Puşkin îi aduce la aceeaşi masă pe Evgheni Oneghin, ca personaj, şi pe Piotr Kaverin, persoană reală, binecunoscută în Petersburgul anilor ’20 ai secolului al XIX-lea, prieten al său şi al altor scriitori, cum ar fi Griboedov, Viazemski, Lermontov, iar mai departe Oneghin este numit „второй Чадаев”[8], fiind astfel, de asemenea, comparat cu o persoană apropiată, dar cunoscută şi cititorilor, este apoi evocată prietenia directă care îi leagă, pe el, autor–narator, şi pe personajul său Evgheni Oneghin.

Pe de altă parte, în acest sistem de relații este atras şi cititorul, cu atât mai mult, cu cât romanul are o structură profund dialogală, deşi la suprafață se constituie ca un monolog. Cu toate că întrebările şi exclamațiile autorului–narator rămân fără nici un răspuns din partea cititorului, de cele mai multe ori reacția acestuia este anticipată. Se subînțelege complicitatea dintre autor şi cititor, mai ales dacă o privim din perspectiva unei trăsături esențiale a romanului lui Puşkin, şi anume, aşa cum explică Iuri Lotman, faptul că acesta nu este descriptiv. Puşkin nu descrie locurile unde se desfăşoară acțiunea, interioarele locuințelor, el adresându-se unui cititor care, se presupune, este familiarizat cu acestea, şi îi sunt suficiente doar câteva cuvinte, sau doar o aluzie[9].

Revenind la referințele literare şi culturale, această funcție de a stabili un dialog, o complicitate cu cititorul, o au nu numai evocarea unor personalități cunoscute, autori sau personaje, sau aluziile la anumite opere, ci şi citatele, explicite sau ascunse, după cum le numeşte Lotman; explicite, adică evidențiate grafic prin ghilimele sau caractere cursive, şi ascunse, adică cele neevidențiate grafic.[10]

Puşkin recurge deseori la citate, pe care le dispune la diferite niveluri de adâncime.

Citatele explicite apar de obicei la începutul capitolelor, sub formă de epigrafe. Aici transparența este maximă, ele fiind în cel mai înalt grad explicite. Autorul nu numai că le plasează, grafic, în afara textului narativ, scoțându-le astfel în evidență, dar indică şi sursa acestora, iar, dacă aparțin unui autor străin, le dă în limba originalului.

Față de acestea, citatele explicite intercalate în cuprinsul capitolelor, chiar dacă sunt evidențiate grafic, au un grad de explicitate mai redus, autorul lor nefiind menționat. Aşa apare, de exemplu, citatul „Poor Yorick!”[11], tot în original, sau „Оставь надежду навсегда”[12], de data aceasta un citat tradus în limba rusă, care sunt binecunoscute cititorilor, şi nu ridică nici o problemă de identificare sau de înțelegere.

---

[8] *Ed. cit.*, p. 15.
[9] v. I. M. Lotman, *Очерк дворянского быта онегинской поры*, în *vol. cit.*, p. 509.
[10] v. I. M. Lotman, *«Чужая» речь в «Евгении Онегине»*..., p. 414.
[11] *Ed. cit.*, p. 44.
[12] *Ed. cit.*, p. 55.

Cu totul alta este situația în cazul citatelor ascunse. Neevidențiate grafic în nici un fel, fără nici un indiciu din partea autorului, acestea solicită cititorului nu numai o mare atenție şi perspicacitate, dar şi o foarte bună cunoaştere a literaturii ruse şi universale, a curentelor de opinii şi a dezbaterilor de idei din lumea literar–artistică a epocii respective.

Uneori aceste citate ascunse reprezintă de fapt reminiscențe (cum le numeşte Lotman) sau parafraze ale versurilor inițiale, cu atât mai greu de descifrat pentru cititor.

Astfel, pentru a da numai câteva exemple, „Томясь душевной пустотой”[13] este o reminiscență a versului lui Karamzin „Осталась в сердце пустота”, primul cuvânt din versul „Негодованье, сожаленье”[14] face aluzie la poezia lui P. A. Viazemski *Негодование*, iar versul imediat următor, „Ко благу чистая любовь”, parafrazează un fragment din poezia *Уныние*, tot de Viazemski.

Celebrele versuri:

Привычка свыше нам дана:/Замена счастию она[15]

reprezintă tot o parafrază, a unei afirmații din romanul lui Chateaubriand *René*, dar a cărei descifrare este mai simplă, Puşkin însuşi dând, într-o notă, la sfârşit, varianta originală, chiar în limba franceză.

Uneori o astfel de reminiscență poate constitui o aluzie extrem de subtilă, cum întâlnim, de exemplu, în următoarele versuri din capitolul al patrulea:

Последний бедный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья?[16]

Aici, după cum observă I. M. Lotman[17], se face o aluzie la versurile lui V. A. Jukovski în care „последний лепт” este dat pentru portretul țarului Alexandru I, în timp ce la Puşkin se dă pe şampanie.

Câteodată apar reminiscențe ale unor reminiscențe, un fel de punere în abis, cum ar fi în strofa XLI din capitolul al treilea:

„Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.”[18],

---

[13] *Ed. cit.*, p. 21.
[14] *Ed. cit.*, p. 32.
[15] *Ed. cit.*, p. 41.
[16] *Ed. cit.*, p. 81.
[17] I. M. Lotman, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*, în *vol. cit.*, p. 644.
[18] *Ed. cit.*, p. 65.

unde avem o reminiscență a unor versuri de Voltaire, la rândul lor o reminiscență din Ariosto.

Mult mai greu accesibile cititorului sunt însă aluziile, uneori extrem de fine, subtilele trimiteri la unele noțiuni şi idei prezente în dezbaterile intelectuale ale epocii.

Un loc deosebit îl ocupă, din acest punct de vedere, aluziile la articolul lui V. K. Kühelbeker *О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие*. De cele mai multe ori este avut în vedere fragmentul „У нас все *мечта* и *призрак*, все *мнится* и *кажется* и *чудится*, все только *будто бы*, *как бы*, *нечто – что-то*... чувство уныния поглотило все прочие". De asemenea, aluziile se îndreaptă şi către fragmentul următor: „Картины везде одни и те же, луна, которая, разумеется, *уныла* и *бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые высказывания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда* и *Неги*, *Покоя*, *Веселия*, *Печали*, *Лени* писателя и скуки читателя, в особенности же туман: туман над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя"[19].

Conturând portretul spiritual al tânărului poet Lenski; Puşkin prezintă astfel orientarea literară a acestuia:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы;[20].

Cuvintele *нечто* şi *туманну даль* sunt scrise cursiv, ceea ce arată că ele reprezintă un citat, dar de fapt avem aici un citat în citat sau, mai bine zis, un citat pus în abis. Puşkin evidențiază grafic ceea ce a luat din articolul lui Kühelbeker, iar acesta le subliniase şi el, ca fiind citate luate din poezia romantică a vremii.

O aluzie la acest articol găsim şi în versurile

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм[21].

Aici expresia „унылый романтизм" nu este evidențiată grafic, dar cititorii pot înțelege că este un ecou al criticii bayronismului din articolul

[19] v. V. I. Kuleşov, *История русской литературы X–XX века*, Moscova, Ed. „Русский язык", 1989, p. 142.
[20] *Ed. cit.*, p. 33.
[21] *Ed. cit.*, p. 51.

lui Kühelbeker. De altfel, Puşkin dă un întreg răspuns la acest articol în strofele XXXII–XXXIII din capitolul al patrulea[22].

Astfel de aluzii subtile şi citate în citate sunt şi cele mai ascunse, cu cel mai scăzut grad de transparență.

Avem, aşadar, în romanul *Evgheni Oneghin*, un întreg sistem de referințe literare şi culturale, ce cuprinde nume proprii de scriitori; artişti, personalități istorice, sau personaje literare, titluri şi denumiri ale unor opere de artă, dar şi citate, explicite sau ascunse, şi aluzii. Toate acestea formează o rețea, ca un fel de pânză de păianjen, în care, după cum am văzut, sunt prinse, prin menționări şi aluzii, chiar şi unele creații ale lui Puşkin.

Funcțiile pe care le au referințele literare şi culturale în roman sunt dintre cele mai diverse. Ele contribuie la o mai bună localizare în timp şi spațiu a acțiunii, evocând, de exemplu, reprezentațiile teatrale din Petersburgul tinereții lui Oneghin, şi contribuie, de asemenea, la caracterizarea personajelor care, ele însele, se identifică, uneori, cu personajele din cărțile pe care le citesc, cum face Tatiana, care se visează „Кларисой, Юлией, Дельфиной", şi vede în Evgheni un

...Вольмар,
Малек–Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,[23].

Uneori astfel de referințe subliniază o anumită atitudine a naratorului, de cele mai multe ori o fină ironie.

Dar cea mai importantă funcție a lor este cea de a stabili acel permanent dialog cu cititorul, care este chemat să le recunoască, să se recunoască în atmosfera creată de ele şi să se implice, nu numai afectiv, ci şi intelectual, alături de autor, în universul romanului.

[22] *Ed. cit.*, p. 76.
[23] *Ed. cit.*, p. 49.

Резюме

Цитатность в романе А.С. Пушкина в романе «Евгений Онегин»

Как известно, роман А. С. Пушкина *Евгений Онегин* изобилует цитатами и намеками, более или менее скрытыми, и упоминаниями собственных имен писателей, философов, художников разных времен, а также имен литературных героев и названий произведений искусства.

Строя текст как непринужденную беседу с читателем, Пушкин чаще всего не называет прямо имен авторов или названий их произведений, а намекает на них, употребляя ключевые слова и прибегая к разным поэтическим средствам, предлагая таким образом читателю своего рода культурную игру.

Самыми сложными, по структуре и с точки зрения их понимания, это цитаты, явные или скрытые, и реминисценции (по терминологии Ю. М. Лотмана). Все они выполняют разнообразные функции; активизируют в сознании читателя литературные и общекультурные ассоциации и создают ситуации иронии, диссонанса и т. д.

Н.В.ГОГОЛЬ И ПРАВОСЛАВИЕ

П.М. СИМИНОВСКИЙ,
Тула, Россия

Ключевые слова: *Н.В.Гоголь, православие, религиозность, духовность, аскетизм, церковь, творчество, литература*

Для нас необычайно важно духовное наследие Н. В. Гоголя. "Гоголь, - по словам прот. В. Зеньковского, - первый пророк возврата к целостной религиозной культуре, пророк православной культуры, ... он ощущает как основную неправду современности ее отход от Церкви, и основной путь он видит в возвращении к Церкви и перестройке всей жизни в ее духе".

Н.В. Гоголь в своих общественных взглядах не был ни западником, ни славянофилом. Он любил свой народ и видел, что он "сильнее других слышит Божью руку".

Беда современного Гоголю общества ему видится в том, что "Церковь, созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь". (Эти слова, увы, актуальны и сегодня). "Церковь одна в силах разрешить все узлы, недоумения и вопросы наши; есть примиритель всего внутри самой земли, который покуда еще не всеми видим - наша Церковь". Эта обеспокоенность Гоголя о судьбах общества, удаленного от Церкви, подвигает его к труду над книгой, раскрывающей внутренний, сокровенный смысл Божественной Литургии и имеющей своей целью приблизить общество к Церкви.

Н. В. Гоголь - одна из самых аскетических фигур русской литературы. Вся его жизнь свидетельствует о восхождении к высотам духа; но знали об этой стороне его личности только ближайшие к нему духовные лица и некоторые из друзей. В сознании большинства современников Гоголь представлял собой классический тип писателя-сатирика, обличителя общественных и человеческих пороков.

Другого Гоголя, последователя святоотеческой традиции в русской литературе, православного религиозного мыслителя и публициста, автора молитв, современники так и не узнали. За исключением "Выбранных мест из переписки с друзьями" Духовная проза при жизни его оставалась неопубликованной.

Мистик и поэт русской государственности, Гоголь был не только реалистом, сатириком, но и религиозным пророком, все литературные образы которого глубоко символичны

Жизнь Николая Гоголя с первого его момента была устремлена к Богу. Мать его, Мария Ивановна, дала обет перед Диканьским

чудотворным образом святителя Николая, если будет унее сын, назвать его Николаем, - и просила священника молиться до тех пор, пока не сообщат о рождении ребенка и не попросят отслужить благодарственный молебен. Крещен младенец был в Спасо-Преображенской церкви в Сорочинцах. Мать его была женщиной набожной, усердной паломницей.

По воспоминаниям одного из гоголевких однакашников, религиозность и склонность к монашеской жизни были заметны в Гоголе «ещё с детского возраста», когда он воспитывался у себя на родном хуторе в Миргородском уезде и был окружён людьми «богобоязливыми и вполне религиозными». Когда впоследствии писатель готов был «заменить свою светскую жизнь монастырём», он лишь вернулся к первоначальному своему настроению.

Понятие о Боге запало в душу Гоголя с раннего детства. В письме к матери 1833 года он вспоминал: "Я просил Вас рассказать мне о Страшном Суде, и Вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне чувствительность. Это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли".

Первым сильным испытанием в жизни юного Николая была смерть отца. Он пишет матери письмо, в котором отчаяние смиряется глубокой покорностью воле Божией: "Я сей удар перенес с твердостию истинного христианина... Благословляю тебя, священная вера! В тебе только я нахожу источник утешения и утоления своей горести!.. Прибегните так, как я прибегнул, к Всемогущему".

В 1821 году он был принят в только что открывшуюся Гимназию высших наук в Нежине (лицей). Обучение здесь, в соответствии с поставленной императором Александром I задачей борьбы с европейским вольнодумством, включало в себя обширную программу религиозного воспитания. Домовая церковь, общий духовник, общие утренние и вечерние молитвы, молитвы перед и после окончания уроков, закон Божий два раза в неделю, каждый день полчаса перед классными занятиями чтение священником Нового Завета, ежедневное заучивание наизусть по 2-3 стиха из Писания, а также строгая дисциплина, таким был определённый Уставом гимназии почти «монастырский» быт её учащихся, многими чертами которого Гоголь воспользовался впоследствии при описании бурсацкого обихода в «Тарасе Бульбе» и «Вии».

После переезда в столицу Гоголь погружается в литературную жизнь. Но несмотря на занятость, в нем проглядывает постоянное недовольство суетой, желание иной, собранной и трезвенной жизни. В этом смысле очень показательны раздумья о посте в "Петербургских записках 1836г.":"Спокоен и грозен Великий Пост. Кажется, слышен

голос: "Стой, христианин; оглянись на жизнь свою". На улицах пусто. Карет нет. В лице прохожего видно размышление. Я люблю тебя, время думы и молитвы. Свободнее, обдуманнее потекут мои мысли... - К чему так быстро летит ничем незаменимое наше время? Кто его кличет к себе? Великий Пост, какой спокойный, какой уединенный его отрывок!"

Если брать нравоучительную сторону раннего творчества Гоголя, то в нем есть одна характерная черта: он хочет возвести людей к Богу путем исправления ИХ недостатков и общественных пороков - то есть путем внешним.

Пребывание в первопрестольной послужило ему толчком к мучительным размышлениям о принципиальных отличиях между самобытной («старосветской») культуры России и новейшим европейским «просвещением» «цивилизованного» Петербурга, критика которого была развёрнута им в цикле так называемых «петербургских» повестей. Эти размышления легли также позднее, после нескольких лет его пребывания за границей, и в основу противопоставления «несовременного», но культурно-ценного Рима и духовно-пустого, суетного Парижа в повести «Рим» (1842).

Раннее творчество Гоголя, если взглянуть на него с духовной точки зрения, открывается с неожиданной для обыденного восприятия стороны:оно не только собрание весёлых рассказов в народном духе, но и обширное религиозное поучение, в котором происходит борьба добра со злом, и добро неизменно побеждает, а грешники наказываются (повести «Ночь перед рождеством», «Вий», «Сорочинская ярмарка» и др). Эта же борьба, но уже в более утончённой форме, иногда со злом невидимым, явлена и в петербургских повестях; как прямая защита Православия предстаёт она в «Тарасе Бульбе».

Условно жизнь и творчество Гоголя можно разделить на два периода - рубежом будет 1840 год.

Вторая половина жизни и творчества писателя ознаменована направленностью его к искоренению недостатков в себе самом.И таким образом, он идет путем внутренним. "Говорить и писать о высших чувствах и движеньях человека нельзя по воображению, нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупицу этого, - словом, нужно сделаться лучшим" (Н. В. Гоголь, "Авторская исповедь").

Летом 1840 г. Гоголь за границей пережил тяжелые приступы «нервического расстройства», "болезненной тоски", и, не надеясь на выздоровление, он даже написал духовное завещание. Но затем последовало "чудное исцеление". Ему открылся новый путь. Начинается постоянное стремление Гоголя к улучшению в себе духовного человека и преобладание религиозного направления. В "Истории моего знакомства с Гоголем" Аксаков свидетельствует:"Да

не подумают, что Гоголь менялся в своих убеждениях, напротив, с юношеских лет он оставался им верен. Но Гоголь шел постоянно вперед, его христианство становилось чище, строже; высокое значение цели писателя яснее и суд над самим собой суровее".

У Гоголя постепенно вырабатываются аскетические устремления. В апреле 1840 г. он писал:"Я же теперь больше гожусь для монастыря, чем для жизни светской".

В начале июня 1842 года, сразу после выхода из печати первого тома «Мёртвых душ», Гоголь уезжает за границу, и там в его жизни они начинает преобладать

Гоголь принимается за чтение книг духовного содержания, в основном, святоотеческой литературы. Письма Гоголя этого периода содержат просьбы о присылке книг по богословию, истории Церкви, русским древностям.

Друзья шлют ему творения святых отцов, труды свт. Тихона Задонского, свт. Димитрия Ростовского, епископа Иннокентия (Борисова), журналы "Христианское чтение". Присланное Языковым "Добротолюбие" стало для Гоголя одной из настольных книг.

В «Авторской исповеди» Гоголь писал об этой эпохе своей жизни следующее: «Я оставил на время всё современное, я обратил внимание на узнанье тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще. Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Всё, что только выражалось познанье людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анохорета и пустынника, меня занимало, и на этой дороге, нечувствительно, почти сам не ведая как, я пришёл ко Христу, увидевши, что в Нём ключ к душе человека».

Зимой 1843-44 гг. в Ницце Гоголь составил обширный сборник выписок из творений святых отцов. Тогда же у него возникает потребность глубже войти в молитвенный опыт Церкви. Результатом этой духовной жажды явилась толстая тетрадь переписанных им из служебных Миней церковных песен и канонов. Эти выписки Гоголь делал не только для духовного самообразования, но и для предполагаемых писательских целей.

В январе 1845 года Гоголь живет в Париже у графа А. П. Толстого. Об этом периоде он писал: "Жил внутренне, как в монастыре, и в прибавку к тому, не пропустил почти ни одной обедни в нашей церкви". Он изучает чинопоследования Литургии св. Иоанна Златоуста и Литургии св. Василия Великого на греческом языке.

Самая известная пьеса Гоголя «Ревизор» имеет глубокий морально-дидактический смысл, раскрытый автором в «Развязке «Ревизора»» (1846): «Что не говори, но страшен тот ревизор, который ждёт нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор это наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя».

Такой же глубокий подтекст имеет и главное произведение Николая Васильевича поэма «Мёртвые души». На внешнем уровне она представляет собой череду сатирических характеров и ситуаций, тогда как в окончательном виде книга должна была показать путь к возрождению души падшего человека.

В начале 1845 года в Париже Гоголь начинает работать над книгой "Размышления о Божественной Литургии", оставшейся незавершённой и увидевшей свет после его смерти. В этом произведении органично сочетаются богословская и художественная стороны.

Цель этого духовно-просветительского труда, как это определил сам Гоголь, «показать, в какой полноте и внутренней глубокой связи совершается наша Литургия, юношам и людям, ещё начинающим, ещё мало ознакомленным с её значением». Это один из лучших образцов духовной прозы XIX века.

В работе над книгой Гоголь использовал труды по литургике древних и современных авторов, но все они служили ему лишь в качестве пособий. В книге воплощен и личный опыт Гоголя, его стремление к постижению литургического слова. "Для всякого, кто только хочет идти вперед и становиться лучше, - писал он в "Заключении", - необходимо частое, сколько можно, посещенье Божественной Литургии и внимательное слушанье:она нечувствительно строит и создает человека. И если общество еще не совершенно распалось, если люди не дышат полною, непримиримой ненавистью между собою, то сокровенная причина тому есть Божественная Литургия, напоминающая человеку о святой, небесной любви к брату".

Ко времени путешествия писателя во Святую землю в феврале 1848 года первая редакция книги уже была закончена. Затем Гоголь неоднократно возвращался к рукописи, перерабатывал ее, но издать так и не успел. В отличие от второго тома "Мертвых душ", который все ждали, о "Размышлениях" мало кто знал - Гоголь хотел выпустить эту книгу без своего имени, небольшим форматом, пустить в продажу по низкой цене - сделать это сочинение действительно народным, доступным для научения и пользы всех сословий.

Впервые "Размышления о Божественной Литургии" были изданы в Санкт-Петербурге в 1857 г. малым форматом, как того хотел Гоголь, но при этом не было выполнено его второе желание - о том, чтобы издать ее без имени автора.

Любовь к России, её монарху и монархической государственности, Гоголь выразил как в своих художественных сочинениях, так и в духовной прозе и в частности в «Выбранных местах из переписки с друзьями». В своих произведениях Гоголь продолжал развивать идею о Третьем Риме, призывал своих соотечественников вернуться к идеалам Святой Руси.

Основной мыслью Гоголя была критика западнического периода русской истории, выражавшееся в критике Петербурга как «города «мёртвых душ», чиновников, не знающих и не понимающих своей собственной страны, роботов и кукол, живущих без почвы и души, где фактически отсутствует духовная личность.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выступает как сторонник самобытных начал Святой Руси и призывает своих соотечественников осознать свою неповторимую и национальную сущность, историческое призвание России, уникальность её культуры и литературы. Так же как и славянофилы, Николай Васильевич был убеждён в особой миссии России, которая, по его словам, чувствует Божию руку на всём, что сбывается в ней, и чует приближения другого царства. Эта особая миссия России связывалась с православием как наиболее истинным, неискажённым христианством.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н.В. Гоголь и православие. Сборник статей о творчестве Н.В. Гоголя., М.: 2004.

Воропаев В.В., *Гоголь над страницами духовных книг*, М.: 2002.

Зеньковский В.В., *История русской философии*, Т.1-2., Р.: 1991.

Мочульский К.В., *Гоголь. Соловьёв. Достоевский*, М: 1995.

Глянц В., *Гоголь и апокалипсис*, М.: 2004.

Золотусский И., *Гоголь.* (Серия ЖЗЛ), М.: 1998.

Abstract

N.V. Gogol and the Orthodoxy

The article is about Gogol's attitude towards Orthodox Christianity, his way of life as a Christian. Based on the Analysis of his novels, we can say that Religion is one of the main element of his creation.

N.V. GOGOL ŞI E.T.A. HOFFMANN: FANTASTICUL – ÎNTRE SARCASM ŞI GROTESC

Alexandru MICA,
Bucureşti

Cuvinte-cheie: *Gogol, Hoffmann, fantastic, sarcasm, grotesc.*

Ca scriitori romantici reprezentativi, în contextul literaturii fantastice europene, a secolului al XIX – lea, N.V. Gogol si E.T.A Hoffmann tratează fantasticul ca un fel de plasmă din care îşi extrag, cu o neobişnuită inspiraţie şi voluptate, subiectele în modalităţi ce ţin, uneori de afinităţi programatice pentru principiile de creaţie ale altor direcţii literare.

Alegerea lui E.T.A Hoffmann ca termen de referinţă şi comparaţie se justifică şi prin aceea că scriitorul german a recurs la majoritatea, dacă nu chiar la toate ipostazele fantasticului pe care, plecând de la el, romantismul european în general, l-a exaltat prin excelenţă, lărgindu-i considerabil aria de cuprindere si nuanţând-o.

Totodată, Hoffmann a fost scriitorul care, intuind fantasticului rolul şi semnificaţiile sarcastice, i-a dezvăluit şi virtualităţile unor imprevizibile turnuri, atunci când fantasticul este plasat într-un mediu de rutină şi plictiseală. Atât Hoffmann, cât si Gogol redescoperă, astfel, valorificându-le original şi subsensurile satirice ale aventurii fantastice.

În nenumărate cazuri, la Hoffmann şi, mai întotdeauna, la Gogol, fantasticul, ca agent al acţiunii, nu-şi creează propriul său mediu, ci se insinuează într-o ambianţă cotidiană plată şi chiar trivială. Împrejurarea conduce la consecinţe variate şi în plan estetic, proliferând, alături de causticitatea satirică, şi efecte comice. Iar acestea din urmă par a se datora, mai ales, mediului înconjurător devorat de contradicţii chinuitoare şi neconciliabile.

Sistemului poetic i se conferă, astfel, un aspect straniu şi dezordonat, insolit, la prima vedere, dar prin care se mijloceşte în ascuns o legătură interioară adâncă şi tainică cu lumea din afară.

Într-o astfel de lume, par să spună cei doi scriitori, oamenii sunt preţuiţi la un loc cu lucrurile. Idealurile şi modelele de perfecţiune sunt întruchipate în personaje stranii lipsite de ceea ce se cheamă conţinut uman adevărat, fiindcă totul se mişcă, parcă, contrar celor mai elementare legităţi consacrate de obişnuinţă.

Realitatea orânduielilor sociale devine, dintr-o dată, absurdă, iar viaţa însăşi o împletire lipsită de sens a realului cu fantasticul.

Deşteptarea din vis şi exaltarea în subiectele gogoliene si hoffmanniene pornite, mai toate, din anecdotă, basm sau întâmplări neobişnuite, capătă un aspect vulgar material, caracterul unei împrejurări comice. Pasajul liric din Suflete moarte, în care scriitorul, cufundat într-un vis somnambulic, vede Rusia ca pe o troică avântată spre "progres", curmat, dintr-o dată, de trezirea la realitatea în care ni se înfăţişează o Rusie adevărată, ştiută, în dialogul pitoresc cu Selifan, este una dintre dovezi.

Şi Hoffmann, nu o dată, spulberă imaginea visului printr-o notă prozaică. Balthasar, eroul din *Piticuț zis Cinabru*, o iubeşte cu disperare pe domnişoara Candida, de dragul căreia este în stare să înfrunte orice adversar, oricât ar fi de periculos acesta. Pentru el, Candida este o ființă ireală, ideală, în timp ce, în realitate, ea nu este decât o nemțoaică obişnuită, banală. Hoffmann, însă, pentru a sublinia şi mai mult discrepanța ridicolă dintre imaginea falsă a eroului despre ființa iubita şi "cruda" realitate, insistă: "Candida a citit şi *Meşterul Wilhelm* şi *Inelul Fermecat* de Fuke, cântă acceptabil la pian, ținând şi isonul, cu vocea, ştie să danseze şi are un scris foarte citeț şi subțire, cu care înregistrează lenjeria destinată spălării…".

Iubirea ideală a lui Anselmus pentru Serpentina, alți doi eroi hoffmannieni, a fost încununată printr-o căsătorie "filistină": miresei i s-a dăruit drept zestre, "o oală de aur", simbolul bunăstării mic-burgheze. Coincidența cu Piticuț nu este întâmplătoare: să reamintim că, Cinabru se îneacă, dar nu oricum, ci în oala de noapte lucrată din argintul cel mai pur, care i-a fost dăruită de însuşi prințul, în persoană. Satira hoffmanniană cunoaşte aici ascuțimi de sarcasm, fiind învestită cu necruțătoare virtualități demascatoare.

Ciocnirea idealurilor înalte cu lumea inconjurătoare, de nimic, întâlnită la Hoffmann, nu putea să nu-l inspire pe Gogol, care a recurs la arta grotescului într-o corelație profund originală a tradiției şi a inovației.

Într-adevăr, este un fapt invederat că literatura rusă, într-o mare măsură, a deprins de la Hoffmann tehnica construirii grotescului, surprinderii fine a lumii reale, materiale, a îmbinării comicului cu tragicul. Ea nu l-a urmat, însă, pe Hoffmann în exaltarea lumii celeilalte. Gogol, deşi marcat uneori de misticism, nu a cedat tânjirii după lumea "de dincolo", în căutarea şi aflarea lumii "de aici".

Rolul fantasticului se conturează diferit la cei doi scriitori. La Hoffmann el este un principiu romantic. La Gogol, în aastfel de creații, precum *O noapte de mai*, *În noaptea de ajun*, *Vii* sau *O răzbunare cumplită*, fantasticul este de sorginte pur folclorică, decurgând direct din atmosfera de basm şi de legendă.

În creațiile literare de maturitate, fantasticul gogolian apare amestecat: în *Portretul*, ca o preluare mai directă a celui hoffmannian, şi poate a lui Maturin, în *Nevski Prospekt*, fantastic, în înțelesul său propriu, aproape că nu există (Piskoriov amintindu-ne, numai parțial, de

Kreisler, idealistul principal, alter-ego-ul lui Hoffmann), în *Însemnarile unui nebun* avem de-a face cu un fantastic convenţional, confundat cu lumea subiectivă a eroului care şi-a pierdut raţiunea, iar în *Nasul* şi *Mantaua*, fantasticul ne apare de parcă ar fi grefat pe un procedeu grotesc.

La scriitorul german, fantasticul se relevă ca un act de imaginaţie rafinată, o înşelăciune care ne înalţă, în sferele seraficului, diafanului, în timp ce la Gogol, fantasticul dezvăluie esenţa vieţii celei mai prozaice, telurice. Forţele malefice care mişună în operele lui Hoffmann, apărate şi reabilitate mereu de fantastic în faţa loviturilor realităţii imediate, sunt foarte rare la Gogol, dacă nu chiar inexistente. Mai târziu, Gogol v-a renunţa complet la fantastic, servindu-se doar de procedee groteşti, originale şi variate.

În formele lui cele mai inocente şi controlabile, iraţionalul va fi limitat, exclusiv, de visările cu ochii deschişi ale lui Manilov sau Cicikov, aceasta după ce, în forma lor extremă, ca obsesie, au putut să-i domine spiritul autorului într-atât, încât să-l determine a crea premeditat în Piskoriov şi în Poprişcin, o lume pur subiectivă, neînduplecată în repudierea realităţii exterioare.

Fantasticul, la romanticul german, este dens, grotescul se întâlneşte mai rar. La Gogol, dimpotrivă, fantasticul este o raritate, în timp ce grotescul îl întâlnim peste tot. Pendularea între real şi fantastic, în operele lui Gogol, se face atât de firesc şi de simplu, încât cititorul aproape nu sesizează momentul trecerii peste pragul despărţitor al celor două lumi, reală şi imaginară.

Ilustrativă pentru tehnica aceste insesizabile transfigurări a realului este şi *Povestea căpitanului Kopeikin*, ce urma să constituie un fel de ”povestire în povestire” în poemul *Suflete moarte*. Este sugestivă aici nararea gradată a unei multitudini de întâmplări neverosimile, procedeu ce poate fi observat şi în modul caricatural în care Gogol schiţează portrete începând cu povestirea *Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*, până la peroraţiile guralivului lăudăros Nozdriov, care afirmă, sus şi tare, la modul cel mai firesc, că Cicikov, într-adevăr nu ar fi nimeni altul decât, însuşi Napoleon fugit de pe insula Sfânta Elena şi că el îi este complice în încercarea acestuia de a o fura pe fiica guvernatorului. Fără îndoială în toate aceste situaţii, ”fantastică” este doar societatea în care poţi debita astfel de elucubraţii , fără să fii aprostofat, dar ce interesează este procedeul în sine.

Într-un alt plan al departajărilor, vom observa că atunci când se menţine la nivelul realului, Gogol îşi umanizează personajele mai mult decât o face Hoffmann, motivându-le mai veridic comportările.

La Hoffmann, insistenţa în detalierea realului nu este un principiu călăuzitor obligatoriu, deoarece eroii lui sunt nişte ”păpusi încremenite în poze”. La Gogol, fantasticul nu este o cale de evadare din lumea reală, ci

o modalitate de a-i descoperi laturile şi sensurile ascunse, de a o înțelege şi a o cunoaşte mai bine.

Îndepărtându-se progresiv de fantasticul hoffmannian, Gogol adoptă, pe o scară tot mai largă, stilul grotesco-funcțional, ca mijloc eficient de tipizare a personajelor şi situațiilor reale. Acest lucru determină, în final, deosebirea fundamentală dintre cei doi scriitori: în timp ce la Gogol grotescul ajunge să domine fantasticul, la Hoffmann, fantasticul precumpăneşte asupra grotescului.

Punctul de plecare al fantasticului hoffmannian este viața reală şi varianta ei filistină. Hoffmann crede în posibilitatea pătrunderii în lumea viselor, evadării omului în imperiul propriei fantezii. Astfel, Anselmus visează la o fericire fantastică împreună cu Serpentina, Nathanael cu Clara, Giglio Fava cu Brambilla. Dar şi pe acest tărâm ideal forțele binelui se înfruntă cu forțele răului. La Hoffmann, ele formează un adevărat panteon (V.I. Kuleşov), în care eroi ca: arhivarul Lindhorst din *Oala de aur*, vrăjitorul de frica căruia, Serpentina, se îndrăgosteşte de sărmanul Anselmus, Levenhuk, care domesticeşte puricii, etc., îi ajută pe eroii visători să găsească, în final, fericirea. Dar, deşi calea care duce la ea este obstrucționată de ființe malefice, confruntarea eroilor cu forțele răului se finalizează cu învingerea acestora, Hoffmann făcând să triumfe binele. (vezi *Spărgătorul de nuci*, *Meşterul Purice*, *Omul cu nisipul* , *Oala de aur*, *Prințesa Brambila*).

Gogol, mai consecvent şi mai adânc ancorat în problematica socială, nu propune rezolvări artificiale, în afara stituațiilor când îl urmează pe romanticul german (vezi *Portretul*).

Hoffmann elimină granițele dintre lumi şi, ca urmare, şi motivația "umană" a diverselor situații, ştergând deosebirea dintre real şi ireal, dintre animat şi neanimat.

Gogol, care motivează mai realist acțiunile eroilor, merge mai departe decât Hoffmann, pe linia sarcasmului, atunci când ținteşte satiric clasele şi păturile de la vârful societății, având capacitatea să-l omoare cu un singur cuvânt, de mai multe ori, pe unul şi acelaşi individ, sarcasmul său necunoscând limite. Faptul îl întâlnim nu odată, şi la Hoffmann.

Fantasticul la Gogol, mijloceşte de regulă, un contact complex cu lumea reală, care apare, prin contrast, mult mai pregnant evidențiată, ca în corespondența a doi căței, Medji şi Fidel sau în introspecția socială operată prin intermediul eroului Poprişcin din *Însemnările unui nebun*.

După *Însemnări*, Gogol se îndepărtează de fantastic, valorificând genial, în planul grotesc, hiperbolicul, neobişnuitul, grotescul servindu-i acum la punerea într-o lumină demascatoare a trivialității şi vulgarității unei categorii de indivizi dintr-un anume oraş N ca in *Suflete Moarte*.

Refugiat în sfera iluzoriului, confirmându-se, cel mai adesea, ca romantic statornic, dar care, nu o dată, ni se înfățişează la limita unei "existențe duble", Hoffmann, aidoma lui Gogol, a înfățişat, în creații de o

mare diversitate structurală, o paletă inepuizabilă a stărilor de suflet, îmbinând fascinant bufoneria şi burlescul, tragicul destinului cu satira, stări de sciziune a personalității cu apariția terifiantă a dublului, tentații de care literatura rusă în gen s-a hrănit începând copios, cu A. Pogorelski, culminând cu F.M Dostoevski. Ei au transfigurat artistic viața şi moartea, realitatea şi visul, potrivit unei viziuni largi asupra destinului uman, căruia i-au relevat spectaculos zbaterea patetică. Spre deosebire de preromantici, în ale căror opere teroarea şi insolitul se motivau ca artificii literare şi punere în scenă, Gogol si Hoffmann care îşi află rădăcinile înspirației într-o permanentă suferință, au lăsat posterității o operă-mărturie a dramei lor lăuntrice, cu un accent al scrisului patetic si grav.

Mai puțin Gogol şi, prin excelență, Hoffmann erau, prin vârstă şi participare la viața secolului, ca şi prin complexitatea lor sufletească, doi romantici predestinați.

Aderând la viața reală, în măsuri diferite, Gogol şi Hoffmann transfigurează cotidianul înconjurător, prin fantezie şi ritm, populându-l cu viziuni onirice şi halucinații lăuntrice, învăluind totul într-o atmosferă puternic contrastantă care trece de la "limpezimi solare, la întunericul de temnită şi catastrofă" (I. Biberi)

Ambii scriitori, nu o dată, evadează în basmul popular în care acțiunea alunecă adesea, în caricatură şi burlesc, confundându-se ca ritm şi fabulă simbolică, pentru a se coborî apoi la tonul ciudat al ironiei şi satirei, la mărturia suferințelor şi la fantasticul terifiant. Rezultatul : o împletire originală suprinzătoare de planuri între povestire şi basm (*Prințesa Brabilla*, la Hoffmann şi *Vii* la Gogol), o oscilație permanentă între realism şi fantastic care compun specificul atât de pregnant al manierei de creație a celor doi autori.

Hoffmann coboară fantasticul din înălțimile mitologicului într-un cotidian marcat de nesiguranță a cărui nelinişte transpare în teroarea evenimentului, "decăzând" în cele din urmă, aidoma lui Gogol, în postura unui "vulgarizator" al fantasticului (*Fereastra din colț a vărului meu*).

N.V. Gogol şi E.T. Hoffmann ne-au lăsat, prin opera lor, dovada unui efort continuu de a ajunge la un echilibru moral, printr-o pasiune încordată, istovitoare, de căutări, dublată de bucuria supremă a cunoaşterii.

Резюме

Н.В. Гоголь и Э.Т.А. Гоффманн – фантастическое между сарказмом и гротеском

Параллель между русским и немецким авторами ведется исходя из роли и типа фантастического в их произведениях. В статье подчеркиваются сближения и особенно различия двух намеченных аспекта, а также, вклад внесенный великими писателями в развитие и обогощение мировой литературы.

REVIZORUL – CONTRADICŢIA DINTRE TRADIŢIONAL ŞI MODERN

Ileana TOPOLOGEANU
Piteşti

Cuvinte-cheie: *spațiu tradițional închis, timp redus, spaima de nou, tehnica bulgărelui de zăpadă, final deschis*

O lume tradițională se ghidează după obiceiurile transmise din generație în generație, adoptă un stil de viață care nu se deosebeşte de cel al predecesorilor, are îndeletniciri arhaice. Modernă devine comunitatea care acceptă schimbarea, progresul, transformarea, dar nu superficială, aparentă, prin preluarea elementelor convenabile, dimpotrivă, prin fractura dureroasă cu trecutul. Automatismul conduce spre linişte, mulțumire, chiar fericire, în timp ce noul provoacă nedumerire, neînțelegere, spaimă.

Comedia *Revizorul* poate fi considerată la confluența dintre aceste două categorii antitetice, atât la nivelul structural, cât şi tematic, prin lumea înfățişată.

Dramaturgia lui N.V. Gogol cuprinde doar câteva titluri: pe de o parte, *Revizorul, Căsătoria, Jucătorii de cărți* şi, pe de altă parte, câteva fragmente desprinse din *Ordinul Vladimir clasa a treia* sau punând în discuție probleme teoretice generale ale teatrului. Nucleul comediei *Revizorul* este identificat într-o scrisoare din octombrie 1835, în care Gogol îi solicita lui Puşkin un subiect ,,comic sau necomic, dar să fie o anecdotă pur rusească". Elementul tradițional va fi punctul de plecare pentru piesa ce va fi încheiată în decembrie, în acelaşi an şi va fi pusă în scenă la Petersburg în 19 aprilie 1836, iar la Moscova peste câteva săptămâni, în 25 mai. La premiera de la Petersburg a asistat însuşi țarul Nikolai I, care a râs şi a aplaudat. Autorul împlinise douăzeci şi şapte de ani, dar va revizui constant textul şi va oferi comentarii asupra jocului actorilor sau referitoare la mesaj, până la publicarea textului în ediția din 1842.

Este comedia *Revizorul* o ruptură cu tradiția?

În primul rând, noutatea rezidă din concepția autorului despre teatru, pe care îl considera ,,o catedră de la care poți spune lumii multe lucruri bune", pasiunea pentru scenă izvorând şi din cunoaşterea teatrului ucrainean, aşa-zisul ,,Vertep", dar şi ca o influență a tatălui scriitorului, Vasili Afanasievici, amator de teatru şi autor al unor comedii ce ilustrează spiritul popular. Este evidentă opțiunea pentru o operă satirică în care să fie adunat ,,laolaltă tot ce-i rău în Rusia". Dar acestă

comedie nu se încadra în linia repertoriului din acele vremuri dominate de piese istorice, spectacole cu caracter feeric sau prelucrări după melodrame şi vodeviluri străine.

Gogol se raporta la operele predecesorilor săi, în special la piesele *Neisprăvitul* a lui Fonvizin şi *Prea multă minte strică* a lui Griboedov, ca la modele veritabile, dar considera că trebuie să se renunțe la tradiționala intrigă amoroasă, iar în conflict trebuie să fie cuprinse toate personajele, ,,fiecare trebuie să fie un erou", după cum afirmă în piesa *La ieşirea din teatru*, text corelat cu *Revizorul*. Aşadar, este un element de noutate renunțarea la facila intrigă generată de aflarea iubirii? După cum sublinia Gogol ,,oare goana după rang, după avere, după o însurătoare potrivită, nu-s ele subiecte de intrigă, mai atrăgătoare decât dragostea?".

În al doilea rând, receptarea inițială a comediei *Revizorul* a stârnit reacții diferite. Piesa, care părea lipsită de intrigă, putea fi considerată o farsă amuzantă, iar din alt punct de vedere, satira acidă răscolise racilele societății, astfel că autorul a început să perceapă clar reacțiile îndreptate împotriva sa.

Dincolo de anecdota aşteptării unui inspector guvernamental în capitala unei gubernii şi de procedeul quiproquoului, comedia *Revizorul* dezvoltă contradicția eternă dintre aparență şi esență, dintre tradiție şi modernitate.

Structurată tradițional, în cinci acte, scena întâi anunță venirea unui revizor incognito şi cu dispoziții secrete să tulbure echilibrul acelei lumi închistate. În aşezămintele de sănătate locale, bolnavii sunt murdari, fumează, iar metoda de tratament este eficientă prin faptul că natura este lăsată să lucreze, nefiind utilizate doctorii costisitoare: *dacă-i să moară, pacientul va muri, dar dacă îi e scris să se vindece, aşa se va întâmpla,* susține epitropul Artemi Filipovici Zemlianika. Lumea arhaică se evidențiază în descrierea judecătoriei, în sala căreia aprozii au pus cuibare cu gâşte care au scos boboci, sunt întinse rufe la uscat, iar deasupra dulapului cu arhivă se află biciul judecătorului, Ammos Feodorovici Leapkin-Treapkin, vânător pasionat. Judecătorul se consideră liber-cugetător, a citit câteva cărți şi este uimit când trebuie să dea un verdict, în baza unui dosar. Profesorul de istorie, în viziunea primarului, se strâmbă înfiorător şi pune prea multă patimă în spusele sale, de aceea, Luka Lukici Hlopov, inspectorul şcolar trebuie să-l aducă la ordine. Dirigintele poştei, Ivan Kuzmici Şpekin, violează corespondența, deoarece pentru el lumea se rezumă la poveştile pe care le citeşte în scrisori, iar scrisoarea care l-a încântat, o păstrează asupra sa.

Uimirea receptorului este provocată de faptul că primarul Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski este conştient de toate elementele ce ar putea conduce spre sancționarea sa: oraşul este mizer, nu a construit biserica, iar subordonații săi nu îşi fac datoria.

Degradarea personajelor, mutilarea lor, este accentuată prin faptul că nu au percepția răului, fapt care se aplică şi în cazul falsului revizor, Ivan Alexandrovici Hlestakov, un tânăr de vreo douăzeci şi trei de ani, superficial, elegant, cheltuitor, pasionat de jocul de cărți, de tutun şi de flirturi, construind cu plăcere minciuna hiperbolică. O trăsătură a personajelor, reproşată autorului, a fost că toate sunt negative. De exemplu, primarul este un personaj complex, rob al bunurilor, dornic de mărire, dar şi cu o latură spirituală atrofiată.

Lumea tradițională a birocrației locale este închisă, nimeni nu doreşte amestecul din afară, nu acceptă regulile impuse şi ar dori să coboare pe orice intrus la nivelul lor de înțelegere a lumii. În opoziție, Hlestakov este elementul modern, indicii exteriori sunt edificatori şi, în ciuda vârstei tinere sau a staturii firave, provoacă oficialităților o intensă reacție de spaimă. Spațiul din comedia *Revizorul* este închis, personajele aspirând să conserve o lume etanşă, netulburată din exterior.

Timpul este redus ca durată, vestea venirii inspectorului guvernamental se răspândeşte ca o flacără în praful de puşcă, tehnica dramaturgică fiind aceea a bulgărelui de zăpadă. Faptul minor că instituțiile vor fi supuse controlului aglomerează scena, personajele interferând în conflict, de exemplu, dirigintele poştei află de la Bobcinski despre venirea inspectorului şi se alătură grupului îngrijorat. Dubletul Bobcinski şi Dobcinski sunt mesagerii zvonurilor şi reprezintă cuplul comic. Actul al patrulea conține scena repetată în care conducătorii locali îi oferă inspectorului bani cu titlul de împrumut, dar şi afirmarea abuzurilor primarului, prin revolta negustorilor. Evenimentele evoluează vertiginos, falsul revizor face curte atât fiicei primarului, cât şi mamei acesteia şi sfârşeşte prin a cere mâna tinerei. Plecarea lui, cu trăsura de poştă este redată prin vocile personajelor ce se aud din culise, element modern şi surprinzător, dar este prezent şi procedeul aparteului, menit să ofere comentarii şi caracterizări directe. Interferența personajelor în conflict, repetiția unei scene şi evoluția inversă a personajelor contribuie la realizarea tehnicii bulgărelui de zăpadă, impulsul „rostogolirii" fiind încurcătura creată de percepția greşită a lui Hlestakov drept un înalt funcționar.

La finalul actului al patrulea, falsul revizor iese din cadru, dar influența sa e atât de uimitoare, încât primarul şi soția sa rămân mult timp copleşiți de perspectiva căsătoriei fiicei lor şi de mirajul ascensiunii sociale. Tiranul local îşi consolidează poziția, afirmă că se va răzbuna pe negustorii care au îndrăznit să-i dezvăluie abuzurile, iar oficialitățile îl felicită cu ocazia căsătoriei fiicei lui. Înălțimea la care a ajuns pare amețitoare pentru ca prăbuşirea să fie cruntă.

Dirigintele poştei aduce o scrisoare deschisă şi citită de el şi vestea cade ca un fulger: funcționarul luat drept revizor era un impostor. Tânărul funcționar îi prezintă pe toți din punctul său de vedere stârnind cearta generală şi îndreptarea acuzațiilor spre Dobcinski şi Bobcinski. În

acel moment nu se va întâmpla nimic grav, însă peste o clipă un alt trăsnet se abate asupra lor când jandarmul îi anunță că la han a poposit un slujbaş trimis de împărat de la Petersburg şi cu toții rămân în poziții nefireşti, împietriți, scenă asupra căreia autorul insistă în comentarii şi care este departe de fi o nuntă sau împăcarea tuturor, cum ar fi trebuit să fie încheierea unei comedii.

Finalul piesei *Revizorul* este deschis şi suscită imaginația receptorului care va căuta răspunsuri la mai multe întrebări: a aflat autenticul inspector ce se întâmplă în oraş, vor reuşi să-l corupă şi să-l coboare în lumea lor, se va schimba ceva sau se va conserva aceeaşi atmosferă fetidă. Un alt argument al înnoiri este finalul deschis, atipic pentru o comedie, deoarece nu se poate afirma că este fericit, dimpotrivă. Autorul a insistat asupra realizării scenei mute, astfel că pentru cititor şi spectator devine evident că absența sfârşitului degajă un sentiment tulburător şi îngrijorător ce se asociază cu percepția tragicului.

Aspectul de comedie este susținut prin împletirea tuturor tipurilor de comic: de intenție, de situație, de limbaj şi de caractere. Râsul este viguros şi vindecător şi rezultă din forța personajelor de a străbate epocile şi de a se întrupa, a se regăsi în lumea noastră, de a rosti cuvinte memorabile. Vorbele circulă autonom în raport cu piesa: *De ți-e mutra strâmbă, nu da vina pe oglindă, că într-un anumit fel sunt… oricum… măritată*, *Minte, zău că minte. Singură s-a bătut…, De cine râdeți? De voi râdeți?* etc.

Prima traducere a piesei a fost prelucrată de Petre Grădişteanu şi spectacolul cu *Revizorul* a fost pus în scenă în 1874, la Teatrul cel Mare din Bucureşti, în rolul titular fiind Mihail Pascaly[24]. Astăzi, la două secole de la naşterea lui Gogol, personajele lui sunt vii, problematica pusă în discuție fiind perenă: impostura, falsele valori, falsele idealuri, aparențele, traiul patriarhal perceput ca o tradiție ce nu trebuie alterată, noul simțit ca inutil, dăunător, dar fascinant. Dovada viabilității este reprezentată de punerile în scenă contemporane atât a *Revizorului,* cât şi a *Căsătoriei*. Vladimir Nabokov extrăgea esența universalității prin comparația cu un alt spațiu devenit celebru, dar simbolic, în aceeaşi măsură: ,,Eroii lui Gogol sunt ruşi numai din întâmplare; decorul pe care autorul îl imaginează pentru ei şi condiția socială căreia îi aparțin sunt nişte factori lipsiți de orice relevanță. Mai mult, acest decor şi condiția socială respectivă, oricum vor fi fost ele în ,,realitate", au fost supuse atâtor permutări şi reconstruiri în laboratorul geniului creator al lui Gogol, încât este la fel de inutil să cauți Rusia autentică în povestirile şi nuvelele sale pe cât ar fi să-ți faci o impresie despre Danemarca pe baza celor petrecute în castelul Elsinore"[25].

---

[24] Tatiana Nicolescu, *Opera lui Gogol în România*, ESPLA, Bucureşti,1959, p. 29

[25] V. Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, traducător Cristina Rădulescu, Editura Thalia, Bucureşti, 2006

Preocupările autorului pentru a se asigura o decodare atentă a textului sunt susținute, astfel că este înregistrată nu numai tendința de perfecționare continuă până la tipărirea în volumul din 1842, dar sunt semnalate o serie de texte ce însoțesc piesa şi în care se insistă să nu fie aleasă varianta simplistă a comicului exagerat. Este subliniată opoziția dintre figura primarului care apucă tot ce vede, existența sa fiind subjugată de material şi latura simbolică a revizorului care pleacă spre nicăieri, personificare a conştiinței: *Mi s-a părut că ăsta-i chiar oraşul meu sufletesc şi că ultima scenă reprezintă ultima scenă din viață, când conştiința te sileşte deodată să te uiți cu toată luarea-aminte în suflet şi să te sperii de tine însuți. Mi s-a părut că revizorul acesta adevărat, care numai la vestea că a sosit aduce atâta groază, este adevărata noastră conştiință, care ne întâmpină în pragul mormântului* [26].

În concluzie, *Revizorul* este opera ce păstrează echilibrul între elementele tradiției şi cele novatoare, între specificitate şi universalitate, oferind sensuri ce se reactivează în fiecare epocă literară străbătută.

A revizui este acțiunea pe care o întreprindem de fiecare dată în raport cu operele magistrale, revedem, verificăm soliditatea principiilor noastre. Pe de altă parte, sensul profund propus de Gogol este de a ne revizui, a ne cerceta critic, în vederea purificării interioare. Venirea revizorului este examenul aspru, decisiv pe care fiecare individ îl dă cu propria conştiință.

BIBLIOGRAFIE

Gogol, N.V., *Opere*, în şase volume, volumul IV *Opere dramatice*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1957

Gogol, N.V., *Mantaua. Povestiri. Nuvele,* traducere din limba rusă şi note de Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Aureliu Busuioc şi Emil Iordache. Selecția textelor şi tabel cronologic de Emil Iordache, Editura Polirom, Iaşi, 2007

Nabokov Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, traducător Cristina Rădulescu, Editura Thalia, Bucureşti, 2006

Nicolescu Tatiana, *Opera lui Gogol în România*, ESPLA, Bucureşti, 1959

Резюме

«Ревизор» – между традиции и модерном

В статье обсуждается вопрос вклада Н.В. Гоголья в развитии русской и мировой драматургии на примере пьесы *Ревизор*. Анализу подвергается и вопрос открытого финала. Живучесть гоголевской драматургии доказывается множествами постановками его пьес на румынских сценах.

[26] N. V. Gogol, *A doua versiune a sfârşitului* în *Deznodământul Revizorului,* 1957, p. 377

DEMONUL LERMONTOVIAN ÎNTRE STRĂLUCIREA UNIVERSALĂ ŞI DRAMA SPIRITUALĂ

Ludmila BEJENARU,
Universitatea „Al.I.Cuza”, Iaşi

Cuvinte-cheie: *Lermontov, motiv demonic, geniu, gândire, cunoaştere*

Abordând problema fericirii şi libertății umane, a posibilității realizării înaltei meniri a creatorului de geniu, Lermontov, ca şi predecesorii săi, a fost în permanență preocupat de vocația poetului şi de finalitatea actului creator. Neînțeles şi disprețuit, poetul apare în ipostaza de vizionar, care are menirea să comunice lumii “adevăruri înalte”, să propovăduiască dragostea pentru semeni. Dacă în poeziile *Rugăciune, Aveți dreptate, Profetul, Poetul* răzbat ecouri ale meditației lermontoviene, *Demonul* va fi expresia plenară a acestei teme. În filosofia lui Schelling, care postula că autocunoaşterea trebuie să devină supremul scop al activității umane, Lermontov îşi găseşte temeiul viziunii sale romantice. Ideea autocunoaşterii constituie un adevărat laitmotiv al creației lermontoviene, iar problematica binelui şi a răului, a libertății individuale şi a finalității ei, a înfruntării dintre înger şi demon, dintre cer şi pământ, dintre rai şi iad îl preocupă pe Lermontov, atât sub “*semnul Necesității neîndurătoare*” predestinat unei trăiri intense, mereu la limită. Autodefinindu-se ca adept al forței distructive *(“ca şi demonul meu / sunt alesul răului”)*, poetul tinde spre afirmarea libertății demonice, spre repudierea oricărei autorități exterioare.

Motivul demonic, adânc inspirat de personajele Faust, Corsarul, Ghiaurul, Manfred, preocupă “sufletul oceanic” al poetului de-a lungul timpului. Motivul apare atât în lirică *(Napoleon,* 1824; *Demonul meu,* 1831; *Nu pentru îngeri,* 1831; *Nu vreau,* 1837; *Norii, 1840; Tamara,* 1841), cât şi in poem *(Azrail,* 1831; *Boierul Orşa,* 1835-1836; *Demonul,* 1829-1841; *Basmul pentru copii,* 1840) cât şi în drame *(Mascarada,* 1836) şi în roman *(Un erou al timpului nostru,* 1841).

Orgoliosul demon, simbol al mistuitoarei nevoi de cunoaştere, Satan, ca prototip fundamental al creației lui Lermontov, înzestrat cu o imensă forță de fascinație şi cu “*o frumusețe stranie*”, îl însoțeşte pe poet *“viața toată*”. Cu implicații filosofice, etice şi sociale, lirica lermontoviană şi însuşi autorul, *“zvârlind cu mintea-mi zbuciumată / Lumina unui straniu foc” (Demonul meu*) se integrează în acea “*epidemie satanică”,* care a cuprins întreaga literatură europeană, odată cu apariția eroilor luciferici byronieni şi a celor faustici la Goethe.

Imaginii demonului şi motivelor demonice Lermontov le dă întruchipări şi nuanţări diferite, precum intelectul, genialitatea, năzuinţa spre echilibru şi spre cuprinderea integrală a vieţii. *"Poetul ideii"* – după cum spunea Belinski –, prin imaginea demonului, ca "*rege al cunoaşterii şi al libertăţii*", întruchipează în motivul creaţiei şi al creatorului puterea gândului şi a cunoaşterii fundamentale, acestea fiind componente necesare ale vieţii. Cunoaşterea devine la Lermontov *"motivul pustiirii"* (Livia Cotorcea) – drama demonică a individului confruntat cu o umanitate indiferentă.

Demonul lermontovian trăieşte o dramă a cunoaşterii şi această mişcare exclusivă spre cunoaştere îl îndepărtează pe om de "*la adevărata sa menire*". "Împărat al cunoaşterii şi al libertăţii", "duşman al cerului", demonul este geniul osândit sa rămână veşnic singur,

"lipsit de ţel şi de iubire
şi părăsit de năzuinţi".

Înzestrat cu o inteligenţă profundă, el simte gustul amar al tristeţii şi este obosit de nemurirea sa; este reflexiv, înclină spre filosofia metafizică, fiind visător şi profund melancolic. Cu "*invidie şi ură în pieptul lui cel pustiit*", are predispoziţia spre reverie, găsind în vis o posibilitate de abstragere de la real, deoarece aspiră spre cunoaşterea absolută şi spre creaţie, spre iubirea absolută. Geniul este personificat în demon, simbolizat prin fiinţa biblicului înger căzut, semeţ, răzvrătiţi, izgonit din Paradis; el îşi aminteşte de timpurile când strălucea ca un heruvim "*setos de a şti"*. Proscris, el rătăceşte, "stăpân pe acest mărunt pământ", încercând zadarnic să-şi învingă singurătatea prin iubirea pentru prinţesa georgiană Tamara:

"Vreau să mă rog, vreau să iubesc
În bine iar să cred voiesc".

Lumea imaginară în care se refugiază eroul este singura salvare posibilă pentru fiinţa superioară, înzestrată cu ideea genialităţii. Ori Lermontov asociază genialităţii elementul titanic, apropiindu-se, sub acest aspect de Hyperionul lui Hölderlin. Străin de pasiuni şi suferinţe, geniul ascede la deplina libertate morală, rămânând *"veşnic rece şi liber*", ridicându-se deasupra vicisitudinilor, care îi răpesc liniştea şi seninătatea necesare actului creator, ca supremă justificare a vieţii. Mâhnit de suferinţă, de teluric, geniul, ca şi norii "fără ţară", se proiectează într-o lume ideală, unde stăpânesc libertatea deplină, fericirea eternă, pacea netulburată. Pentru a atinge acest ideal, geniul trebuie sa devină asemănător "gintei pribege" a norilor ca în elegia cu acelaşi nume: "*Nu ştiţi ce-i pasiunea şi chinul ei nebun / Şi veşnic reci şi liberi, fără ţară / Nu-i nimeni să vă poată trimite în surghiun*".

Dorința nestăpânită a Demonului de a atinge cunoaşterea absolută – *"gândul-pasiune*" (Livia Cotorcea) – vine dintr-o dârză voință şi, poate, din orgoliu. Fiindcă Geniul, perfect conştient de valoarea şi de puterea operei sale, trăieşte sentimentul superiorității, ce pune între el şi lume o distanță siderală, el rămânând în univers "ca întotdeauna solitar". Excesul de sensibilitate nativă, una din manifestările voinței, îl distanțează pe Geniu de lume, la fel ca şi orgoliul său rănit, ("*trufia mea bolnavă*").

Pasiunea Demonului este, pentru el, fericirea ideii. În acest context, el pune în discuție gândirea şi cunoaşterea pe care o disociază în cunoaşterea fundamentală şi imitația gândirii. "Cunoaşterea fundamentală, (poznanie), gândul ("misli, duma") îi apar poetului drept componente necesare ale vieții: căci Marele Spirit nu se poate contempla decât în oglinda gândirii umane. În această gândire, Lermontov descoperă "gândul-pasiune" nedespărțit de suflet ("duma na serdțe lejit") şi opus gândului steril, născut din excesul de vitalitate ("izbitok jizni"). Patima, deci, e a lumii,

"unde nu este frumusețe
Şi nici adevărat noroc".

Pasiunea geniului, opusă patimii lumeşti, atinge adâncimi – sau culmi – existențiale. De aceea pasiunea – fericirea ideii – înseamnă suferință, pătimire; dar nu pătimire pasivă, ci participare supremă la idee, ca trăire agonică a acesteia. Geniul pătimeşte, dar el se sacrifică, acceptă jertfa de sine, aşa cum acceptă şi singurătatea. Sublimul sens al jertfei geniului este splendida forță morală, crescută din izolare. Căci numai izolarea conferă conştiința forței morale. Cel mai puternic om este omul singur, - spunea Ibsen, pentru că ei este liber şi fiind liber, accede la adevăr.

Impresia absolutului, trăit ca o certitudine, o au doar "*îndrăgostiții, nebunii şi sfinții"* (Ovidiu Drâmbă). Demonul e un erou îndrăgostit, nebun şi sfânt: sfânt pentru ca e îndrăgostit de Ideea Cunoaşterii, în care crede până la nebunie. În fericirea ideii (gândul-pasiune), în Absolutul Ideii Cunoaşterii el îşi trăieşte fericirea, adeverind un gând al lui Sofocle: "Ştiința este măsura completă a fericirii". Dar fericirea îşi alătură ca un corelat obligatoriu durerea, cum spunea şi Ecleziastul: "Unde e multă ştiință sunt şi multe dureri". Pentru Demon – durerea cunoaşterii, ia forma durerii izgonirii, a durerii singurătății şi a iubirii. Iar durerea iubirii, – ne avertizează Mihai Cimpoi, – poate deveni o formă de cunoaştere, ca experiență a timpului, şi să ne ducă la o mai înaltă revelare a ființei. Şi parcă inspirat de aforismele marilor predecesori, şi Emil Cioran ține să amintească faptul, că "*drumul cunoaşterii este atât de dureros, încât cine n-ar renunța la el*"? Oricine ar renunța, spunem noi, numai nu şi omul de geniu, pentru că durerea cunoaşterii este generată

de iraționalitatea, bestialitatea şi demonia vieții ca un vârtej mistuit în încordarea proprie.

În opera lermontoviană Demonul este un Eros şi Erosul este un demon. Demonul simte deci "nevoia de iubire" ca întoarcere în sine.Pentru Demon (ca şi pentru Lermontov, de altfel), dragostea este treapta cea mai înaltă a moralității. Pentru dragoste el se dezice de *"vechile necuviințe*", după cum îi cere Tamara, fiind gata să dea *"veşnicia pe-un fior*". Luceafărul eminescian dă "*nemurirea în schimb pe-o sărutare"*, ambii însa rămân ceea ce au fost. "Demonul rămâne demon, orice ar spera, după cum Hyperion rămâne el însuşi, în ciuda deciziei de a-şi schimba nemurirea pe o oră de iubire", pentru că "păcatul năzuit nu s-a produs", consideră Mihai Cimpoi.[55] În dragoste, ca şi în ură, Demonul este "*mare şi neschimbător"*, şi pentru sentimentul iubirii, renunță "la răzbunarea" lui la revolta contra Demiurgului, titanic şi nedrept în deciziile sale.

EI, cel *"iubit de nimenea", "rege al ştiinței şi libertății*", cade la picioarele Tamarei, care ar putea cu un cuvânt să-i schimbe mersul vieții, cu rugămintea de a-l asculta măcar din milă:

"Ascultă-mă, măcar din mila!
Doar un cuvânt, atâta-ți cer!
Cu el poți să mă-ntorni, copilă,
Din nou la bine şi la cer",

Dragostea îl ispiteşte şi-l îngenunchează. Pentru Demon, suferința dragostei este *"întâia în lume".* El nu-i cere Tamarei iubire, ci milă, dar milă din dragoste, şi nu dragoste din milă, sperând sa-şi găsească, în acest sublim sentiment, fericirea, să-şi găsească liniştea şi echilibrul sufletului, uitându-şi greşelile şi ispitele. Cu ajutorul Tamarei, Demonul speră să afle calea dreaptă a iubirii şi înțelepciunii (Adevărul Absolut), deschizând şi pentru ea *"tot universul plin de stele", "şi neştiute cunoştințI".*

Pentru dragostea sa Demonul suferă vulcanic, *"adânc şi durut",* lăsându-se cuprins chiar şi de gelozie, nebunia dragostei, pornită din vanitate, iar nu din iubire: "*privirea lui întunecată / Străfulgera de gelozie*".

Iubirea devine un dat al Geniului şi al Creației, o stare spirituală de mare intensitate, ca o forță cosmică şi creatoare de alte lumi:

"Şi te iubesc cum niciodată
N-a mai iubit vreun muritor".

Dar geniul, ca şi la Eminescu, nu este capabil de a trăi plenar fericirea şi nici de a face fericiți pe alții:

“Dă-mi dragostea ce se-nfiripă,
Dau nemurirea mea pe-o clipă;
Tamara, crede-mi sfântul ţel:
Că-n dragoste, precum şi-n ură,
Eu sunt statornic, eu nu-nşel!”.

Chiar punând jertfa nemuririi pe altarul iubirii, Geniul este neînţeles de pământeni.

Demonul îşi imaginează viaţa alături de iubita lui, într-o armonie universală, dragostea fiind proiectată într-un spaţiu infinit, fiindcă infinită este tensiunea trăirii sale.Dragostea devine pentru Demon o necesitate, el sperând să păşească astfel “pe calea Binelui”.

Actul creator al Demonului, cum se vede mai sus, este susţinut de dimensiunea universului fiind un acut sentiment al infinitului. În vastul spaţiu cosmic, proiectat în eternitate, Demonul apare ca un Orfeu. Tot universul, datorită spiritului creator şi însetat de frumos al eroului, devine muzică, armonie, o ordine diferită de cea divină.

La Lermontov, “rolul glorios şi auster” al lui Dumnezeu nu este un rol de perfecţionare a ordinii morale universale ca la Vigny sau la Lamartine. Creatorul statorniceşte o echitate socială. Prezenţa “divinului” şi a “demonicului” în poezia lui Lermontov simbolizează frământarea interioară a poetului, înfruntarea dintre polarităţile sufletului său. Din “infernul”, care simbolizează zbuciumul şi suferinţa, spiritul lermontovian tinde să se smulgă, dar nu reuşeşte decât arareori. Şi aceasta lume josnica şi filistină, care nu este decât o întinare a idealităţii, nu-i poate oferi pacea interioară şi posibilitatea unei activităţi plenare, spre binele umanităţii. Lermontov nu poate accepta, ca alţi poeţi, colaborarea cu Dumnezeu pentru eradicarea răului pe pământ. El respinge o asemenea alianţă, care ar diminua şi ar ştirbi prestigiul eroului său prometeic. De aceea Dumnezeu nu participă la destinul eroului, *“el grijă are de ceruri*", Creatorul având în poem doar rolul justiţiei supreme. Duhul căzut, damnat, speră în revolta sa contra Demiurgului, la o metamorfoză radicală, prin aspiraţia spre bine şi dragoste pământească.

Pământeana Cătălina îi cere lui Hyperion “nemurirea” în schimb pe-o “sărutare”. “Fiu al cerului”, Demonul îi cere Tamarei să renunţe la steaua ei, la datină şi la străbuni. Cătălina cere drept jertfă întru iubire nemurirea, Demonul – renunţarea la rădăcini; în fond se cere asumarea unui alt destin.

Ori poate omul de geniu nu concepe că muritorii pot să se bucure de libertatea de acţiune şi de gândire, fiind încorsetaţi în “*cercul strâmt al lumii pământeşti*”. Geniul nu are moarte, nu are noroc, dar nu are nici Patrie. Patria lui ţine de astral, este întregul Univers. Ca fiinţă înzestrată cu libertatea de acţiune şi de gândire, Demonul aparţine sferei de sus. Şi dacă libertatea de gândire a Demonului este absolută, libertatea sa de

acțiune este relativă, cheia libertății absolute fiind deținută de Dumnezeu.

Aspirând la ideal, Demonul îi cere fiicei lui Gudal să se elibereze de condiția sa de pământeană, să se ridice, prin iubire, în sfera libertății necesare, spre Adevărul Absolut.Prin iubire, Demonul îi cere Tamarei să renunțe la condiția umană şi să atingă libertatea absolută şi iubirea ideală:

"Ce-i veşnicia fără tine?
Şi nesfârşita-mi forță, ce-i?
Cuvinte goale şi străine,
Un templu vast, dar fără zei!"

Demonul îşi dă seama că oricărui muritor ii este dată numai libertatea de alegere între viață şi moarte, El, nemuritor fiind, nu poate "beneficia" de această "plăcere", o ajută însă pe Tamara, prin vrajă, să renunțe la viață. Tamara vede nemurirea Demonului ca pe o moarte stranie, eternitatea fiind, de fapt, principalul arbitru al morții, şi Geniul – imaginea artistică a nemuririi, un dar natural.

Iubirea pentru duhul răzvrătit semnifică, în conştiința Tamarei, moartea. Demonul îi lasă libertatea de alegere; Tamara nu poate concepe iubirea pentru Demon decât prin moarte. Moare, pentru că îşi dă seama de faptul că dragostea Demonului, pe care nu o va înțelege niciodată, va rămâne de neatins. Tamara nu înțelege iubirea nepământească, cum nu înțelege şi cosmosul la care sufletul ei nu poate avea acces. Moartea Tamarei nu este o răzbunare a Demonului, ci drama autocunoaşterii muritorului, a imposibilității de a-i înțelege pe Demon, echivalând cu mântuirea prin iubire.

Iubirea este, pentru Demon superioară din punct de vedere moral eticii sociale, ceasta fiind doar o convenție a mulțimii, ea profanând dragostea, prin faptul ca o coboară în mijlocul vulgului şi la judecata acestuia.Iubirea înseamnă pentru Demon o manifestare spontană a moralității pure. Dar Tamara nu înțelege latura ideală a fericirii spre care tinde Demonul; ființă muritoare, ea concepe iubirea ca o voluptate, şi nu ca un ideal. La sfera libertății necesare, sufletul ei nu poate avea acces.

Povestea de iubire a Demonului nu este altceva decât drama unui suflet, a unui mare spirit destinat să trăiască separat în două corpuri – al lui Cronos şi al duhului căzut, care, după ce îşi omoară iubita prin vrăjile sale, revine la condiția sa demonică, de solitar în nemărginirile universului.

"Demonul lermontovian (...) e creat chiar din plămada lui Peciorin: are pornirea înnăscută de a contrazice, de a-şi contrazice, în primul rând, îndemnurile inimii şi minții". Revoltându-se împotriva lumii strâmb alcătuite, şi Îngerul căzut se transformă în Geniu. Demonul lermontovian devine simbolul patetic al înălțării intelectuale, un atribut al Geniului

care, “pe pământ nu e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit”, care “n-are moarte, dar n-are nici noroc” (Mihail Eminescu). Dar “ce înseamnă norocul față de cunoaştere?”, – se întreabă Matei Călinescu.

Imaginea Demonului puternică şi nemuritoare, ridicându-se dincolo de durere şi de moarte, ilustrează strălucirea universală a geniului şi reversul de dramă spirituală şi de singurătate a acestuia.

Резюме

Лермонтовский* Демон *– между мировым блеском и духовной драмой

В статье анализируется образ Демона одноименной поэмы Лермонтова и высказываются философские мысли, которые породила эта вечно занимательная тема.

ВНЕШНЕПОЛИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

А.В.ВАСИЛЬЕВ
Москва, Россия

Ключевые слова: *Достоевский, мыслитель, геополитика, роль и место России, Европа и Азия*

Ф.М. Достоевский хорошо известен всем как гениальный писатель, великий мыслитель, философ, тонкий психолог, публицист, имевший твердую гражданскую позицию и отстаивавший ее силой пера. Однако совсем мало известна большинству другая сторона мысли великого писателя – его оценки и суждения относительно внутриполитического положения в странах Европы, расклада на внешнеполитической арене того времени, рассуждения о внешней политике России, ее смысле и задачах. Эта часть наследия великого писателя до сих пор остается малоисследованной и недооцененной. А ведь, пожалуй, ни один из мыслителей и даже политиков его времени не сделал столько гениальных предвидений относительно как ближайшего, так и отдаленного будущего Европы. Искренне переживая за состояние современной ему России и ее будущее, Ф.М.Достоевский, разумеется, не мог оставаться в стороне и от внешнеполитических событий той эпохи и тех внутренних и внешних потрясений, которыми была так богата вторая половина XIX в. и которые совершенно преобразили Европу и мир.

Основная часть так называемой политической публицистики Ф.М. Достоевского увидела свет в его журнале «Время» (1861) и в «Дневниках писателя» за 1873, 1876-77 и 1880-81 гг., опубликованных в журнале князя Мещерского «Гражданин». Указанные источники оставили немало рассуждений писателя о важнейших мировых событиях того времени: политике Турции на Балканах, соотношения сил в Европе, деградации французского государства, деструктивной роли Великобритании в европейской политике, судьбы «лоскутной империи» Габсбургов, важной роли Германии в Европе.

Практические рекомендации Ф.М. Достоевский делал без оглядки на общественное мнение, «высокую политику» и дипломатию. «Константинополь должен быть наш, – выражал он свои убеждения, – завоеван нами, русскими, у турок и остаться нашим навеки… Россия должна владеть и необходимым округом Константинополя, Босфором и проливами, должно содержать в нем войско и флот, и так должно быть еще долго, долго».

Одной из наиболее заметных частей политической мысли Ф.М. Достоевского являются его рассуждения о судьбах славянства, где проявилась, пожалуй, наиболее ярко его внешнеполитическая концепция и ряд гениальных предвидений. Не входя официально в круг идейного течения славянофилов, писатель разделял его многие взгляды. Разумеется, он не мог остаться в стороне от очередного Балканского кризиса, призывая российское общество помочь Черногории и Сербии в начавшейся войне с Турцией. Именно на 1876 г. приходятся его наиболее глубокие рассуждения о будущем славянских народов Европы, в первую очередь балканских славян.

Так называемый «Восточный вопрос» Ф.М. Достоевский всегда рассматривал с точки зрения «славянского всеединства» во главе с Россией как главным носителем православной идеи. Тем не менее, писатель, имея собственные идеалы, не стремился идеализировать славянские народы и их взгляд на свое будущее устройство и отношения с Европой. Например, он прекрасно знал, что сербское общество было настроено далеко не всегда в пользу России. «Все эти славянские отдельности, …нации неопытные и жизни не знающие», – утверждал он, – со временем одумаются и оценят усилия России по добровольному объединению славянского мира на православной основе». – «Без единого огромного центра своего – России не бывать славянскому согласию, исчезнут славяне с лица земли». «С уничтожением мусульманского владычества может наступить в этих народах, выпрыгнувших вдруг из гнета на свободу, страшный хаос, так что не только правильная федерация между ними, но даже просто согласие – есть лишь мечта будущего».

Наиболее определенно и пророчески прозвучали его слова в статье «Одно совсем особое словцо о славянах, которое мне давно хотелось сказать», опубликованной в 1876 г., накануне решения России вступить в войну с Турцией для освобождения балканских народов. «Дадим же волю нашей фантазии, – пишет Федор Михайлович, – и представим вдруг, что всё дело кончено, что настояниями и кровью России славяне уже освобождены, мало того, что турецкой империи уже не существует и что Балканский полуостров свободен и живет новою жизнью. …Будут ли, наконец, все эти земли и землицы вполне независимы или будут находиться под покровительством и надзором “европейского концерта держав”, в том числе и России (я думаю, сами эти народики все непременно выпросят себе европейский концерт, хоть вместе с Россией, но единственно в виде покровительства их от властолюбия России)…».

«…Не будет у России, и никогда еще не было, таких ненавистников, завистников, клеветников и даже явных врагов, как все эти славянские племена, чуть только их Россия освободит, а Европа согласится признать их освобожденными!.. Начнут же они, по освобождении, свою новую жизнь, повторяю, именно с того, что

выпросят себе у Европы, у Англии и Германии, например, ручательство и покровительство их свободе, и хоть в концерте европейских держав будет и Россия, но они именно в защиту от России это и сделают. Начнут они непременно с того, что внутри себя, если не прямо вслух, объявят себе и убедят себя в том, что России они не обязаны ни малейшею благодарностью, напротив, что от властолюбия России они едва спаслись при заключении мира вмешательством европейского концерта, а не вмешайся Европа, так Россия, отняв их у турок, проглотила бы их тотчас же, “имея в виду расширение границ и основание великой Всеславянской империи на порабощении славян жадному, хитрому и варварскому великорусскому племени”.

«Они станут упрекать Россию как страну варварскую, северного колосса мрачного, даже не чисто славянской крови». «России надо серьезно приготовиться к тому, что все эти освобожденные славяне с упоением ринутся в Европу, до потери личности своей заразятся европейскими формами, политическими и социальными. Между тем эти землицы будут вечно ссориться, вечно друг другу завидовать и друг против друга интриговать… Но в случае беды они все непременно обратятся к России за помощью». «Долго, о, долго еще они не в состоянии будут признать бескорыстия России и великого, святого, неслыханного в мире поднятия ею знамени величайшей идеи!..», – с горечью подводит итоги писатель.

Приведенные выше высказывания Федора Михайловича, видимо, комментариев не требуют и оставляют только одно желание – восхищаться его гениальной прозорливостью. Никто из его современников не ожидал подобного развития событий уже в ближайшие годы после освобождения балканских народов от османского гнета. Очевидно, что именно исходя из таких соображений, он относил надежды на осуществление «всеславянского союза» к неопределенному будущему.

Видимо, определенное разочарование в «братьях-славянах» заставило писателя высказать следующую идею: «Россия не в одной только Европе, но и в Азии, русский не только европеец, но и азиат. Мало того, в Азии, может быть, еще больше наших надежд, чем в Европе… В грядущих судьбах наших, может быть, Азия-то и есть наш главный исход». Эта мысль Ф.М. Достоевского делает его фактически первым провозвестником евразийства, опередившим на несколько десятилетий появление этого направления общественной мысли, выразившейся в трудах С.Н. Трубецкого, Г.В. Вернадского, П.Н. Савицкого, Л.Н. Гумилева.

Проницательно оценивал Достоевский другие европейские события. Периодически объектом его критики становилась Франция, к политическому устройству которой он относился с большим скептицизмом. Деградация национальной жизни французов

представлялась писателю необратимой. «Францию ждет судьба Польши, и политически жить она не будет, или не будет и Германии», – считал он. Предвидел писатель и распад Австро-Венгерской империи как «страны с беспорядочно перемешанными нациями, преследующими каждая свои интересы». В январе 1881 г. он предсказал неизбежность воссоединения Австрии с Германией, а еще в конце 1877 г. – «всеобщей европейской войны в ближайшем будущем». Характерны его наблюдения над «европейским равновесием» (1876), когда «пять волков стерегут добычу» (Константинополь и проливы), и «может случиться, что из пяти равновесных сил образуются только две». «Россия всегда обеспечивала равновесие сил в Европе в ущерб себе, но чуть подумает о себе, – все объединяются против нее».

В «Дневниках писателя» изначально враждебной интересам России предстает Англия – главный геополитический игрок, использующий в своих интересах противоречиях континентальной Европы. «Надо нам англичанам не верить», – призывал Достоевский, выделяя ведущую роль этой страны в разжигании европейских конфликтов, включая войну на Балканах. О планах Англии «настроить против нас славян» Достоевский писал постоянно.

Особый интерес для современного политика представляют мысли Достоевского о Германии, ее исторической роли в Европе и необходимости тесного союза с Россией. Говоря об упадке Франции, он предположил появление в Европе «новой гениальной нации», способной повести за собой «западное человечество», имея в виду политическую организацию континента. «Этот народ победил такого врага, который почти всех всегда побеждал… Он не мог не победить вследствие образцового устройства своей бесчисленной армии и своеобразного пересоздания её на совершенно новых началах и, кроме того, имея такого предводителя во главе», – описывал Ф.М. Достоевский Германию во главе с канцлером Бисмарком.

«Германия и Франция не могут ужиться в Европе… Еще раз спор будет не на жизнь, а на смерть… Они ждут своевременного момента свести с лица земли Францию, чтобы уже не беспокоиться с ней вовеки», – как будто предвидел Ф.М. Достоевский две мировые войны, в которых Франции и Германии пришлось воевать друг с другом.

Писатель неоднократно упоминал и европейскую объединительную идею, представленную Германией. Кстати, именно в германцах писатель, далекий от только зарождающихся идей расового учения, описывая психологические основы немецкого характера, видел в нем субстрат «арийского мира».

Достоевский описывал Германию в Европе как страну серединную: «…как бы она ни была сильна, с одной стороны Франция, с другой Россия… русские могут догадаться, что не они

нуждаются в союзе с Германией, а Германия нуждается в союзе с Россией; мало того: что зависимость от союза с Россией – роковое предназначение Германии, с франко-прусской войны особенно». Таким образом, Достоевский объединил интересы Германии и России в перспективах идеологической и культурной консолидации Европы: «Мы нужны Германии …не для минутного политического союза, а навечно. Идея воссоединенной Германии широка, величава и смотрит вглубь веков. Что Германии делить с нами? Объект её – всё западное человечество. Она себе предназначила западный мир Европы, провести в нем свое начало вместо римских и романских начал и впредь стать предводительницей его, а России она оставляет Восток. Два великих народа предназначены изменить лик мира сего». Такие же рассуждения лежали в основе зарождающейся в первой трети XX в. геополитической школы К. Хаусхофера, Ван ден Брука, К. Шмита. В 1877 г. Достоевский писал о мировой борьбе трех идей: католической, протестантско-германской и славянской, как и Н.Я. Данилевский, на многие десятилетия опередив доктрину С. Хантингтона о «войне цивилизаций».

Прагматизм взглядов Достоевского на внешнюю политику России охватывал и прошлое. Вопреки распространенному в то время мнению, он назвал ошибкой отказ от союза с Наполеоном, предлагавшего России «Восток», прося оставить ему Европу: «У нас тогда было бы море, и мы могли бы даже там Англию встретить… Но мы помогли освободить Европу, и все освобожденные нами народы, еще не добив Наполеона, стали подозревать нас… Что мы добились в Европе, так ей служа? Одну ее ненависть!»

В августе 1880 года Достоевский опубликовал свою знаменитую «пушкинскую речь», в которой наряду с «гуманистическими» мотивами содержались и многие его мысли о народах Европы, затрагивающие этническую и даже расовую проблематику с неожиданных сторон. Достоевский начал речь с короткой характеристики Шекспира, давшего «всемирность, всепонятность и неисследимую глубину мировых типов человека арийского племени», чтобы затем ввести тему в широкий исторический контекст. Коснувшись глубинного духа петровской реформы, Достоевский сказал, что русский народ «проявил готовность и наклонность нашу… ко всеобщему общечеловеческому воссоединению со всеми племенами Арийского рода. Да, назначение русского человека есть, бесспорно, всеевропейское и всемирное».

«Для настоящего русского Европа и удел всего великого Арийского племени так же дороги, как и сама Россия». Эта идея, по словам писателя, «имела следы в характере нашего общения с европейскими племенами даже в государственной политике… Россия все эти два века служила Европе, может быть, гораздо более, чем самой себе». Но в «пушкинской речи» Достоевский говорил и о

презрении Европы к России, считая ее главной причиной то, что «они никак не могут нас своими назвать… турки, семиты им ближе по духу, чем мы – арийцы».

Определяя роль России в мировой политике, Ф.М. Достоевский, прежде всего, призывал к политической «самостоятельности» при всех событиях в Европе, поскольку только в этом случае европейское общественное мнение будет уважать Россию. Вместо этого писатель видел вокруг «рабское копирование Европы»: «Страсть стать общечеловеками заставила Европу нас презирать».

Но он, как немногие, признавал значение общей континентальной силы, скрепленной единством происхождения: «Это страшная и святая вещь – Европа! …Европа нам почти так же дорога, как Россия; в ней всё Афетово племя», «…а наша идея – объединение всех национальностей этого племени и даже гораздо дальше, до Сима и Хама». Однако притягательная сила Европы не мешала ему писать о «вечно агитирующей против нас европейской швали».

Подробный анализ политической публицистики писателя демонстрирует еще немало интересных наблюдений над происходящими событиями на мировой арене и гениальных предвидений их развития как в ближайшем, так и весьма отдаленном будущем. Неожиданную актуальность приобретают и многие идеологические обобщения Ф.М. Достоевского, выходящие за рамки текущих событий. Все это еще раз утверждает нас в мысли, что Федор Михайлович – не просто великий писатель, но и великий мыслитель, искренне переживающий за будущее не только России, но и Европы, всего мира.

Конечно, далеко не все идеи автора воплотились, а прогнозы сбылись. Многие его рассуждения и выводы с высоты нашего времени могут показаться нежизненными и просто наивными. Однако, как мы видим, целый ряд предвидений писателя, сделанные почти полтора века назад оставляют впечатление, что он как будто заглядывал в XX век. Остается надеяться, что пророчества писателя о роли и месте России в мире еще ждут своего воплощения в веке XXI-м.

Rezumat

Politica externă în gândirea lui F.M. Dostoevski

Studiul de faţă pune în lumină un aspect mai puţin cunoscut al reflecţiilor marelui scriitor rus F.M. Dostoevski, dezvăluind si nuanţând calitatea de vizionar a acestuia. Gândurile exprimate de scriitor încă în secolul XIX cu referire la poziţia Rusiei, dar mai ales la viitorul Europei, dau impresia unei analize făcute de un contemporan al vremurilor noastre.

TURGHENIEV ŞI VICISITUDINILE CRITICII

Adriana CRISTIAN
Cluj-Napoca

„Geniul nu a trecut pe lângă critică fără să-şi lase urmele de aur".
Albert Thibaudet

Cuvinte-cheie: *Turgheniev, critic literar, liberalism, concepții estetice*

Lucirile divinatorii, comparațiile ce au devenit imagini memorabile au revărsat lumină asupra operelor care au făcut obiectul reflecțiilor estetice ale marilor talente. Şi Turgheniev este unul dintre aceia care şi-au lăsat urmele de neşters în domeniul criticii. El şi-a surprins adeseori confrații de breaslă cu „considerații profunde şi clare" – după cum mărturisea Flaubert.

Din păcate, opiniile scriitorilor americani Hjalmar Boyesen şi Henry James, aprecierile admirative ale francezilor Hippolyte Taine, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Guy de Maupassant şi ale altora au rămas necunoscute în patria clasicului rus şi n-au devenit „fapte literare" de-a lungul întregului secol al XIX-lea. Aceeaşi soartă au avut-o şi observațiile lui Albert Thibaudet şi ale Virginiei Woolf din prima jumătate a secolului următor, referitoare la contribuția importantă a lui Turgheniev la ctitoria noii poetici a romanului din epoca postbalzaciană.

Tinerii critici din anii '60 nu au cunoscut, deci, activitatea lui de critic literar. Cu excepția lui D.I. Pisarev – care îl considera pe nihilistul Bazarov adevărat reprezentant al aspirațiilor noii generații, – corul celorlalți i-a fost ostil: „n-a existat nici un debutant – îşi amintea Turgheniev – care să nu fi încercat să mă lovească <...> şi loviturile erau abile şi fără greş".[27]

În aceste atacuri insidioase au excelat criticii obscuri „pe care natura nu i-a înzestrat cu vocație estetică"[28], aflați la periferia vieții literare, precum E.L. Markov, V.A. Zaițev, M.V. Antonovici ş.a. Şi mai târziu Turgheniev a fost în mod constant ostracizat. În epoca sovietică activitatea lui de critic literar fie că era ignorată cu desăvârşire, fie că se reducea la afirmații generale sau era condamnată fără apel, întrucât el, chipurile, „îi impunea lui Bielinski simpatiile sale liberale, se străduia să-

[27] И.С. Тургенев, *Собрание сочинений. В двенадцати томах,* М., 1956, т. 11, p. 193-194.
[28] *Idem*, т. 10, с. 384.

i îndepărteze de el pe „urmaşii" lui – Cernâşevski şi Dobroliubov" [29] – cum susținea V.I. Kuleşov.

Turgheniev nu şi-a renegat niciodată concepțiile liberale, precizând că este „un liberal moderat", în spiritul liberalismului englez, adică aşteaptă ca reformele să fie înfăptuite „de sus" şi respinge răsturnările pe cale revoluționară. Dar în Rusia – după cum consideră acum unii exegeți, printre care şi V.A. Nedzveţki şi G.V. Zâkova în lucrarea lor recentă[30] – liberalismul a avut un rol pozitiv deosebit. „În perioada sumbră" (1848-1855) „critica estetică, față de care Turgheniev era foarte apropiat, a avut indubitabil, ca şi întregul liberalism rus <...> un rol progresist", susținând valoarea imanentă a artei şi misiunea ei „de perfecționare morală a omului şi societății, precum şi nobila chemare a artistului"[31].

Liberalismul admitea pluralitatea concepțiilor estetice. Or, pluralitatea este întotdeauna benefică, întrucât duce la valorificarea variatelor elemente viabile în beletristica şi critica vremii. Cu condiția să dispui de suplețe intelectuală. Următoarele două exemple sunt elocvente în acest sens. Turgheniev declara: „deşi sunt liberal moderat, sunt gata să sprijin fără ezitare publicarea unor opere scrise de către un revoluționar"[32]. Se referea la romanul emigrantului politic M.O. Aşkenazi *Jertfele țarismului*, pentru apariția căruia a intervenit la redacția revistei „Voltaire" (în 1879), şi, în acelaşi an, a inserat în coloanele ziarului „Temps" o amplă recenzie la opera lui I.I. Pavlovski *Detenția în celulă. Impresiile unui nihilist*.

Liberalismul lui Turgheniev şi-a imprimat amprenta şi în creionarea profilului ideologic al protagoniştilor Rudin (din romanul omonim), Insarov şi Elena Stahova (*În ajun*), Bazarov (*Părinți şi copii*). Tot liberalismul i-a permis să se intereseze îndeaproape de concepțiile estetice ale lui Annenkov, Botkin, Grigoriev şi Dudâşkin, considerați „esteți", să dialogheze cu ei în numeroase scrisori, motivându-şi astfel demersul: „sunt un liberal vechi <...> şi respect libertatea oricăror convingeri, chiar şi a celor opuse convingerilor mele"[33].

Analiza diverselor concepții, disocierea ideilor, a nuanțelor celor mai subtile îi oferea posibilitatea de a releva ce era valoros şi de a respinge alte puncte de vedere. Corespondența lui Turgheniev cu poetul Tiutcev şi cu familia slavofililor Aksakov, pe care îi simpatiza, nu-l împiedica să critice concepțiile lor estetice şi social-politice. Fiind un bun cunoscător al filosofiei lui Hegel, pe care a studiat-o temeinic la Universitatea din Berlin, Turgheniev mărturisea că „era în stare să-i transmită [lui

---

[29] В.И. Кулешов, *История русской критики.* Изд. 2, М., 1978, p. 379.
[30] В.А. Недзвецкий, Г.В. Зыкова, *Русская литературная критика XVIII-XIX веков*, М., 2008.
[31] *Idem*, p. 181.
[32] И.С. Тургенев, *Собр. соч...*т. 12, p. 543.
[33] *Idem*, p. 5.

Bielinski] cele mai noi, ultimele concluzii”[34], în „convorbiri de peste şase ore”. El aplica metoda dialectică în analiza poziției estetice a fiecărui oponent, a fiecărui conviv, recurgând la triada hegeliană: teza-antiteza-sinteza, tinzând întotdeauna către o sinteză inedită.

Datorită unei sensibilități estetice cultivate, a unui gust ireproşabil şi a vastelor cunoştințe în domeniul filosofiei (era doctor în filosofie) şi al literaturii universale Turgheniev le era superior criticilor contemporani.

Istoricii criticii ruse din perioada sovietică nu țineau cont de faptul că critica literară nu poate evolua fără manifestarea liberă a concepțiilor opuse şi fără dialog. Iar dialogul, după cum se ştie, duce la echilibrarea punctelor de vedere divergente, constituie indiciul unei vieți intelectuale sănătoase. În critica literară liberalismul determină confruntarea liberă a concepțiilor estetice ale diverselor orientări.

În anii 60 Turgheniev trăia la Paris, unde se desfăşura o polemică „acerbă” în legătură cu dezvoltarea artei în general, iar în literatură a realismului epocii postbalzaciene. Sunt anii apariției naturalismului, ai luptei împotriva teoriei „artă pentru artă”, ai cristalizării esteticii realismului. Turgheniev urmărea îndeaproape aceste dezbateri. Întreținea relații amicale cu reputați scriitori, pictori şi compozitori, frecventa muzeele, spectacolele de teatru şi de operă – cu alte cuvinte, se afla în centrul vieții culturale europene.

În articolele sale, cât şi în corespondență el a militat constant pentru principiile fundamentale ale realismului. Unii istorici ai literaturii uită că – după cum afirmă A.I. Batiuto, cunoscut exeget al creației lui Turgheniev, – în tot ce a scris romancierul „se simte mâna diriguitoare a lui Bielinski”. Din păcate însă, precizează criticul, afirmațiile scritorului „de obicei rămân în afara câmpului vizual al cercetătorilor”. O asemena „cecitate, indiferent care ar fi motivele ce o determină, este inadmisibilă”[35]. Cauzele acestei orbiri sunt acum binecunoscute, şi anume: aplicarea unor criterii extraestetice în aprecierea artei, în special a celui sociologic şi politic.

A.I. Batiuto a relevat şi a argumentat riguros „legătura genetică între numeroase scene şi episoade <...> ale romanelor lui Turgheniev cu ideile lui Bielinski”, legătură de care „trebuie să se țină cont în mod obligatoriu în procesul studierii istorico-literare a creației scriitorului”[36]. Sunt ignorate şi afirmațiile romancierului. De exemplu, criticii l-au acuzat că „şi-a schimbat orientarea, a renegat-o”. Or, Turgheniev considera, dimpotrivă, că i s-ar fi putut reproşa mai degrabă „constanța exagerată şi o oarecare rectitudine a orientării”[37].

---

[34] *Idem*, т. 10, p. 280.
[35] А.И. Батюто, *Творчество И.С. Тургенева и критическая мысль его времени*. Ленинград, 1990, p. 74.
[36] *Idem*, p. 161.
[37] И.С. Тургенев, *Собр. соч...*т. 11, p. 403.

Se omit intenționat şi alte mărturii din care reiese limpede fidelitatea lui Turgheniev față de învățăturile prietenului din tinerețe, față de "figura centrală a epocii", – cum îl numea el pe Bielinski. Se omite şi declarația referitoare la concepțiile sale estetice "care nu s-au schimbat nici cu o iotă în ultimii patruzeci de ani"[38].

A.I. Batiuto scoate în evidență „înrudirea estetică a naturilor" lui Bielinski şi Turgheniev, „armonia" lor „în gândirea estetică", fapt care a determinat „**identitatea** reprezentărilor lor concrete şi generale despre literatură"[39]; îl consideră pe Turgheniev „colaborator" şi adevărat „tovarăş de luptă [al lui Bielinski] în elaborarea şi consolidarea bazelor teoretice ale realismului şi a popularizării rezultatelor şi cuceririlor lui practice"[40]; afirmă: „este surprinzătoare şi fără precedent comuniunea de idei între Turgheniev şi Bielinski în domeniul filosofiei şi al esteticii, în sfera interdependenței teoriei, a criticii procesului literar cu practica creației literar-artistice".

A.I. Batiuto abordează şi delicata problemă a raporturilor clasicului rus cu criticii contemporani, declarând: „contactele pozitive şi divergențele lui Turgheniev cu asemenea militanți ai mişcării literare ruseşti ca Cernâşevski, Dobroliubov şi Annenkov erau fireşti". (La fel de fireşti – adăugăm noi – erau şi raporturile cu Botkin, Grigoriev, Pisarev, Dudâşkin şi cu alți critici). Divergențele, continuă Batiuto, „erau o mărturie a permanentei influențe creator-active a scriitorului asupra gândirii literare social-active a epocii sale"[41].

Toate aceste alegații, bazate pe numeroase citate din articolele şi corespondența romancierului şi, paralel, din studiile lui Bielinski dezmint acuza lui V.I. Kuleşov precum că Turgheniev s-a străduit „să-l îndepărteze" pe Bielinski de „urmaşii" Cernâşevski şi Dobroliubov". Nici nu era nevoie să-i „îndepărteze", deoarece el însuşi a fost „colaborator şi tovarăş de luptă" al lui Bielinski – după cum a demonstrat V.I. Batiuto – şi continua să militeze pentru principiile estetice ale lui Bielinski care erau şi ale sale. Or, tocmai „urmaşii", în special Cernâşevski, erau aceia care se abăteau de la ele.

Lucrarea lui A.I. Batiuto a apărut în anul 1990 şi, în mod firesc, ar fi trebuit să devină un jalon important în aprecierea obiectivă a locului şi rolului lui Turgheniev în critica literară rusă între anii '40-'60. Însă tradiționala interpretare sociologistă şi politică, întreținută cu fervoare de-a lungul cîtorva decenii, nu cedează uşor. Contribuie la menținerea viziunii „oficiale" din perioada sovietică şi cvadrupla reeditare a demult depăşitei lucrări a lui Kuleşov, care parcă „interzice" abordarea diferită a temei respective şi determină acea cecitate a cercetătorilor asupra căreia avertiza A.I. Batiuto. Ea se resimte atât în ediția din 1994 şi mai ales în

[38] *Idem*, p. 396.
[39] А.И. Батюто, *Творчество И.С. Тургенева...*, p. 59.
[40] *Idem*, p. 62.
[41] *Idem*, p. 217.

cea de-a doua ediție a cursului elaborat de către V.A. Nedzveţki şi G.V. Zâkova *Critica literară rusă din secolele XVIII-XIX*, publicat în 2008. Nici ei nu au reuşit să se detaşeze de unele interpretări şi aprecieri tradiționale.

În prefață autorii declară că un curs universitar „oferă posibilitatea de a realiza o multitudine de abordări, poziții şi concepții <...> fără de care nici ştiința, nici educația nu se pot dezvolta”[42]. Şi într-adevăr, au manifestat curaj în relevarea unor “slăbiciuni” ale esteticii lui Cernâşevski şi parțial în interpretarea criticii ruse din cei şapte ani sumbri” (1848-1855), acordând o oarecare atenție criticii „estetice” a lui P.V. Annenkov, A.V. Drujinin şi V.P. Botkin, criticii „istorice” a lui S.S. Dudâşkin şi celei „organice”, practicate de A.A. Grigoriev. Au încercat să se „descurce” şi în complicatele orientări ideologice din Rusia secolului al XIX-lea: slavofilismul şi occidentalismul, liberalismul şi democratismul, iluminismul, pozitivismul, narodnicismul etc, adică în complexa întrepătrundere dialectică a principalelor orientări în procesul literar rus. Fără îndoială, tentativa autorilor a fost temerară şi deloc uşoară.

Nu vom încerca, acum şi aici, să ne aventurăm în elucidarea unor astfel de chestiuni. În primul rând pentru că ne lipseşte materialul documentar, – revistele şi ziarele vremii (Nu au fost editate sau reeditate nici culegerile de articole ale unora dintre criticii enumerați mai sus. Îndeosebi a celor taxați drept „esteți”.) Iar cercetarea lor în bibliotecile din Rusia ar însemna să beneficiezi de un concediu de studii îndelungat. Nu ne propunem nici să recenzăm cursul lui Nedzveţki şi al Zâkovei.

Ne vom opri, în continuare, doar asupra capitolului *Critica scriitoricească din anii 1820-1840 (A.S. Puşkin şi N.V. Gogol)* din respectivul curs universitar. Această limitare contrazice titlul lucrării. Pe ce se bazează G.V. Zâkova procedând la o asemenea limitare? Ea pleacă de la următoarea premisă inacceptabilă: „considerațiile lui Gogol despre literatură din anii 1830-1840, într-un anumit sens încheie perioada criticii scriitoriceşti în Rusia”[43] şi marchează tranziția la “critica profesională”. Dar şi înainte de anii 1840 au fost critici de profesie. Este suficient să-i amintim pe N.A. Polevoi, V.G. Bielinski sau O.I. Senkovski. Iar în al doilea rând, nici critica „de autor”, adică practicată de către scriitori, nu „s-a încheiat”. Turgheniev şi Nekrasov sunt destul de activi în critică şi în anii „veacului crâncen”, iar ceva mai târziu li se alătură Dostoievski, Goncearov, Tolstoi ş.a. Amintim articolele şi recenziile lui Turgheniev publicate în această perioadă: *Nepoata. Roman. Opera Evgheniei Tur* (1851), *Câteva cuvinte despre noua comedie a d-lui Ostrovski „Mireasa săracă”* (1852), *Însemnările vânătorului din gubernia Orenburg – ale lui S.T. Aksakov* (1853), *Câteva opinii despre poemele lui*

[42] В.А. Недзвецкий, Г.В. Зыкова, *Русская литературная критика XVIII-XIX веков*, М., 2008, p. 5.
[43] *Idem*, p. 93.

F.I. Tiutcev (1854). La acestea s-a adăugat ulterior cunoscutul eseu *Hamlet şi Don Quijote* (1860) şi alte numeroase însemnări, profiluri biografice, scrisori deschise etc, publicate în Rusia şi în străinătate. Nu vom înşira acum articolele şi recenziile semnate de Nekrasov, „zilier" la ziarele vremii, deoarece ne preocupă mai ales problema: pe ce temei se sprijină G.V. Zâkova pentru a-l exclude pe Turgheniev din istoria criticii ruse.

„Desigur, – scrie, contrazicându-se cu nonşalanţă, d-na Zâkova – scriitorii ruşi şi în anii 1850-1880 puteau să-şi expună public opiniile despre literatură în aşa fel încât aceasta schimba uneori situaţia în jurnalistică şi acţiona asupra convingerilor estetice ale contemporanilor <...> însă acest lucru nu se întâmpla decât arareori"[44]. Drept exemplu ea invocă numai articolul lui Nekrasov consacrat lui Tiutcev, *Poeţii ruşi minori*, dar omite articolele şi recenziile lui Turgheniev enumerate mai sus. Aceste „opinii expuse public" – cum califică ea cu vădită lipsă de consideraţie intervenţiile scriitorilor – dar recunoaşte că ele totuşi schimbau „situaţia în jurnalistică" şi „uneori" „acţionau asupra convingerilor estetice". Ceea ce, credem, era mai mult decât suficient. Ţinta fixată era astfel atinsă.

Se contrazice G.V. Zâkova şi atunci când citează următoarea afirmaţie a lui Gogol: „Critica practicată de un talent [de „un mare talent", de un geniu – A. C.] sfidează efemeritatea dăinuirii jurnalistice. Pentru istoria literaturii ea [această critică] este de neprețuit"[45].

Spre deosebire de alţi romancieri, care nu se îndeletniceau cu critica, Turgheniev încă în timpul vieţii lui Bielinski s-a distins în acest domeniu, semnând o seamă de articole consacrate literaturii naţionale şi universale. Un bun pretext pentru scrierea lor consta în apariţia unor traduceri în limba rusă. Prima sa recenzie a fost dedicată traducerii dramei lui Schiller *Wilhelm Tell*, iar cea de-a doua operei lui Goethe *Faust*, („recenzie" cuprinzând două coli de autor!!!, adică patruzeci de pagini). A semnat Turgheniev şi articolele despre drama lui S.A. Ghedeonov *Moartea lui Leapunov* şi tragedia lui Nestor Kukolnik *Generalul-locotenent Patkul*. Toate acestea au fost publicate încă între anii 1843-1846 şi se disting printr-o analiză temeinică a problematicii şi poeticii operelor respective, prin relevarea viziunii autorilor, conţin referiri la creaţia lui Lessing, Shakespeare, Ovidiu, Germaine de Staël ş.a., le încadrează succint în perioada în care au fost scrise: „Sturm und Drang", romantismul şi filosofia germană, „evoluţia gândirii" în Franţa secolului al XVIII-lea; stabileşte locul ocupat de operele recenzate atât în creaţia autorilor cât şi în literatura naţională. Sunt de remarcat în recenziile turghenieviene incursiunile în istoria temelor respective (în

[44] *Idem*, p. 93.
[45] *Idem*, p. 106.

ceea ce germanii numesc „Stoffgeschichte") în literatura universală (de exemplu, tema Faust).

În critica literară Turgheniev a practicat o nouă abordare a analizei operelor. Nu întâmplător Bielinski a apreciat la superlativ intervențiile lui, declarând: „El este capabil doar pentru activitatea <...> critică"[46]. (Până atunci Turgheniev scrisese câteva poeme şi primele schițe care ulterior au fost incluse în *Povestirile unui vânător*). Aceste cuvinte ale „furiosului Vissarion" romancierul nu le-a uitat niciodată. Iar după moartea lui Bielinski (1848), când critica a devenit „mai dificilă şi mai complicată"[47] Turgheniev nu a putut să se abțină de la o intervenție decisivă în critică, întrucât era dureros – scrie el – „să vezi acest instrument eficace în mâinile unor neisprăviți şi rău-intenționați"[48].

Ca şi Bielinski, – memoriei căruia Turgheniev i-a dedicat un pios omagiu în *Amintiri din literatură şi viață* – el cerea „adevăr, în primul rând adevăr şi libertate deplină în creația artistică". Numindu-l pe Bielinski „figură centrală a epocii" şi comparându-l cu Lessing, Turgheniev a schițat profilul criticului ideal, care se distinge printr-o intuiție estetică infailibilă, prin scrutarea profundă a operei, prin recunoaşterea frumosului şi a urâtului, adevărului şi falsității, prin gust estetic sigur, printr-o apreciere valorică incontestabilă, prin indicarea locului pe care-l ocupă scriitorul în literatura epocilor revolute şi în contemporaneitate. Totodată, criticul este chemat să arate obligațiile publicistului care constau în: surprinderea problemelor actuale, reale, dezbaterea lor imediată şi focalizarea atenției publicului asupra lor. Cu alte cuvinte, în ipostaza de critic literar Bielinski a fost – încheia el – "the right man on the right place" <...> ceea ce nu se poate spune despre urmaşii lui"[49].

Poliglot rar întâlnit, dotat cu o curiozitate intelectuală ieşită din comun, Turgheniev se distingea prin cunoştințe enciclopedice, prin capacitatea de a comenta cărțile apărute pe cele mai îndepărtate meridiane, – după cum declarau frații Goncourt, Guy de Maupassant, Henry James şi alți confrați. Era un bun cunoscător al istoriei filosofiei, al evoluției artei plastice şi a muzicii. Interpreta operele literare în contexte diferite, surprindea prin stabilirea unor comparații din toate domeniile artei; era dotat cu un gust ales şi îşi permitea cele mai variate satisfacții estetice; tindea către transmutarea şi interferența procedeelor diferitelor arte, pentru a acționa concomitent asupra simțurilor. Problema sincretismului literaturii, muzicii şi picturii a iscat ample dezbateri în anii '60 la Paris. Reputatul „pictor-poet" Delacroix, cu care Turgheniev se întâlnea în casa Paulinei Viardot, şi a acordat o înaltă apreciere „artei lui revoluționare", visa la vremurile când vizitatorii galeriilor de artă vor putea să audieze simfonii ale unor celebri

[46] И.С. Тургенев, *Собр. соч...*т. 11, p. 239.
[47] *Idem*, т. 10, p. 286.
[48] *Idem*, т. 11, p. 139.
[49] *Idem*, т. 10, p. 286.

compozitori, pentru a completa impresiile produse de „simfoniile culorilor". Aceasta – afirma Delacroix – va stimula creația, întrucât muzica este „o voluptate a imaginației" şi când o ascultă artistul simte „o puternică dorință de a crea"[50].

Critica estetică, ca metodă specifică, pluralitatea unghiurilor de percepție şi este **o critică totală sau completă** – conform definiției din secolul trecut a teoreticienilor criticii literare. (Albert Thibaudet, Adriana Marino, Jean Starobinski şi Serge Donbrovski). Acest tip de critică i-a oferit posibilitatea de a revela şi a subsuma estetic multiplele valențe de ordin ideologic, istoric, social, psihologic şi artistic ale operelor analizate.

"Un critic care nu critică critica şi zeii criticii nu e decât un semi-critic"[51] – scria Thibaudet.

În activitatea de critic literar Turgheniev recurgea frecvent la acest procedeu, relevând disensiunile sale cu „zeul" criticii ruse din perioada respectivă, adică cu Cernâşevski.

Turgheniev interpreta dialectic activitatea criticului de la „Sovremennik" („Contemporanul"), nu era de acord cu unele din principiile estetice şi cu stilul lui dur, dar a apreciat pozitiv romanul *Ce-i de făcut?*. „Îmi displace – scria Turgheniev – rigiditatea şi stilul lui estetic rudimentar (чёрствый), de asemeni atitudinea lui nepoliticoasă față de scriitorii în viață". Dar „simt în el o strădanie benefică <...> El nu prea înțelege poezia <...> aceasta însă nu e o mare nenorocire; criticul nici îi face pe poeți şi nici nu îi ucide; dar el [Cernâşevski] înțelege cerințele vieții contemporane reale"[52]. Şi îşi încheia scrisoarea către A.V. Drujinin cu următoarele cuvinte: „Îl consider [pe Cernâşevski] folositor..."

Turgheniev repudia principiul esențial al dizertației lui Cernâşevski *Relațiile estetice ale artei cu realitatea*, conform căruia arta nu este decât o copie, „un surogat" al realității. În eseul *Destul* Turgheniev afirma: „Arta <...> este superioară naturii, în care nu există nici o simfonie a lui Beethoven, nici vreun tablou al lui Rujsdhal, nici vreun poem al lui Goethe – numai pedanții mărginiți sau flecarii lipsiți de scrupule mai pot pălăvrăgi despre artă ca imitație a naturii <...> Inconştient şi neabătut, supusă legilor sale, ea nu cunoaşte arta, după cum nu cunoaşte libertatea, după cum nu cunoaşte binele; mobilă de la începuturi, de la începuturi trecătoare, ea nu suportă nimic nemuritor, nimic imobil... omul e copilul ei; dar tot ce este omenesc, artificial – îi este vrăjmaş, tocmai pentru că se străduieşte să fie statornic şi nepieritor". Absolut indiferentă față de toate, „surdo-mută şi oarbă de la origini", natura,

---

[50] Eugène Delacroix, *Jurnal*. Traducere, antologie şi prefață de Irina Mavrodin. Bucureşti, 1977, vol. I, p. 45.
[51] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi istorie literară*. Studiu introductiv, selecție, traducere şi note de Savin Bratu. Bucureşti, 1966, p. 30.
[52] И.С. Тургенев, *Собр. соч...*т. 12, p. 223.

această forță stihinică, „creează distrugând", „numai să nu se istovească viața, numai pentru ca moartea să nu-şi piardă drepturile"[53].

Ne-am permis să reproducem acest amplu citat pentru că în el rezidă chintesența filosofiei turghenieviene asupra naturii şi a raporturilor ei cu omul şi cu activitatea lui spirituală şi practică.

O altă cerință a lui Cernâşevski consta în obligativitatea tendinței în artă. Literatura trebuie să dezvăluie şi să condamne faptele şi evenimentele sociale negative. Să pronunțe „sentințe". Misiunea scriitorului este de fi avocat, de a pleda pentru drepturile poporului, de a-i demasca pe opresori. În plus, considera necesar ca scriitorul să formuleze concluzii moralizatoare în fiecare operă şi să difuzeze cunoştințe ştiințifice. „Arta, sau mai bine spus, poezia <...> – scria Cernâşevski – difuzează în rândurile cititorilor o cantitate imensă de informații şi, ceea ce este mai frecvent, cunoaşterea noțiunilor elaborate de ştiință, – iată în ce constă marea importanță a poeziei în viață"[54].

Fireşte, Turgheniev nu putea fi de acord cu aceste cerințe. **„Scribitur ad narrandum, non ad probandum"** („Scriu pentru a povesti, nu pentru a demonstra")[55] – afirma romancierul. „Talentul autentic – preciza el – nu serveşte niciodată unor scopuri colaterale <...> viața înconjurătoare îi oferă conținutul – el este reflectarea ei concentrată; dar el nu este capabil să scrie nici un panegiric, nici un pamflet... La urma urmei – aceasta este sub demnitatea lui. A se supune unei teme prestabilite sau a etala o programă pot doar aceia care nu ştiu face altceva mai bun"[56].

Aceste argumente le invoca Turgheniev în repudierea „nefastei tendențiozități" promovate de către Cernâşevski, care milita ca literatura să devină „un difuzor de cunoştințe". În aceasta, considera el, constă „valoarea inalienabilă a literaturii". Pentru că astfel ea contribuie la „îmbunătățirea moravurilor" şi „chiar la prosperitate materială"[57] (sic!).

Cernâşevski desființa granițele fireşti între artă, religie şi ştiință. După opinia lui literatura ar trebui să rivalizeze cu publicistica, să devină un fel de tratat de sociologie. O asemenea cerință, desigur, era inacceptabilă atît pentru Turgheniev, cît şi pentru alți prozatori contemporani, care vedeau în ea o tentativă de a „înrobi arta", de a o subordona ştiinței şi publicisticii.

Ca şi prietenul său Flaubert, Turgheniev repudia „pasiunea pentru pledoarii", tezismul, moralizarea. Amândoi considerau moralizarea drept

---

[53] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах...*, М,, 1981, p. 228-229.
[54] Н.Г. Чернышевский, *Эстетика и литературная критика.* Избранные статьи., М.-Л., 1951, p. 114.
[55] И.С. Тургенев, *Собр. соч...*т. 12, p. 532-533.
[56] И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах...*, М., 1982, т. 9, p. 396.
[57] Н.Г. Чернышевский, *Эстетика и литературная критика.* Избранные статьи., М.-Л., 1951, p. 114.

„una din cele mai funeste şi sterile patimi proprii omenirii", întrucât grija pentru morală – scria Flaubert – „face falsă şi plictisitoare opera de ficțiune"[58]. Ei invocau operele lui Homer, Shakespeare, Cervantes, Goethe, în care, ca şi în Biblie, nu se formulează nici un fel de concluzii moralizatoare. Principalul scop al artei rezidă în zugrăvirea frumosului, iar ceea ce este frumos e şi moral. Arta, aşadar, moralizează prin frumusețea sa imanentă, prin sublimul ei.

Scriitorul, considera Turgheniev, trebuie să dispună de libertate deplină a concepțiilor sale şi de alegere a temelor. Nimeni nu are dreptul de a-i impune să-şi aleagă impresiile, imaginile, personajele şi mijloacele de întruchipare a lor. Chiar şi în cazurile când concepțiile autorului diferă radical de ideile eroului, el trebuie să le redea cu obiectivitate. Turgheniev îşi zugrăvea personajele „ca ciupercile, frunzele, copacii", iar Flaubert spunea că le redă ca pe nişte „mastodonți sau crocodili". Aceasta însă nu însemna că viziunea scriitorului asupra celor înfățişate lipseşte cu desăvârşire. Ea este încorporată în trama operei. „Artistul – afirma Flaubert – trebuie să fie în opera sa ca Dumnezeu în Univers: Invizibil şi atotoputernic; omniprezent, dar nicăieri văzut"[59]. Părere împărtăşită întru totul şi de către Turgheniev, care invoca în sprijinul detaşării, al obiectivității operele predecesorilor geniali din literatura universală, iar din cea națională „creația nepărtinitoare", „talentul obiectiv" al „semizeului" Puşkin.

Nu putea accepta el nici părerea eronată a lui Cernâşevski precum că numeroase opere puşkiniene sunt „neînsemnate", cu afirmația lui că Puşkin „aparține unei epoci revolute" şi nu mai poate constitui un model demn de urmat deoarece „nu a avut o concepție bine determinată despre viață" şi „nu a avut nici idei, în general, ca Goethe sau Schiller". Critica Turgheniev şi aprecierea aistorică a prozei puşkiniene (temele unor povestiri Cernâşevski le considera „anecdote", iar romanul *Evgheni Oneghin*, pe care Bielinski îl numise „enciclopedie a vieții ruseşti" din primele decenii ale veacului al XIX-lea) – îl aprecia doar pentru câteva episoade satirice. Din cauza sociologismului, a tendențiozității Cernâşevski subestima poezia lirică. Îi numea pe poeții lirici „epicureeni", care cunosc doar „satisfacțiile şi necazurile personale", subestimându-i astfel şi pe marii poeți romantici care şi-au expus preponderent impresiile, sentimentele şi aspirațiile personale. După părerea lui Turgheniev, criticul pur şi simplu „nu înțelegea poezia" şi ignora faptul că satisfacțiile acestor „epicureeni" erau generate de „hrana spirituală", erau determinate de artă şi nu de „un prânz copios, o țigară bună sau de şederea pe prispă ori în jurul samovarului" – cum scria Cernâşevski. Pe de altă parte, deşi criticul îl numea pe Puşkin doar „poet al formei", el nu s-a preocupat deloc de poetica operelor puşkiniene.

---

[58] Gustave Flaubert, *Correspondance.* Édition de Centenaire, Paris, 1923, t. 2, p. 565.
[59] *Ibidem*, p. 272.

Cernâşevski nega rolul fanteziei în creaţia artistică. Ea îi ajută pe scriitori să introducă în realitate – opina el – doar „iluzii ale frumosului", nu recunoştea că arta este o formă autonomă a creaţiei spirituale, un fel de „suprarealitate", de lume creată de fantezie. „Realitatea – afirma Cernâşevski – este mai vie şi mai perfectă decât fantezia", iar imaginile pe care le creează „sunt doar copii palide şi aproape întotdeauna nereuşite ale realităţii".

Plecând de la această premisă, el considera că nici tipizarea nu este obligatorie, deoarece în viaţa reală se întâlnesc destui eroi adevăraţi, iar scriitorului nu-i rămâne decât să le transpună portretele în paginile operei sale. Bineînţeles, nici această cerinţă, aplicată de obicei, în aşanumitele „fiziologii literare", nu putea fi acceptată de către Turgheniev.

Desigur, pentru a crea un personaj scriitorul are uneori ca punct de plecare un individ întâlnit în realitate, un prototip, care, însă, datorită fanteziei creatoare, este ridicat la valoarea unui tip cu semnificaţie general umană. În legătură cu tipizarea Turgheniev a formulat în convorbirile cu prozatorii americani, de asemeni în articolele sale de critică literară şi corespondenţă, o seamă de consideraţii preţioase[60].

În creearea eroilor săi Turgheniev recurge la o analiză psihologică inedită. El nu descrie ce gândeşte şi ce simte eroul, ci arată acţiunile, gesturile, faptele lui, considerând că în ele „se relevă sonor sufletul omenesc", că, recurgând la această modalitate poţi pătrunde mai adânc în lumea interioară a eroilor.

Nu mai insistăm asupra altor principii ale lui Cernâşevski, care sunt, în fond, dogmatice. Exagerările şi erorile esteticii lui era firesc să determine repudierea fermă din partea lui Turgheniev, adept al criticii estetice totale.

BIBLIOGRAFIE

Тургенев И.С., *Собрание сочинений. В двенадцати томах,* т. 10-12, М., 1956-1958.

Тургенев И.С., *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах...*, т. 1-9, М., 1978-1982.

Кулешов В.И., *История русской критики.* Изд. 2, М., 1978.

Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В., *Русская литературная критика XVIII-XIX веков*, М., 2008.

Батюто А.И., *Творчество И.С. Тургенева и критическая мысль его времени*, Ленинград, 1990.

Н.Г. Чернышевский, *Эстетика и литературная критика.* Избранные статьи., М.-Л., 1951.

Cristian Adriana, *Poetica romanelor lui I.S. Turgheniev*, Cluj, 2002.

[60] Vezi capitolul *Eroul turghenievian* din *Poetica romanelor lui I.S. Turgheniev* de Adriana Cristian, Cluj, 2002, pp. 33-49.

Delacroix Eugène, *Jurnal*. Traducere, antologie şi prefaţă de Irina Mavrodin. Bucureşti, 1977.

Flaubert Gustave, *Correspondance*. Édition de Centenaire, Paris, 1923.

Резюме

Тургенев и превратности критики

Автор статьи кратко рассматривает отзывы молодых критиков 60-х годов XIX-го века и более подробно останавливается на рассхождениях между тотальной эстетикой Тургенева и эстетическими концепциями Чернышевского. Анализируются и работы А.И. Батюто: *Творчество И.С. Тургенева и критическая мысль его времени*, В.И. Кулешова: *История русской критики*, В.А. Недзвецкого и Г.В. Зыковой: *Русская литературная критика XVIII-XIX веков*, в которых затрагивается с противоположных позиций вопрос о роли Тургенева в истории русской критики XIX-го века, о либерализме и об особенностях эстетических концепций Тургенева.

ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В РУМЫНСКИХ ПОСТАНОВКАХ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС

Михаела МОРАРУ,
Бухарестский университет

Ключевые слова: *Чехов, постановки чеховских пьес, диахроническая перспектива, трагикомедия поглости*

Данная работа ставит себе целью осветить наиболее яркие творческие искания крупнейших румынских театральных мастеров второй половины XX века и начала XXI, которые отдали себя всецело созданию незабываемых спектаклей по мотивам чеховских пьес. Выбранная тема оказалась настолько сложной и многогранной, ибо картина театральной румынской жизни весьма динамическая и за ней трудно уследить, что автор решил углубить и расширить свои исследования в этом направлении и когда-нибудь восстановить, как можно более наглядно и выпукло, историю всех достижений и побед, порой провалов, румынских художников сцены нескольких поколений.

Труд ответственный, но и не безопасный: кое-кому можно не угодить, кое-кого «обойти» или просто ненароком обидеть. Но до такой книги ещё далеко, так что на этот раз, я постараюсь сосредоточить своё внимание лишь на том, как Чехов сумел увлечь своим интеллектуальным и эмоциональным миром, в котором сконцентрированы и духовное богатство самого автора и отреченная индивидуальность его героев, самых «бесстрашных» и одарённых румынских артистов.

Работа являет собой исследования известных румынских критиков и писателей, отчасти собственные впечатления и наблюдения, отчасти рецензии, написанные «по горячим следам» очередных премьер. Конец XX – начало XXI века – рекордное время в Румынии по постановкам русских драматургических произведений, из которых Чехову, по праву, принадлежит первое место. В своё время К. С. Станиславский писал: «Глава о Чехове ещё не кончена, её ещё не прочли как следует, не вникли в её сущность. Пусть её раскроют вновь, изучат и дочтут до конца»[61]. Эти слова Станиславского и сегодня не утратили своего значения как для историков театра, так и для деятелей румынской сцены. И Чехова

[61]Гитович Н.И., *А. П. Чехов в воспоминаниях современников, художественная литература*, Москва, 1986, стр. 354

раскрывают… угадывают… и вновь «проникаются его предчувствиями и намеками… иногда, доходя умом и сердцем до его недосказанных мыслей, а иногда, в надежде раскрыть уникальное, никем еще неразгаданное, в погоне за собственной славой, ломают, изворачивают и «раскрывают» чего у Чехова не было и быть не может. Не нам судить (и не потому, что ума не хватает), а просто, как у Высоцкого: пусть их жизнь рассудит, а мы сосредоточимся на важном, на сокровенном и поговорим о торжествах…

Порой бывает непосильно трудно точно выбрать из многочисленных достижений прошлого именно те, которые не потеряли своей свежести и значимости. Здесь сказываются и субъективность и эстетический вкус и жизненный опыт. Но театр, ведь, этим и отличается от других форм искусства. Он живёт лишь в памяти и душе зрителей, и то не вечно.

Особо важное место в качестве подступа к великой драматургии Чехова в Румынии занимают его одноактные пьесы *Предложение* и *Медведь*, поставленные еще в начале XX века, первая в 1910 году в Бухарестском Национальном Театре, вторая в 1913 году в Ясском Национальном Театре. Пьесы сразу же привлекают внимание публики, пользуясь «шумным» успехом у критики. Многообещающее начало, хотя успех приходится, пока еще, на долю весьма незначительных режиссёров.

Постановки в сезон 1922/23 года на сцене Клужского Национального Театра *Чайки* и затем в Бухарестском Национальном (1926 год) *Вишневого сада*, создали вокруг имени Чехова определённую ауру восхищения, удивления и одобрения, которая раньше окружала лишь признанных лидеров классического театра (румынского и зарубежного), о которых постоянно писали и говорили. С тех пор, творчество Чехова прочно и навсегда утвердилось в сознании и памяти румынского зрителя. Чехова у нас признают все, любят многие, раскрывая в его пьесах, пусть ещё только интуитивно, свои собственные затаённые переживания о сути человеческого жизнебытия, о забвении, о вере и её утрате. Все эти коренные вопросы, волнующие Вселенную уже много столетий отзываются у Чехова какой-то небывалой остротой, эмоциональностью и странной всезначимостью. С этих нравственно-эстетических позиций и стали подходить к пьесам Чехова, формировать основное «настроение», распределять роли и выстраивать ход действия, хотя часто, по мере углубления в работу над спектаклем, некоторые режиссёры стали «уходить» в какую-то холодную, официальную, порой, жёсткую интонацию и призывать к этой неуместной, для чеховского мира, слезливой или, наоборот, крикливой опустошённости и исполнителей.

Спектакли получались разительно несхожими, будто поставленные по разным авторам: то какие-то скованные, слишком «канонические», то недоделанные, излишне развеянные,

перенасыщенные фантазией и лживой символистикой. Тут, вроде, и комментировать нечего, а заняться подробным анализом каждого спектакля в отдельности – только помешает делу.

Серьёзные попытки разрешить загадку чеховской драмы предпринимают **Мони Гелертер, Мариета Садова, Ливию Чулей, Лучиян Пинтилие, Аурел Манеа, Алекса Висарион** и другие, уже в послевоенный период.

Начиная с 1944 года по 1960 год в Румынии господствуют новые общественно-идеологические законы, которые, обрушившись «большой жизнью», придают эстетически-значимым ценностям лживый статус истины. Для артистов наступает эпоха скорби, страха, потерь, но и малодушия, ослепления и терпения. Многих несёт волна «прозрения», некоторые отмалчиваются, другие живут прошлым.

Лишь после 1960 года, притерпевшись и созрев, люди ищут и находят выхода из политического тупика. Для самых отважных и находчивых наступает духовное раскрепощение и, чем сильнее их «притесняет» власть, тем «выше» поднимается их уровень здравого осмысления действительности. Ведь артисты народ лихой, и, как никто другой, умеют отказаться от лицемерия и унылости «казенного» искусства.

Первым удачным послевоенным спектаклем, открывший словно бы новое начало восприятию чеховского мира в Румынии, считают пьесу *Три сестры* в постановке **Мони Гелертера**, в июне 1950 года, в Бухарестском Национальном Театре. Спектакль пользуется большим успехом. В нем проявилось особое понимание отношения второстепенного и главного и разработки деталей в эпизодических исполнений.

Последовали и другие премьеры в театрах Румынии. Например: *Дядя Ваня* в Ясском Национальном Театре (1958 – 1959); *Платонов* в Бухарестском Комедийном Театре; *Вишнёвый сад* в постановке тогда еще молодого **Лучияна Пинтилие**, *Чайка* в Театре Буландра – режиссёр **Ливию Чулей**; *Три сестры*, поставленный **Аурелом Манеа** в Плоештском Театре; и опять *Дядя Ваня*, но в постановке **Алексы Висариона**, сначала в Араде, а затем в 1973 году в Клужском Театре. Все эти спектакли, разнообразные с точки зрения сценического оформления, выделялись особой психологической правдой характеров и доскональной разработанностью актёрских партитур. В них, хоть и не всегда, проявлялось явное старание глубже и всестороннее проникнуть в борение души каждого персонажа.

Постановки **Лучияна Пинтилие** на сцене Театра Буландра и **Георгия Харага** на сцене Тыргумурешского Государственного Театра, стали событием не только для артистов и очевидцев, но и для румынской сценической культуры вообще.

Лучиян Пинтилие - неугомонный новатор, устремлённый весь в поиск, чутко ощущающий особую значимость своего предназначения,

стал для своего поколения наглядным олицетворением борца за духовную независимость и свободу слова. Его *Вишнёвый сад*, поставленный в 1967 году в Театре Буландра, был весь пронизан чувством достоверности чеховскому замыслу. В этом спектакле особую наглядность обретает создание чеховской атмосферы, которая определяет, по мнению Пинтилие, психологию поведения героев пьесы: прозрачная стена отделяет персонажей спектакля от зрителей и они движутся в какой-то отрешённости. Это не люди, а тени. И нет между ними понимания, и нет у них ни прошлого, ни будущего! Они живут и действуют в каком-то непонятном зрителю мире и сами они будто, «не от мира сего». От них веет холодной несостоятельностью, они постоянно натыкаются на эту незримую преграду, которая то ли отстраняет их от всего земного, то ли оберегает от зла насущного. Все роли до единной исполняли выдающиеся артисты румынской сцены, так называемое «золотое поколение»: **Раневская** – **Клоди Бертола**; **Гаев - Фори Еттерле**; **Лопахин – Петре Георгиу**; **Епиходов Вирджил Огашану**; **Саша – Ион Бесою; Фирс** – **Штефан Чоботэрашу.** «Спектакль Пинтилие – это не просто комедия с грустными героями, о похождениях которых можно смеяться до слёз; это странная и жутко реальная драма каких-то безнравственных самоубийц, наслаждающихся собственной беззащитностью»[62].

Совсем в другом регистре построен спектакль Георгия Харага, поставленный им в Тыргумурешском Госсударственном Театре, в 1984 году. Приступая к реализации заранее досконально продуманного действия, Хараг исходил из собственного понимания чеховского «лейтмотива»: люди Чехова несчастны не потому, что не в силах воплотить свои идеалы, а потому, что у них нет никакой возможности изменить что-либо в своей жизни и они, зная это, только делают вид, что им всё подвластно. Им мучительно трудно не выдавать себя и сохранить «живой» свою душевную искру[63]. Из всего исполнительного ансамбля (каждая отдельно взятая актёрская партитура заслуживает внимания, но...) две роли выходят за рамки традиционного воплощения чеховских персонажей: **Лопахин** – **Ион Фискутяну** (угрюмый, сдержанный, порой жесткий, но пуще других несчастный; жертва собственного «благоразумия») и **Раневская** – **Сильвия Гелан** (отрешённая, беззаботная с виду кокетка, а на самом деле женщина, чутко отзывающаяся на всю человеческую боль, страдающая из-за собственного бессилия, с трудом скрывающая своё безвольное достоинство). А в конце – **сцена** походила на грязный, неуютный вокзал, где все восседают на собственном барахлишке, кто на чемодане, кто на узелке, кто на пеньке..., а кое-кто вовсе

---

[62] Сэчану Амза, *Классики никогда не стареют*, Издательство Меридиане, Бухарест, 1983

[63] Скарлат Н., *Вместо конца спектакля*, в журнале «Театр», №7-8, 1986

прямо на земле... И сидят вроде бы рядом, но каждый особняком, незнакомые друг с другом люди. Сидят молча, качая лишь изредка головой. То все в одну сторону, то вдруг совсем в разные стороны. Песня ли им слышится, звон ли неземного колокола, или это просто уставшие за никудышную жизнь люди, у которых нет больше ни горя, ни дома, ни надежд. Вдруг все сразу поднимаются и уходят вдаль, натыкаясь друг на друга. Из «ниоткуда» появляется Фирс, который бросается им навстречу, стараясь схватить всех в охапку. И **Фирс – Штефэнеску** кричит нечеховскими словами: «Вы идите, идите... А я останусь здесь. Идите все посмотреть эту пьесу! Посмотрите эту пьесу, люди! Чтобы **она** осталась. Все действующие лица отодвигаются в глубь сцены, сгорбившийся Фирс умолкает, сцена темнеет... А зал ещё с минуту молчит, осмысливая просмотренное.

За последние 15 постреволюционных лет, у нас в Румынии произошло отречение от русской культуры, да и не только от культуры, от всего русского «духа». Кто по каким-то политическим причинам, кто по идеологическим, а большинство и вовсе без причин. Боятся люди, что попадут в «коммунисты», как только их засекут с томиком Есенина в руках.

А вот артисты, эти вечные авангардисты, до сих пор любят Чехова. Любят и ставят. В Бухаресте сегодня больше чеховских пьес, чем отечественных. Каждый театр считает своим художественным долгом поставить Чехова. Спектакли разные, неоднородные, то слепо следуя тексту, то почти вовсе без текста, изуродованного и развеянного фантазией постановщика. То классический вариант, то нечто вроде римейка, вариации «по мотивам». Можно эти спектакли сгруппировать соответственно треплевской альтернативе: жизнь, как она есть, и как она представляется в мечтах. Некоторые режиссёры боятся ставить «по Чехову», а некоторые просто не умеют.

Но при всём при этом, Чехов остаётся жив, стараясь заново пробить себе путь в «освобождённую от коммунистической нечисти» память и душу нынешнего зрителя. И это удаётся только благодаря некоторым отменным постановкам румынских и зарубежных мастеров.

В 1994 году, в Бухарестском Малом Театре, **Кэтэлина Бузояну** поставила пьесу *Чайка*. Состав исполнителей исключительный: **Леополдина Бэлэнуцэ**, **Валерия Сечу**, **Митикэ Попеску** и др. Отличная пьеса – большой успех. Спектакль странный, в чем-то слишком метафоричный, эклектичный, вовсе, казалось бы, нечеховский по своему прыткому ритму и крикливому тону. А на самом деле, именно этот крик и остаётся в эмоциональном восприятии спектакля основным элементом, который наводит на мысль, что все герои Чехова библейски изначальны в своей наивной,

но неистребимой вере в человека, в любовь, в то, что жизнь может быть добрее и лучше[64].

Любопытное хотя и дискуссионное, разрешение чеховской сути нашли русский режиссёр **Юрий Кордонский** и группа актёров театра Буландра в постановке (в который раз в Бухаресте) пьесы *Дядя Ваня*. Режиссёр, да и художник спектакля, воплощая свою трактовку на бухарестской сцене часто уходит от любых временных, географических или этнографических характеристик.

Построенная ими декорация напоминает огромные качели, лишённые исторической и национальной принадлежности, но выразительные совокупностью сценических ассоциаций. Это символ многообразия жизни, которая может проявляться всесторонне, и порой даже вырваться на свободу из пут условностей, проблем и препятствий. Но в то же время эта хрупкая, вертящаяся конструкция способна оборвать любой порыв, ограничить свободу движения и чувств. В спектакле играют известные румынские артисты: **Виктор Ребенчук, Хорациу Мэлэеле, Анка Сигартэу, Мариана Михуц** и др.

Есть и другие интересные румынские спектакли. Много *Чаек*, часто ставят *Трёх сестёр*, реже одноактные чеховские пьесы, ещё реже инсценировки по мотивам Чехова.

Хорациу Мэлэеле, этот неутомимый театральный «работяга», талантливейший румынский актёр, преуспеваемый режиссёр, незаурядный художник, так страстно, так горячо любивший русскую литературу, русскую музыку (во всех его спектаклях звучит русский припев) неоднократно останавливался на русских темах, ставил русскую драматургию: Гоголя, Розова, Эрдмана и Чехова. И опять Чехова.

Его последний спектакль – адаптация по чеховской *Лебединой песне (Калхас)* и другим мотивам чеховской прозы, явился как бы очередным нравственным экзаменом, который каждый человек сдает по-своему, опираясь на свои собственные переживания, победы и поражения, на своё самобытное мировоззрение и понимание сути и смысла человеческого бытия. Своим спектаклем Мэлэеле, как никто другой, хотел утвердить эстетическое кредо театрального «труженика», этого избалованного публикой «бездомного» и одинокого покорителя муз; Человека, так всецело отдающего себя искусству и так мало получающего от своих обожателей. Его страстный повседневный, испепеляющий себя до тла «труд», остаётся лишь в его воспоминаниях, а его творческий порыв уходит всегда в прошлое, оставив лишь изредка чуть заметный след в памяти публики. Этот спектакль не только об одиночестве актёра, он и о тяжести бытия в

[64] *Люди и судьбы*, XX век, книга очерков, Москва, 2002, стр. 231

искусстве и об искусстве вообще, которое то идет в ногу со Временем, то порой, Время идет против него.

А закончить эти «рассуждения» об искусстве можно только стихами Маяковского:

Послушайте!
Ведь если звёзды зажигают,
Значит – это кому-нибудь нужно?

БИБЛИОГРАФИЯ

Гитович Н.И., *А. П. Чехов в воспоминаниях современников, художественная литература*, Москва, 1986.

Сэчану Амза, *Классики никогда не стареют*, Издательство Меридиане, Бухарест.

Скарлат Н., *Вместо конца спектакля*, в журнале «Театр», 7-8, 1986.*Люди и судьбы*, XX век, книга очерков, Москва, 2002.

Rezumat

Tradiţional şi modern în punerile în scena ale pieselor cehoviene în România

Obiectul acestui studiu îl constituie creaţiile dramatice gogoliene şi ale unor dramaturgi români din prima jumătate a secolului al XIX-lea, scopul urmărit fiind acela de a demonstra valoarea lor artistică care nu s-a perimat în timp, şi, mai ales, plusul de expresivitate dobândit prin diferenţierea contextelor de receptare, metamorfoza orizontului de aşteptare, restructurarea perspectivei noastre asupra formelor artistice consumate şi a fenomenelor estetice trecute.

Am încercat să detectăm şi să punem în valoare efectele umorului voluntar şi involuntar, în raport cu intenţiile conştientizate ale autorilor discutaţi, pe care trecerea timpului le-a adăugat comediilor din secolul al XIX-lea.

Privind înapoi la lumea acelui secol îndepărtat şi fascinant, cum ne apare azi secolul al XIX-lea, observăm cum comicul se oferea scriitorilor din acea vreme gata digerat în forme aproape estetice, pentru că, automat, aparent inocenta şi de altfel fireasca dorinţă de a arăta „numai simplul adevăr” devenea motorul unei derulări nesfârşite de instantanee „realiste”, dar în acelaşi timp exemplare prin valenţele ei comice.

«ГРЁЗЫ» О РОССИИ В АНТОЛОГИИ РУССКОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ «ЯКОРЬ» (1936)

Наталья ЛАПАЕВА
Пермь, Россия

Ключевые слова: *Поэзия русской эмиграции первой волны, тема России, ностальгия, мотив воспоминания, оппозиция родина/чужбина, национальная и культурная самоидентификация*

Первая и единственная до Второй мировой войны антология русской зарубежной поэзии «Якорь» (Берлин: Петрополис, 1936) – несомненно, уникальное издание, являющееся знаковой книгой в истории литературы русского зарубежья. Составители антологии – «парижане» Георгий Адамович и Михаил Кантор – потратили полтора года на подготовку издания, и это потребовало от них невероятных усилий: ведь надо было проработать источники, отобрать стихотворный материал, соблюдая при этом дипломатический баланс в отношениях с авторами. В результате кропотливой и серьезнейшей работы родилась антология «Якорь», в которую вошли стихи 77 поэтов. В основном это были те, кто проживал во Франции. Однако сборник давал возможность познакомиться с состоянием поэзии и в других центрах русского рассеяния: Праге, Варшаве, Белграде, Гельсингфорсе / Хельсинки, Ревеле, Харбине. Сборник состоял из шести разделов: в первом были представлены те литераторы, творческая деятельность которых началась еще в России (Мережковский, Гиппиус, Бунин, Тэффи, Ходасевич, Цветаева, Г. Иванов, Северянин и др.); в остальных – начавшиеся печататься за рубежом. Второй раздел был посвящен тем, кто жил во Франции (в основном – поэтам «парижской ноты»); третий – пражскому литературному объединению «Скит»; четвертый – поэтам из Берлина; пятый включал стихи представителей дальневосточной «ветки» русской литературной эмиграции; шестой – лирические опусы тех, кто оказался на Балканах, в Польше, в Прибалтике. Таким образом, в сборнике «Якорь», по сути, предстал ландшафт русской эмигрантской поэзии 1920-30-х годов, в полной мере отразивший умонастроение и мироощущение ее создателей. Выход «Якоря» в свет имел огромный резонанс в русской зарубежной диаспоре.

Читая «Якорь», убеждаешься, что главной в нем является экзистенциальная проблематика. Иван Бунин пришел к внутреннему убеждению, что человеку лишь «*на миг*» даются судьбою «*…и отчий дом, и милый друг, / И круг детей, и внуков круг*», а «*вечен только*

мертвых сон / Да божий храм…»[65]. Мотивы одиночества и богооставленности («*… я везде – и это видит Бог! – / Так навсегда, так страшно одинок*» [Владимир Смоленский]), смерти («*И медленно умрут твои мечты, / И будет тьма кругом. И в жизни новой / Отчетливо увидишь ты / Крест деревянный и венок терновый*» [Георгий Адамович]), бессмысленности жизни («*Жизнь пройдет и тихо оборвется / В море, в неудачу, в ничего…*» [Лидия Червинская]), отчаяния / надежды («*Когда нас горе поражает, / Чем больше горе – в глубине / Упрямой радостью сияет / Душа, пронзенная извне. / Есть в гибели двойное чудо: / Слабея, стоя на краю, / Предчувствовать уже оттуда / Свободу новую свою..*» [Юрий Терапиано]) буквально пропитывают стихи «Якоря».

Однако более внимательное чтение приведет к выводу о том, что, этот, экзистенциально «окрашенный», мотивно-тематический комплекс существенно дополняет «тема о России». Так, Марина Цветаева, в одном из вошедших в «Якорь» стихотворений заявляла: «*Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока. / Мне совершенно все равно / **Где** – совершенно одинокой / Быть, по каким камням домой / Брести…*» [с. 44], но одновременно признавалась: «*Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все – равно, и все – едино. / Но если по дороге куст / Встает, особенно: рябина…*» [с. 46]. Совершенно очевидно, что ностальгия по оставленной отчизне является своеобразным «климатом» «Якоря», а в отдельных стихах ностальгические мотивы отчетливо доминируют.

Наверное, не будет преувеличением сказать, что мысли о России – важнейшая составляющая русского исторического и культурного сознания. Безусловно, читая «Якорь», можно еще раз убедиться в этом. Мысленное обращение к России явилось характерной особенностью самосознания поколения русских эмигрантов первой волны. Русский человек в эмиграции оказался вырванным из почвы, чувствовал себя словно на юру, не был защищен привычным укладом, обдувался со всех сторон «сквозняками». В этой ситуации он активнее и напряженнее думал о родине. Вполне закономерно, что «странная любовь» к отчизне стала предметом поэтической рефлексии для многих поэтов, стихи которых вошли в антологию русской зарубежной поэзии «Якорь». В «Якоре» отчетливо звучит мотив потери родины. Преобладающее настроение эмигрантских стихов «об отчизне» – ощущение невозвратимости этой потери.

Георгий Адамович, один из составителей «Якоря», в предисловии к сборнику говорил, что в нем «*как фон, как аккомпанемент, возникает Россия*». У поэтов-эмигрантов, оставивших Россию, ее –

---

[65] *Якорь: Антология русской зарубежной поэзии* /сост. Г. В. Адамович, М. Л. Кантор. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 27. В дальнейшем тексты стихов из этого сборника цитируются в статье с указанием страницы в скобках.

реальной – уже не было. Но внутреннее обращение к России и мысленный диалог с ней, безусловно, существовали. Георгий Адамович очень верно подметил: «*Тот диалог* (с Россией – Н. Л.), *который никак не налаживается – и не может наладиться, – в более отчетливых формах, здесь, в поэзии, слышен явственно и придает стихам одушевление*» [66].

Потерянный дом, память, желание вернуться «по снегу русскому домой», противопоставление «того», русского, мира «этому, западному, – все это, в сущности, оказывается микротемами того сквозного «лейтмотива о России», который не на поверхности, а на глубине пронизывает «Якорь». Собственно, именно этот лейтмотив и является «аксиологическим фундаментом» «Якоря».

В сущности, во всех стихах, пронзительных и порой трагично звучащих, чувствуется боль человека, отлученного от России, а также неодолимое притяжение и любовь к ней. Думается, все русские поэты-эмигранты могли бы, например, запах родины, подобно Дон-Аминадо, назвать «*единственным, родным, неповторимым*» [с. 69]. Вместе с тем, каждый из поэтов представляет свой образ России, о которой он, оторванный от нее, грезит, мечтает, ностальгирует, счастливо и мучительно вспоминает ее, воскрешают в сознании. Через стихи он приближается к России, хочет сократить то расстояние, которое возникло между ним и его теряющейся вдалеке родиной.

По большому счету в сознании как старших, так и молодых эмигрантов, Россия становится все более и более призрачной, «уплывающей». Ее образ приобретает эфемерность и «бестелесность». Россия оказывается утопией, фантомом, метафизическим «другим берегом». Она превращается в мечту о недостижимом и в воспоминания, сопровождающиеся болью и печалью. «*Дни, сотканные из тумана, / Вновь начинают возникать… / Вначале – больно, нынче – странно*» [с. 186], – так запечатлевает процесс воспоминаний «харбинец» Николай Щеголев. «Парижанка» Ирина Кнорринг, имея в виду свое поколение, грустно признается: «… *смутные воспоминанья / Мы издалёка привезли*» [с. 97].

В стихах русских эмигрантов о России географическое и патриотическое вытесняется ностальгическим и онтологическим. Родина для них оказывается «инобытийным» началом, реальное восприятие которого практически невозможно. Пражский поэт **Вячеслав Лебедев** в своем стихотворении **«На дальнем пути»** [с. 154] состояние ностальгии охарактеризовал подобным тому, когда «*отъезжающие в море / Грустят о днях на берегу*». Поэт с грустью

---

[66] Адамович Г., *От составителя* // *Якорь: Антология русской зарубежной поэзии* /сост. Г. В. Адамович, М. Л. Кантор, Указ. изд., с. 6.

констатирует, что картины России («*Ветряк, соломенные крыши, / Поля, дороги, скрип телег, / Божница на мосту покатом / И голубой вечерний снег / Под снежным розовым закатом…*») отодвигаются все дальше, помнятся уже «туманно» и смутно («*Как может сердце уберечь / Все то, что помнит так туманно?*»), и это – неизбежная данность, которую невозможно отменить («*Как с неизбежностью поспорю…*»)

Как показывают наблюдения, «русская тема» в антологии «Якорь» реализует себя в целой системе характерных для нее – «классических» – оппозиций, таких, как дом / бездомье, настоящее / прошлое, родина / чужбина, «там» / «здесь». Отметим, что особенность звучания этой «русской темы с вариациями» заключается в том, что она оказалась экзистенциально «подсвеченной».

Рассмотрим некоторые из конкретных стихотворений, вошедших в антологию «Якорь», в которых «тема о России» звучит особенно отчетливо, и которые по форме представляют из себя более или менее развернутые высказывания / размышления / воспоминания о России. Во всех этих стихотворениях лирическим героем является человек, потерявший родину, но сохранивший с ней незримую живую связь.

Смысловое поле двух стихотворений русского «парижанина» **Дон-Аминадо** – **«Август»** [с. 68] и **«Уездная сирень»** [с. 69] – представляет из себя некое смысловое единство. В обоих лирических текстах поэт балансирует на грани своего сегодняшнего настоящего на чужбине и прошлого, в котором осталась его родина. В «Августе» он мечтает о том, чтобы в «*воздух парижского лета*», в котором, казалось бы, немало очарования («*Тяжкие грозди лициний, / Утро, симфония света, / Воздух, прозрачный и синий…*») ворвался «*ветер с русской долины*», который бы смял и превратил в хаос всю эту мнимую гармонию эмигрантского счастья («*Вихрем взметнет эти розы, / Стебли, газоны, куртины, / Станет в слепом сладострастье, / В страшном припадке удушья, / рыть и топтать это счастье, / Мстить за предел равнодушья…*»).

Настроение стихотворения «Уездная сирень» определяет сама лирическая ситуация: поэт, находящийся вне родины, ностальгически вспоминает ее («*О, помню, помню!..*»), переносится в «*русскую весну*». Он пытается реконструировать дорогой его сердцу образ отчизны. Отметим, что Россия является поэту не в ее столичном обличье, но в облике «уездного». Все составляющие уездной, провинциальной, а значит – подлинной, России налицо: здесь и русский пейзаж, меланхолический и манящий («*…Коричневые, голые деревья. / И голых вод особенная муть, / И радость птиц, меняющих кочевья. / Апрельский холод. Серость. Облака…*»); и конь, без которого трудно представить Россию («*И ком земли, из-под копыт летящий, / И этот темный глаз коренника, / Испуганный, и*

влажный, и косящий»); и особенные «первородные» запахи («*Запахло мятой, копотью и дымом, / Тем запахом, волнующим до слез, / <…> / Той свежестью набухшего зерна…*»); и простые русские люди («*кумачовые бабы*», «*мужики с козлиной бородой*»). Воспоминания об этой уездной России, символом которой и становится уездная сирень («*Запахло <…> пыльною, уездною сиренью, / Которой пахнет русская весна*»), с одной стороны наполняют душу поэта теплом и светом, с другой – заставляют почувствовать боль от сознания того, что это никогда не вернется.

В основе стихотворения **«Тихий шум»**, принадлежащего **В. Сирину (Владимиру Набокову)** [с. 173-174], также лежит оппозиция чужбина / родина, являющаяся инвариантной. Однако В. Сирин наполняет ее другими, чем у Дон-Аминадо, смысловыми оттенками. Дневной жизни живущего в «*приморском городке*» эмигранта с ее «*суетой и дребезжаньем*», отвлекающими от дум и мыслей о родине, поэт противопоставляет особенный миг ночи, когда ему вдруг судьба дает услышать не просто «*моря шум*», «*невнятный шум морской*», но «*иное гуденье*». Этим особенным гуденьем оказываются звуки потерянной родины – «*Не моря шум – в часы ночей / иное слышно мне гуденье: / шум тихой родины моей, / ее дыханье и биенье*». Милыми, прерванными когда-то голосами оказываются «*и пенье пушкинских стихов, и ропот памятного бора*». Этот краткий, но удивительный миг соединения с родиной дает поэту «*отдохновенье, счастье <…>, благословенье над изгнаньем*».

Юрий Джанумов, живший в Германии, представлен в «Якоре» в том числе и стихотворением «**И вновь над Берлином сентябрьская просинь…»** [с. 171] В основе стихотворения – характерный для эмигрантов мотив воспоминания. Однако структура этого мотива не совсем традиционна и отличается своеобразием. Здесь нет, как это часто бывает в ностальгических стихах-воспоминаниях, такого лирического героя, который из своего эмигрантского сегодня мысленно устремляется в свою оставленную когда-то родину, бесконечно дорогую для него. Напротив, поэт, вглядывающийся в грядущее, представляет себя вернувшимся на родину (он уже не «*пасынок*» в «*чужбинной осени*», а сын свой родины, слушающий «*дрёмные песни российской метели*») и уже из будущего, которое он проживает в России, смотрит на свое прошлое эмигранта с его вынужденными дорогами и кочевьями, трагическими изломами судьбы («*Когда-нибудь вспомним пути и заставы, / Стоянки и даты большого кочевья: / Мосты по-над Сеной, трущобы Варшавы / И лондонских парков ночные деревья. / И вспомним тебя, неприютный, громоздкий, / Огромный пакгауз… Ванзейские воды, / Угрюмый Тиргартен, огни перекрестков, - / Мы вспомним, Берлин, эти хмурые годы: / Как лист опадал, как дожди моросили, / Как чахлым снежком обрастали панели, / Как множились в тегельской глине могилы…*»).

Таким образом, ретроспектива и перспектива в пространстве внутреннего мира поэта смещаются, меняются местами, прорастают друг в друга, что создает широкую и объемную панораму эмигрантского «бытия и сознания».

Стихотворение о России **«Принесла случайная молва...»** [с. 165] жившей в свое время в Германии и Франции **Раисы Блох**, можно охарактеризовать как нежное и акварельное по форме и «плотное» и «густое» по смысловой наполненности. Главный мотив стихотворения – мотив «невозможности возвращения» туда, где остались твой дом, твое детство, твоя родина. Случайно услышанные слова о родном Петербурге («*Принесла случайная молва / Милые, ненужные слова: / Летний Сад, Фонтанка и Нева...*») мгновенно переносят поэтессу в пространство потерянного ею русского прошлого. Это прошлое обозначается дорогими ее сердцу образами великого города, русской зимы, счастливого детства, русского народа – «*Не идти ведь по снегу к реке, / Пряча щеки в пензенском платке, / Рукавица в маминой руке...* ». Что же в настоящем? А в настоящем поэтессы – «*...шумят чужие города / И чужая плещется вода...*» Раиса Блох признается, что «милые, ненужные» слова, «спровоцировавшие» воспоминание о петербургском детстве, больно ранят душу; и эта боль настолько сильная, что рождает желание, говоря ахматовскими словами, «память до конца убить». Чтобы жить сегодняшней новой жизнью, поэтесса пытается прогнать память, остаться без нее, все забыть. «*Надо жить – не надо вспоминать, / Чтобы больно не было опять, / <...> / Это было, было и прошло, / Что прошло, то вьюгой замело...*», – уверяет саму себя Раиса Блох. Однако на душе без воспоминаний о «Летнем Саде, Фонтанке и Неве», о «маминой руке», о дороге, идущей «по снегу к реке», по признанию Раисы Блох, – неуютно, «*пусто и светло*».

Стихотворение **Сергея Войцеховского «На русской границе»** [с. 190] – торжественное и лиричное в одно и то же время признание в любви к своей вынужденно оставленной и такой желанной родине. Сергей Войцеховский хорошо узнал, что такое хлеб чужбины и бездомье, когда после отъезда из России был вынужден обретаться сначала в Польше, затем – в Австрии, Германии, США, Канаде. В своем стихотворении поэт уверяет, что о встрече с Россией часто «*тщетно думал в чужих домах*». Свою суровую родину поэт любит безусловной любовью: не зная, кто для него Россия – «*мать или лютый враг?*», – он признается, что готов преклонять перед ней «*покорно плечи*», целовать ее «*серый прах*», «*все <...> отдать*». Родина не спешит дать кров своему вынужденно блуждающему по миру сыну; считая его пасынком и изгоем, она не зовет его обратно. Именно поэтому самого себя поэт ощущает «*нищим, сирым и убогим*», «*зверем, притаившимся в глуши*», «*татью*». Поэт молится («*Умоляю неслышно Бога*») о том, чтобы родина воспринимала его не «нищим»,

«зверем», «татью», но «*витязем верным ее свободы*» и чтобы у него все-таки когда-нибудь появилась возможность обрести ее покров и встретиться с ней свободно и открыто – «*Да минуют же годы эти, / И да будет и мне дано / При дневном, при свободном свете / Постучаться в твое окно*».

Итак, стихи о России, вошедшие в антологию «Якорь», зафиксировали попытку русских поэтов-эмигрантов приблизиться к России и приблизить к себе Россию через воспоминания и «грёзы». Смысловое пространство стихов таких участников «Якоря», как Иван Бунин, Вячеслав Лебедев, Ирина Кнорринг, Николай Щеголев, Дон-Аминадо, В. Сирин, Юрий Джанумов, Раиса Блох, Сергей Войцеховский и др., пронизано ощущением своей глубокой укорененности в русской национальной культурной и духовной почве. Поэты-эмигранты, вынужденные жить в «чужом» мире чужбины, глубоко чувствовали свою тождественность с Россией, были крепко с ней внутренне спаяны, всегда помнили о ней, воспринимали себя ее частью. Каждый из них, думается, мог бы, подобно **Льву Гомолицкому** в стихотворении **«С нечеловеческим тупым расчетом...»** [с. 194-195] противопоставить «*великому томленью*» «*блуждающих в пустоте изгнанья*», «*походной землянке скитальческой и безымянной жизни*», эмигрантской необходимости «*стучать лопатой о чужую землю*» – дом, сказав: «*Адам, скиталец бесприютный – тело, / о, как же жаждет это прозябанье / простого деревенского уюта, / которого ветер ледяной обходит, - / написанного с маленького д, / пусть шаткого, пусть временного / **дома***». Не сомневаемся, что, говоря о «*доме с маленького д*», Лев Гомолицкий грезил в том числе и о родине, о России.

Rezumat

Nostalgii legate de Rusia în antologia de poezie a emigrației ruse «Ancora» (1936)

Primul val al emigrației ruse a generat o serie de creații literare marcate de dorul de țară şi nostalgia locurilor natale părăsite fără voie şi pentru totdeauna de către majoritatea scriitorilor şi poeților ruşi din primul sfert al veacului XX.

ЗАМЕТКИ О ПОЭМЕ «ХРИСТОС ВОСКРЕС» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Татьяна НИКОЛЕСКУ
Турин, Италия

Ключевые слова: *Белый, Блок, Христос, распятие, Россия, "духовный максимализм», «мотив индивидуальной мистерии»*

Свое поэтическое воплощение, по следам еще горячих событий, революция нашла в довольно многих лирических стихотворениях, принадлежащих поэтам разных поколений и разных художественных направлений, того же Белого и Волошина, более молодых, как Маяковский, или совсем новых. Что касается последних, тут картина обрисовывалась довольно пестрой. Один из видных критиков тех лет П.С. Коган писал, что «поистине никогда еще русская поэзия не выдвигала такой массы их, как в период этого четырехлетия. (Идет речь о 1916-1919 гг. – Т.Н.). Появилось сотни поэтов, и чуть ли не каждый день как грибы вырастали новые школы».[67] Но размах и масштабы исторических событий, естественно требовали адекватное выражение в больших поэтических формах, в поэмах. Нужно сказать, что в эти годы отмечается расцвет этого жанра: можно указать имена Маяковского или Демьяна Бедного; большое внимание вызывала поэма «Двенадцать» Блока, о которой много спорилось. Критика выстраивала ряд родственных произведений, куда включала кроме поэмы Блока, «Христос Воскрес» А. Белого, и произведения именно новых поэтов, среди которых выделялись Н. Клюев и С. Есенин.[68]

Чем оправдывалось их объединение? Во-первых, родственной идеологической направленностью (но не идентичностью), их «скифством», активным призывом к революции, готовностью принять испытание в «грозе и буре». Во вторых, как последствие первого, их печатание в сборниках «Скифы» или близких к ним публикациях «Знамя труда», «Наш Путь», и внимание, им уделяемое главным критиком Ивановым-Разумником, много писавшем об их произведениях. И он же определил их общее место в литературном

[67] Коган П.С., *Русская литература в годы Октябрьской революции* // Красная Новь. 1921, № 1. с. 210. В статье названы некоторые: Кусиков, Буданцев, Пастернак, Есенин, Мариенгоф, упоминаются также пролетарские писатели.

[68] Речь шла о «маленьких поэмах» Есенина «Певучий зов», «Товарищ», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Пантакратор», объединяемых между собой, и особенно значительные «Инония» и «Песнь Солнценосца» Клюева, с примыкающими к ней «Солнце Осьмнадцатого года», «Пулемет», «Товарищ», «Уму-Республики, а сердцу-Матери Руси», «Революция».

контексте времени, отделив их от других писателей современников. В статье «Две России, два завета, два мира», цитируя библейские изречения, критик нарисовал впечатляющую картину современной России, разделенной на два стана, между которыми пропасть. «по одной стороне… остались все люди Ветхого Завета, обитатели Старого Мира, озабоченные спасением старых ценностей…, а по другой стороне… стоят люди Нового Завета, стоят чающие Мира Нового».[69] Противопоставление критика облекается в патетичную и метафоричную речь: «…двумя вершинами стоят в жизни эти люди прошлого и будущего, эти чающие рождения нового и ожидающие сохранения старого. Одна вершина освещена темными лучами заката… другую вершину золотят лучи зари еще далекого востока – и в лучах этих… люди нового завета глядят на вырисовывающиеся берега нового мира».[70] С горечью отмечает критик присутствие в стане людей старого завета Алексея Ремизова и его сочинения «Слово о погибели русской земли», «одного из самых сильных, самых удивительных произведений», написанных ныне на стороне исповедующих Ветхий Завет. Ремизов «не увидел и не услышал вихря, надвигающейся мировой революции… ни подвига, ни жертвы не увидел он в революции».[71] На другой вершине, на другой стороне находятся поэты, чающие Мира Нового, для которых «распинаемая ныне революция - светла по конечному духу своему» и которые в революции видят «Мессию грядущего дня», открывающего «новые мировые дали».[72] Цитируемые стихи Белого, несколько раз приводимые в статье, сопровождаются и другими примерами-иллюстрациями: стихами Есенина и Клюева. И если «правда Ремизова мне чужда, темна, враждебна: то правда народных поэтов мне светла, близка и радостна» – утверждает Иванов-Разумник.[73] Надвое «разделилась русская литература», как и вся Россия. Обращаясь к своим современникам русским литераторам, критик писал «…каждый из нас должен твердо знать, за какую правду он готов стоять до конца».[74]

Поэты, выделенные критиком, как стоящие на «вершине«, освещенной «лучами зари», хоть и были близки идеологически друг к другу, примыкая к «скифству» и при том, что для них был общим

---

[69] Цит. по: Бюллетени Литературы и жизни. 1918. № 7- 8. с. 21.

[70] Там же.

[71] Там же. с. 22. Нельзя согласиться с несправедливым и грубым по форме выпадом Иванова Разумника: «О пыли, о соре, о смраде и написано все „Слово о погибели русской земли”».

[72] Там же.

[73] Там же. с.26. «Народных поэтов» Иванов-Разумник отмечал особо среди новых писателей: Клюев, писал он, «первый народный поэт наш». Иванов-Разумник Р.И., *Поэты и революция* //Скифы. СПб., Сб. 2. с. 1-5.

[74] Там же.

призыв разрушить старый мир и возвести Новый Град, осуществить этот идеал предлагали по-разному в своих поэтических высказываниях. Их художественная индивидуальность и их произведения в этом смысле не проявлялись одинаково. У Клюева «революция духовная, социальная, политическая сплетены в один космический вихрь», у Есенина «глубоко, исконно, переплетены в вихре революция духовная и политическая» писал тот же Иванов-Разумник.[75] Поэма же Блока «Двенадцать» обращена в перспективе, скорее к вопросу о судьбе России в мире. И в этом ее главное значение.[76] Поэма же «Христос Воскрес», которую сам автор рассматривал как вневременное произведение, была им определена словами: мотив индивидуальной мистерии», с уточнением: «мотивы индивидуальной мистерии преобладают в этой поэме над мотивами политическими; обстановка написания поэмы заслонила от критиков основной момент поэмы: она живописует события индивидуальной духовной жизни; точка зрения автора: события социальной действительности подготовляются в движениях индивидуальной жизни».[77]

Указанные черты идеологической родственности предполагают обращение к родственным метафорам, аллегориям, понятиям, способным послужить выражению «духовного максимализма» этих поэтов, именно обращение к религиозной, библейской сфере. Тут следует обратить особое внимание на образ Иисуса Христа. Он общий для поэм Блока и Белого и занимает в них важное, даже если не равное место. О смысле и значении Христа в поэме Блока спорилось с самого появления произведения, и споры продолжаются и сегодня. Сам Блок остался, как бы недоволен образом Христа. Или, во всяком случае, воспринимал его как бы двойственно: «...я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак».[78] И признавался: «Мне не нравится конец «12». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной, когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственнее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос. К сожалению именно

---

[75] Там же. С. 2.

[76]Блок воспевает «...тернистый путь, видя здесь начало мессианической роли, которую должна будет сыграть его страна в судьбах человечества. В поэме отразился именно «духовный максимализм» Блока..., опирающийся на иную сферу бытия личности, нежели сфера политической жизни и политических теорий». Долгополов Л.К., *Поэма Блока и русская поэма конца XIX-начала XX веков*, М.-Л., 1964. с. 162-163.

[77] См. Белый А., *Христос Воскрес (Предисловие к поэме) // Александр Блок. Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции.* Сост., вступ. статья, ком. М.Ф. Пьяных. М., 1990. с. 515.

[78] Блок А. *Собрание сочинений в восьми томах.* Л. 1962. т. 7. с.330.

Христос».[79] С недоумением и как бы холодно воспринял «Двенадцать» Белый, так глубоко знавший и любивший творчество Блока. В письме от 27 февр./12 марта 1918 к Иванову-Разумнику он говорит: «...огромны «Скифы» Блока: и признаться его стихи «12», уже слишком: с ними я не согласен».[80] И почти так же отзывается и в письме к самому Блоку: «По-моему, Ты слишком неосторожно берешь иные ноты. Помни. Тебе не «простят» «никогда».[81] Это тревожное предупреждение дает возможность предполагать, что Белый считал нужным избежать такие ноты в своей поэме над которой он работал и которая вскоре вышла в свет, в поэме «Христос Воскрес».[82] Во всяком случае может навести на такое предположение запись из «Ракурса Дневника»: «... перед Пасхой пишу поэму «Христос Воскрес». Впечатление от «Двенадцати» Блока.[83] Два пункта неприемлемости в поэме «Двенадцать» были для Белого: измена идеалу «Вечной Женственности» и момент исторического и политического характера, «связанный с изображением красногвардейцев, предводимых незримым для них Христом, в призрак которого они стреляют».[84] Образ Христа появился у Белого уже в самом начале его творческого пути. Вспомним незаконченную пьесу «Пришедший». И затем такие стихотворения как «Видение», «Чающие», «Священные дни». Но вскоре, как мы знаем вместо Христа Грядущего появляется Лже-Мессия, чаяния оборачиваются безумием. Однако же образ Христа не исчезнет из творчества Белого, он проходит, скорее эпизодически, во «Второй Симфонии», и настойчивее выступает в «Петербурге», в ряде эссе из цикла «Кризисов», в романах «Котик Летаев», «Записки чудака», переплетаясь с христологическими толкованиями Штейнера. Была ли поэма «Христос Воскрес» ответом на «Двенадцать»? Таково было мнение М. Кузьмина, писавшего о поэме Белого: «Последнее произведение довольно слабое, особенно по сравнению с «Двенадцатью» Блока, с которым оно имеет очевидную претензию соперничать».[85] Так или иначе, поэма Белого отличалась некоторыми чертами, особенно касающимися центрального образа Христа. В поэме Белого отсутствует революционно-бытовой фон современности, который придает произведению Блока конкретность, усиливает трагический его резонанс. Между прочим, немногие такие штрихи, существующие в тексте Белого, созвучны именно поэме Блока, например фигура «расслабленного интеллигента», произносящего

[79] К.Чуковский, *Последние годы Блока // Записки Мечтателей*, 1922. № 6. с.160.
[80] Белый А. и Иванов-Разумник Р.И., *Переписка*, СПб., 1998. С.159.
[81] Белый А. и Блок А., *Переписка.* М., 2001. С.513, письмо от 16/17 марта 1918
[82] Расстояние между публикацией поэм небольшое; «Двенадцать» появились в свет 3 февр. 1918 г., а «Христос Воскрес» 12 мая. Первая публикация обеих поэм: «Знамя труда», «Христос Воскрес «был перепечатан в «Наш Путь»,1918, № II.
[83] РД, л.92. об. апрель 1918. К сожалению, запись слишком лаконична.
[84] Пьяных М., Ук. соч. с. 262.
[85] Кузьмин М., *Условности,* Пг., 1920. с. 161.

«Негодующие / Слова / О значении / Константинополя / И проливов».[86] Цель Белого раскрыть в поэме вселенский смысл мистерии. Он сам подчеркивал: «Здесь «дни» и «часы» взяты не только в смысле «дней» и «часов» 1918 г., но и в смысле метафорическом, в смысле «дней» и «часов» встречи переживающего бездны ужасов индивидуального «Я» или «Я» коллектива (души народа и души человека) с роком, со стражем порога духовного мира; и этот порог-крест; и – висящий на кресте; приятие распятия пресуществляет тему смерти в тему воскресения; в этой теме каждое «Я» или Ich становится I.Ch монограммой божественного «Я». Подчеркиваю: мотивы индивидуальной мистерии преобладают в этой поэме над мотивами политическими».[87] Слабость поэмы Белого в «поэтической прямолинейности, однозначности, и образной иллюстративности».[88] Такая характеристика частично справедлива. Поэма воспринимается как однопланная, лишенная рельефа, скорее как графический плакат, с центральным главенствующим образом – Христос. И повторяющийся как рефрен, политический лозунг, с локально-временным резонансом, «Третий Интернационал» подчеркивает эту плакатность. Однако же, тут возможна и другая интерпретация, не исключающая предыдущую, а скорее дополняющая ее. Поэма Белого не просто написана, она прочитывается и визуально. Распятый Христос изображен немногими, но выразительными чертами «жалкое, желтое тело», «измученное перекрученное тело», «красные раны, на изодранных ладонях полутрупа», «впадины глаз», «мотающиеся, перекрученные руки», «мертвеющие, посинелые от муки …руки как жерди», «раздробленное темя», «мотающиеся перепутанные волосы». Повторяясь несколько раз, они приобретают особую выразительность, которая принадлежит уже живописи, хотя нужно признать, Белый скуп на краски. Но главное в поэме выразительность распятого тела. В своих посещениях Базеля писатель мог видеть полотно Дюрера «Распятие». Но быть может вероятнее связать поэму Белого с известным полотном «Распятие» Н.Ге; предсмертные муки, ужас страдания, изображены тут тоже физическими деталями, особо выразительными, что позволяет предполагать родственность с поэтикой экспрессионизма и в этом плане установить связь с поэмой Белого.

Изображенный на кресте, распятый Христос, накладывается на действительность революционных дней, но не включается в нее, не

---

[86] Другие примеры таких конкретных, говорящих элементов, столь значительных у Блока, носят скорее обобщающий и эпизодический характер: «Тело окровавленного железнодорожника»,»падающие покойники»,»члены домов комитета», трески револьверных переливов»

[87] Цит. по Пьяных М., *Певец огневой стихии* // *Проблемы творчества*. М., 1988. с. 255. Влияние штейнерьянских идей нельзя не отметить.

[88] Там же. с. 243.

растворяется в ней, Аскетическое освещение не способствует слиянию с трагической действительностью. Ее внутренняя взрывная сущность – сцены революции – выражена также в нестандартной структуре поэмы, состоящей из нескольких главок, каждая из которых из строф-фрагментов, со строками преимущественно в одно-два слова, разнообразно расположенных, иногда лестничкой. Это модернистская композиция, родственная также поэтике экспрессионизма в то же время как бы предварительная заявка на «интонационную архитектонику» при которой «своеобразная манера начертания», «передает зрительно интонацию». Тут можно видеть и подступ к той школе «мелодизма» программно объявленной в предисловии «Будем искать мелодии» к циклу «После разлуки» (1922). Фрагментарность, чередование размеров, краткость строк, быстрота смены слов, строк, строф, создают напряженный, в большей части надрывной, но и взрывной тон поэмы. Это, скорее всего, лирическая поэма, лирический, исступленный монолог обращенный к образу Христа. Но не живого Христа, а к его изображению мертвого, распятого, что существенно меняет тональность по сравнению с поэмой Блока. Образ распятия, смерти, трупа, но как символический образ России, взвихренной революцией, встречаем в те годы и в стихах других поэтов. При чем следует отметить обращение к библейским мотивам и образам. Так Эренбург печатает в янв.-февр.1918 г. в Москве небольшую книжечку «Молитва о России», включив в обрамление молитвы сцены разгула, бойни, убийств революционных дней 1917-1918 гг., когда «была распята» Россия. Тонким сплетением религиозных и исторических мотивов и символов, трагическим и в то же время возвышенно-лирическим звучанием отличаются стихи Максимилиана Волошина из цикла «Пути России».

В центре поэмы «Христос Воскрес» – Голгофа. Это событие имело большое значение в духовной жизни Белого. Об этом говорят упоминания в «Крещеном Китайце» и «Записках чудака», и толкование его Штейнером («Пятое Евангелие») стало решительным импульсом для вступления писателя на антропософский путь. Изображение Христа, данное экспрессионистическими штрихами, приводит к обобщающему впечатлению: труп. Ужасная картина распятия вызывает боль, сострадание, но и страшное недоумение, граничащее с неверием: «Господи / И это / Был Христос?» Ответ не только его одного, вопрошающего: герой растворяется в массе, становится «мы». «Мы» признают себя виновными; «мы» грешники, «мы» насильники, «мы» разбойники, убийцы. И грех (мотив повторяется) усугубляется тем, что «мы» не понимаем: «Что именно в эти дни и часы / Совершается / Мировая / Мистерия». Поэт

призывает всех этих «мы» к раскаянию: «Мы над телом / покойника / Посыпаем пеплом власы / И погашаем светильники».[89]

Радом с поэмой Белого, Иванов-Разумник ставил стихи («маленькие поэмы») о революции и «Инонию» Есенина. Однако же, в этом сопоставлении, наше внимание привлекают особенно черты несходства. Начиная с соотношения автор-рассказчик-читатель. У Есенина на первом месте он сам; это не «мы» Белого, и не двенадцать Блока, это гордо заявленное с самого начала, «Я» победителя, хозяина: «Я – большевик». Не только не чувствует он никакой вины, он считает себя «пророком». И новым пророком («так говорит по Библии/Пророк Есенин Сергей»), поднявшим знамя борьбы против Бога и против всех установленных религиозным миром ценностей. Богоборческая программа начинается с отрицания Христа: «Тело, Христово тело, / Выплевываю изо рта», и отказа от Голгофы. Герой Есенина «иное постиг учение, / Прободающих вечность звезд». Отрицая все существующее и обещая »пополам нашу землю матерь / Разломлю, как златой калач», он провозглашает новую свою веру: «Без креста / И мук / ...Новый в небосклоне / Вызрел Назарет / Новый на кобыле / Едет в миру Спас. / Наша вера – в силе / Наша правда – в нас».

Метафорой «испытание в грозе и буре» Иванов-Разумник связывает выступления трех поэтов-пророков с факторами историческими и политическими (как это часто бывает в его литературно-критических статьях того времени) и выявляет в них черты революционного процесса тех дней, когда «Россия погибла. Россия рождается». И когда в «духовной борьбе мира старого с миром новым» пролагаются пути для нового, иного вселенского мира и мира, для будущей вселенской мировой «Инонии». «Поэмы Блока, Есенина, Белого – поэмы «пророческие», поскольку каждый подлинный «поэт» есть «пророк». И все истинные поэты всех времен – всегда были «пророками» вселенской идеи своего времени, всегда через настоящее провидели в будущем, Инонию».[90] В облике «Инонии» выступает будущая Россия, И это картина идиллической, патриархальной деревенской жизни: «Вижу тебя, Инония, / С золотыми шапками гор / Вижу нивы твои и хаты / На крылечке старуху мать/» В этом финале естественно рождается новая песня «Слава в высших богу / И на земле мир», песня о новом Назарете, о новом Спасе «на кобыле», о новой правде; «в нас!». Финал в поэме Блока – туманное будущее. В поэме Белого: Мировая мистерия совершилась «весть прогремела Осанной» благая весть: «Христос Воскрес». Этой вестью начинается и заканчивается поэма. Финал поэмы торжественная, радостная оратория: «Россия / Страна моя – / Ты-та самая, / Облеченная

[89] В мотиве греха и раскаяния Белый встречается с А.Ремизовым, который в «Слове о погибели...» призывает тоже Россию и русский народ покаяться.
[90] Иванов-Разумник Р.И., *Россия и Инония* // *Наш Путь*,1918, Сб. II. с. 150.

солнцем Жена, / К которой / Возносятся / Взоры...» И к которой «Народы, / Населяющие Тебя, / Из дыма / Простерли / Длани». Торжественный финал, как и требует такая весть идущая с неба, как воскресение Сына Божьего, обращенная ко всем: «Сыны Возлюбленные – Христос Воскрес!» Но этот финал остается декларацией, не выходит из сферы абстрактного оповещения, даже если воспроизводит традиционно возвышенную благую весть. Но в ее торжественном звучании нет теплоты, солнечности, ее блеск скорее холодный. Менее актуализированная в политическом плане, нежели поэма Блока, поэма Белого иллюстративна; в ней скорее живет небольшой религиозный фрагмент, поведающий о жизни Христа, ключевого значения для верующих, нежели действительность России революционных дней. И этот ее холодный огонь высвечивается при сравнении с «Инонией» с ее картинами русской деревни и русской природы, которые славят революцию как осуществление давно обещанного счастья для народа и славят ее в простых деревенских образах и понятиях: «Облака лают / Рвет златозубая высь / Пою и взываю: / Господи отелись / ...Небесного молока / Даждь мне днесь/». Читателю близки наивная вера и упования на рай на земле, он верит обещанию: «Не губить пришли мы в мире / А любить и верить». Однако же Спас Есенина не мог не вызывать изумления или даже возмущения. Ведь это отказ от традиционного церковного образа, отрицание Голгофы. Но Иванов-Разумник видит в этом выражение духовного максимализма поэта: это не кощунство, это полное отречение от официальной традиционной церкви, от традиционного христианства. «Нет, не с Христом борется поэт, а с тем лживым подобием его, с тем «антихристом» под властной рукой которого двадцать веков росла и ширилась историческая церковь».[91]

Итак, три ипостаси Христа. У Блока – женственный призрак, ведущий революционную толпу сквозь туманы. Деревенский Спас, у Есенина, заявляющий о себе: «Наша власть». Заглавие поэмы Белого дает возможность ожидать светлого, воскресшего Христа, своим распятием искупив наши грехи, победителя («смертью смерть поправ») и своим воскресением открыв новую эру в жизни человечества. Таким мы его знаем по иконам. Но таким читатель его не видит. Он видит только натуралистическое изображение мертвого в ужасных страданиях: труп. Как правильно заметил один из первых рецензентов поэмы: «Как после «Двенадцати», так и после «Христос Воскрес» нет пасхального радостного чувства».[92] И метко указал на ту же черту поэмы Ф.Иванов в одной из первых книг о поэтах революции, вышедших уже не в России: «...религиозный подход

---

[91] Там же. с.144.

[92] Никольский Ю., *Последняя поэма Андрея Белого* // *Русская мысль*. София, 1921, № 3-4. с.205.

требует пафоса веры. Его то и нет у Белого. Для пророка – он слишком «умник», слишком рассудочен. Пламенеющие слова поэмы – красивы, но пламя их не обжигает сердца. От них веет холодком убивающего разума».[93]

Не простой была судьба поэмы Белого. Как и «Двенадцать» Блока, она подвергалась порицаниям, которые часто связывались с политическими критериями и позициями.[94] Д.Святополк-Мирский из далеких лет эмиграции назвал поэму «кощунственнейшей»,[95] но в более развернутой оценке писал, что Белый «попал под влияние мистических социалистов революционеров и написал во славу большевиков поэму «Христос Воскрес. Однако большая часть этой поэмы имеет к ним мало отношения и могла бы быть написана по любому случаю мистическим проповедником второго пришествия Христа».[96]

Суровый, но не во всем неправильный счет, предъявил Эренбург поэме в своей статье о поэзии »На тонущем корабле» (1919). »Внутренний холод и жажда сгореть, трезвое сердце и истерика мысли, – вот что может пояснить нам подход Белого к революции».[97] И он же зло и несправедливо в своем шарже обрушился на «холодного сердцем, но с исступленным до истеричности умом» Андрея Белого, который «кричит по поводу всего: «Христос воскрес!» и слышит «распропагандированные паровозы» провозглашающие: «Да здравствует третий интернационал».[98] Может быть, среди современников Белого, только тот же Ф. Иванов, несмотря на свое критическое замечание о холодности поэмы, принял ее в основном и оценил главные ее художественные достижения: «В этой религиозной осознанности революции – одно из существенных достоинств поэмы Андрея Белого. Как истинный художник, А.Белый стоит вне всяких догм и партий. Не о классовых противоречиях, довлеющих злобе дня, говорит его поэзия, а о духовной сущности революции. Это и делает поэму Белого достоянием общим и надолго удержит ее в памяти будущего» – писал он.[99] Даже Иванов-Разумник признавался: «Я не считаю поэму Андрея Белого чрезмерно удавшимся автору произведением: в ней есть растянутости, длинноты, повторения, есть и замечательно удавшиеся места – как раз те, где больше конкретного; вся вторая половина поэмы – значительно сильнее первой». Свою требовательность критик объяснял значением, которое

---

[93] Иванов Ф., *Красный Парнас*. Берлин, 1922. с. 26.
[94] Ю. Айхенвальд, например, обвинял обоих поэтов, что они воспевают не революцию, а псевдо-революцию.
[95] Святополк-Мирский Д.П., *О русской поэзии* // *Новый Журнал*,1978, № 131. с. 96.
[96] Святополк-Мирский Д.П., *Поэты и Россия*. СПБ, 2002. с. 32.
[97] См. Рубашкин А.И., *Илья Эренбург о русских поэтах и поэзии* // Эренбург И., *Портреты русских поэтов*. М., 2002. с. 297.
[98] Там же. с. 178.
[99] Иванов Ф., Ук. соч. с. 25-26.

представляет творчество автора, написавшего такое произведение как «Петербург». Но в итоге все-таки считал, что «поэма... является большим произведением большого мастерства; в ней бьют живые ключи «нового Назарета», в ней одной мы более видим живую душу новой России, чем в десятке произведений, плачущих и панихидствующих, злобствующих и проклинающих».[100] В годы социалистического реализма, в предисловии к небольшому тому стихотворений (1940) поэма заслужила только определение как «идеалистическое оправдание революции» и «параллель к блоковским «Двенадцати», иллюстрированную несколькими стихами, где появляется фигура «очкастого интеллигента».[101]

Может быть, лучше других современников Г. Шпет сумел понять поэму Белого еще при ее появлении и оценить ее внутренний смысл, а также ту весть, которую она, по замыслу поэта, должна была принести. В своих «Эстетических фрагментах», обсуждая проблему назначения искусства видеть действительность, он задавал себе вопрос «увидели ли наши художники новую действительность в нашей старой сущности?» И спрашивает себя; что увидел Белый? Ответ: сопоставление поэм «Двенадцать» и «Христос Воскрес». Очень остро различает он две позиции художников. У Блока это призрачное »впереди Иисус Христос», а остальное – это старый мир. Блок пытался понять изнутри «приоткрыть завесу», заглянуть за действительность. И это «преступное любопытство» его погубило. Белый видел «внешнее, настоящее, действительное», оставаясь с реальным, покидая свои позиции символиста. Белый дает познание нового, воскресшего, через слово, (а слово создает действительность), возвестившего о Воскресении. А «Воскресение есть обет Нового Рождения». Аргументы черпаются философом из области искусства («Началом Возрождения всегда было искусство»), что бы подвести к заключению, что «возрождение» обращенное «к познанию, к философии» становится «воспознанием-познанием познанного». Познание познанного, к которому «призываются все» утверждает огромное значение слова («все должны стать словолюбцами»); «... слово – Все, вся действительность». Вне его, помимо него, нет ничего. «Слово – действительность».Тем самым весть принесенная словом в поэме «Христос Воскрес» утверждает действительность: «Есть/Было/Будет».

На новый уровень критического обсуждения (социолого-эстетического и философского) вывела поэму не так давно опубликованная статья. Исходя из сочинений Шпета, углубляя его идеи и расширяя контекст, привлечением других произведений Белого того же времени («Петербург», «Революция и культура», «Глоссололия», «Четвертая Симфония» статьи о ритме), исследователь

---

[100] Иванов-Разумник Р.И., *Россия и Инония* // *Наш Путь*,1918, Сб. II. с. 141.
[101] Вольпе Ц., *О поэзии Андрея Белого*, М., 2006. с. 73.

И. Чубаров приходит к убедительному заключению о соотношении двух поэм – Белого и Блока – и шире их понимания символизма. Для Шпета, современника событий октября 1917, как и для других «радикальных интеллектуалов», главной была надежда на «осуществление тотальной революции во всех областях человеческой жизни».[102] В перспективе революции, как «вечной возможности», Шпет, подобно многим другим, рассматривал поэму «Двенадцать», как «завершение прежнего этапа развития культуры». Белого же Шпет предпочитал, потому что он «грезил об углублении революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве».[103] Чубаров принимает точку зрения Шпета. И заключает свое интересное рассмотрение не только поэмы «Христос Воскрес», но и различия в пути двух поэтов в революции: «По сути Белый и Блок отвечали на разные вопросы, – пишет он. Белый вопрошал о возможностях и роли искусства в революционизировании действительности. Блок же говорил о роли состоявшейся революции в художественном творчестве».[104]

Поэме Белого не очень везло в советской критике. Достаточно сказать, что до исследования Л. Долгополова (но он фактически рассматривал «Христос Воскрес» по отношению к «Двенадцати») хотя и обсуждались вопросы жанра поэмы, но произведение Белого не привлекало внимание. Характерно, что В.В. Базанов в своей статье «Об изучении русской советской поэмы 20-ых гг.», указав на множество произведений и на их исследователей, лишь процитировал «творчество... А. Белого» как пример «менее плодотворного» приобретения эпических черт поэмами по своей сути лирическими. А в исследовании посвященном «Маленькой поэме» первых лет революции и 20-ых гг.»,[105] где центральное место занимает Есенин, приводится пример пересмотра и переработки своих стихотворений Белым и их новой компановки (работа зачастую неудачная, как в случае «Первого свидания»). К этому примеру сводит автор все влияние Белого на Есенина, своевольно обрывая его более обширное признание. А о поэме «Христос Воскрес» ни слова ни в одной из статей, так же как и в ряде учебников советской литературы или советской поэзии. Ведь ее религиозно абстрактный текст мало поддавался социологическим комментариям.

---

[102] Чубаров И., *Символ. Аффект и Мазохизм* // *Новое литературное обозрение*, № 65. с.135.
[103] Там же.
[104] Там же. с. 147.
[105] Базанов В.В., *Об изучении русской советской поэмы 20-ых гг.* // *Русская Литература*, 1973, № 4. с.108-109.

Rezumat

Observaţii pe marginea poemului «Hristos a înviat» al lui Andrei Belîi

Evenimentele socio-politice din Rusia anilor 1917-1918 ai sec. XX şi-au găsit reflectarea în opere literare de mare valoare, iar poemul devine genul literar care va cunoaşte cea mai înfloritoare perioadă a dezvoltării sale, fiind modalitatea cea mai adecvată de exprimare a importanţei şi măreţiei momentelor prin care trecea Rusia.

Studiul de faţă relevă câteva aspecte ce individualizează poemul lui A. Belîi pe fundalul unui intreg spectru de creaţii dedicate revoluţiei ruse.

„LAUDA LOR – SCRUMURI ÎN POTIRE DE LA TINE, HULA – MĂGULIRE”

Marinela-Doina DOROBANȚU
Universitatea Tehnică de Construcții, Bucureşti

Cuvinte-cheie: *Ahmatova, dragoste, iubire, liric, universal*

De-a lungul timpului, sentimentul iubirii a dat naştere unor creații remarcabile în toate literaturile lumii, unele dintre ele fiind reproduse parțial în antologii dedicate celor mai frumoase poezii de dragoste. O prezență constantă în volumele de acest gen publicate în România este şi lirica de dragoste ahmatoviană, căci în literatura rusă a „veacului de argint”, căreia Anna Ahmatova îi aparține, tema iubirii ocupă un loc însemnat - reprezentanții culturii ruse: filosofi, scriitori şi poeți, acordând o atenție sporită teoriei iubirii, în care un rol hotărâtor revine postulatelor neoplatonice şi creştine. Iubirea apăruse deja ilustrată plenar în creațiile scriitorilor aparținând secolului al XIX-lea: Puşkin, Lermontov, Goncearov, Turgheniev, Tiutcev, Fet, Tolstoi, Dostoievski, Leskov sau Kuprin, în operele cărora se cristalizează caracteristicile „Erosului” rusesc şi „atitudinea” rusească în fața sublimei şi veşnicei teme a iubirii. Erosul rusesc nu se abate de la tradiția culturii europene sau universale, dar în ciuda acestui fapt, multe puncte de vedere întâlnite în operele scriitorilor sau filosofilor ruşi nu îşi găsesc analog în gândirea vesteuropeană. Literatura rusă a „veacului de argint” aprofundează tema iubirii, încercând, insistent, să pătrundă sensul său filosofic şi etic, permanenta legătură cu fenomenele culturii naționale, dar şi universale. Presupunând o unificare a filosofiei, artei şi literaturii, Erosul este interpretat în sens larg, îndeosebi ca un drum spre creație, spre zonele căutărilor spirituale, spre înțelegere şi spre desăvârşire morală.[106] V. Şoptereanu observă că în „filosofia rusă a iubirii” începutului de secol se profilează trei direcții: «Prima îşi avea punctul de plecare în „utopia erotică” (E. Trubeţkoi) a lui Vl. Soloviov, care reprezintă o doctrină „personalistă”, sprijinită pe dragostea spiritualistă, în care uşor pot fi depistate influențe ale idealității platoniene, doctrină continuată de N. Berdiaev, Z. Hippius ş. a. A doua direcție era ilustrată de V. Rozanov, plasată, prin interesul pe care îl manifesta față de dragostea „generică”, carnală, la polul opus celei dintâi, scopul ei final fiind procrearea şi căsnicia. În sfârşit, a treia direcție era susținută de P.

[106] Vezi V. Şestakov, *Русский Эрос или философия любви в России*, Moscova, 1991, pp. 5-18.

Florenski, S. Bulgakov şi alţii, filozofi care respectau dogmele religioase în chestiunile de sex şi căsnicie. Cu toate diferenţele dintre teoreticienii ruşi în materie de dragoste şi sex, ei se întâlnesc, totuşi, într-un anumit punct: în perceperea metafizică a acestui sentiment uman, considerând că, abordându-l, ei se apropie de „intimitatea metafizică", ascunsă în adâncul sufletului (N. Berdiaev).»[107]

Lirica ahmatoviană marchează o nouă direcţie în „filosofia lirică a iubirii" şi aceasta nu doar pentru că poeta recurge la noi procedee în relatarea trăirilor, care în poezia sa îşi găsesc o exprimare plenară nuanţând psihologia şi esenţa feminină sau pentru că exprimă „năzuinţa femeii către valorile spirituale eterne, considerate cândva ca fiind accesibile numai bărbaţilor"[108], ci şi pentru că în lirica de dragoste a Annei Ahmatova îşi găseşte reflectare zbuciumul unei personalităţi aparţinând unor timpuri noi. Consacrată în literatură sub auspiciile tematicii de dragoste, Anna Ahmatova reuşeşte să creeze, încă de la începutul secolului al XX-lea, „o mică machetă a lumii sale interioare", rămând fidelă temei iubirii de-a lungul întregii sale vieţi. Inclusă de critici în categoria aşa-numiţilor lirici „puri", alături de Tiutcev şi Fet, Ahmatova este, într-adevăr, un poet de structură lirică ce simte nevoia de a se confesa. Poezia sa pare a fi un interminabil monolog în care subiectivitatea este trăsătura esenţială a „eului" poetic. Poetul devine un prototip al „eului liric", identificarea autoarei cu „eul poetic" găsindu-şi suport, printre altele, şi în folosirea persoanei întâi. Liviu Rusu observa: „În general, viaţa noastră lăuntrică este considerată – şi pe drept cuvânt – ca fiind de natură subiectivă. Iar latura cea mai subiectivă a vieţii noastre sufleteşti, cea mai nedespărţită de eul nostru, este, desigur, sentimentul. Nu-i de mirare deci că, în general, sentimentul este considerat ca adevăratul generator al poeziei lirice."[109] Dacă în mod curent poezia lirică este definită numai în funcţie de sentiment, aceasta se datorează unei concepţii superficiale în ceea ce priveşte „eul" în general, dar, mai ales, în ceea ce priveşte „eul creator". Nu cumva „sentimentul" şi „subiectivitatea" din poezia lirică au un sens mai larg şi mai profund decât se presupune în mod obişnuit? Toate „stările" exprimate în poezie pot constitui adesea un pretext (la Ahmatova se întâmplă adesea), înfăţişarea sentimentelor personale ale poetului având ca scop, de cele mai multe ori, înfăţişarea trăirilor general-umane. Sentimentul de dragoste descris devine, astfel, „universal" şi „etern", iar trăirile eroinei lirice pot fi ale oricărui cititor cu o anume experienţă de

---

[107] Virgil Şoptereanu, *Istoria literaturii ruse de la sfârşitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea,* Editura Universităţii din Bucureşti, 1982, p. 212.

[108] N. Korjavin, *Анна Ахматова и „Серебряный век",* în „Новый мир", nr. 7/1989, p. 255.

[109] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 86.

viață. Căci „dacă dintr-o operă lirică, fără îndoială, nu poate lipsi sentimentul, totuşi e fundamental greşit să se creadă că rostul ei este expresia sentimentului ca atare. Prin sentimentul care ne învăluie ni se dezvăluie viziuni mai adânci. Fiindcă o operă lirică este, înainte de toate, manifestarea, sub forma sensibilă a limbajului, a unui *sens*, întrevăzut şi elaborat în necunoscutul care se deschide în interiorizarea eului creator".[110]

Prin intermediul versurilor de dragoste, care constituie aproape întotdeauna fundalul şi sorgintea declaraţiilor sale poetice, Anna Ahmatova este racordată, de fapt, la întreaga sferă a existenței. Elementul intim, personal este cel care primează, dar prin intermediul lui se conturează individualitatea eului liric şi dreptul său la patos civic (în lirica ahmatoviană târzie, versurile despre elementul intim nu mai constituie o dominantă, ci doar un sector al narațiunii poetice; cu toate acestea unele dintre cele mai frumoase poezii de dragoste se raportează la ultima perioadă a vieții poetei). În lirica ahmatoviană contează nu numai ce este sau ce a fost, ci şi ce ar fi putut să fie, de aceea contemplarea propriilor înfrângeri, a experiențelor mai mult sau mai puțin traumatizante îi conferă poetei sentimentul unei împliniri *sui-generis*. Trecerea de la extaz la agonie se face fulgerător, fiindcă „inima are legile ei pe care raținea nu le poate înțelege", după expresia lui Blaise Pascal. Sentimentul este că nimic nu durează la nesfârşit, iar fericirii de azi i se poate opune resemnarea de mâine. În această lume a imponderabilelor singurul reper rămâne poezia, care transformă înfrângerile vieții în clipe de împlinire, ea fiind şi singura cale ce permite revanşa acolo unde amintirile dor.

Într-un fel, la un moment dat, chiar putem bănui că iubirea imposibilă, nefericită, neîmpărtăşită, darul acesta fatal al oamenilor, pare a fi preferat de eroină, alegerea dintre plenitudinea dorinței şi îndeplinirea dorințelor, dintre preaplinul suferinței şi deşertăciunea fericirii fiind făcută tacit în favoarea stării de zbucium sufletesc, stare creatoare de minunate imagini poetice. În general, iubirile împlinite sunt supuse, inevitabil, consumului; sufletul păstrează, ca poveşti, pe care timpul nu le-a putut nărui, tocmai acele episoade în care iubirea nu a fost împărtăşită. Să iubeşti fără speranță este întotdeauna mai frumos decât să fii iubit de cineva pe care nu-l vrei; inima pulsează mai viu atunci când e gata să ofere şi nu atunci când i se dă fără să fi cerut. Poate tocmai de aceea, în mod paradoxal, iubirile amare, iubirile fără noroc, reprezintă cele mai durabile poveşti ale inimii - „nemăcinate" fiind vreodată de rutină sau de patina grea a plictiselii.

Precum soarele şi luna, îndrăgostiții din poezia ahmatoviană se caută fără a se mai putea găsi, iar într-un final, conştienți fiind de acest lucru, admit că nu-şi pot găsi liniştea decât separat, singurul lucru ce-i

[110] *Ibidem*, pp. 89-90.

leagă rămânând doar spaima *lui* ori boala *ei* născute în trecut. În alte poezii, lucrurile se complică şi prin schimbarea statutului familial - uneori *ea* este solitară, alteori - căsătorită, e soţie şi mamă iubitoare, iar *el* „se întâmplă" să aibă „o altă soţie" ce îl aşteaptă „copilaşii să şi-i crească". Bărbatul din poezia ahmatoviană nu este nici spiritul, nici idealul. Este un „nu ştiu ce" şi un „nu ştiu cum", un simbol al încercării de a domina instinctul prin cugetare şi prin căile amintirii, este, prin excelenţă, teluricul pe care poeta îl prezintă fie în inocenţa lui primordială, fie satirizându-l. *El* este un tip complex şi are o mulţime de chipuri, în diferite situaţii fiind, pe rând, amant, frate, prieten etc. Este evidentă şi multitudinea ipostazelor în care apare eroina. *Ea* poate descinde din mediul monden: „sub un văl de taină", din păturile de jos ale societăţii: „bărbatul mă rupea-n bătăi" sau poate fi reprezentanta cercurilor boeme: „cum mai iubeam eu acele adunări nebune", în toate situaţiile fiind însă o femeie „modernă".

Ahmatova face în mod deliberat alegerea pentru descrierea unor astfel de situaţii reuşind să dea noi dimensiuni poeziei iubirii. Întocmai ca Antigona lui Soflocle, eroina ahmatoviană pare a spune: „eu m-am născut ca să iubesc" - povestea sa aducând percepţia lumii la scară umană şi oferindu-i cititorului o poveste simplă şi intimă a vieţii reale. De la un „caz concret" se ajunge la un sens general, general-uman, în care iubirea joacă rolul primordial. Există un firesc al eleganţei, ce caracterizează eroina ahmatoviană şi reprezintă însuşi semnul şi sensul autenticităţii ei. E vorba despre o eleganţă pur exterioară, a aparenţelor exclusive, dar mai ales despre o eleganţă a „fondului sufletesc", modul rafinat, elevat şi inteligent de a face faţă unor situaţii de criză. În cele din urmă, tot iubirea dă putinţa ca slăbiciunea de azi să zămislească tăria de mâine.

În cazul Annei Ahmatova, poezia şi arta cu valoare estetică, născute doar din imanenţele eului autentic, exprimă „general-umanul", este ecoul unei lumi în care totul se uneşte şi se identifică. Adevăratul „artist" are menirea de a reda prin mijloace personale un fond impersonal şi deci general-valabil, iar Ahmatova reuşeşte pe deplin acest lucru. Indiferent de perioadele în care e cântată, iubirea la Ahmatova e sinceră, întreagă şi cunoaşte toate nuanţele şi toate faţetele pasiunii, tot ce aceasta poate crea: aşteptare, dovezi, cochetărie, suferinţă, orgoliu, rareori fiind şi sursă de bucurie. Poezia sa de dragoste e străbătută de la un capăt la altul, ca de un fir roşu, de stigmatul neîmplinirii, al unui preaplin sufletesc care nu poate fi înţeles de partener, dar faptul că această iubire nu se poate împlini din varii motive, nu ştirbeşte cu nimic din frumuseţea şi din melodicitatea versului, ba chiar îl potenţează, nefericirea eului poetic transfigurându-şi trăirile prin intermediul acestuia. Fiind o confesiune, deci punându-se accent pe nota afectivă, poezia ahmatoviană tinde, în primul rând, să emoţioneze, dar în acelaşi timp să şi „instruiască" - „eul" liric fiind o „voce distinctă" şi, totodată,

parte a unui „cor”[111] ce semnifică întregul popor. Şi chiar dacă se întemeiază pe o estetică a eşecului şi/sau a potenţialităţii în iubire, „povestirea” în sine reprezintă un „dat” care trebuie împărtăşit cu cineva, egoismul nefiindu-i caracteristic eroinei ahmatoviene nici măcar în momentele de criză, de maximă suferinţă.

Ceea ce reuşeşte să surprindă admirabil poeta rusă este „situaţia”, „povestea” în sine, clipa de viaţă privită ca o veşnicie, de aceea, important nu este prezentul în sine, ci timpul memoriei, prezentul veşnic. În poezia lirică trebuie surprinsă „o clipă unică, în care nici contiguitatea şi nici suferinţa nu sunt diferenţiate şi care din cauza aceasta, nefiind diluată, are o astfel de putere de iradiere, încât ia caracterul de universalitate. Este o clipă din vălmăşagul existenţei care proiectează un sens marelui Tot, constituind în modul acesta o prezenţă covârşitoare. Acesta este motivul pentru care în poezia lirică nu avem de-a face nici cu contiguitate, nici cu succesiune, ci cu imanenţă, o potenţialitate nediferenţiată, o prezenţă totală, în care este concentrat un sens universal”.[112] În cazul Ahmatovei, încă de la început au existat voci care s-au întrebat dacă „eul” liric nu este unul autobiografic, deseori eroina fiind confundată cu autoarea ca fiinţă vie. Mult timp, s-a afirmat chiar că poeziile Annei Ahmatova seamănă cu pasajele unui jurnal intim, iar a le cita e ca şi cum ai trăda secretele cuiva. Interpretarea a fost însă repede combătută. Dacă la început sinceritatea confesiunii şi viaţa personală acoperită de legende a Annei Ahmatova a îndemnat spre o tratare biografică a versurilor sale de dragoste, cu timpul eroina s-a detaşat de autor şi a început a fi percepută separat datorită multitudinii de ipostaze în care apărea şi faptului că prea multe versuri sugerau convenţionalitatea reflectării. „Sinceritatea” poetei nu trebuie înţeleasă ca o indiscreţie autobiografică, ci ca o relevare a voinţei ingenue de a crea liber, apropierea autor-cititor fiind înşelătoare, iar aplicabilitatea ei semnificând, de fapt, universalitatea. Traian Nădăban remarcă: «Lirica Ahmatovei a fost comparată cu un jurnal, cu unul autentic – cu acea expunere cronologică a întâmplărilor, dar în povestirea ahmatoviană revelaţia aparţine doar momentelor de criză ale relaţiei „eu” şi „tu” – apropierea, intimitatea şi apoi despărţirea, alcătuind o poveste de dragoste simplă, de neimaginat. De aceea „confesiunea” şi „autobiografia”, în accepţiunea tradiţională, suferă mutaţii şi este înşelătoare.»[113]

Prin însăşi definiţia ei, „iubirea” e transgresare de limite, ieşire din sine în întâmpinarea celuilalt, dar chiar şi în lirica ahmatoviană de

---

[111] Vezi Mihai Kralin, *„Хоровое начало” в книге Ахматовой „Белая стая”*, în „Русская литература”, nr. 3/ 1989, p. 97.

[112] Liviu Rusu, o*p. cit.*, p. 71.

[113] Traian Nădăban, *Лекции по русской литературе. Поэзия начала XX века*, Editura Universităţii de Vest Timişoara, 2001, p. 40.

început se simte o distanțare a autoarei față de eroină, care nu dispune de o identificare personalizată. Mai mult chiar, în mod deliberat, poeta estompează legăturile dintre viața sa personală şi poezie, regrupând versurile adresate uneia şi aceleiaşi persoane şi schimbând dedicațiile ori datele. În versurile de mai târziu pot fi aflate urme ale celor trăite şi retrăite, dar pe tărâmul general al poeziei ahmatoviene predominante nu sunt asemănările, ci contrapunctele, care, prin concretețea descrierilor realizate, subordonează deosebirile particulare. De cele mai multe ori confesiunea eroinei iese din sfera cotidianului, sentimentele „înălțându-se" în aria noțiunilor de adulare şi de blestem, a templului şi a închisorii, a torturii şi a morții, a paradisului şi a infernului, toate, împreună, constituindu-se ca o spirală ascendentă în care atenția creatorului este concentrată, îndeosebi, asupra particularităților esențiale ale fenomenului oglindit. În acest context, este evident că nu trebuie să căutăm „mijloace" pentru a explica „inexplicabilul". În cazul literaturii, datele biografice pot sugera adresatul declarațiilor lirice ori pot lămuri subtextul unor anumite detalii - geneza liricii, dar ele pot explica prea puțin narațiunea lirică sau în ce mod o „ființă" se poate transforma într-o „figură poetică". Precizările biografice servesc la evitarea interpretărilor abuzive şi a denaturării textelor, dar ele sunt atributul biografiilor. Deşi pare incitant şi totodată interesant să cunoaştem detaliile biografice ale unei aventuri amoroase, într-o creație literară, al cărei rol este de a transforma „biografia" într-o operă de artă, cititorul nu trebuie implicat într-o cercetare indiscretă asupra vieții personale a autorului, pentru că, altfel, riscă să fie decepționat atunci când află cine şi în ce circumstanțe a fost „eroul" unui cântec de dragoste pasional sau când realitatea pe care şi-o imaginase pornind de la acel poem nu corespunde cu descoperirile sale. Spre exemplu, cele şapte poezii de dragoste cuprinse în ciclul ahmatovian *Versuri de la miezul nopții* pot constitui un subiect de mirare pentru un cititor neavizat, care află anii când au fost scrise şi vârsta înaintată pe care Anna Ahmatova o avea la momentul scrierii lor. Dar ce înseamnă această vârstă avansată față de plăcerea provocată de text?! „Întreaga concepție potrivit căreia arta n-ar reprezenta decât autoexpresie, decât o transcriere a sentimentelor şi experiențelor personale, este demonstrabil falsă chiar şi atunci când există o strânsă legătură între opera literară şi viața scriitorului, acest lucru nu înseamnă însă că opera literară n-ar fi decât o simplă copie a vieții. Metoda biografică scapă din vedere faptul că opera literară nu este doar întruchiparea unei anumite experiențe, ci totdeauna ultima operă dintr-o serie de opere asemănătoare; ea este o dramă, un roman sau o poezie, în măsura în care aparține unui gen determinat de tradiția şi convențiile literare"[114], susțin şi R. Wellek şi A. Warren.

[114] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, în rom. de Rodica Tiniş, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 112.

BIBLIOGRAFIE:

Gurvici, I., *Художественное открытие в лирике Ахматовой*, în „Вопросы литературы", nr. 3/1995.

Kralin, M. M., *„Хоровое начало" в книге Ахматовой „Белая стая"*, în „Русская литература", nr. 3/ 1989.

Nădăban, T., *Лекции по русской литературе. Поэзия начала XX века*, Editura Universității de Vest Timişoara, 2001.

Ortega y Gasset, J., *Studii despre iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Rusu, L., *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Şestakov, V., *Русский Эрос или философия любви в России*, Moscova, 1991.

Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, trad. de Rodica Tiniş, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Резюме

„От других мне хвала что – зола. / От тебя и хула – похвала"

Тема любви в литературе всегда актуальна. Ведь любовь - это самое чистое и прекрасное чувство, которое воспевалось ещё с античных времён. Тема любви в творчестве многих поэтов занимала и занимает центральное место, потому что любовь возвышает, пробуждает в человеке самые высокие чувства. Эта тема очень важна в начале двадцатого века в России потому что, в это время великих потрясений, человек продолжал любить, быть высоким, благородным, страстным. В оценках литературных критиков Анна Ахматова является поэтом, впервые сумевшим так полно рассказать о реальной любви. Любовь в стихах Ахматовой не всегда счастливая и благополучная. Даже наоборот. В любовный роман Ахматовой входила эпоха - она по-своему озвучивала и переиначивала стихи, вносила в них ноту тревоги и печали, имевших более широкое значение, чем собственная судьба.

AVANGARDISMUL BULGAR – ÎNTRE APUS ŞI RĂSĂRIT

Cătălina PUIU,
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte cheie: *Bulgaria, avangardismul bulgar, expresionism, suprarealism, diabolism, imaginism bulgar, Geo Milev.*

Cunoaştem faptul că avangardismul nu este un curent omogen, sub pălăria sa generoasă intră dadaismul, suprarealismul, diabolismul, imaginismul şi alte asemenea *-isme*[115]. Apare la începutul secolului al-XX-lea în Europa : futurismul se manifestă cam în acelaşi timp în Italia şi Franţa – 1907, respectiv 1909; expresionsimul se naşte în Germania un pic mai târziu, în 1911. Toate aceste curente au ca trăsătură comună negarea tradiţiilor realiste, distrugerea lor având în vedere faptul că în însuşi actul distrugerii se descoperă adevăratul scop al artei. „Opoziţia faţă de sistemul existent devine însăşi opoziţia, rupture totală, de substanţă, faţă de orice continuitate, integrare şi solidarizare posibilă”[116]. Continuând eforturile simboliştilor, avangardiştii îşi asumă libertate prozodică şi de conţinut absolută. În România termenul este folosit pentru prima dată de Gala Galaction în anul 1912 într-o scrisoare către Garabet Ibrăileanu.[117]

După Primul Război Mondial avangardismul ajunge şi în Bulgaria. În această perioadă viaţa literară se dezvoltă concomitant cu transformările estetice europene, se supune aceloraşi legi, încercând să scape de sub tutela tradiţionalismului. Avangardismul bulgar reflectă situaţia socio-culturală concretă a Bulgariei acelor ani şi însumează majoritatea curentelor revoluţionare de la expresionism şi futurism la dadaism, suprarealism, diabolism şi imaginism. Dar începutul mişcării avangardiste este legat de expresionism şi de numele poetului Geo Milev.

În anul 1918 Milev pleacă la Berlin pentru tratament. De atunci datează legăturile poetului cu expresioniştii Johannes Becher, Franz Werfel, acolo devine colaborator al revistei *Aktion,* îl pasionează operele lui Marc Chagall şi Oskar Kokoschka. Întors în ţară scoate prima revistă literară şi artistic avangardistă *Balanţa (Везни),* care trebuia să fie o revistă a moderniştilor bulgari. Atunci pentru prima dată este folosit termenul de *expresionism*. În nr. 2 al revistei apare articolul *Expoziţie*

---

115 A. Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, menţionează mai mult de patruzeci de *–isme*.
116 A Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p.181.
117 Ibidem, p.179.

expresionistă, iar după alte două numere apare şi primul manifest al expresioniştilor bulgari *Fragmentul(Фрагментът)*. Iată câteva pasaje:

„Fragmentul este rodul noilor vremuri – noua literatură, noua artă.

.....

Versul este fragment. Stilul se reduce la fragment.

Stilul înseamnă sinteză. Sinteză a gândirii şi sinteză a mijloacelor de expresie. Concentrarea pentru atingerea scopului – efectul artistic – arta se slujeşte de minimum de mijloace.

Minimum de mijloace: concentrare: fragment: stil."

După acest moment problematica expresionistă şi creaţia literară vor invada paginile revistei. Sunt publicate traduceri din expresioniştii germane şi austrieci Albert Ehrenstein, Karl Einstein, Arno Holz. Treptat articolele de autor iau locul traducerilor. Geo Milev, Ceavdar Mutafov, Boian Danovski, Nikolai Rainov, Lamar sunt printre cei care semnează în paginile publicaţiei, făcând cunoscute lumii literare bulgare principiile şi ideile noului curent pe care-l promovează. Efortul lor va însuma atât expuneri teoretice, cât şi opere literare create într-un timp scurt. Încă din momentul apariţiei, expresionismul bulgar va avea un suport tipărit, editat în condiţiile grele de după război, suport care există un timp destul de îndelungat, 3 ani, şi care se dovedeşte un factor benefic în formarea şi cristalizarea mişcării.

Impactul expresionismului este atât e mare, încât într-un an, doi, spaţiul literar va fi invadat de programele estetice agresive ale futurismului şi dadaismului (1922), ale diabolismului şi imaginismului (1923) şi, cu oarecare întârziere de 4-5 ani, ale suprarealismului.[118] (având în vedere că Primul manifest al lui Andre Breton apare în anul 1924 – *Manifeste de surrealism*").

Futurismul bulgar apare aproape în acelaşi timp cu expresionismul. Poate de aceea el nu găseşte o atmosferă prielnică unei depline afirmări. În comparaţie cu celelalte curente ivite după Primul Război Mondial, care aveau ca scop negarea radical şi ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate, futuriştii declară şi un moment pozitiv în programele lor. Ei „prevăd" apropierea erei industriale şi susţin progresul tehnic şi ştiinţific, transformând viteza în categorie estetică. Despre *curaj, îndrăzneală*, *agresiune*, *frumuseţea luptei* vorbesc manifestele futuriste.

„– Vreţi oare – se întreabă Marinetti, părintele futurismului – să vă cheltuiţi în întregime cele mai bune puteri ale voastre în această eternă şi inutilă admiraţie a trecutului, din care, în mod fatal, ieşiţi epuizaţi, micşoraţi, striviţi?"[5]

---

[118] Primul manifest al lui Andre Breton, *Manifeste de surrealism*, apare în anul 1924.

[5] A. Marino, *op.cit.,* p.193.

La trei ani după publicarea în ziarul francez „Figaro” a manifestului futurist, Marinetti vine în Bulgaria în calitate de corespondent al unui editorial francez. Ecourile vizitei sale sunt valorificate în anul 1922 când la Iambol se înființează cercul literar *Crescendo*. Krâstio Krâstev este cel care scrie manifestul *Nerecunoştință (Неблагодарност),* îndreptat împotriva expresioniştilor bulgari, grupați în jurul lui Geo Milev. Manifestul proclamă conceptual trăirii vieții aşa cum este, viața devine echivalentul artei, iar arta înseamnă „joacă”. Ne aflăm în punctul cel mai radical al evoluției avangardei bulgare. Oamenii de litere se împart în două tabere – cea a „vârstnicilor” – Geo Milev, Ceavdar Mutafov, Nikolai Rainov, Sirac Skitnic şi cea a „tinerilor” – în jurul grupului *Crescendo* - Nikolai Marangozov, Iasen Balkovski. Futuriştii bulgari mențin legătura cu Marinetti. În nr. 3-4 al revistei apare tradus poemul acestuia, *Zang-Toumb-Toumb,* alături de al cincilea manifest al curentului, intitulat *Măreția geometric şi mecanică şi conştiința cifrică* (1914). Mentorul Krâstio Krâstev adună toate numerele revistei *Crescendo* şi le trimite lui Marinetti, alături de următoarele rânduri: „Noi suntem pentru futurism”. Acesta le răspunde imediat, trimițându-le şi alte material futuriste: „Dragii mei prieteni futurişti! Am primit cu mare bucurie revista voastră cu traducerea poemului meu. Vă mulțumesc din toată inima. Sunt încântat că am în persoana voastră adevărați futurişti, susținători ai mişcării noastre…”

Dar la momentul primirii acestor rânduri, revista *Crescendo* este déjà istorie. Evoluția literară a celor vizați se îndreaptă spre dadaism, şi mai apoi spre constructivism (vezi poemul lui Krâstio Krâstev *Începutul celui din Urmă*), curente care împreună cu suprarealismul se hrănesc din căutările dadaiste.

În plan cronologic, dadaismul bulgar apare concomitant cu futurismul (1922), punctul de plecare este acelaşi oraş Iambol şi aceeaşi revistă *Crescendo*. În numărul 3 al publicației apar traduceri din August Sram, Tristan Tzara şi opere de creație propriu-zisă. Semnează Ceardar Mutafov, Teodor Draganov, Petăr Spasov, Krâstio Krâstev. „Să fii dada – spune Krâstev – asta se vede în starea tăcută, lipsită de cuvinte a bucuriei simple de a fi”. Patru ani mai târziu (1926) dadaiştii bulgari înființează *Societatea de luptă împotriva poeților*, tipăresc şi manifestul acestei grupări pe care-l scrie acelaşi entuziast Krâstio Krâstev. Cu multă finețe şi ironie intelectuală vor exprima motivele apariției societății. „Trei considerente cheamă insistent la viață această societate. 1. Metafizice; 2. Sociale; 3. Estetice.” Din păcate, manifestul a fost descifrat de puțină lume: prin joacă, provocare şi scandal, dadaiştii vor să probeze simțul umorului din lumea literară. În fond, arta este „o joacă”.

În Bulgaria diabolismul şi imaginismul sunt curente avangardiste lipsite de un suport teoretic şi programatic, manifeste, articole, declarații. Dar ambele curente compensează această lipsă prin creații remarcabile ale scriitorilor Svetoslav Minkov, Atanas Dalcev, Nicola Furnadjiev,

Vladimir Poleanov, Gheorghi Raicev. Ambele curente au surse străine – diabolismul german şi imaginismul rus. Dar curentele bulgăreşti nu vor fi o copie fidelă, amprentă stereotipă de idei şi practice artistice, ele poartă culoarea locală.

Apariţia avangardismului în Bulgaria nu înseamnă numai schimbarea unui curent artistic cu altul, componentă esenţială a oricărei evoluţii, ci negarea totală a tot ceea ce fiinţa anterior, şi mai mult, negarea prin prisma actului distrugerii, act în care avangardiştii văd sensul mişcării lor. Acest lucru înseamnă că din sfera raţionalului actul artistic se mută în sfera imaginarului şi al intuitivului: „Eliberată de legăturile cu realitatea, noua artă se va îndrepta către zonele întunecate ale subconştientului, misticii şi lumii de dincolo", spune istoricul literar Ivan Sarandev[6].

După o perioadă de efervescenţă creativă va urma o perioadă de stagnare, perioadă în care trăsăturile diferitelor curente se contopesc într-o unică formulă a spiritului inovator. Atât în literatură, cât şi în celelalte forme de expresie artistică, graniţele devin mobile, fluide, conducând la un melanj imprevizibil. Diferenţele între expresionism şi futurism, între dadaism şi suparealism se contopesc şi se transformă într-un concept generic – *avangardism*. Această hibridizare a formulelor estetice este dominantă şi reprezintă caracteristica avangardismului bulgar târziu – anii '30, '40. Scriitorii vor cultiva elemente din poetica dadaistă fuzionând cu trăsături expresioniste, cum este cazul poeţilor Teodor Draganov şi Teodor Ciakârmov. Lamar, în schimb, valorifică agresivitatea futuristă asociată cu imagini grafice, apelează la structuri suprarealiste şi viziuni imanigiste într-o etapă târzie a creaţiei.

Un alt poet interesant este Atanas Dalcev. În lirica sa timpurie eroul va rezone cu ideile filosofice ale diabolismului. Lumea este văzută în două culori antagonice – negru şi alb. Se ştie că negrul este simbolul beznei, al neantului, al răului, al timpului iraţional (simbol din cosmogonia budistă). Albul reprezintă lumina, puritatea, înţelepciunea, puterea spiritual. Aceste două culori-simbol vor fi cultivate în acea perioadă de adepţii diabolismului.

Formulele de expresie preferate de avangarda bulgară nu sunt atât de variate, precum cele ale modelelor occidentale. De exemplu, lipsesc renumitele „jocuri suprarealiste". În instrumentarul stilistic nu apar o serie de experimente lexicale, cum ar fi „Trandafirul e trandafir, e trandafir" ale Gertrudei Stein sau poeziile abstracte fără cuvinte cultivate de Louis Aragon sau Kurt Sviters.

Atacurile criticii bulgare nu întârzie să apară. Lirica avangardistă este un exemplu pentru „cum nu trebuie scrise versuri". Cu toate acestea, ei vor rămâne fideli crezului „arta e o joacă". Expresionistul Geo Milev scrie o poezie intitulată „Sori şi lumi nebune", iar în volumul de

[6] Sarandev I., *Българският авангардизъм*, Sofia, 2002, p.15

versuri „Vânt de primăvară” Nikola FAurnadjiev îşi va permite să anunțe cititorul că sângele e negru şi galben, stelele verzi, iubirea neagră, apa verde şi neagră, iar la final soarele va străluci noaptea. Ceavdar Mutafov declamă: „Din fericire, calul e verde nu numai pentru daltonişti. El trebuie să fie verde de fiecare dată când paşte iarbă roşie sub cerul galben”. Iar în final conchide: „Calul verde, impresionat de atâta atenție acordată, devine brusc roşu”[7].

BIBLIOGRAFIE

Светлозар Игов, *Кратка история на българската литература*, София, 1996.

Владимир Янев, *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм,* Пловдив, 2002.

Иван Сарандев, *Българският авангардизъм,* София, 2002.

Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

Ioan Mihuț, *Simbolism, Modernism, Avangardism*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976.

Abstract

Bulgarian Avangardism between East and West

After World War One, the Avant-garde reaches Bulgaria too. During this period the literary life is developing simultaneously with the European aesthetic transformations and is submitting to the same laws, trying to escape the influence of traditionalism. The Bulgarian Avant-garde reflects the real social and cultural situation of that time and totalizes the majority of the revolutionary currents from Expressionism and Futurism to Dadaism, Surrealism and Imaginism. But the beginning of the Avant-garde movement is related to Expressionism and the name of the poet Geo Milev.

[7] C. Mutafov, *Зеленият кон,* http://www.litclub.com/library/kritika/mutafov/zkon.htm

BORA ĆOSIĆ SAU CUM AU PETRECUT ALŢII *REVOLUŢIA MONDIALĂ...* ŞI CHIAR AU RÂS

Ruxandra LAMBRU
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte cheie: *Bora Ćosić, Slavenka Drakulić, Amintiri despre comunism, Post-comunism, Scriitori din fosta Iugoslavie*

Titlul articolului de faţă porneşte de la două cărţi ale unor autori din fosta Iugoslavie: *Cum am supravieţuit comunismului, ba chiar am şi râs*[119] a Slavenkăi Drakulić şi *Rolul familiei mele în revoluţia mondială*[120] a lui Bora Ćosić. Primul volum, scris în anii 1990, nu a fost încă tradus integral în limba română, dar titlul său este adesea citat şi parafrazat, mai mult în mediile ştiinţelor politice decât la sesiunile de literatură, fiind deja reprezentativ pentru conceptul de *ostalgie*. Cea de-a doua carte a fost scrisă mult mai devreme, între 1966 şi 1969, dar a apărut abia anul acesta în limba română. Receptarea acestui din urmă roman a fost târzie nu doar în România, ci şi în Iugoslavia, pentru că cenzura l-a retras de pe piaţă la scurt timp după apariţie (1970)[121].

Născut la Zagreb, Bora Ćosić – sârb de origine – a plecat pentru studii la Belgrad, unde s-a şi stabilit după terminarea facultăţii. Deşi hărţuit de cenzura comunistă (s-a aflat la un moment dat chiar pe lista neagră, având interdicţie de publicare), Ćosić nu şi-a părăsit ţara decât – ce ironie tristă – după căderea comunismului, dezgustat de politica naţionalistă şi antidemocratică a regimului Miloşević. S-a autoexilat în acelaşi an – 1992 – în care şi Slavenka Drakulić părăsea Croaţia, din cauza acuzelor de trădare[122] – desigur, o trădare de natură ideologică – apărute tot pe fondul unui regim naţionalist, cel al lui Franjo Tudjman. Ambii scriitori au crezut la un moment dat că se pot despărţi râzând de comunism, dar post-comunismul şi-a arătat colţii.

---

119 Slavenka Drakulić, *How We Survived Comunism and Even Laughed*, New York, W.W. Norton & Co., 1992.

120 Bora Ćosić, *Rolul familiei mele în revoluţia mondială* (în original *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*), trad. Georgina Ecovoiu, cu o prefaţă de Corina Bernic, Bucureşti, ed. Art, 2008. Fragmentele citate *infra* fac trimitere la paginile acestei ediţii.

121 Corina Bernic, *Cea mai faimoasă familie din istoria omenirii* (prefaţă la ediţia citată), p. 8.

122 Aşa-numitul „proces al vrăjitoarelor" declanşat de revista Globus, vezi şi Octavia Nedelcu, *Dubravka Ugrešić între feminism şi postmodernism*, Rsl nr. XLIV, an 2008, p. 136, nota1.

Cartea lui Bora Ćosić, pe care o vom analiza în continuare, este de două ori meritorie prin curajul ei. Pe de o parte, aduce o imagine comic-grotescă, chiar dacă abia schițată, a luptelor de partizani şi a supraviețuirii civililor în timpul războiului, mergând astfel împotriva curentului literaturii iugoslave postbelice, suprasaturată de romanele consacrate Luptei Naționale de Eliberare (scrisă cu majuscule şi devenită acronim inclusiv în critica literară, vezi *Istorija srpske književnosti* a lui Jovan Deretić). Pe de altă parte, satira deschisă la adresa comunişților agramați şi incapabili devansează opiniile critice la adresa regimului ale unui Dobrica Ćosić, de exemplu.

Rolul familiei mele în revoluția mondială este un titlu pe cât de incitant, pe atât de înşelător. Tonul bombastic al acestuia este neutralizat de punerea în context: încă din primele pagini aflăm că personajul-narator este un copil care consemnează tot ceea ce se întâmplă în familia lui ca şi cum ar scrie o temă pentru acasă, o compunere pentru ora de citire care are chiar titlul de mai sus. Dar naratorul nu îşi asumă nici un fel de convenție: el nu este/ nu se vrea autor omniscient, nici măcar martor al celor povestite, cu atât mai puțin Martor al Istoriei, cu majuscule. Modelul livresc este şi el respins: „Multe lucruri le-am uitat, iar altele au rămas confuze în mintea mea. Se pare că în cărți există mai multă ordine şi mai mult echilibru decât în viață" (p. 96). Romanul nu este unul autobiografic, după cum îl clasifică Jovan Deretić[123], chiar dacă imediat precizează că întreaga proză a lui Ćosić se remarcă prin umor, parodie şi satiră. În opinia mea, Ćosić nu face decât să pastişeze un tip de roman, ale cărui convenții se simte liber să nu le respecte. Naratorul acestui roman este unul de tip *homodiegetic*, după clasificarea lui Gérard Genette, deosebindu-se de naratorul autodiegetic prin faptul că nu este personajul principal al propriei narații, iar aceasta se face nu la persoana I singular, ci la persoana a III-a alternând cu persoana I plural[124]. Autorul nu îşi propune să scrie un *bildungsroman* şi nici un omagiu discret la adresa familiei sau a prietenilor (cum face, de exemplu, Slavenka Drakulić în *How we survived....*). De altfel, portretele membrilor familiei nu sunt schițate, ele se deduc din fragmentele de conversații sau de constatări ale altora. Membrii familiei nu au nume – ei sunt tata, mama, bunicul, mătuşile, unchiul. Nici copilul nu-şi declină numele. Singura concesie făcută cititorului avid să ştie *unde* şi *cui* i se întâmplă cele povestite apare ca din întâmplare, în momentul în care băiatul şterpeleşte registrul contabil al tatălui, pe coperta acestuia scrie *Ćosić – magazin de coloniale – Virovitica* (p. 83).

Cât priveşte *scriitura*, ea este una fragmentară, voit incoerentă, după modelul compunerilor şcolare. Realitatea imediată, redată prin

[123] Jovan Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti* (ed. a II-a), Beograd, BIGZ, 1990, p. 359.
[124] Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 70.

fraze şi replici schimbate de membrii familiei între ei şi cu vecinii sau prietenii, nu este filtrată nici prin sensibilitatea copilului, nici prin perspectiva adultului de mai târziu care aşterne pe hârtie amintiri.

Începutul şi sfârşitul romanului nu sunt simetrice, ci pornesc/se încheie abrupt, exact ca temele pentru acasă de la gimnaziu: „Mama a cusut un săculeț. Pe săculeț a brodat cuvântul *Ziare*, l-a mai brodat şi pe tata" (p. 11), respectiv „Am trăit vremuri tulburi, dar aşa a fost. Dacă nu chiar mai rău" (p. 113), şi refuză o explicație cititorului, care nu află *de ce* a fost scris textul şi mai ales *de ce* acesta a ajuns în fața lui, sub formă de carte.

Romanul reface deci din crâmpeie de conversații redate de mezin un deceniu din viața unei familii mic-burgheze la jumătatea secolului trecut, care trece prin lipsurile războiului, prin suspiciunea de colaborare cu ocupantul german, apoi prin vremurile tulburi ale conflictului armat dintre partizani şi germani, pe de o parte, şi partizani şi naționaliști pe de altă parte, pentru a supraviețui, în fine, ascensiunii comuniştilor la putere. Cele mai comic-absurde episoade aparțin perioadei în care comuniştii ocupă treptat funcții importante în stat; putem folosi fără teama de inadecvare sintagma „obsedantul deceniu", lansată de Marin Preda în *Imposibila întoarcere*, şi despre care Nicolae Manolescu spunea că a fost supralicitată[125]; ceea ce se întâmplă în Iugoslavia proaspăt „eliberată" poate fi localizat oriunde în Est: la putere ajung laşii şi dezertorii, care pe deasupra sunt şi agramați sau îi cheamă Iepure, Cioară, Topor; o familie ai cărei membri au „origine nesănătoasă" trebuie să cedeze din spațiul locativ în favoarea unor politruci; un profesor de matematică este acuzat fără temei de colaborare cu naziştii pentru a i se putea confisca locuința; un tovarăş care tot urcă în ierahie în primele luni de după război dispare brusc, iar acest lucru îi pune în încurcătură pe foştii lui camarazi, care trebuie să se comporte orwellian, ca şi cum nu ar fi existat niciodată un personaj cu acest nume ş.a.m.d.

Comicul de care aminteam, unul de tip *râsu'-plânsu'*, este generat de inadecvarea personajelor sau a dialogurilor față de noua realitate. Interogat de un politruc agresiv dacă au ascuns în casă criminali germani, băiatul răspunde, punându-şi în pericol familia: "Nu ştiu decât de *Hartmund* /…/ şi de *Meinel und Herold* /…/" (p. 92). Aceştia sunt de fapt celebrii fabricanți de creioane, respectiv de acordeoane, ale căror nume copilul le reținuse după inscripția de pe produse. În altă scenă, tatăl întreabă imprudent, în public, dacă se vor reînființa *Străjerii Regelui*

[125] „Sintagma lui Preda (nu contează că a fost avantajos interpretată) tocmai această linie despărțitoare o consfințea: între o epocă socială tragică şi o alta în care devenea posibilă în literatură obsesia şi aprecierea tragediei. Ideea se ivise la Congresul al IX-lea/…/, odată cu despărțirea (tactică, ştim astăzi, nu ideologică) a lui Ceauşescu de moştenirea lui Dej". Nicolae Manolescu, *Istoria Literaturii Române*, Piteşti, Paralela 45, 2008, p. 1185.

– „ca să mai facem şi noi puţină mişcare”, subliniază el (p. 97). Când o tovarăşă îi face cadou cartea lui V. I. Lenin *Doi paşi înainte, unul înapoi*, unchiul o întreabă cu candoare dacă este o broşură pentru învăţat tangoul (p. 98-99).

De un umor cuceritor sunt descrierile şedinţelor de ideologizare a copiilor, din care aceştia nu înţeleg nimic; scenele ar putea constitui perfecte exemplificări ale definiţiei lui Henri Bergson despre râs: *du mécanique plaqué sur le vivant.* „Aveam diferite activităţi de partid, ca de exemplu cea cultural-educativă, cea ideologică, tenisul de masă şi altele. La un moment dat, secretarul de partid nici nu ne mai striga pe nume, ci: «Ia vino-ncoace, *Tenis de masă*! Hai aici, *Muzicală*! Vino, *Igienă*!»” Toţi răspundeam prompt, mai puţin tovarăşa *Igienă*, care era absentă pe motiv de boală” (p. 84-85).

Lozincile comuniste se insinuează treptat în viaţa de zi cu zi şi alterează conversaţiile din sânul familiei, generând un nou tip de comic, cel de limbaj. Cei mai mimetici sunt, desigur, copiii: “Trecerea de la copilărie la tinereţe este la fel ca trecerea de la capitalism la socialism” (p. 99), le spune băiatul celor din jur atunci când face boacăne şi i se reproşează că nu s-a maturizat. În momentul în care tatăl părăseşte familia pentru a se muta la altă femeie, copilul interpretează evenimentul în cheie lozincardă, ca la şcoală: „Mama m-a îmbrăţişat, spunându-mi: “Să ştii că de acum înainte nu mai ai tată”. Eu mi-am amintit că Vladimir Ilici Lenin este tatăl întregii clase proletare, dar n-am spus nimic” (p. 101). În povestirea-confesiune *Supravieţuirea sub un clopot de* sticlă, Paul Cernat îşi aminteşte o scenă similară: instructorii de la Casa Pionierilor şi Şoimilor Patriei le spuneau celor din generaţia lui „Să-l iubiţi, copii, pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, el e părintele vostru”[126].

În jurul mezinului familiei descrise de scriitorul sârb, toţi ajung să gândească în lozinci; ca să-şi convingă bărbatul să se întoarcă acasă, mama îi scrie bilețele „prin care încearcă să-i amintească /…/ de revoluţia proletară care schimbă toate lucrurile în bine”. Tatăl nici nu vrea să audă de aşa ceva, şi răspunde tot cu un şablon al epocii: “Nu mai suport ca propria nevastă să mă terorizeze cu trecutul!” (p. 100)

Personajele rostesc aceste fraze fără urmă de ironie; măiestria scriiturii constă în faptul că ironia şi aluziile de tot felul par că îi scapă copilului, care nu este încă suficient de matur să înţeleagă discuţiile celor mari. „Scriam poezii, desenam tancuri ruseşti şi învăţam pe de rost, fără să pricep o iotă, *Cântecul Comsomolistului*”, mărturiseşte acesta (p. 99). Spontaneitatea, candoarea, dar şi micile răutăţi şi egoisme ale vârstei sunt cât se poate de autentice. Dacă încercăm o comparaţie cu un roman (devenit scenariu) românesc contemporan cu cel al lui Ćosić, în

[126] Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *O lume dispărută*, Iaşi, Ed. Polirom, 2004, p. 18.

care eroul este un copil, vom constata că în *Pistruiatul* lui Francisc Munteanu tonul este fals, copilul-erou are o seriozitate şi o maturitate ipocrite, emite sentinţe şi lozinci în care crede, se revoltă că patronii fabricilor îi exploatează pe muncitori[127] ş.a.m.d. La scriitorul sârb, tonul conversaţiilor redate prin filtrul băiatului nu este niciodată tragic, deşi este vorba de lipsuri îndurate în timpul războiului, de drame mai mici sau mai mari, în şi în afara universului casnic.

Ćosić reuşeşte performanţa de a crea o bijuterie – o carte de doar 102 pagini, scrisă cu repetiţiile şi şabloanele scrierii infantile, dar şi cu viteză de cinemascop, care se citeşte pe nerăsuflate, căci *revoluţia mondială* la care participă familia ce pare că nu iese niciodată din casă este cu adevărat mondială, este recongnoscibilă, am trăit-o şi noi, şi alţii din Est şi mai ales recunoaştem copilul care am fost.

Când am intitulat această lucrare *Bora Ćosić sau cum au petrecut* ***alţii*** *Revoluţia mondială*, m-am gândit la o paralelă cu ce s-a scris în România despre copilăria în comunism. *Alţii* se referă la scriitorii iugoslavi de tip Ćosić sau Drakulić, care au găsit resurse să râdă, să accepte un trecut apăsător care a marcat mai multe generaţii. Mama din romanul lui Ćosić vinde, în timpul războiului, tot felul de vechituri inutile pentru a mai face rost de mâncare. Slavenka Drakulić, în *Cum am supravieţuit comunismului şi chiar am râs*, îşi aminteşte de sacoşele de plastic, de cutiile goale de bomboane şi de ciorapii cu firul dus pe care le strângea mama ei cu religiozitate, căci erau „marfă occidentală", rară şi scumpă în anii '80 ai secolului trecut. Cu totul alt ton găsim în povestirile româneşti despre comunism; Ion Manolescu, Paul Cernat şi alţii, deşi pornesc *În căutarea comunismului pierdut*[128], privesc înapoi cu mânie, redau trecutul prin grila prezentului şi nu reuşesc să redevină inocenţii de atunci (de exemplu mărturisirea lui Paul Cernat, *Comunismul pe înţelesul copiilor*, sau cea a lui Angelo Mitchievici, *Confesiuni despre un trecut luminos,* ambele din volumul citat mai sus). Dacă glumesc pe seama unor realităţi de dinainte de 1989, o fac punându-se pe ei şi pe apropiaţii lor într-o lumină favorabilă, disidentă. Paul Cernat susţine, de exemplu, că la grădiniţă, la începutul programului, era pus să cânte imnul, dar că el de fapt înjura în gând, căci... asculta Europa Liberă acasă împreună cu părinţii. Ioan Stanomir, în *Dimineţile unui băiat cuminte*, acelaşi volum, afirmă: „Am fost un copil al României socialiste care nu şi-a iubit niciodată ţara din manuale şi stema" (p. 378). Copilul lui Ćosić, în schimb, nu se sfieşte să spună: „În ciuda lipsurilor şi a tuturor necazurilor, ne-am străduit să facem parte din noile structuri" (p. 97). Nu *datorită* lipsurilor şi necazurilor, ci *în ciuda* lor...

---

[127] Vezi analiza lui Angelo Mitchievici, *Anatomia eroului ca tânăr ilegalist*, în: Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici şi Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Piteşti, ed. Paralela 45, 2001, p. 155-184.

[128] Ediţia citată în nota precedentă.

Cartea lui Bora Ćosić a fost o alternativă, o satiră la adresa tonului eroico-belicos din literatura ce a deformat sufletul unei generații, căreia i s-a inoculat că cel de-al doilea război mondial a fost câştigat de un NOI generic şi că, în general, acest război nu s-a terminat încă, vezi în acest sens geniala intuiție a lui Dušan Kovačević, scenaristul filmului-cult *Underground*.

BIBLIOGRAFIE

Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo şi Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2001

Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo şi Stanomir, Ioan *O lume dispărută*, Iaşi, Ed. Polirom, 2004

Ćosić, Bora, *Rolul familiei mele în revoluția mondială*, trad. Georgina Ecovoiu, Bucureşti, Ed. Art, 2008

Deretić, Jovan, *Kratka istorija srpske književnosti* (ed. a II-a), Belgrad, BIGZ, 1990

Drakulić, Slavenka, *How We Survived Comunism and Even Laughed*, New York, W.W. Norton & Co., 1992

Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983

Torsan, Cătălin, Manolache, Cosmin, Stoica, Sorin, Moroşanu, Roxana, Voicilă, Ciprian *Cartea cu euri,* Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 2005

Résumé

Bora Ćosić ou comme ont vécu d'autres la Révolution Mondiale et même ils ont ri

L'article présente une analyse succinte du roman *Le rôle de ma famille dans la révolution mondiale* de l'auteur Bora Ćosić, publié récemment en roumain. L'écrivain serbe décrit d'une manière non-conformiste la vie d'une famille yougoslave dans les années 40-50 du siècle passé. La guerre contre les Allemands et ensuite l'installation des communistes sont rendues à travers les yeux d'un enfant qui raconte avec innocence et humour des situations que nous reconnaissons comme appartenant à notre « obsédante décennie ». L'auteur de l'article propose à la fin une comparaison entre la littérature mémorialiste sur le communisme écrite par des auteurs de l'ex-Yougoslavie (Ćosić, Drakulić) et de Roumanie (Paul Cernat, Ion Manolescu, Ioan Stanomir, Angelo Mitchievici etc.).

О «ЗАУМНОМ ЯЗЫКЕ» РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

Вирджил ШОПТЕРЯНУ
Бухарестский университет

Ключевые слова: *заумь, заумный язык, футуризм, подсознание, дадаистические варваризмы*

«Я вам расскажу, что я из
будущего чую мои зачеловеческие сны».
В. Хлебников

Можно сказать, не погрешив против истины, что русский авангард начала XX века до последнего времени мало привлекал к себе внимание румынских русистов, оставаясь на периферии их научных интересов. А между тем речь идет о наиболее насыщенном и переломном периоде в истории русской литературы, к которому будут восходить методологические корни западного структурализма.

Русские формалисты, организованные в группу ОПОЯЗ (1916–1923), выдвигают такие постулаты, как: слово как таковое, искусство как прием, остранение, обнажение приема, автоматизация приема и др., которые исходили из идеи, что поэзия – языковое искусство и ее материалом являются не образы и эмоции, а слово.

«Одно дело – изучение общественной мысли, при котором, разумеется, можно пользоваться литературой как вспомогательным материалом (...), другое – изучение литературы как особого рода явления, имеющего свои собственные законы развития», – писал в то время известный филолог Б. Эйхенбаум, излагая сущность «формального метода»[129].

Для одних это была эпоха безвременья, когда отзвучали высокие поэтические мелодии начала века, для других это был период перехода к конкретным проблемам поэтики, сближения науки и литературы, сопровождавшегося потерей интереса к философской эстетике.

И тут важно отметить, что лозунги опоязовцев были основаны на эстетике и практике футуристов, которые в авангардистской панораме XX века сыграли большую роль. Футуризм претендовал на стиль, на универсальность, стремясь охватить не только искусство, но и все стороны жизни, включая одежду, убранство домов, пищу.

---

[129] См. М. Чудакова, Е. Тоддес, *Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума*, в «Вопросы литературы», 1987, № 1, с. 146.

В настоящей статье не ставится задача охватить это движение во всей множественности его элементов. Автор останавливается лишь на одной из сторон деятельности русских футуристов, точнее речь пойдет о группе «будетлян» или «кубо-футуристов», в творчестве которых будет прослежен такой важный критерий «исторического» авангарда, как тот, что исходил еще от Артура Рембо, провозгласившего в 1871 году обязательность изобретать новый язык.

Ядро русского футуризма составляли Велимир Хлебников, Алексей Крученых, Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, В. Каменский.

Кубо-футуристы выступали «нарушителями общественного порядка», эпатирующими публику как своими поэтическими опусами, так и своим внешним видом. «Тот, кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, Крученых с диванной подушечкой на шнуре через шею, Д. Бурлюка с ожерельем на раскрашенном лице, Маяковского в желтой кофте, не подозревал, что это пощечина его вкусу», «пошлости мещанско-буржуазного быта», – писал один из теоретиков новой живописи, М. Матюшкин[130].

За каждым из них осталось закрепленным свое место в этом необычном явлении, каким предстал футуризм. Д. Бурлюк считался «отцом русского футуризма», В. Хлебников был признан «родоначальником новейшей поэзии», В. Маяковский – ее «Командором», а за Крученых осталось звание «отца зауми», ибо ему принадлежала честь ввести в обиход будетлян этот термин.

Что такое «заумь»? «Заумным языком» – писал В. Хлебников – названы такие слова или свободные сочетания, которые «так прямо ничего не дают сознанию...». «Заумный язык» значит находящийся за пределами разума. Сравни «Заречье» – место, лежащее за рекой, «Задонщина – за Доном»[131]. Что касается А. Крученых, то он прямо предупреждал: «Читать в здравом уме возбраняю!».

«Заумь» занимала относительно скромное место в наследии изобретателя слов В. Хлебникова, хотя за ним и осталась репутация «заумника», от которой он никогда не отрекался. Не была самоцелью «заумь» и для В. Маяковского. В этом отношении отмечалось, что по сравнению с Крученых «сам великий будетлянин (В. Хлебников – В. Ш.) иногда казался устаревшим, а Командор просто архаичным»[132]. «Весь российский авангард постоянно оглядывался на смысл, на

---

[130]М.Матюшкин, *Мне были близки его идеи*, в кн.: *Алексей Крученых в свидетельствах современников*, составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии Сергея Сухопарова, München, 1994, с. 40.

[131] *Творения Велимира Хлебникова*, под редакцией В. П. Григориева и А. Е. Парниса, Москва, 1986, с. 626–627.

[132] В. Катаев, *Вьюн*, в кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с.86.

содержание (...). Все стремились к ясности выражения». Один Крученых, изобретя слово «заумь», «действовал за умом»[133].

И с годами установилось мнение, что именно в «зауми» была сконцентрирована суть русского литературного футуризма, «на раменах» которой и держался «небосвод российского футуризма»[134]. «Весь футуризм был бы ненужной затеей, – писал ученик и последователь А. Крученых, Игорь Терентьев, если бы он (А. Крученых – В. Ш.) не пришел к этому [заумному] языку»[135].

«Заумь» становится, таким образом, «групповым стилем» или, говоря современным языком, брэндом футуристов. И подобной программой русские футуристы вписывались в эстетику формалистических движений начала XX столетия, которые выдвигают на первый план технику искусства, тот или иной прием, в зависимости от которого поэт или художник причисляется к одной из разновидностей авангарда: футуризм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм. «Новая» литература проявляет тенденцию к перемещению акцента с содержания на литературную технику, сводя искусство к уровню приема.

Уже в первом манифесте *Пощечина общественному вкусу*, напечатанном в одноименном сборнике 1912 года, ставилась задача создания нового языка. Манифест был подписан кубо-футуристами группы «Гилея» – Д. Бурлюком, В. Хлебниковым, А. Крученых, В. Маяковским, В. Каменским. Авторы этого «боевого клика» объявляли миру о своей «непреодолимой ненависти» к существующему поэтическому языку и о желании «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». Они уже различали мерцание «Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова». «Самовитое» или «самоценное» слово (или «слово как таковое») означало слово, независимое от социальных и исторических обстоятельств, от господства разума и смысла.

А в конце этого знаменитого футуристического сборника были таблицы В. Хлебникова с датами падения великих государств, где последним стоял 1917 год.

В манифесте второго сборника кубо-футуристов *Садок судей II* (1913) авторы предлагали несоблюдение грамматических правил, «расшатывание» синтаксиса и удаление из «новой поэзии» содержания. С точки зрения «анархиста-экстремиста» А. Крученых, язык классиков, будь то Пушкин, Гоголь или символисты Блок, Брюсов, Ф. Сологуб, объявлялся «омертвелым» языком, своего рода «египетскими иероглифами».

---

[133] Б. Слуцкий, *Крученых*, в кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 173.

[134] А. Шемшурин, Слишком земной человек, в кн.: Алексей Крученых..., цит. изд., с. 61.

[135] См. С. Сухопаров, *В разных измерениях*, в кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 20.

Творческие основы «заумного языка» были затем изложены в таких работах, как *Буква как таковая* (1913) В. Хлебникова и А. Крученых, декларация А. Крученых *Слово как таковое*, вышедшая в том же 1913 году в виде листовки, *Заумная книга* [писалось «гнига»] (1915 г.) А. Крученых и Алягрова (псевдоним Р. Якобсона), оформленная в технике коллажа.

В замен «безразличного отношения» к языку, когда на язык смотрят «только как на алгебраический значок», в результате чего слово «омертвело», футуристы – писал Д. Бурлюк – предлагают смотреть на слово, как на «живой организм», обратившись в своей работе над ним «к самым первоначальным образующим языка»[136].

В. Шкловский пишет в статье *Воскрешение слова* (1914), что если писатели вчерашнего дня писали «слишком гладко, слишком сладко», и их вещи напоминали «полированную поверхность», будетляне созидают «новые, живые слова», возвращая «древним бриллиантам слов» «их былое сверкание». В. Шкловский посвятит отдельную работу заумному языку – *О поэзии и заумном языке* (1916). Имея дело «не с мертвым словом», а с «живой формой» и живым словом, художник, «желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его». Такие художники, как Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов «творят новое слово из старого корня», Маяковский «раскалывает его рифмой», а Крученых создает новое «тугое» слово, разломав и исковеркав его, дав рождение «произвольным» и «производным» словам футуристов[137]. А сам Крученых в *Слове как таковом* писал, что «заумь» означает пользование разрубленными словами, полусловами и их причудливыми сочетаниями.

Подобный подход к языку объяснялся тем, что – как утверждал Хлебников – национальная система языка не предоставляет в распоряжение поэта необходимых средств выразительности. «Но обыкновенный язык не годится для вещи», и поэтому в противовес «обыкновенному языку» этот «Лобачевский слова» (как называл его Ю. Тынянов) стремился создать «новый» язык. Представляет интерес в этом отношении такой пример хлебниковского словотворчества, как стихотворение *Заклятие Смехом* (1909–1912), построенное на основе слова «смех» («Слова как такового»), к которому добавляются различные суффиксы и префиксы, давая образование ряда новых слов:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянтствуют смеяльно.
О, засмейтесь усмеяльно!
и т. д.

---

[136] Д. Бурлюк, Злобен и ядовит, в кн.: Алексей Крученых..., цит. изд., с. 59.
[137] В. Шкловский, *Письмо о любви*, в кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 275.

С другой стороны, футуристы-будетляне хотели разбить существовавшие до них догмы гармонического строя поэзии.

В этом смысле представляет интерес постановка первой авангардистской оперы в Петербурге в 1913 году. Либретто оперы *Победа над Солнцем* было создано А. Крученых, музыка к нему была написана М. Матюшиным, а эскизы декораций и костюмов были нарисованы К. Малевичем. В рецензии на оперу было отмечено, что на сцене в оперном спектакле футуристов был показан «полный разлом понятий и слов, разлом декораций, разлом музыкальной гармонии» и было представлено творчество, «свободное от старых условных переживаний», творчество, «полное в самом себе, в кажущемся бессмыслии слов» (т. е. творчество – «самоценное», «самовитое»). Обращается внимание на то, что в опере Крученых заумные слова («*Сарча саранча/Пик пить/Пить пик*») представляют собой «рисунок–звук»[138].

Интересно то, что эта опера противопоставляется трагедии *Владимир Маяковский* В. Маяковского, поставленной тогда же и в которой, как пишет рецензент, слово нигде не отрывается от смысла и автор не пользуется самоценным звуком слова. В результате автор рецензии делает вывод, что пьеса Маяковского не ставит «новые последние грани», не кладет «камни в трясины будущего для дороги будетлянского искусства»[139].

Дело в том, что «будетлянское искусство» ставило в центр своего словотворчества – в отличие от читаемого глазами или письменного слова – звучащее слово. «Футуризм – это музыка букв» – писал один из их современников[140].

Футуристы исходили из идеи, что эпоха от Батюшкова, Пушкина до Блока завершена. Пришли времена другой тональности, другого гармонического строя, другой мелодии гласных и согласных. В шуме, взвихренном революцией, новая мысль рождается в новой мелодике стиха, вышедшего из комнаты на площадь. Об этом заявит В. Маяковский, считая, что образы революции не могут быть воплощены в «тонких изящных словах символистов», ибо «распирающий грохот революции» может быть передан лишь новым словом, «новой стихией языка», и все законные права должны быть отданы крику и грохоту барабанов, вместо мелодии.

Весьма примечательна в этом отношении книга *Слово как таковое* А. Крученых и В. Хлебникова, авторы которой призывали изменить инструментовку русского стиха. «У писателей до нас, – заявляли они, – инструментовка была совсем иная, напр.:

---

[138] См. *Примечания*, в кн.: *Алексей Крученых...*, *цит. изд.*, с. 224.
[139] *Idem*, с. 225.
[140] См. М. Чудакова, Е. Тоддес, *цит. раб.*, с. 138.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел ...

Здесь окраску дает бескровное *пе... пе...* Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па – па – па
пи – пи – пи
ти – ти – ти и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образы иного звуко- и слово-сочетания:

дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

(кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)»[141].

С тех пор заумный «дыр бул щыл» станет «легендарной строчкой», вошедшей во все антологии русского авангарда. Это стихотворение прочно прилипнет к имени А. Крученых, который пишет в своей биографии, что его «знаменитый» «Дыр бул щыл», «говорят, известнее меня самого»[142]. Но и сборники А. Крученых *Возропщем* и *Взорваль*, вышедшие в 1913 году, набранные разными шрифтами, без знаков препинания, состояли из такой же зауми.

В том же году и Е. Гуро пытается создать из различных звукорядов с звукоподражательным эффектом звуковой образ Финляндии:

Лулла, лолла, лалла–ли,
Лиза, лолла, лулла–ли. и т. д.

Вообще-то интерес к звуку слова – закономерен для поэта. Еще в 1811 году Батюшков вопрошал: «Что за **ы**? Что за **щ**, что за **ш**, **щий**, **ший**, **при**, **тры**?» Идея о том, что мысль рождается в звуке, не была чужда русским символистам, которые волховали над звуком в своей «поэзии как волшество». О пристальном внимании К. Бальмонта и А.

[141] А. Крученых и В. Хлебников, *Слово как таковое*, Москва, 1913, с. 12.
[142] См. Г. Бебутов, *Человек–легенда*, в кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 70.

Белого к звуку буквы мы имели уже возможность писать[143]. Здесь же мы отметили лишь то, что несмотря на отказ футуристов от наследства символистов, их современники считали, что футуризм родился как реакция на символизм. Б. Эйхенбаум в ту пору, когда он еще не разделял взглядов формалистов, писал, что «русские футуристы – эпигоны, выродки символизма, его ублюдки»[144]. Идея, согласно которой русский авангард, будучи явлением «вторичным», поднялся на плечах символистов, имеет приверженцев и среди современных славистов[145].

Как бы то ни было, нельзя отрицать того, что русские символисты, для которых слово было Словом с большой буквы, Логосом, «чудом», остались непререкаемым авторитетом для тех, кто входит в мир слов.

Что касается футуристов, то они выделили в самостоятельный объект изучения звуковую ипостась поэтического слова, приписывая ей дополнительные значения, помимо тех, которыми она наделена в лоне языка. Таким образом они изобретали собственный язык, ни для кого другого не обязательный. Так поступал «пиротехник русской поэзии» (так Хлебникова называл К. Зелинский), который считал, что согласная создает смысл слова и что буква, с которой начинается слово, обладая собственной семантикой, управляет словом. Так, якобы, в букве «ч» заключен смысл полного объема, вместилища, в результате чего такие слова, как «число», «чаша» и «череп» стоят в одном ряду; также как в одном ряду стоят слова: «лапа, лужа, луч, лямка», ибо буква «л» означает что-то сплющенное в направлении поперечном давлению.

В. Хлебников также заявлял, что «стихотворение полно смысла из одних гласных» и что вообще «каждый звук... скрывает вполне точный пространный словообраз».

В этом отношении можно было бы вспомнить и о Маяковском, который писал в 1918 году, что «есть еще хорошие буквы эр, ша, ща», а Крученых, экспериментируя над звуком, часто применял в своем словотворчестве «злой» звук «з». Этот, как его называл Б. Пастернак, «фанатик» считал, например, что слово «лилия» захватано и «изнасиловано», поэтому, для того, чтобы восстановить первоначальную чистоту прекрасного цветка, следует заменить «безобразное слово» «лилия» заумным словом «еуы».

Подобная «фантастическая лингвистика» основывалась на вере в то, что в звуковой материи языка еще сохранены свойства самой

---

143 См. V. Şoptereanu, *Reflecţii pe marginea avangardei literare ruse*, în vol.: *Omagiu lui Victor Vascenco la 80 de ani*. Volum coordonat de Antoaneta Olteanu, Editura Universităţii din Bucureşti, 2008, c. 232–250.

144 См. М. Чудакова, Е. Тоддес, *цит. раб.*, с. 138.

145 Р.-Д. Клюге, *О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме*, в «Вопросы литературы», 1990, № 9, с. 66.

вещи, что глагол есть такая единица в себе, через которую возможно вскрыть сущность вещи, и что в мире слова можно обнаружить иную реальность.

И как это видно, подобная концепция о слове, согласно которой звуковая оболочка слова рассматривается как чисто материальная сторона, как природная предметность звуковой фактуры стиха, расходилась с той концепцией, которая была выдвинута в 1916 году Ф. де Соссюром. Согласно Соссюру, акустический образ, будучи одной из двух сторон «языкового знака», не является материальным звучанием, или чисто физической вещью, а выступает психическим отпечатком звучания, будучи как и его вторая сторона – понятие, смысл, идеален («психичен»)[146].

На становление футуристской «зауми» повлиял и такой фактор, как синтетический характер «исторического» авангарда, когда поэзия сближалась с изобразительным искусством. Известно, что Маяковский, Крученых, Каменский были еще и талантливыми художниками. В результате В. Хлебников заявлял: «Мы хотим, чтобы слово пошло за живописью». Так рождается «словесный кубизм» В. Маяковского, означающий перенос системы живописной композиции на ткань поэзии[147].

Считая, что разгадка слова – в «букве как таковой», футуристы в своем культе буквы начинают воспринимать ее визуально. В своей записной книжке В. Хлебников записывал: «м – синий цвет», «б – красный, рдяный», «н – нежно красный», «и – черный с красным оттенком»[148]. Первым шагом к превращению стихотворения в нечто подвластное художнику считается 1912 год, когда по просьбе В. Хлебникова и С. Сигова художник М. Ларионов переписал их стихи литографическим карандашом[149].

На визуальном представлении буквы и слова построено широко известное заумное стихотворение В. Хлебникова *Бобэо́би...*:

Бобэо́би пелись губы
Вээо́ми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй – пелся облик
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь. – и т. д.

---

[146] Ф. де Соссюр, *Труды по языкознанию*, Москва, 1977, с. 99.
[147] Ж. К. Ланн, *Русский футуризм.* Перевод с французского Т. М. Любимовой, в кн.: *История русской литературы. XX век. Серебряный век.* Под редакцией Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда, Москва, 1995, с. 556.
[148] Б. Гончаров, *Поэзия революции и «самовитое слово»*, в «Вопросы литературы», 1983, № 7, с. 128.
[149] См. *Примечания* к кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 247.

Давая объяснение своему стихотворению, автор писал, что **Б** или ярко красный цвет, а потому губы *бобэоби, вээоми* – синий, и потому глаза синие, *пиээо – черное...*».

Исследователь русского авангарда неизбежно столкнется с тем, что в отношении к нему не применялись те же критерии, что и к авангарду европейскому. Отрицалась фактически принадлежность творчества Маяковского к этому течению, так как оно не укладывалось в прокустово ложе футуризма. Но не мешало бы вспомнить в этой связи молодого Маяковского, в стихах которого были связаны воедино чужеродные элементы, не мотивированные ни сходством, ни единством впечатления. В таких строках его поэзии, как: «*Если станет жалко мне/вазы вашей муки,/сбитой каблуками облачного танца...»,* или: *«Багровый и белый отброшен и скомкан...*», слово было «освобождено» от «грязного клейма значения»[150].

«Величайший Хлебников» (Н. Харджиев), в многочисленных работах, появившихся в последнее время, рассматривается скорее как философ-утопист, как «открыватель законов времени», визионер из той духовной семьи, которой принадлежал Н. Федоров с его «общим делом» или Д. Андреев, автор *Розы мира*. И лишь в творчестве А. Крученых критика отметила «модернистский распад сознания»[151], имея в виду его отказ от традиционной идеи коммуникабельности художественного произведения. «Футуристический иезуит слова» (В. Маяковский) представлял тех «заумников», для которых звуковая оболочка стиха была более важной, чем его смысл.

Но дело не только в этом. Следует иметь в виду, что начало XX века ознаменовалось распространением теорий, прежде всего, З. Фрейда и К. Юнга о подсознательной и бессознательной, скрытой от сознания и расчленяющего разума человека, некой реальности. Эта новая реальность есть магма душевной жизни, иррациональная, хаотичная, первозданная, которую рассудок еще не подверг расчленению словом.

В русской культуре поисками этой скрытой от рассудка, от сознания, реальности был занят Андрей Белый, который в симфониях, в романе *Серебряный голубь* (1910), в автобиографической повести *Котик Летаев* (1922) пытался постичь средствами словесного искусства состояние допонятийное, довербиальное. Но в данный момент нас интересует эссе Андрея Белого *Жезл Аарона* (1917), в котором развивается идея присутствия в человеческой психике сферы подсознательного, иррационального, в которой и зарождается искусство. «Поэзия, – пишет А. Белый, эта

---

[150] Противоестественность монтажа реалий была характерна для сюрреализма, концепция о красоте которого предполагала сочетание элементов, как можно дальше отстоящих друг от друга. Нечто вроде «случайной встречи зонтика и швейной машины на анатомическом столе» предшественника сюрреализма Лотреамона.

[151] Б. Гончаров, *цит. раб.*, с. 126.

«поэтическая Кассандра» (К. Зелинский),– есть стихийная бездна; и глаголы ее только зыби поверхности *безглагольных* глубин, ужасающих нас немотою под отблеском светочей...». Ибо под подверхостью «дневного сознания», этого «Ковра Аполлона», таится «ночная стихия» – подсознание, названное здесь «*заграничными* целинами», т. е. находящимися за-границей сознания[152].

Невольно спрашиваешь себя: не от Андрея ли Белого пришел к А. Крученых этот термин «заумь»?

Но изобразить при помощи слова бессознательное, допонятийное невозможно. Возможно только заменить слово каким-то условным заменителем, расшатывая синтаксис и семантический строй языка. Именно это и делал А. Крученых, когда предлагал свой заумный язык, ибо его «Дыр–бул–щыл» выражал эмоции, а не какой-то смысл. И, может быть, К. Чуковский имел в виду это обстоятельство, когда назвал «всю предреволюционную эпоху» «Эпохой Крученых»[153].

Ведь именно у А. Крученых в *Декларации заумного языка* (1921) мы находим соответствующее этим теориям определение «зауми». «Мысль и речь *не успевают за переживанием вдохновенного*, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), *заумным.* Общий язык связывает, свободный позволяет выражаться полнее (пример: *го оснег кайд* и т. д.)» – (подч. нами – В. Ш.)[154].

Подчеркивание отсутствия в слове «определенного», «застывшего» значения, из-за которого слово «мертвеет», «каменеет», означало и выпад против «фигуративного» искусства, в котором ясные и конкретные представления об объектах реального мира связаны с сознательной деятельностью «я». Взамен предлагалось «нефигуративное» распредмеченное искусство, где на смену «архетипа индивидуального сознания» приходит активизация подсознательных структур[155]. Подобные эксперименты «исторического» авангарда по «распредмечиванию» (лишению «фигуративности») изображаемого в художественном произведении являлись выражением попытки противопоставить реалистическому искусству новый способ эстетического пересоздания действительности.

Интересно отметить, что в ’80-’90-ые годы было признано, что А. Крученых был «первым дадаистом», на три года опередившим возникновение этого течения[156]. «Труд» «полтора десятилетия

---

[152] А. Белый, *«Жезл Аарона»*, «Скифы», Сб. I, 1917, с. 168.
[153] См. Примечания к кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 291.
[154] См. Б. Гончаров, *цит. раб.*, с. 125.
[155] Ю. Давыдов, *Диалектика произведения искусства (от Платона до «новых левых»)*, в «Вопросы литературы», 1972, № 5, с. 118.
[156] См. *Примечания* к кн.: *Алексей Крученых..., цит. изд.*, с. 300.

дадаизма и сюрреализма (...) был выполнен в России одним человеком (...). Крученых был отвлекающей операцией нашего авангарда, экспериментом, заведомо обреченным на неудачу», – писал в 1970 году поэт Б. Слуцкий[157].

В то же время, если присмотреться внимательнее и к творчеству других футуристов, то можно заметить, что интерес к сфере подсознательного в человеческой психике, контролируемой не разумом, а «законами Природы», был свойственен как для В. Маяковского, факт отмеченный нами в нашей работе, посвященной русскому авангарду, так и для В. Хлебникова. В хлебниковской метафизико-поэтической концепции признание сознательной деятельности разума, который и порождает смысл, не исключало веры в «особую власть над сознанием» подсознания. Как пишет исследователь творчества Хлебникова, «энергия его поэтического слова (...) как раз и возникала из напряжения между шагом назад, к природе стихийной и «доразумной» (зверь), и шагом вперед, к природе «разумной» и научно освоенной (число)»[158].

Но заумный язык, выражая скрытую от сознания реальность, так уж ничего и не дает сознанию? В хлебниковской концепции «зауми» имеется в этом отношении чрезвычайно важная мысль: заумные слова или сочетания звуков – считает Хлебников –, напр.: «бобэоби» или «Дыр бул щыл» или «Манч! Манч!», или «чи брео зо!», которые не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее». И в качестве доказательства он приводит заклинания и заговоры, в которых заумный язык вытесняет разумный, но которые демонстрируют «особую власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным»[159]. Эта идея неоднократно подчеркивалась Хлебниковым, который настаивал, что бессмысленные слова имеют свой смысл, заключающийся в том, что они все же способны оказывать на сознание определенное эмоциональное воздействие. Но и представители русской формальной школы, в частности, Ю. Тынянов, В. Шкловский приписывали звуку семантическую роль, признавали его эмоциональное воздействие.

Более того, Хлебников считал, что есть «путь сделать заумный язык разумным», что он и делал, когда создавал своего рода «азбуку» для чтения заумного *Бобэоби*...

---

[157] Б. Слуцкий, *цит. раб.*, в *цит. кн.*, с. 173–174. Интересна теория А. Крученых о «сдвигах», в которых будто бы обнаруживается истиный, неосознанный самим автором смысл и подоплека его стихов. Не была ли эта теория предтечей «метода деконструкции» Жака Деррида, который предложит искать в произведении маргинальный смысл, который и объявляется магистральным?

[158] *К 100–летию со дня рождения В. Хлебникова.* Р. Дуганов, *Поэт, история, природа*, в «Вопросы литературы», 1985, № 10, с. 155.

[159] *Творения Велимира Хлебникова*, *цит. изд.*, там же.

Идея об «особой власти над сознанием» звукоряда заумного языка разделялась, как это видно, и А. Крученых. Доказательством служит его манера чтения стихов, рассчитанная на впечатление и названная одним из свидетелей «шаманством». «Передо мною, – писал он, – был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт рифму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе шипящие (...). Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности!»[160]. Другой свидетель описывает его чтение стихотворения о зиме: «свое стихотворение *Вьюга* он страшно читает – как вьюга завывает, как щенок скулит, замерзает...»[161].

Итак, признается, что «заумь» служит для выражения «чистых эмоций», принадлежащих в человеческой психике иррациональной сфере подсознания. Было признано и то, что в определенных условиях, например, в период разбушевавшейся революционной или бунтарской стихии заумный язык более адекватно выражает время, чем обычный язык[162].

В самом деле, если мы обратимся к русской литературе '20[x] годов XX века, к тем писателям, в произведениях которых изображалось множество и многоголосье деревенской аморфной массы, разбуженной революцией, но не умеющей еще выражать свои чувства, то увидим, что для выражения чувств массы они обращаются к «зауми». Так, у Б. Пильняка мы найдем игру со звуковой инструментовкой слов, со звуковой стороной слова в ущерб смысла. Хаос снежной вьюги передается у него через ветровые созвучия: «Гвииию, Га–ау, Гу–вуз». А у Артема Веселого «непокорная стихия языка» – настоящая «заумь». В косноязычной речи героя из рассказа *Дикое сердце* отражены сумбур и хаос, царящие в сознании анархической вольницы: «Слова Гришка накалывал редко и нехотя, разговаривали за Гришку руки, ноги, чмок, фырк, сып, марг, плевки: бра зна? Ууу, цццц... черно...Пух–пух, та–та–та–та–та. МММ...» и т. п.[163].

Весьма любопытно, что и А. Крученых искал «заумь» у Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, А. Веселого. В частности, он находит «установку на фоно–заумь» в рассказах Л. Сейфулиной, которую, по его мнению, «спасает и выводит на правильную дорогу» «только заумь, хотя и в зачаточном виде»[164].

---

[160] Д. Молдавский, *Алексей Крученых*, в кн.: *Алексей Крученых...*, *цит. изд.*, с. 162.
[161] М. Синякова, *Колоссальный успех был!*, в кн.: *Алексей Крученых...*, *цит. изд.*, с. 85.
[162] См. Н. О. Нильсон, *Алексей Крученых*. Перевод с английского А. В. Панкова, в кн.: *История русской литературы. XX век. Серебряный век*, *цит. изд.*, с. 573.
[163] Вяч. Полонский, *О современной литературе*, Москва. Ленинград, 1928, с. 162.
[164] *Примечания* к кн.: *Алексей Крученых...*, *цит. изд.*, с. 250.

«Заумь», являясь выражением переживаний человека, освобожденных от пространственно-временных ограничений, представляет собой – по теории «заумников» – и первородную форму поэзии, когда слово еще не окаменело по причине смысла–понятия, когда оно было «диким». Подобная идея передавалась в стихах А. Крученых средствами дадаистических варваризмов:

БОЕН – КР.

Дред
Обрядык
Дрададак!!!
ах! зью–зью и т. п.

У В. Хлебникова воспевание первородной и первобытной силы, высвобожденной из глубин коллективного бессознательного, проявлялось, в частности, в той большой роли, которую играл у него и у Каменского образ бунтовщика из буйной вольницы XVII века Степана Разина[165]. Помимо этого у Хлебникова есть целая серая произведений – пьесы *Снежимочка* (1908), *Маркиза Дэзес* (1909), поэмы *У и Э* (1910), *Шаман и Венера* (1912) и др., в которых он обращается к далекой языческой эпохе, представленной как «дикий рай», в котором слово еще не абстрагировалось от вещи, не стало понятием. А герой из «сверхповести» *Зангези* (1922) выражается на своего рода «зауми», на архаичном языке, в котором к пракорням и прасмыслам добавлены суффиксы, непродуктивные в современном русском языке.

Такова краткая история «зауми» футуристов в «будетлянской России».

[165] Ж. К. Ланн, *цит. раб.*, в *цит. кн.*, с. 530.

Резюме
О «заумном языке» русских футуристов

В настоящей статье, посвященной эстетике и практике русских футуристов, автор останавливается, главным образом, на «групповом стиле» «будетлян» или «кубо-футуристов», который вошел в историю литературы под названием «заумного языка» - «зауми». С годами установилось мнение, что именно в «зауми» была сконцентрирована суть русского литературного футуризма.

Автор статьи настаивает на исследовании тех сторон «зауми», которые, по его сведениям, еще не получили в литературной критике достаточного освещения, а именно на соотношении этого приема с интересом XX века к сфере подсознательного, иррационального в человеческой психике, контролируемой не разумом и смыслом, а «законами Природы».

Недостаточно изучена, по мнению автора, и концепция «заумников», согласно которой «заумь», выражая «чистые эмоции», обладает «особой властью над сознанием», особенно в условиях разбушевавшейся революционной стихии. Для иллюстрации этой идеи автор прибегает к примерам русской литературы 20-х годов XX-ого века.

ДНЕВНИК МИРЧИ ЭЛИАДЕ – ПОСЛАНИЕ ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

А.А. РОМАНОВА,
Кишинев-Москва, Республика Молдова

Ключевые слова: *Мирча Элиаде, дневник, дискурс эмигранта*

Один из ярких примеров мемуарного творчества XX века – *Дневник* румынского писателя и учёного Мирчи Элиаде.

В творческом наследии Элиаде, *Дневник* занимает совершенно особое место.

Дневник является самой объёмной из более сотни книг, принадлежащих перу М. Элиаде, и превосходит даже его трёхтомную «Историю веры и религиозных идей».

Исследование дневниковой прозы Элиаде является задачей столь же трудной, сколь и увлекательной. Уже само определение корпуса текста, история его создания и публикации представляют собой отдельный предмет для изучения.

История создания и публикации

Дневник начинает создаваться Элиаде в период пребывания в Португалии в начале 40-х годов, куда он приезжает в качестве атташе по культуре при посольстве Румынии. В Лиссабоне Элиаде выполнял работу чиновника – состоял в должности атташе по культуре в составе румынского консульства. Уже состоявшийся к тому времени как писатель, он не был доволен своим положением: день за днём он вынужден был проводить без конкретных заданий, ведя малозначительную корреспонденцию, решая мелкие бюрократические проблемы. В *Дневнике* с несвойственной ему резкостью признаётся в этом периоде, что «тратит время на идиотскую работу в посольстве»[166]. Лишенный возможности вести и профессиональную научную деятельность, Элиаде сосредотачивается на диаристике как на единственном доступном в то время средстве самовыражения; его *Дневник* вбирает в себя и художественные, и публицистические, и научные идеи.

[166] [JP 2006, I, 136] На русском языке *Дневник* не издавался. Здесь и дальше все переводы выполнены автором настоящей статьи.

После войны он решает не возвращаться на родину и перебирается в Париж, так как возвращение в Румынию грозило арестом[167].

Отдельные фрагменты текста, написанного в период 1941-1945 годов, были опубликованы в 50-х годах. Эти и другие фрагменты вошли в издание *Дневника* 1993 года на румынском (см. дальше); там они занимают около 57 страниц. Расширенный вариант текста (он насчитывал уже 290 страниц) отдельным изданием вышел в свет лишь недавно, в 2006 году, под названием *Португальский дневник* (*Jurnalul Portughez).*

После войны Элиаде оказывается во Франции. Годы, проведенные во Франции, были для него сложными: фактически безработный, недавно овдовевший, оказавшийся в изгнании, он вынужден зарабатывать на жизнь чтением лекций и написанием статей и книг на *чужом* языке. Один *Дневник* оставляет ему возможность писать на румынском [*Memorii* 1991, I, 260].

Постепенно положение Элиаде меняется: его приглашают преподавать в университеты Европы, затем и Америки, участвовать в конференциях. Об этих и других событиях, достаточно подробно, читатели узнают в 1973 году, ставшем поворотным пунктом в истории *Дневника*: в Париже публикуется первый том "*Fragments d'un journal".* Когда издательство «Галлимар» делает предложение Элиаде издать его дневник, автор принимает его и отбирает из написанного примерно четверть (отсюда и название «*Отрывки из дневника*»). Книга, переведенная с румынского на французский Ливиу Бэдеско (*Liviu Bădesco),* охватывает события с 16 сентября 1945 года (в этот день Элиаде приехал во Францию) до 1969 года. Второй том, вышедший уже в 1981 году в переводе Калина Григореску (*Calin Grigorescu),* включал период с 1970 до 1979 года. И, наконец, третий том (1991г.), в переводе Андре Парюи *(Andre Paruit*), посвящен последним шести годам жизни автора (1979-1985).

Издание имело успех у публики; вскоре последовали его переводы на другие языки – испанский, итальянский, японский.

Популярности Элиаде и его *Дневника* значительно способствовала его публикация на английском языке. В 19 году в издательстве "*University of Chicago Press"* вышел первый том под названием "*Journal V. I* " (перевод с румынского на английский Линскота Мак Риккетса (*McRicketts)*, охватывающий 1945–1955 годы.

В 1977 году в издательстве "*Harper and Row"* вышел второй том под названием "*No Souvenirs"*[168] (перевод с французского на

[167] В *Дневнике* Элиаде объяснит причину невозвращения: «Что касается меня, решение принято. Я никогда не вернусь [в Румынию], если не буду уверен, что смогу переиздать мои старые книги и опубликовать новые. Уволенному из штата министерства, без кафедры в университете, без средств < …> – кроме того, рискующему быть арестованным – мне нечего искать на родине» [JP 2006, I, 309].

английский [169] Фреда Джонсона (*Fred Johnson)*; его хронологические рамки – 1957-1969гг.

Третий том (“*Journal V.III”),* охватывающий 1970-1978 гг., вышел в 1989 году (издательство “*University of Chicago Press”*); перевод с французского на английский Терезы Лавендер Фаган (*Teresa Lavender Fagan*).

Наконец, в 1990 году то же издательство выпустило в свет четвертый том (“*Journal V.IV”)* (1979-1985, перевод с румынского на английский Линскота Мак Риккетса (*McRicketts).*

Английский текст полностью идентичен французскому (“*Fragments d’un journal”*), различается лишь распределение материала по томам.

Вскоре последовали и переводы на другие языки-испанский, японский… Однако в то время *Дневник* был известен румынскому читателю только по отдельным фрагментам, опубликованным в литературных газетах и альманахах. Так продолжалось до начала 90-х, когда *Дневник* публикуется в Румынии.

Работа по подготовке публикации *Дневника* на румынском языке, т.е. на языке оригинала, началась в конце 70-х и заняла более 12 лет. Весной 1979 года Элиаде дал разрешение на публикацию и начал отсылать в Бухарест по частям текст *Дневника*[170].

При подготовке к публикации возник ряд трудностей, среди которых основная – потеря автором фрагментов рукописи. «К сожалению, две трети рукописи утеряны», – пишет он своему румынскому издателю и исследователю жизни и творчества Мирче Хандоке[171]. Восполнить пробелы было решено следующим образом: поскольку существует перевод утерянной рукописи на французский и английский, текст недостающих фрагментов дают в обратном переводе на румынский.

В 1993 году *Дневник* был опубликован в Бухаресте в 2 томах (“*Jurnal I-II”),* а переиздан в 2004 году[172].

---

[168] В 1989 г. издательство University of Chicago Press переиздало этот том под названием *Journal v. II.*

[169] Перевод с французского, а не с румынского – языка оригинала – вызван утерей части рукописи, о чем см. далее.

[170]Часть материала, отправленная Элиаде Мирче Хандоке, не вошла в два опубликованных тома. Выборочная публикация этого текста, оставшегося в распоряжении редактора, продолжается и сейчас. Они выходят в свет под названием «Неизданные тетради Мирчи Элиаде» – “*Mircea Eliade. Caietele inedite”.*

[171] Handoca M., *Prefața* //*Jurnal*, 1993, I, c. 5

[172]Текст *Дневника* на румынском несколько отличается от английских и французских версий: он содержит фрагменты, относящиеся к португальскому периоду (49 страниц, охватывающих время с 21 апреля 1941 года до 17 сентября 1945) и еще 15 страниц: от 18, 25, 28 сентября 1951 г., 6 и 15 декабря 1963 г. и 13 февраля 1965 года.

***Дневник* Элиаде как дискурс эмигранта: прошлое и настоящее**

Дневник Элиаде – прежде всего дискурс эмигранта. Картина эмигрантского быта выписана Элиаде с необычайной тщательностью.

Дневник охватывает период времени, во многие моменты которого автор испытывал бытовые и финансовые трудности. Особенно это касается конца 1944 – начала 1945 гг. (когда Элиаде был уволен из штата румынской дипломатической миссии в Португалии и остался безработным) и 46-49 гг. (первые годы жизни в Париже). Несмотря на то, что Элиаде непрерывно трудится – пишет научные статьи для периодических изданий, занимается переводами, и все-таки время от времени получает гонорары за свои произведения, он чувствует свою материальную незащищенность. Сетования на постоянно пустые карманы становятся в это время лейтмотивом *Дневника*. *Дневник* сообщает всякий раз о полученных суммах и о распределении их на самое необходимое («4ооо франков от издательства Галлимар» автор решает растянуть на полтора месяца, а бóльшая сумма в «60000 франков – аванс за книгу» кажется автору такой огромной, что он с трудом может поверить в ее реальность: «<…> мне кажется, это сон» [Jurnal 1993, I, 133]).

Нередки записи о попытках, успешных и безуспешных, взять денег взаймы («Занял пятьсот франков. Могу вздохнуть спокойно» [Jurnal 1993, I, 178], « <…>я получил в долг на долгий срок 30000 франков. Вовремя, так как запасы на исходе» [Jurnal 1993, I, 106], «Занял 5000 франков у Эмиля» [Jurnal 1993, I, 109], «<…> я взял взаймы 1500 франков, чтобы расплатиться за неделю в гостинице» [Jurnal 1993, I, 104]). Зачастую единственным способом достать кое-какие деньги становится продажа книг из своей библиотеки и вещей: « <…> я продал золотой браслет, кое-что из обуви, одежды, книг» [Jurnal 1993, I, 90].

Дневник богат бытовыми подробностями, ярко характеризующими финансовое положение Элиаде: автор сообщает то об удачно обнаруженном дешевом кафе, то о покупке на распродаже за бесценок самой необходимой одежды и даже о вовремя предложенном угощении («я был рад, когда меня угостили американской сигаретой» [Jurnal 1993, I, 123]). Вообще, угощения хозяев часто упоминаются в записях о посещении друзей и знакомых. Такое содержание записей и частая повторяемость “продовольственного” мотива («На ужин был чай», «<…>мы часто довольствовались бутербродом в Люксембургском саду» [Jurnal 1993, II, 190] можно считать своеобразной иллюстрацией бытовой ситуации Элиаде. Подтверждение тяжелого материального положения Элиаде находим и в его корреспонденции соответствующего времени: «Прошу одолжить мне необходимую сумму, которую обязуюсь вернуть

самое большее через шесть месяцев» [Элиаде – Константину Нойке, 22 февраля 1943 г.][173].

Эти подробности придают *Дневнику* документальную окраску.

Но все же в *Дневнике* эмиграция предстает не столь как материальная проблема, сколь как нравственная дилемма.

Хотя создатель *Дневника* и находится вдали от своей страны, ставшей недосягаемой, что становится причиной периодически накатывающейся тоски («Любой контакт <…> с родиной приводит меня в меланхолию [JP 2006, I, 122]), он следит за всём, что происходит в Румынии: «Всё послеобеденное время читал газеты, полученные с родины» [JP 2006, I, 171] (последние записи сделаны в Португалии зимой 1942 года). Даже спустя более 30 лет после того, как Элиаде в последний раз, летом 1942 года, был в Румынии, в *Дневнике* появляются записи о происходящем на родине: о стихийных бедствиях («Несколько лет назад наводнение; 4 марта – невиданное землетрясение» [Jurnal 1993, II, 272] (7 марта 1977 года)), о политических репрессиях («В каком ужасном положении оказалась в Румынии церковь! Нет смысла писать здесь о том, что и так известно всему миру» [Jurnal 1993, II, 283] (1 июля 1977 года), «Вести с родины: 17000 арестованных» [Jurnal 1993, II, 73] (20 июля 1969 года)). Записи сопровождаются горячим эмоциональным откликом автора: «Три дня не мог ничего делать. Несчастная судьба Румынии меня угнетает» [Jurnal 1993, II, 272].

Элиаде как писатель продолжает мыслить себя в рамках *той* культуры, *того* времени и пространства: «Если бы я был сейчас у себя дома, на улице Паладе, у меня было бы одно желание: перечитать <…> письма и заметки со времен лицея и написать воспоминания о юности» [JP 2006, I, 122]. И как писателя его особенно удручает отсутствие возможности читать на румынском: «<…> замечаю, что у меня в голове все меньше румынских слов. Я, у которого лексический запас и так-то был небогатым, с бóльшим трудом, чем другие, переношу разлуку со своей страной. Отсутствие чтения на румынском обедняет мой словарный запас» [JP 2006, I, 106]. Впрочем, постоянная жажда контакта с родиной не исключает критического отношения к ее культурной жизни: «Я подавлен посредственностью культурной жизни в Румынии. Когда читаю газеты и журналы с родины, мне хочется плакать<…> [JP 2006, I, 117].

Даже проведя не один десяток лет за пределами родины (Элиаде не был в Румынии с лета 1942 года до конца своей жизни), он продолжал идентифицировать себя как румына. В *Дневнике* мы встречаем свидетельства того, что Элиаде дорожил контактами с

[173] Текст этого письма не был опубликован, за доступ к нему выражаю признательность сотрудникам отдела рукописей Библиотеки академии наук Румынии

соотечественниками-эмигрантами (среди них Эмиль Чоран, Джордже Энеску, Николае Йорга, Лучиан Блага). Он принимал активное участие, моральное и материальное, в жизни румынской диаспоры: в Париже, несмотря на собственное тяжёлое финансовое положение, помогал соотечественникам («<…> в моей комнате собиралось на обед до 15 румынских студентов» [Jurnal 1993, I, 146]; обосновавшись в Америке, продолжил эту традицию и регулярно, раз в месяц устраивал «румынский стол» (*masa românească)* [Jurnal 1993, II, 195] с щедрым угощением для соотечественников. В Америке же Элиаде стал одним из основателей румынско-американского комитета [Jurnal 1993, II, 386], целью которого была поддержка выходцев из Румынии, приезжающих в США.

В тексте *Дневника* спаянность Элиаде с румынским миром явным образом проступает на лексическом уровне. Это прежде всего постоянное употребление местоимений *noi, noastre* – «мы, наше»: «Боюсь спросить себя, нельзя ли сказать то же самое и *о нас, румынах*»[Jurnal 1993, II, 285], «Снег, как зимой *у нас, в Румынии*» [Jurnal 1993, II, 298] «*Мы, румыны,* должны смириться с тем<…>» [Jurnal 1993, II, 123], «Ужинаем только *мы трое, румыны*» [Jurnal 1993, II, 468].

Часто встречаются в *Дневнике р*ассуждения о феномене эмиграции. Особое место занимает проблема ассимиляции эмигрантов в новом обществе и сохранения при этом национальной самобытности. Признавая утрату родного языка и культуры «неизбежной драмой эмигрантов», Элиаде пытается разработать стратегию противостояния. Задаваясь вопросом, какие меры «мы, румыны, должны принять, чтобы сохранить себя “живыми, здоровыми и творческими”» [Jurnal 1993, I, 135], Элиаде как писатель видит выход и для себя, и для других прежде всего в сохранении родного языка: «нужно продолжать писать по румынски» [Jurnal 1993, I, 78]. Одна из записей *Дневника* содержит описание спора, возникшего между автором и другим эмигрантом, придерживавшимся противоположной точки зрения («Он говорит, что следует забыть, что мы - румыны, писать только на французском, свыкнуться с мыслью, что нам не вернуться на родину и т.д.». И последовавший ответ Элиаде: «Я могу писать литературные произведения только на румынском. На языке, на котором мечтаю. На этом языке я могу признаваться в любви» [Jurnal 1993, I, 78].

Конечно, тональностью ностальгии не исчерпывается все богатство повествования *Дневника*, и эти заметки – лишь подступ к неисчерпаемой теме, одной из тех, что формирует многослойную ткань текста, заслуживающего новых переводов и исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

Alexandrescu S., *Dinspre Portugalia*, Bucureşti, 2006. Bădiliță C, *Eliadiana*, Iaşi, 1997.

Doeing D. Allen D., *Mircea Eliade: An Annotated Bibliography*, New York London, 1980.

Dworschak F., *Defending Mircea Eliade: Essays and Polemics*, Norcross, 2004.

Eliade M., *Jurnalul Portughez si alte scrieri*. Bucureşti, 2006.I-II

Eliade M., *Jurnal,* Bucureşti, 1993, I.

Eliade M., *Jurnal,* Bucureşti, 2004, II.

Eliade M., *Fragments d'un journal,* V. I.- Paris, 1973.

Eliade M., *Fragments d'un journal*, V. II.- Paris, 1981.

Eliade M., *Memorii*, I-II.- Bucureşti, 1991.

Handoca M., *Mircea Eliade. Cîteva ipostaze ale personalității*, Bucureşti, 1992.

Handoca M., *Pe urmele lui Mirca Eliade*, Tîrgu-Mureş, 1996.

Handoca M., *Mircea Eliade – Jurnalul portughez* // «România literară», 2001, 6-12 iunie.

Handoca M., *Mircea Eliade. O biografie ilustrată*, Cluj-Napoca, 2005.

Micu D., *Mircea Eliade: Viața ca operă, opera ca viață*, Bucureşti, 2003.

Ricketts Mac Linscott*, Former friends and forgotten facts*, Chicago: Criterion Publishing, 2003.

Ricketts Mac Linscott*, Rădăcinile româneşti ale lui Mircea Eliade*, Bucureşti 2005.

Simion E., *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, Bucureşti, 1995.

Abstract

Mircea Eliade's* Diary *– a Message from the Past to the Present

The author is interested in establishing the truth about Eliade. In her article she provides an accurate and vast amount of information, always identifying and citing the primary sources. In order to have access to the documentary regarding Eliade, the author stayed in Romania, where she familiarized with his manuscripts. She also got in touch with American professor Mac Linscott Ricketts, the researcher of Mircea Eliade's life.

She focuses on Eliade's *Journal.* The distinguished Romanian-born historian of myth and religion, who died in 1986, has been writing his Journal for more than 40 years. *Journal* presents a fascinating account of the development of the scientists and the writer**.** *Journal* follows an apparently amazingly candid report of this remarkable man's progression.

The author argues that *Journal* displays a tendency to turn Eliade's life into the stuff of myth.

RUSIA VĂZUTĂ DE CZESŁAW MIŁOSZ

Constantin GEAMBAŞU
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte cheie: *imagologie, stereotipie, istorie culturală, Polonia, Rusia*

„Polonezii şi ruşii nu se iubesc, sau mai exact, nutresc unii pentru alții niște sentimente mai puțin binevoitoare, de la dispreț și aversiune până la ură, ceea ce nu exclude existența unei atracții reciproce, confuze, dar întotdeauna marcate de neîncredere" – scrie Czeslaw Miłosz chiar la începutul capitolului *Rusia* din volumul său de eseuri *Europa natală*, scris şi publicat la Paris, în anul 1958[174].

Bun cunoscător al realităților din Europa de Est, născut în Lituania într-o familie cu tradiții îndelungate, poetul polonez, viitor laureat al Premiului Nobel, a crescut într-un mediu multicultural şi multietnic, înțelegând de la o vârstă timpurie varietatea de reacții comportamentale şi mentale. După cum avea să scrie ulterior într-un alt eseu: „Aproape fiecare om întâlnit era altfel, nu numai datorită specificului său propriu, ci ca reprezentant al unui grup, al unei clase sau al unui popor. Unul trăia în secolul XX, altul în secolul XIX, un altul în secolul XVI. Ajungând la vârsta maturității, purtam în mine un muzeu care se mişca şi se doforma"[175].

Era firesc, aşadar, ca scriitorul să acorde atenție Rusiei şi ruşilor şi să se intereseze de ei îndeaproape. Considerațiile pe care le face în cadrul volumului, dar îndeosebi în capitolul mai sus menționat, se bazează nu doar pe curiozitate pur intelectuală, ci pornesc de la cunoaşterea unor realități concrete şi istorice din relațiile polono-lituaniano-ruse.

În general, aprecierile despre vecini şi despre celelalte popoare, privite ca întreg, conțin de cele mai multe ori adevăruri neplăcute. Când vine vorba de ruşi, Miłosz lansează ipoteza că „nu este exclus ca polonezii să ştie despre ruşi ceea ce ruşii ştiu despre ei înşişi, nedorind să admită acest lucru, şi invers (...) Probabil, fiecare contact cu ruşii este pentru polonezi supărător şi-i face să fie defensivi, fiindcă îi demască față de ei înşişi"[176].

Această atitudine reciproc susceptibilă are drept cauză evoluția unor evenimente de amploare în istoria acestei părți de lume. Miłosz

[174] Vezi şi versiunea românească *Europa natală*, Bucureşti, editura Univers, 1999, traducere de Constantin Geambaşu (citatele sunt date după această ediție).
[175] *Ibidem,* p. 74.
[176] Ibidem, p. 131

afirmă fără rezerve că „Rusia a putut să devină ceea ce a devenit, numai ca urmare a lichidării Republicii polono-lituaniene, care se învecina la sud-est cu Turcia. În Republica celor Două Națiuni, cum se numeşte în istorie această perioadă de câteva secole, s-a conturat modelul culturii nobiliare, care şi-a lăsat vizibil amprenta asupra celorlalte clase sociale prin formarea unor reflexe şi atitudini, pe care ruşii le califică prin apelativul „pani" sau „boieri".

Încercând să înțeleagă mecanismul diferențierilor dintre cele două popoare, Miłosz scoate în relief în primul rând distanța culturală dintre ele. În timp ce Polonia în secolul al XVI-lea traversa secolul de aur al culturii sale, fiii de nobili formându-se la marile universități europene, interesul polonezilor era îndreptat în primul rând spre marile centre culturale din Europa, Moscova se afla într-o zonă periferică, la fel ca şi tătarii. Textele literare din perioada Renaşterii pomenesc despre unguri, germani, francezi, italieni şi mult mai puțin despre supuşii țarului, iar atunci când se opresc asupra unor trăsături ale acestora evidențiază îndeosebi însuşiri negative, cum ar fi: smerenia față de despotismul suveranilor, înclinarea spre încălcarea promisiunilor, o anumită perfidie şi sălbăticie a obiceiurilor[177]. Aici se cuvine să facem observația că în raport cu Vestul, cu cât un popor se afla mai spre est, cu atât era identificat cu barbarii. Poate că o asemenea caracterizare pare firească în contextul în care ideile culturale şi eforturile civilizatoare (meşteşuguri, modele arhitecturale, literare, idei umaniste şi reformatoare etc.) veneau dinspre Vest spre Est. Străduindu-se să fie cât mai obiectiv, Miłosz menține o anumită balanță în aprecieri, afirmând că se poate vorbi şi de împrumuturi răsăritene puternice, mai ales în zona comercială (veşminte, harnaşamente, podoabe, arme etc.) datorită marii artere comerciale care pornea din Turcia. Din punct de vedere cultural şi comercial, Moscova nu reprezenta în acea perioadă nimic atrăgător. În timp ce pecetea culturală a Poloniei s-a născut în secolele XVI şi XVII, în Rusia o asemenea pecete se formează mult mai târziu, abia în secolul al XIX-lea. Ca urmare, pentru polonezi, Rusia se situa la periferie, în afara lumii civilizate, de aici lipsa de interes inițial față de această zonă. Se naşte de aici un sentiment de superioritate oarecum firesc dacă ne gândim că, în secolul al XVII-lea, Polonia era al doilea stat ca putere după Franța. Cu atât mai mult pe polonezi i-a intrigat eşecul pe care l-au suferit la sfârşitul secolului al XVIII-lea, când se produce marea dramă a națiunii poloneze: împărțirea țării între cele trei mari puteri Rusia, Prusia şi Austria. Se conturează din acest moment relația dintre învins şi învingător cu toate consecințele care decurg de aici. Niciodată polonezii nu s-au împăcat cu gândul că dintr-o mare putere europeană Polonia şi-a pierdut statalitatea. În noile condiții de supraviețuire şi de păstrare a ființei naționale o mare parte a intelectualității este preocupată de ideea

[177] Ibidem, p. 132

salvării naţionale şi a redobândirii neatârnării – idei sub al căror impact evoluează întreaga literatură polonă romantică.

Miłosz arată că pe această temă se naşte o adevărată polemică între scriitorii ruşi şi cei polonezi. Puşkin scrie versuri antipoloneze din care răzbate mânia generată de „mândria nebunească a celor învinşi, care nu vor să admită că au pierdut, care visează la revanşă, conspiră şi aţâţă toate cancelariile diplomatice europene împotriva Rusiei”[178]. Rivalitatea dintre poeţi implica şi memoria istorică şi culturală, renaşterea Poloniei ar fi ridicat întrebări cu privire la apartenenţa unor oraşe ca Poloţk şi Kiev, cui anume ar trebui să revină ele, ceea ce ar lovi în „fiinţa” imperiului. Puşkin era convins că ”toate râurile slave se vor vărsa în marea rusă”[179]. În acest loc se produce despărţirea de Puşkin a lui Mickiewicz care în poemul dramatic *Moşii*, remarcabil ca viziune artistică şi mitologică, include accente virulente la adresa ţarului. Atitudinea incisivă a poetului polonez faţă de sistemul autocratic se împleteşte cu compasiunea faţă de victimele acestui sistem în rândul oamenilor simpli ruşi. Mickiewicz atrage atenţia asupra relaţiilor inumane, asupra pasivităţii şi apatiei oamenilor din aceste ţinuturi, care îi stârnesc neliniştea datorită formelor primare, nelucrate, „neatinse de dalta istoriei-sculptor”. Iată o primă caracterizare imagologică în versuri a ruşilor , aşa cum transpare ea la Mickiewicz: „Cu pieptul lat, grumajii ca zdravene odgoane,/ Cum sunt, în miazănoapte, copaci şi lighioane, /Vânjoşi, plesnind de vlagă şi plini de sănătate,/Dar chipurile asemeni cu ţara lor sunt toate:/ Un şes pustiu, sălbatic, bătut de uragan, / Căci n-a ţâşnit din inimi, ca lava din vulcan,/ Până-n obraji, văpaia, cu-aprinsele ei spuze,/ N-a izbucnit să ardă cu flacără, pe buze,/ Şi-n brazde-ntunecate, pe frunţi nu s-a răcit,/ Ca pe obrazul celor din vest şi răsărit,/ Cu-atâtea generaţii, trăind atâtea vieţi, / speranţe şi regrete, tradiţii şi tristeţi, / Că orice chip pe-acolo-i statuia tuturor. /Sunt ochii-acestor oameni, ca şi pământul lor, /Senini şi mari, cu apa privirii nemişcată / De zbuciumul ce-n suflet nu s-a stârnit vreodată. /Nu le-a umbrit privirea durerea lor amară./ Sunt fără de pereche, priviţi pe dinafară. /Pe dinăuntru însă sunt goi, căci trupul lor /E învelişul aspru, în care pân’ la zbor,/ Omida-şi potriveşte aripile uşoare/ Frumos împodobite, cu gândul că-o să zboare, /Când s-o ivi şi-aicea al libertăţii astru/ Din înveliş ce gâză-o porni spre cer-albastru?”[180]

Miłosz consideră că acest poem al lui Mickiewicz reprezintă „o sinteză a atitudinii faţă de Rusia” (p. 135). Teama faţă de diformitate şi de haosul moral îşi va găsi expresie după mai mulţi ani în romanul lui J.

---

[178] Ibidem, p. 133

[179] Ibidem, p. 134

[180] Adam Mickiewicz, *Drumul spre Rusia,* în *Versuri alese*, antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Nicolae Mareş, traducere de Virgil Teodorescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 143.

Conrad *Under Western Eyes*, pe care Miłosz o consideră o polemică a lui Conrad cu mesianismul rus al lui Dostoievski.

Printre tarele pe care le enumeră Miłosz cu privire la polonezi, aşa cum au fost ele receptate îndeosebi de germanii care se considerau superiori şi vedeau în slavi „suboameni", sunt: dezordinea, incapacitatea de a se gospodări, superficialitatea, beția, lipsa talentului de organizare a vieții[181]. Polonezii, afirmă în continuare Miłosz, sunt însă conştienți de calitățile lor, rar întâlnite la germani: fantezia, simțul ironiei, darul de a improviza, luarea în derâdere a oricărei puteri, fiecare sistem politic fiind subminat din interior. Acest contrast între stereotipuri existente în imaginația popoarelor serveşte drept reper în atitudinea lor față de ruşi. Miłosz subliniază ca trăsături specifice ruşilor „incapacitatea de a gospodări mediul din imediata apropiere" sau indiferența față de ceea ce germanii numesc *gemutlichkeit* (confort), efortul organizatoric soldându-se cu rezultate numai atunci când serveşte nemijlocit statul. În acest context, polonezii aflați în Rusia (forțat sau de bunăvoie) acționează ca nişte civilizatori. În atitudinea lor generală față de ruşi se strecoară mereu o nuanță de dispreț amestecat cu compasiune. Polonezii – afirmă Miłosz – se simțeau superiori „datorită tradiției lor, a codului moral catolic, a apartenenței lor la Occident"[182]. Polonezilor li se par de neînțeles liniştea din adâncul caracterului ruşilor, răbdarea lor, fermitatea, extremismul idealurilor, umilitoarea memorie a înfrângerilor. Pentru ruşi obiceiul polonez de a face reverențe, a zâmbi, a fi politicoşi şi a măguli nu reprezintă decât o formă goală, ceva fals, artificial. Polonezii îi iritau pe ruşi prin simțul excesiv al onoarei şi prin tendința de a se înflăcăra pentru orice impuls eroic şi irațional. Caracterizați de un spirit pătrunzător, ruşii sesizează diferența culturală dintre ei şi polonezi, ei suferă oarecum de un fel de sindrom al inferiorității în raport cu ce este occidental. Credem că aici ar fi nevoie de o anumită nuanțare. Într-adevăr, în perioada Renaşterii, Polonia era racordată la Europa (vezi legăturile strânse cu Italia, Franța şi Țările de Jos), dar în secolul următor se produce o îndepărtare de Europa, sarmații polonezi, ostili regimurilor autocrate şi monarhiste, adepți ai democrației de tip nobiliar, menită să limiteze cât mai mult prerogativele monarhului, rupând legătura cu Europa şi manifestând chiar o atitudine anti-europeană, despre care vor pomeni şi pe care o vor critica la începutul secolului al XVIII-lea iluminiştii polonezi[183]. Miłosz atrage atenția asupra diferențelor structurale dintre Polonia şi Franța, de exemplu, unde se poate vorbi de burghezie în sensul sociologic al cuvântului. Ca structură socială, Polonia era mai apropiată de Rusia, deoarece capitalismul a apărut în ambele țări mai târziu, fără a modela fundamental modul de gândire al

[181] Miłosz *Europa natală*, Bucureşti, editura Univers, 1999, p. 135
[182] Idem, p. 136
[183] Vezi C. Geambaşu, *Polonia între Europa şi Sarmația*, în *Cultură şi civilizație polonă. Secolele X-XVII,* Bucureşti, Paideia, 2009, p. 5-30.

oamenilor, în sensul formării unor atitudini marcate de pragmatism. În pofida dezamăgirilor, polonezii au continuat să mizeze pe ajutorul Europei. După dezmembrarea statului polonez, spre uimirea lor, cu excepția rusofobilor Marx şi Custine, au observat iubirea – neînțeleasă pentru ei – a europenilor occidentali față de Rusia, ceea ce a generat şi în secolul al XIX-lea sentimente ambivalente față de Europa.

Interesante sunt observațiile pe care Miłosz le face cu privire la revoluționarii ruşi şi polonezi, care luptau împotriva țarismului. Având un obiectiv comun ei ar fi trebuit să fie ca frații. Cu toate acestea, în pofida pregătirii şi a instruirii lor, nu se poate vorbi de o alianță durabilă între ei din cauza apartenenței la formațiuni istorice diferite. În timp ce pentru polonezi revoluția era ceva justițiar, ea ar fi trebuit să înlăture în primul rând dominația unor popoare asupra altora, adică să restabilească continuitatea întreruptă a existenței statale, ruşii erau preocupați de alte probleme, privind exclusiv spre viitor, „dorind să demoleze şi, pe un pământ transformat în *tabula rasa*, să înceapă să construiască din nou”[184].

După alte considerații cu privire la marxism şi la situația politică interbelică, Miłosz relatează un episod de la sfârşitul celui de al Doilea Război Mondial, prin care pune în evidență deosebirile de civilizație dintre Rusia şi Germania, sau mai degrabă atitudinile umane, marcate de experiența războiului şi de tradiția culturală. Cazul ofițerului german, luat prizonier de ruşi, şi împuşcarea lui „inutilă” de către unul din soldați, deşi războiul luase sfârşit, generează reflecții amare, cu privire la destinul uman şi la mecanismul complicat al psihologiei individului pus adeseori în situații limită. Autorul polonez pune în discuție modelarea colectivităților umane în urma acțiunii imperativelor istorice, proces care de cele mai multe ori se produce fără conştientizarea indivizilor[185]. „Omul nou”, pe care regimul comunist a dorit să-l construiască, a trăit şi acționat într-un sistem susținut de „conspirații împotriva adevărului” (p. 146). Această deformare a realității a determinat ruperea legăturii dintre intenție şi faptă. De aici caracterul ambiguu al comportamentului rus (potrivit unui stereotip polonez, un rus, înjunghiind pe cineva, este în stare să-şi plângă victima cu râuri de lacrimi”). Fățărnicia a devenit un fel de exercițiu în condițiile impuse de idealul modelării „omului nou”. Tangențial, Miłosz ridică problema filozofică a relației dintre necesitate şi libertate, dintre acțiune şi responsabilitate: „Abia în Împărăția Cerurilor (adică în comunism) leul va conviețui cu berbecul. O asemenea debarasare de răspundere poate uşor să devină un năravş şi din acel moment pragul care ne desparte de aşa-zisa necesitate este foare îngust. Răul este înfăptuit fără entuziasm şi fără a face ceva pentru a-l evita”[186].

---

[184] Miłosz, *Europa natală*, Bucureşti, editura Univers, 1999, p. 138
[185] Idem, p. 145
[186] Idem, p. 146

Interesante ni se par observațiile lui Miłosz cu privire la deosebirile dintre literatura polonă şi cea rusă. Bun cunoscător al literaturii ruse (a fost profesor de literaturi slave comparate la Universitatea din Berkeley, punând un accent deosebit pe opera lui Dostoievski), autorul face remarca potrivit căreia „în literatura polonă nu se întâlnesc asemenea caractere precum Alioşa şi prințul Mâşkin care să simbolizeze dilema „ori totul bun, ori nimic bun", nu se întâlneşte nici zbuciumul disperat al „oamenilor inutili", însetați de a-şi atinge Țelul Suprem, Dumnezeu"[187]. Acest radicalism total transpare şi în capodopera *Moşii* a lui A. Mickiewicz, dar acolo – subliniază Miłosz – „revolta prometeică împotriva lui Dumnezeu este depăşită prin smerenie creştină şi activitate politică în folosul oamenilor (ruşii ar fi ales fie smerenia şi sfințenia, fie acțiunea)"[188]. În timp ce romantismul polonez e modest în nostalgiile sale, realismul rus este animat de aspirații nemărginite. Întrebarea legitimă pe care o pune în final Miłosz se remarcă prin caracterul său de actualitate: „La ce serveşte puterea, dacă aparține totdeauna autorității centrale, în timp ce în neglijatul orăşel de provincie se repetă invariabil *Revizorul* lui Gogol?". Dincolo de importanța informațiilor şi a comentariilor cu tentă personală, eseul *Rusia* reprezintă şi un model de abordare imagologică, precum şi un îndemn la aprofundarea cercetărilor în această direcție[189].

Abstract
Russia Perceived by Czesław Miłosz

Starting from the essay *Russia*, published in the volume *Native Europe*, the article highlights the way in which Czesław Miłosz perceives Russia compared to Poland. His observations are of cultural, mental and behavioral nature, although they are presented in a large historical and political context. Furthermore, the Polish writer advances the philosophical idea concerning the relationship between necessity and liberty, between the imperatives of history and those of individual psychology. The essay embodies cognitive and imagological values.

[187] Ibidem, p. 147
[188]Ibidem, p. 147
[189] Vezi, printre altele, Aleksander Lipatov, *Rosja i Polska: konfrontacja i grawitacja,* Toruń, 2003; vezi şi volumul *Studii de imagologie polonă*, Bucureşti, Editura Universității, 2010, coord. C. Geambaşu.

TRADIŢIONALISMUL MODERN ÎN POEZIA DESANKĂI MAKSIMOVIĆ

Octavia NEDELCU
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte cheie: *poezie, tradiționalism, modernism, istoria literaturii, vers liber, gen literar.*

Literatura modernă sârbă a luat naştere prin acceptarea modelelor europene în locul celor bizantine, momentul receptării fiind decisiv odată cu finalizarea reformei lui Vuk Stefanović Karadžić prin impunerea limbii populare ca limbă literară, atunci când creația populară a fost acceptată drept literatură.

Când au apărut la începutul secolului al XX-lea primele texte ale tinerilor moderniști sârbi se părea că aceştia au decis să şteargă definitiv toată moştenirea literară lăsată de Vuk. De fapt ideea de „ruptură" este inclusă în orice secvență temporală care neagă şi deci anulează etapa precedentă. Moderniştii sârbi militau pentru concepte noi şi radicale, negau tradiția populară şi realismul patriarhal rural, substituiau liricul epicului chiar şi în proză, contestau personajul eroic înlocuindu-l cu unul introvertit, instabil, nesigur. Dar după niciun deceniu, avangardiştii şi expresioniştii le reproşau moderniştilor că erau prea "tradiționalişti".

Tradiționalismul modern este o sintagmă care stârneşte de la bun început neclarități de ordin terminologic, contradiții, fiind catalogată, poate pe drept cuvânt, un oximoron sau chiar un paradox. După T. S . Eliot « Tradiția nu se moşteneşte, dacă vrei să o ai trebuie să o obții prin multă muncă »[190] . Cu alte cuvinte, tradiția este o revenire necontenită la o sursă vie, revenire la origine, reintegrare în cosmos. Marii poeți ai lumii au înțeles în diverse chipuri o asemenea revenire, dar cu toții sunt încadrați într-o tradiție. Poezia lor este în sensul cel mai înalt organică. Această organicitate esențială a poeziei reflectă apartenența ei la un organism etnic, determină specificitatea ei națională. Pe de altă parte, Adrian Marino în cunoscutul său studiu *Modern, modernism, modernitate*[191] ne reaminteşte că acest conflict între vechi şi nou este probabil cea mai veche confruntare din istoria ideilor literare şi că termenul de « modern » este unul extrem de confuz, neologism de origine latină « modernus » care exista în limba medievală latină încă din sec. al

[190] T.S. Eliot, *Tradiție şi talent personal*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, traducere de V. Nemoianu, E.P.L.U., Bucureşti, 1966, p.222
[191] *Op. cit.,*Eseuri, Bucureşti, E.L.U, 1969, p. 104-113

VI-lea şi că derivă din adverbul «modo», însemnând «de curând, în curând», adică ceea ce aparţine sferei actualităţii, a prezentului.

În aceeaşi idee, Ion Pillat[192] schiţează o tipologie a poetului, considerând că există două categorii : «unii în care vibrează direct suflul naţiei sale» şi alţii în care spiritul naţional şi propria lor emoţie «aşază o expresie artistică nouă şi individuală», ambele categorii însă, revendicându-se de la tradiţie : cei dintâi de la cea folclorică, ceilalţi de la o tradiţie literară cultă. Dar sunt şi rare figuri sintetice care izbutesc să se identifice cu sufletul neamului lor, creeând o operă nouă, realizând universalul în naţional. Tradiţia este specific naţională, iar specificul este cel care conferă autenticitate, şi în cele din urmă, paradoxal, universalitate unei opere.

Unei asemenea categorii, credem că-i aparţine şi poeta Desanka Maksimović (1898-1993), a cărei personalitate şi operă literară nu lasă pe nimeni indiferent, fiind cea mai mare poetă a literaturii sârbe, adulată, adorată şi onorată atât în timpul vieţii cât şi după trecerea ei în nemurire, o Ana Ahmatova a liricii sârbe. Desanka Maksimović a fost, în acelaşi timp şi cea mai longevivă şi prolifică poetesă sârbă, activitatea ei creatoare de peste şaptezececi de ani (primele versuri le-a publicat în 1920 în revista „Misao", iar ultimul volum *Zovina svirala/Fluierul de soc* în 1992), însumând peste patruzeci de volume de poezii,(V*rt detinjstva/ Grădina copilăriei, 1927; Pesnik i zavičaj/Poetul şi ţinutul natal, 1946; Miris zemlje/Mireasma gliei, 1955; Tražim pomilovanje/Cer amnistiere,1964; Nemam više vremena/Nu mai am timp, 1973; Slovo o ljubavi/Cuvânt despre iubire, 1983; ş.a.)* povestiri (*Ludilo srca/Nebunia inimii, 1931; Pisma iz šume/Scrisori din pădure, basme, 1969), romane (Otvoren prozor/Fereastra deschisă, 1954; Buntovan razred/Clasa rebelă, 1960 ş.a.)* şi jurnale de călătorie (*Praznici putovanja/Festin de călătorie 1972, ş.a.)*, traduceri, mai ales din poezia rusă, bulgară şi slovenă, fiind ea însăşi tradusă în multe limbi. S-a născut în prag de sec. XX şi a trecut în nefiinţă în prag de sec. XXI, lipsindu-i cinci ani de viaţă să atingă centenarul. Dacă în viaţă n-a reuşit să cuprindă un veac în întregime, în creaţia sa poetică a cuprins, cu certitudine, mai multe veacuri literare, omagiind însă viaţa sub toate aspectele ei cu un suflet mereu tânăr.

Născută în localitatea Rabrovica lângă Valjevo, fiică de dascăl, copilăria ei este însă legată de Brankovina, o localitate cu ecouri profunde în istoria medievală a Serbiei. Absolvă Liceul pedagogic din Valjevo şi îşi continuă studiile de filologie la Belgrad. Lucrează ca profesor de literatură în mai multe licee din Serbia până la pensionare. O carte de vizită aparent simplă, un drum în viaţă drept, hărăzit poate doar oamenilor aleşi.

---

[192] Cf. Nicolae Balotă, eseul *Ion Pillat* în vol. *Arte poetice ale sec. XX,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 110

Primul volum de poezii *Pesme/Poeme* (1924) a apărut într –un moment de profunde frământări în plan literar şi nu numai, când avangardismul interbelic, sub diversele sale forme, devine o forță care răscoleşte teritoriile literaturii, primenind inspirația, prozodia, descurajând inerția, declanşând inițiativa, provocând experiențe, dezmorțind spirite care, chiar dacă n-au fost pe măsura aşteptărilor şi a ambițiilor, au constituit un ferment ce a produs creații reprezentative ale poeților expresionişti ca Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Stanislav Vinaver, Ljubomir Micić ş.a. în opoziție cu poeții parnaso-simbolişti, Jovan Dučić, Milan Rakić ori Sima Pandurović. Aceştia considerau că trebuie anulate toate canoanele tradiției literare, demolate valori literare perimate adânc înrădăcinate în conştiința societății de atunci, pledând pentru o înnoire a expresiei artistice, pentru o viziune originală a lumii. Toate aceste declarații, explicații, demonstrații, manifeste, cercuri literare, reviste noi literare („Zenit", „Putevi", „Svedočanstva") au condus la apariția unui spirit antitradiționalist. Critica vremii, reprezentată de Antun Barac, Milan Bogdanović, Milan Kašanin a semnalat în poemele Desankăi Maksimović un suflu nou, o admirabilă uşurință a discursului poetic, o densă substanță lirică, o modalitate surprinzătoare de rimare de factură tradițională în alternanță cu versul liber şi alb, distihul, terțetul, catrenul, sonetul şi poemul în proză de o sonoritate aparte. Era o lirică feminină caracterizată prin simplitate, sinceritate dezarmantă, aproape naivă dar nu banală, claritate, căldură, naturalețe, originalitate, precum şi printr-o diversitate de teme şi motive. Poeta e preocupată de probleme personale, caracteristice omului simplu care nu-şi pune probleme existențiale şi filosofice, dar care e profund ancorat în realitate.

Poezia Desankăi Maksimović este şi un fel de jurnal personal, poeta consemnând cu rigoare stările sufleteşti, trăirile, temerile, bucuriile, speranțele, tot ceea ce ține de natura complexă a psihologiei umane. Pentru ea poezia e pâinea spirituală cea de toate zilele pe care o identifică cu propria sa viață.

În această lirică intimistă, de confesiune, dragostea are un loc aparte, cultivând o sensibilitate şi emoții extreme cu o puternică forță de sugestie. Versurile sale de dragoste sunt aproape feciorelnice, discrete care ascund fiorii primei iubiri, cultivate de marii poeți ai lumii de la Sapho, Pindar, Petrarca, Shakespeare, Goethe, Ana Ahmatova şi Elisabeta Bagreanova. Această timiditate candidă şi patriarhală se regăseşte în poeziile ei antologice: *Strepnja/Fiori, Čežnja/Dorință, Predosećanje/Presimțire, Opomena/Prevestire.* Tema tradițională a dragostei este îmbogățită de Desanka Maksimović cu o paletă largă de motive: entuziasm, bucurie, speranță, dorință, aşteptare, înfrigurare, taină, suferință, temere, presimțire, tandrețe, calm, sinceritate, discreție. În ciuda liniei tradiționale a temei iubirii fermecătoare şi misterioase, a caracterului de confesiune, intimist, versurile Desankăi în care « adevărata fericire constă în bucuria aşteptării, în reveria magiei iubirii»

par inedite şi originale în comparaţie cu bogăţia expresiei senzualităţii liricii moderniştilor, cu atât mai mult cu cât poeta foloseşte versul liber într-o nouă cadenţă ritmică, rime interioare, combinaţii insolite care conferă o muzicalitate aparte, o vibraţie catifelată, feminină a unui vers în aparenţă nesigur şi temător.

Poznala sam te, kad sneg se topi,
Topi, i duva vetar mlak.
Blizina proleća dušu mi opi,
Opi, pa žudno udisah zrak.
S nežnošću gledah stopa ti trag,
Trag po snegu belom;
I znadoh, da ćeš biti mi drag,
Drag u životu celom.

(«Predosećanje»)[193]

Un alt element de modernitate este înnoirea metaforei, originalitatea asocierii bogăţiei structurilor poetice: *nebo rodjenog bola*[194]/cerul durerii proprii, *staze sumnje*[195]/cărările suspiciunii, *doline dosade*[196]/văile monotoniei, *ruke drveća*[197]/braţele copacilor, *plašljive zrake sreće*[198]/razele temătoare ale fericirii, *seme čutanja*[199]/seminţele tăcerii ş.a.

Încă de la primele sale volume de poezii, Desanka Maksimović se remarcă printr-un lirism în care natura este la loc de cinste, fără a fi vorba de o poezie descriptivă sau de pasteluri, întrucât sentimentul de dragoste se împleteşte organic cu natura, într-un larg complex tematic: ţinutul natal, câmpiile, livezile, pădurile, pârăurile, colinele, decorurile şi peisajele mirifice, animalele, păsările, momentele zilei, anotimpurile, sunetele, culorile, miresmele, teama, moartea ca o trecere naturală în altă dimensiune. Această poezie se caracterizează prin simbioza firească a omului cu natura, a dragostei poetei faţă de natură. În acest sens reprezentativă este culegerea de poeme *Zeleni vitez/Cavalerul verde* şi poezia *Pokošena livada/Lunca cea cositã.* Arsenalul poetic folosit de Desanka Maksimović continuă pe de o parte linia tradiţionalistă a

---

193 Versurile sunt preluate din ediţia Desanka Maksimović, *Pesnik i proleće,*ed. Kriterion, Bucureşti, 1981, p. 18

194 Maksimović, Desanka, *Pesme,* Belgrad, 1924, p. 69

195 Op.cit., p. 77

196 Op.cit., p.73

197 Op.cit., p. 87

198 Op.cit., p. 99

9 Op.cit., p. 73

romanticilor, cu precădere cea trasată de Branko Radičević a unui cadru idilic ce concordă cu atmosfera emoțională, o percepție pastorală a lumii, jalonând toponime din biografia proprie, dominația culorii verzi, simbolul bucuriei şi a prospețimii de primăvară, a tinereții veşnice şi a renaşterii continue. Pe de altă partea noutatea pe care o aduce poeta constă în caracterul de basm, de poveste, de transfigurare a realității, în care lunca cosită este ca un câmp de luptă după bătălia decisivă dintre uriaşi (cosaşii) simbolizând răul şi pitici (firele de iarbă) simbolizând binele. Imaginea aceasta are conotații istorice cu referire la bătălia de la Câmpia mierlei. Odată cu răsăritul soarelui firele de iarbă culcate la pământ se ridică, forța binelui triumfă, apare speranța într-o nouă revanşă, victoria supraviețuirii.

Acest caracter ficțional de poveste în care îşi îmbracă versurile nu se încheie întotdeauna în tonalități armonioase şi finaluri fericite de basm ci capătă uneori note tragice. Astfel în poezia *Krvava bajka/ Basmul însângerat* poeta pleacă de la un episod dramatic din cel de-al doilea război mondial când o clasă întreagă de elevi de gimnaziu, din Kragujevac, împreună cu dirigintele lor au fost executați prin împuşcare de trupele naziste. Poemul începe cu un laitmotiv sentențios care se repetă de trei ori, dar de fiecare dată are o altă funcție. Este o lecție sublimă de istorie pe care o predă poeta generațiilor următoare.

Bilo je to u nekoj zemlji seljaka
Na brdovitom Balkanu,
Umrla je mučeničkom srmrću
Četa đaka
U jednom danu.
.....

(«Krvava bajka»)[200]

Şi tema patriotismului este o formă de dragoste față de țară şi popor, față de natura țării, față de trecutul glorios al poporului din care face parte. Aceste poeme sunt mărturii ale unor pagini luminoase din lupta de eliberare a poporului sârb, dar şi pagini întunecate de durere şi pătimiri. Toate aceste poezii au însă un caracter universal, poeta nu numeşte nici martirii şi nici asupritorii, uneori aceste versuri au un pronunțat caracter didactic.

La prima vedere în poezia D. Maksimović totul este clar, transparent, formele sunt simple, lexicul este colocvial, expresia poetică spontană şi recognoscibilă, linia melodică este intimă şi obsesivă asemenea visului şi totuşi câtă magie transpare din aceste versuri, câte conotații ascunse nu se dezvăluie la fiecare nouă citire. Poezia ei este prin excelență subiectivă, intimistă dar nu introvertită, ci dimpotrivă,

[200] *Op.cit.,* p. 61

deschisă spre natura încojurătoare, natura umană, într-o viziune proprie de iubire de oameni.

Chiar dacă Desanka Maksimović este poeta inimii, a speranței, a luminii, lirică în adevăratul sens al acestui cuvânt, poezia sa, în ciuda caracterului romantic, posedă un înalt simț al prezentului şi al universalului, creând o poezie de un înalt umanism

Volumul *Tražim pomilovanje/Cer amnistiere* (1964) reprezintă unul dintre cele mai valoroase volume de poezii din literatura sârbă postbelică, cu care Desanka Maksimović dobândeşte definitiv atributul de poet național, deschizător de noi orizonturi sub semnul umanismului liric, al compasiunii şi al solidarității umane. În această calitate poeta nu poartă stindardul patriei ci rosteşte o rugăciune, nu cheamă la luptă, ci cere milă şi compasiune. Din nou dragostea este în centrul universului, de data aceasta din prismă etică. Volumul are un concept epic în care subiectul liric este angajat într-un dialog cu un «Codex de legi al împăratului Dušan» cerând compasiune, îngăduință, milă şi iertare pentru toți cei păcătoşi, pentru cei neînțeleşi, ratați, nefericiți, pentru eretici, soldați, văduve, adultere, condamnați cu toții în baza acestor legi: *Za Marije Magdalene, Za nerotkinje, Za magioničare, Za svadbe bez venčanja, Za ljude koji jasno vide, Za one koji ne umiru na vreme, Za naivne, Za pogubljena ljubavna pisma, Za laži izgovorene iz milosrđa.* Cu acest volum poeta a introdus un nou limbaj şi o nouă sintaxă adecvată spiritului național.

Conştiința efemerului este prezentă cu predilecție în volumul *Nemam više vremena/Nu mai am timp* în care poeta se revoltă împotriva legilor firii, a rânduielilor lumii, cerând demnitate pentru specia umană, libertate de a ne alege moartea, dacă naşterea ne-a fost impusă. Moartea însă nu e resimțită ca o tragedie, ci e acceptată cu înțelegere: „zemlja jesmo/ostalo su sve privid”./țărână suntem cu toții/restul e doar o iluzie”.

Nemam više vremena za duge rečenice,
Nemam kad da pregovaram,
Otkucavam poruke kao telegrame
.....
nemam kad da se osvrćem i vraćam.
Nemam više vremena za sitnice,
Sad treba da mislim na večno i neobuhvatno.
(«Nemam više vremena»)[201]

Poezia Desankăi Maksimović este pe cât de modernă, pe atât de tradiționalistă, la hotarul între «a fi» şi «a nu fi», între starea de veghe şi cea de vis, cu certitudine însă autentică şi originală, poeta militând pentru «o simplitate complexă». În favoarea influențelor şi a tradiționalismului liricii sale, poeta mărturisea: « Pe unii i-a format Marx,

[201] *Op.cit.,* p. 32

pe alții Baudelaire, pe unii Maiakovski, pe alții Dostoievski, pe mine însă m-au format oamenii în jurul cărora am crescut». Opera Desankăi Maksimović este o sinteză a renaşterii tradiției, a primenirii acesteia sub semnul unei voci distincte şi irepetabile.

Abstract
Modern Traditionalism in Desanka Maksimović's Poetry

The subject of Desanka Maksimović's poetry is based on a revival of Slovenian and Serbian contemporary poets' historical past, depicting traditions and generally vital human issues and one`s intimacy condensed in the theme of love. These topics were proposed by the author in a traditional and modern fashion, such as fairy-tale themes, dialogue and free verse. Within her poetry she questions the relationship between tradition and modernity in the Serbian literature of the twentieth century. She transformed the echoes of the collective historical memory and the subjective experiences of modern statement into lyric artistic contents.

SEMNIFICAȚIA UNUI NUME: *IURI ANDREEVICI JIVAGO*[202]

Adriana ULIU
Universitatea din Craiova

Cuvinte-cheie: *Boris Pasternak, Doctor Jivago, viață, moarte*

„Arta întotdeauna, fără-ncetare, se ocupă de două lucruri. Ea meditează permanent asupra morții şi, astfel, creează permanent viață."
Boris Pasternak, *Doctor Jivago*

Mai toți marii poeți ai lumii – Goethe, Puşkin, Lermontov, Eminescu, Musset, Rilke, Pasolini, Blaga sau Brodski, ca să nu amintim decât câțiva, au fost tentați de discursul epic sau de cel eseistic. N-au făcut excepție nici poeții ruşi moderni – Belîi, Esenin, Ahmatova, Mandelştam sau Țvetaeva, care au ilustrat strălucit sau numai interesant aceste dimensiuni ale talentului lor.

Un loc aparte îl ocupă însă destinul de prozator al lui Boris Pasternak. Deşi primele încercări în proză sunt concomitente cu cele în versuri, Pasternak a fost receptat mai ales ca poet. Ceea ce explică şi faptul, că încă din 1946 a fost pusă în discuție candidatura sa pentru premiul Nobel, pe care îl va primi 12 ani mai târziu, după ce în 1957, la Milano, a apărut versiunea italiană a romanului *Doctor Jivago***,** respins după cum se ştie de revistele şi editurile sovietice.

De altfel, deşi în motivația juriului se consemnează „deosebita măiestrie atinsă în poezia lirică actuală, precum şi în domeniul marilor tradiții epice ruse", lumea literară sovietică şi nu numai a considerat atribuirea premiului mai ales pentru romanul care, incriminat în Uniunea Sovietică, devenise deja un best-seller în Europa.

Drumul lui Pasternak spre proză a fost destul de sinuos. Cu toate că şi-a dorit mereu scrierea unei proze ample în care să vorbească „plumbul faptelor", mai bine de patru decenii, până când va fi terminat romanul *Doctor Jivago*, Pasternak nu finalizează decât câteva povestiri şi eseuri autobiografice. Începutul unui roman, al cărui titlu probabil era *Trei nume,* apărut ca nuvelă de sine stătătoare, intitulată *Copilăria Jeniei Luvers* (1922), poate fi considerat primul text marcant în devenirea sa ca prozator (traducerea nuvelei în limba română, semnată de Tatiana Nicolescu, a apărut în anul 1970 în revista "Secolul 20", nr. 12).

---

[202] Articolul reprezintă o variantă a celui publicat în „Analele Universității din Craiova", seria Ştiințe filologice, Literatură română şi universală, anul XXI, Nr.1-2, 1999, pp. 181-187.

Neaşteptat pentru un poet liric, mai ales într-o epocă de explozie poetică cum a fost cea de la începutul anilor '20 în Rusia, Pasternak doreşte a scrie altcumva decât în versuri, adică aşa „cum se scriu scrisorile, nu în stil modern, ci dezvălindu-i cititorului tot ceea ce gândesc şi gândesc să-i spun, abţinându-mă de la efecte tehnice, fabricate în afara câmpului său vizual şi oferite lui în formă finită..."[203]. Această mărturisire datează din anul 1921 (scrisoare către V. P. Polonski), adică înainte de apariţia primei plachete de poezii *Sora mea viaţa* (1922), care deşi scrisă în anul 1917 a fost tipărită din cauza lipsei de hârtie abia după cinci ani.

Apropierea de registrul epic este manifestă şi în cele două poeme datând din perioada 1925-1927 – *Locotenentul Schmidt* şi *Anul 1905,* precum şi în romanul în versuri *Spektorski*, la care poetul a lucrat între 1924-1930. Tot acum Pasternak concepe şi prima sa proză autobiografică *Diplomă de protecţie* (apărută în 1931 şi interzisă în 1933).

Diferite ca gen literar aceste creaţii ale lui Pasternak se doresc a fi ca fond o viziune subiectivă asupra evenimentelor începutului de secol XX în Rusia, cu consecinţe atât de dramatice pentru destinul ţării şi al oamenilor ei, contemporanii lui Pasternak, iar ca formă o „încercare de a reuni cele două stihii ale creaţiei sale – poezia şi proza – în întregul unitar al unui subiect"[204]. Căci, spune Vittorio Strada „dacă luăm în consideraţie proza scrisă anterior (romanului *Doctor Jivago*) de Pasternak constatăm că aceasta este de două tipuri: o proză narativă protoromanescă, proba principală fiind *Copilăria lui Jenia Luvers* şi o proză autobiografică şi de tip eseistic, a cărei expresie cea mai realizată este *Diploma de protecţie*"[205]. Cele două direcţii se vor completa reciproc după mai bine de 20 de ani în textura romanului *Doctor Jivago.*

În deceniul al treilea Pasternak încă îşi mai caută drumul spre „marea proză" şi oferă tiparului mai multe fragmente, nelăsându-i parcă pe cititorii săi să-l uite ca prozator.

Două începuturi de roman, rămase în manuscris poartă titlurile de *Roman despre Patrik* şi *Însemnări despre Jivult.* Numele eroului trebuia în concepţia lui Pasternak să fie neapărat „emblematic". Prenumele Patrik semnifică ideea de noblețe, de patrician, iar numele de familie Jivult ideea de eternitate a vieţii, căci rădăcina cuvântului –**jiv-** înseamnă în rusă şi slava comună – viu. De altfel, una din variantele de titluri ale romanului *Doctor Jivago* a fost şi aceea de *Norme de noblețe nouă,*

---

[203] В.М.Борисов, Е.Б.Пастернак, Комментарии. *Борис Пастернак, Собрание сочинений в пяти томах*, т.III., *Доктор Живаго*, Москва, Изд.Художественная литература, 1990, с. 642.

[204] В.М.Борисов, Е.Б.Пастернак, *Материалы к творческой истории романа Б.Пастернака Доктор Живаго*, „Новый мир", 1988, №6, с.207.

[205]Vittorio Strada; *Un roman ca o scrisoare*, „Secolul 20", 1987, nr. 10-11-12 (322-323-324), p.16.

motivul superiorității morale a artistului fiind întotdeauna simptomatic pentru Pasternak.

S-au păstrat şi fragmentele unei proze intitulate *Moartea lui Relinquimini,* într-una din variantele căreia eroul se numeşte Purvit. Acest nume ciudat este tălmăcit de cercetători ca fiind o deformare intenționată a sintagmei franceze „pour la vie". Se conturează astfel, suficient de clar, căutarea unui nume ca un semn heraldic pentru eroul romanului mereu început şi ca un blestem mereu întrerupt, cu variante pierdute în redacții sau incendii. „Triada numelor Purvit-Jivult-Jivago poartă în sine încă un sens, suplimentar, formând un fel de vector lingvogeografic al mişcării dinspre vest spre est – de la pseudonimul de origine franceză cu o coloratură romantică prin asemănarea cu formele numelor de familie vestslave spre vechiul nume rusesc de familie Jivago (...) – şi, poate, simbolic reflectă procesul schimbării orientării spirituale şi culturale a autorului[206]".

Se conturează astfel o tendință evidentă în întreaga operă a lui Pasternak: renunțarea treptată la excentricitățile futuriste şi căutarea neobosită a unui stil poetic echilibrat, fără acele „fabricate efecte tehnice", pe care nu le mai dorea poetul şi pentru care în anii '30 a fost atacat de nenumărate ori în presa vremii.

Romanul pe care îl cunoaştem astăzi cu titlul *Doctor Jivago* a fost început în iarna anului 1945/46, dar a fost terminat de abia în 1955, iar istoria publicării lui, urmată de acordarea premiului Nobel pentru literatură în 1958 lui Pasternak, precum şi avatarurile dramatice prin care a trecut autorul au devenit de mult istorie.

Înainte de a fi avut acest titlu romanul s-a mai numit şi *Moarte nu va mai fi.* Sintagma este preluată din motto-ul de atunci al cărții: „Şi va şterge orice lacrimă din ochii lor şi moarte nu va mai fi; nici plângere, nici strigăt, nici durere nu vor mai fi, căci cele dintâi au trecut" (*Apocalipsa Sf. Ioan Teologul*, 21, 4) şi ea trebuia să-i amintească cititorului ideea sacrificiului ca inevitabilă condiție a nemuririi, în care credeau sincer Iuri Jivago – poetul, Pasternak – artistul şi foarte puțini dintre contemporanii săi...

Tot din *Apocalipsă* este luat şi epigraful romanului lui Mihail Bulgakov *Garda Albă,* consonant cu cel ales de Pasternak pentru cartea sa, poate şi pentru că se evocă aceeaşi frământată şi dramatică perioadă din istoria Rusiei: „Şi morții au fost judecați din cele scrise în cărți, potrivit cu faptele lor (20, 12)". Nu este lipsit de interes şi faptul că motto-ul romanului lui F.M. Dostoievski *Frații Karamazov* este tot un citat din Sfânta Scriptură şi sensul său este foarte apropiat de mesajul romanului lui Pasternak: „Adevărat, adevărat zic vouă că dacă grăuntele

---

[206] В.М.Борисов, Е.Б.Пастернак, *Материалы к творческой истории романа Б.Пастернака Доктор Живаго*, „Новый мир", 1988, №6, с.217.

de grâu, când cade în pământ, nu va muri, rămâne singur; iar dacă va muri aduce multă roadă“ (Ioan, 2, 24).

După multe căutări Pasternak se hotărăşte să-şi numească romanul cu numele eroului principal; în orice caz în februarie 1953 cartea avea deja acest titlu. Subiectul cărții este cel pe care îl tatonase Pasternak în toate prozele rămase neterminate: cronica poetică a destinelor contorsionate de istorie ale contemporanilor săi şi, în perspectivă istoriosofică, apărarea supremației sufletului şi intelectului în raport cu ideologia şi politica.

Dar de ce Jivago? Există o semnificație a acestui antroponim nu foarte frecvent, dar consonant cu vechi nume de familie ruseşti ca Mertvago, Veselago, Belago sau Rîjago?

Se ştie că la Moscova familia lui Pasternak cunoştea o familie Jivago. Este posibil să fie vorba despre Aleksandr Vasilievici Jivago (1860-1940) – medic, călător, egiptolog, arheolog şi colecționar de artă, renumit în epocă. Tatăl lui Boris Pasternak – Leonid (1862-1945) era pictor, profesor la Şcoala de Belle Arte din Moscova şi, fără îndoială, un om de cultură ca Aleksandr Jivago ar fi putut face parte din anturajul său. Foarte probabil, în casă, Pasternak putea să fi auzit şi de numele pictorului Semion Afanasievici Jivago (1807-1863), autor de tablouri cu subiecte istorice, dar care a pictat alături de alți artişti catedrala Sf. Isaac din Petersburg. Ca şi tatăl lui Pasternak, S.A.Jivago a fost membru al Academiei ruse de Arte Frumoase.

Olga Ivinskaia – marea dragoste a lui Boris Pasternak, prototipul eroinei Lara din roman – evocă, în memoriile sale, o cu totul altă sursă pentru numele Jivago. Dacă ar fi să-i dăm crezare, atunci Jivago a fost ales de Pasternak absolut întâmplător: „mergând pe stradă B.P. s-a împiedicat de un capac rotund de fontă pe care era „autograful” fabricantului – „Jivago”. B.P. a hotărât atunci ca eroul său literar să fie aşa, un om ca acesta: necunoscut, obişnuit, ieşit dintr-o familie nici de negustori, nici de semiintelectuali”[207].

În roman Iuri Jivago este medic, însă evocarea activității sale profesionale nu-l preocupă în mod special pe Pasternak, căci ipostaza esențială în care funcționează personajul este cea de vindecător al sufletelor oamenilor, şi mult mai puțin semnificativă apare cea de doctor al trupurilor bolnave[208].

Ca şi Iisus, Jivago propovăduieşte binele şi sacrificiul de sine, însă lasă oamenilor nu o învățătură coerentă, ci reflectarea zbuciumului său interior, consemnat în fragmentele de jurnal înserate în roman şi în versurile *Caietului de poezii* de la sfârşitul cărții, în care motivele evanghelice au o încărcătură afectivă şi filosofică deosebită. Putem vorbi

---

[207] Ольга Ивинская, *Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени*, Москва, Изд. Либрис, 1992, с. 211-212.

[208] И.В.Кондаков, *Роман Доктор Живаго в свете традиции русской культуры*, „Известия АН СССР”,СЛЯ, т.49, 1990, №6, с.533.

astfel despre un caracter *teomorf* al personajului[209] şi atunci antroponimul Jivago ne conduce direct spre proiecţia lui cristică.

De altfel, numele Jivago, în traducere *al celui viu*, se scrie şi se pronunţă la fel cu genitivul adjectivului din slava şi rusa veche *ЖИВ*, frecvent întâlnit în Evanghelii în sintagma *СЫН БОГА ЖИВАГО* (Fiul Dumnezeului Celui viu; Ioan 6,69; Matei, 16, 16). Trebuie spus că astăzi, ca şi în vremea lui Pasternak sau în secolul al XIX-lea, slujba în Biserica Ortodoxă Rusă se ţine în rusa veche, limbă foarte apropiată de slava bisericească[210], ceea ce face uşor de înţeles pentru un rus familiarizat cu textul biblic sensul cuvântului Jivago. Putem, dar, presupune că numele Jivago a fost ales, pe de o parte, datorită rezonanţei sale religioase, pentru a încifra mesajul cristic iar, pe de altă parte, pentru a accentua destinul firesc al pământeanului doctor Jivago, o fiinţă obişnuită, aidoma purtătorilor laicului nume moscovit.

Mesajul biblic al personajului Jivago capătă relevanţă şi prin factura evanghelică a multora din versurile caietului său de poezii: *În Săptămâna patimilor, Basm, August, Steaua de Crăciun, Minunea, Maria Magdalena, Grădina Ghetsimani.* Căci există, desigur, o motivaţie care înlănţuie logic în roman discuţiile pe teme religioase, versurile finale şi semantica numelui eroului.

Cu câţiva ani înaintea lui Pasternak, alţi doi scriitori ruşi – Mihail Bulgakov şi Andrei Platonov îşi structurau personajele centrale ale romanelor *Maestrul şi Margareta* şi *Cevengur* în aceeaşi cheie biblică. Aceste romane n-au fost publicate în timpul vieţii lui Pasternak şi nu credem a fi o legătură între ele. Important ni se pare că, în plină perioadă de teroare politică, secondată şi de un ateism agresiv, prozatori ruşi ai epocii au abordat tocmai modelul cristic, ceea ce a şi dus la recunoaşterea lor în propria ţară atât de târziu...

Este interesantă observaţia lui Igor P. Smirnov, care analizând intertextualitatea romanului *Doctor Jivago* cu *Fraţii Karamazov,* observă că numele grecesc Zosima înseamnă în traducere **viu.** Smirnov menţionează şi ipotetica sorginte franceză a numelui Jivago de la *je vague (vaguer – a rătăci, a hoinări),* sens care poate sugera nu numai nesfârşitele drumuri de-a lungul Rusiei, ci şi căutările metafizice ale personajului[211]. Ipoteza poate fi susţinută şi de buna cunoaştere a limbii franceze de către Pasternak (vezi corespondenţa lui cu Albert Camus, Romain Rolland, Jaquelin de Proyart ş.a., sau traducerile din poeţi francezi).

„Antiteza dintre tot ce este *viu* (*живого* s.n.) (natură, istorie, Rusia, dragoste, Lara, creaţie, poezie, Jivago însuşi) şi tot ce este *mort* (s.n.) (literă moartă, decret, violenţa aducătoare de moarte, război fraticid,

---

[209] Игорь И. Смирнов, *Роман тайн Доктор Живаго*, Москва, Изд.НЛО, 1996, с.196

[210] И.В.Кондаков, *Роман Доктор Живаго в свете традиции русской культуры*, „Известия АН ССР",СЛЯ, т.49, 1990, №6, с.533.

[211] Игорь И. Смирнов, *Роман тайн Доктор Живаго*, Москва, Изд.НЛО, 1996, с. 154.

spiritul ucigător al noii mici burghezii, calea ferată fără de viaţă pricinuind la rândul ei moarte altora şi toate imaginile legate de ea) (asocierea cu L.N.Tolstoi este evidentă – A.U.) reprezintă esenţa subiectului acestui roman”[212].

Pentru eroul romanului său Pasternak a renunţat la prenumele iniţial Patrik, de factură străină, în favoarea unuia tipic rusesc – Iuri, care la fel cu Egor, reprezintă variantele populare ale numelui Gheorghi. Alegerea acestui nume are, desigur, o încărcătură semantică deosebită: Sfântul Gheorghe este cel care a ucis balaurul, este Purtătorul de biruinţă. Biruinţa Sfântului este şi cea a eroului, este biruinţa omeniei şi a dragostei într-o vreme când aceste valori erau denaturate sau nu mai aveau căutare. Mai putem presupune încă o motivaţie pentru care Pasternak a optat pentru acest nume. De la întemeierea Moscovei de către cneazul Iuri Dolgoruki (1147) stema oraşului reprezintă imaginea Sfântului Gheorghe, pe un cal alb, omorând balaurul.

Principalele momente ale vieţii lui Iuri Jivago sunt legate de Cetatea de scaun a Rusiei: aici a cunoscut dragostea, aici a devenit medic, aici s-a confruntat cu tăvălugul istoriei, aici şi-a găsit moartea în atmosfera sufocantă a unui tramvai aglomerat...

În finalul romanului prietenii lui Jivago – Gordon şi Dudorov – citesc versurile lui „lângă o fereastră deschisă, prin care se vedea panorama nesfârşită a Moscovei. (...) Şi Moscova de jos şi din depărtare, oraşul natal al autorului, în care se petrecuse jumătate din ceea ce se întâmplase cu el, Moscova nu li se mai părea acum locul acestor evenimente, ci le apărea ca eroina principală a unei lungi povestiri, de capătul căreia se apropiaseră, cu caietul în mână, în seara aceea”[213].

Fără a forţa asociaţia vom mai aminti că şi Marina Ţvetaeva pe care o lega de Pasternak o extraordinară afecţiune şi afinitate poetică, evoca într-o poezie dedicată celor care s-au împotrivit „balaurului” Revoluţiei, chipul sfântului luptător de pe stema Moscovei. Tot ca o coincidenţă, sau poate ca un reflex al aceloraşi căutări, Boris Pasternak şi Marina Ţvetaeva se mai întâlnesc într-o evocare poetică a Sfântului Gheorghe. În iarna anului 1920/21 Ţvetaeva va începe poemul *Egoruşka* (rămas neterminat), o prelucrare a legendei populare ruseşti despre Egor cel Viteaz, iar în 1928, poeta scrie ciclul *Gheorghi,* în care figura sfântului este tratată în registru tragic şi cu evidente ecouri autobiografice.

Iar poetul Jivago, ascuns împreună cu Lara în conacul de la Varîkino, într-o încercare disperată de a refuza prezentul, concepe febril, noaptea, în urletele sinistre ale lupilor varianta sa poetică a legendei lui

---

[212] Н. Иванова, *Борис Пастернак: участь и предназначение,* Санкт-Петербург, Изд. Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 2000, с.313.

[213] Boris Pasternak, *Doctor Jivago*, Traducere şi prefaţă de Emil Iordache, Iaşi, Editura Moldova, 1994, vol.II, p.243.

Egor cel Viteaz, văzându-l parcă pe Gheorghe Purtătorul de biruinţă galopând „prin nemărginita întindere a stepei”[214]. În caietul de poezii al lui Jivago aceste versuri poartă titlul *Basm,* rândurile din roman fiind un fel de autocomentariu al lor. Căci pentru poetul Jivago chipul lui Egor (Gheorghi) nu putea fi altceva decât simbolul rezistenţei şi credinţei într-un ideal pe care opresiunea aproape dementă a vremurilor nu-l poate zdrobi.

Cum în destinul eroilor romanului lui Pasternak abundă coincidenţele, şi acest episod reprezintă, desigur, o verigă din succesiunea de imagini şi motive care constituie organismul şi sensul romanului, iar cele 25 de poezii de la sfârşitul cărţii au tocmai menirea de a “lumina retrospectiv întregul lui text în proză“[215], de a decodifica poetic semantica personajului central. Desigur şi patronimicul Andreevici n-a fost ales la întâmplare. Dacă ne referim concret la tatăl lui Iuri Jivago, el, după cum se ştie, ocupă un rol nesemnificativ în roman şi în evoluţia fiului său. Pe de altă parte, patronimicul Andreevici ar putea avea o anume consonanţă evanghelică, legată de caracterul teomorf al personajului principal. Apostolul Andrei este considerat şi de ruşi ca fiind creştinătorul lor, o veche legendă consemnând că, ajuns de pe malurile Mării Negre la locul unde se află astăzi oraşul Kiev (capitala celui dintâi stat rus, unde cneazul Vladimir s-a botezat în Nipru, oficializând astfel la 988 creştinismul în Rusia), a prorocit că acolo va fi un mare oraş cu multe biserici. Pe de altă parte numele Andrei provine de la cuvântul grecesc *andreios* care înseamnă plin de bărbăţie, curajos. Şi dacă numele de Gheorghe semantic este legat de noţiunea de pământ, atunci am putea considera că Iuri Andreevici este numele pe care îl poartă un om al cărui eroism lipsit de spectacular seamănă cu cel al ţăranului care-şi lucrează cu încăpăţânare pământul parcă uitând de potrivnicia timpurilor. El poate fi învins de viaţă şi istorie, dar ogorul semănat va rodi...

Doctorul-poet *I u r i A n d r e e v i c i J i v a g o* a lăsat în urmă afecţiunea şi preţuirea celor care l-au cunoscut şi un caiet de versuri despre viaţă, credinţă şi dragoste, din care să rodească peste timp „libertatea sufletului”, adică arta. Căci arta, spune Iuri Jivago, „serveşte întotdeauna frumosul, iar frumuseţea este fericirea de a poseda forma, forma este cheia organică a existenţei, formă trebuie să aibă tot ce este viu pentru ca să existe, şi astfel, arta, inclusiv cea tragică, este o naraţiune despre fericirea existenţei”[216].

---

[214] *idem*, p. 175.
[215] В.С.Баевский, *Пастернак*, Москва, Изд.Московского университета, 1997, с.68.
[216] Boris Pasternak, *Doctor Jivago*, Traducere şi prefaţă de Emil Iordache, Iaşi, Editura Moldova, 1994, vol.II, p.187.

BIBLIOGRAFIE

Michel Aucouturier, *Nuvelistica lui Pasternak,* „Secolul 20", 1970, nr. 12 (120), p.114-122.

Ştefan Borbély, *Doctor Jivago şi romanul secolului XIX,* „Secolul 20", 1987, nr. 10-11-12 (322-323-324), p.105-110.

Aneta Dobre, *Boris Pasternak. Poezia prozei şi proza poeziei,* EUB, 1997.

D.S. Lihaciov, *Cheie de lectură,* „Secolul 20", 1987, nr. 10-11-12 (322-323-324), p.8-14.

Vladimir Novikov, *Non un maître d'ecole, mais un docteur,* „Europe", 1993, Mars, nr. 767, p.143-149.

Evgheni Pasternak, *Premiul Nobel al lui Boris Pasternak,* RITL, XLI, 1993, nr. 1-2, p.169-173.

Vittorio Strada, *Un roman ca o scrisoare,* „Secolul 20", 1987, nr. 10-11-12 (322-323-324), p.15-23.

В.С.Баевский, *Пастернак*, Москва, Изд. Московского университета, 1997.

В.М.Борисов, Е.Б.Пастернак, *Материалы к творческой истории романа Б.Пастернака Доктор Живаго*, „Новый мир", 1988, №6, с.205-248.

Д.Быков, *Борис Пастернак*, Москва, Изд. Молодая гвардия, 2006.

Н. Иванова, *Борис Пастернак: участь и предназначение*, Санкт-Петербург,

Изд. Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 2000.

И. Кириллова, *Литературное воплощение образа Христа*, „Вопросы литературы", 1991, № 8, с.

И.В.Кондаков, *Роман Доктор Живаго в свете традиции русской культуры*, Известия АН СССР, СЛЯ, т.49, 1990, №6, с.527-540.

И. Смирнов, *Роман тайн Доктор Живаго*, Москва, Изд. НЛО, 1996.

Б.Соколов, *Кто Вы, доктор Живаго? Расшифрованный Пастернак*, Москва, Изд. Эксмо, Яуза, 2006.

И Сухих, *Живаго жизнь: стихи и стихии (1945-1955. „Доктор Живаго" Бориса Пастернака)*, http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/4/suhih.html

А. Эткинд, *Кто написал Доктора Живаго*, НЛО, 1999, № 37.

Résumé

La signification d'un nom – Iouri Andreevitch Jivago

Dans le présent article, l'auteur fait une analyse du sens de trois noms (de baptême, patronimique et de famille) du héros principal du roman *Docteur Jivago.*

Il va de soi que le nom du personnage central n'a pas été choisi au hasard, sans être codifié; il renvoie au caractère théomorphe, ce qui a représenté un acte de courage de la part de l'auteur Boris Pasternak - dans une Russie marquée par la dominance de l'athéisme agressiff et de la terreur politique.

„OMUL SE VEDE, ÎNTR-O CARTE, CA ÎNTR-O OGLINDĂ…”

Antoaneta OLTEANU
Universitatea din Bucureşti

Cuvinte cheie: *Ludmila Petrushevskaya, literatura/ dramaturgia rusă contemporană, Postmodernism, abordare psihologică, perioada post/ sovietică*

Ludmila Stefanovna Petruşevskaia (n. 26 mai 1938) este o personalitate de marcă a culturii ruse contemporane. Prozator, dramaturg, poet, dar şi pictor de acuarele (ultimele nouă volume ale autoarei fiind ilustrate cu creaţiile proprii), cochetând cu muzica prin compoziţii proprii, dar şi interpretând melodii (dintotdeauna a dorit să fie cântăreaţă într-un restaurant!, însă a înregistrat, în 2003, un album cu grupul de free-jazz-rock „Inquisitorium”), Petruşevskaia a adunat, într-o viaţă de om, pe lângă experienţa represiunilor staliniste şi cea a celui de-al doilea război mondial, întâmplări incredibile care şi-au găsit ecoul în creaţiile de autor. În scrierile sale de formaţie modernistă în care se regăsesc note psihologice, suprarealiste, dar şi tente ironice, aminteşte, într-o oarecare măsură, de Anton Pavlovici Cehov.

Foarte puţin publicată înainte de 1990, devenind de timpuriu scriitor interzis, Ludmila Petruşevkaia a desfăşurat, în anii ’80, o intensă activitate în domeniul dramaturgiei, cu piese puse în scenă mai degrabă drept produse experimentale şi performate în condiţii dificile, mereu sfidând oficialităţile sovietice obediente. Încă din această perioadă datează şi primele recunoaşteri în străinătate, piesele dramaturgului nerecunoscut în patrie stârnind adevărate explozii de încântare peste hotare. După căderea Uniunii Sovietice a început publicarea masivă a operei Ludmilei Petruşevskaia în ţară, fiind răsplătită cu numeroase premii: Premiul „Puşkin” oferit de Fundaţia Töpfer (1991), Premiul revistei „Novîi mir” (1995), Premiul de Stat (2002), Premiul festivalului „Novaia drama” (2003), Premiul pentru artă (2004), „Stanislavski” (2005), „Triumf” (2002, 2006) ş.a. Printre volumele reprezentative ale Liudmilei Petruşevskaia amintim: *Piese* (1983), *Cântecele secolului XX. Piese* (1988), *Pe calea zeului Eros* (1993), *Iubire nemuritoare. Povestiri* (1988), ciclul *Cântecele slavilor de răsărit* (1990), *Timpul acţiunii noaptea* (nuvelă, 1992), *Casa fetelor* (1999), *Recviemuri* (2001), *Pisici fericite* (2001), versuri (*Karamzin. Jurnal al vieţii de la ţară*, 1994), basme pentru adulţi şi copii (*Basme pentru toată familia*, 1993; *Basme adevărate*, 1997, *O valiză de mărunţişuri. Basme şi versuri*, 2001), scenarii de filme de animaţie, articole (*Al nouălea tom*). În prezent popularitatea de care se bucură

scriitoarea este uriaşă: anul trecut, la împlinirea vârstei de şaptezeci de ani, a avut loc „Festivalul Petruşevski", închinat ei, festival care a durat aproape o lună!

Experiența deosebită de care a avut parte, încă din perioada copilăriei, în evacuare cu familia, prin casele de copii, taberele de pionieri, dar şi în apartamentele comunale în care fusese înghesuită familia sa, formată din oameni de cultură ruşi excepționali (pentru a-l aminti pe ilustrul ei bunic, N.F. Iakovlevici, celebrul lingvist, unul dintre întemeietorii orientalisticii ruse, amplu prezentat în volumul *Fetița de la „Metropol"*) a fost presărată în numeroasele sale creații scrise într-un ton dulce-amar. După ce a absolvit, în 1961, Facultatea de Jurnalistică din Moscova fără prea multă mulțumire şi glorie, Ludmila Petruşevskaia şi-a început cariera publicistică în calitate de corespondent al unor ziare locale, mai apoi pătrunzând în mediul editorial, dar şi în cel al televiziunii naționale.

Creația artistică a devenit o permanență încă din perioada studenției, prin versuri şi scenete pentru serile studenţeşti, prima scriere publicată fiind povestirea *Peste câmpuri*, apărută în revista „Avrora", în 1972, după care a urmat o interdicție de tipărire de peste zece ani. Acesta a fost momentul când scriitoarea a schimbat registrul şi s-a îndreptat spre teatru, piesele *Lecția de muzică* (scrisă în 1973 şi pusă în scenă în 1979, de către R. Viktiuk, într-o studio teatral, fiind publicată abia în 1983), respectiv *Cinzano* (scrisă tot în 1973, jucată mai întâi la Lvov, apoi, în mai multe regii, la Moscova, dar şi în alte oraşe din Uniunea Sovietică şi din lume) fiind cele care i-au adus succesul. Au urmat mai apoi, tot celebre, *Iubirea* (1974, Teatrul Taganka, în regia lui Iuri Liubimov), *Apartamentul Colombinei* (Teatrul „Sovremennik"), *Corul moscovit* (Teatrul MHAT) ş.a.

În toată această perioadă Ludmila Petruşevskaia a acumulat o bogată literatură de sertar, deoarece nici redacțiile, nici oficialitățile, nu încurajau deloc această proză prea întunecată ce pune accent pe laturile mai puțin frumoase ale vieții. De fapt, este şi firească aplecarea Petruşevskăi asupra laturii mai puțin luminoase a vieții, punând accent pe lucrurile mai puțin triumfaliste, mai puțin admirabile, dar care constituie, vrând-nevrând, viața adevărată. Dramele familiale se regăsesc la tot pasul, alături de cele sociale; prozele ei stârnesc profunde nelinişti cititorilor, dar şi dezaprobarea unor critici care nu-i aprobă tonul excesiv de pesimit care i-ar demoraliza pe cititori. Scriitoarea, care nu doreşte să-şi justifice creațiile şi care nu mai dă interviuri, a oferit însă foarte multe lucruri importante în prefața volumului care vede acum lumina tiparului şi în limba română[217]:

[217] Este vorba de *Întâmplări din viața mea. Roman autobiografic*, Editura Meteor Press.

Când cercetătorii noştri autohtoni îmi bagă sub nas articolele lor, unde scrie că sunt preocupată mai degrabă de subiecte dure, dacă totul este în regulă cu bunătatea acestui autor, panicată, îmi vine să spun că nu sunt prima. La Karamzin, Liza s-a înecat, şi la Gogol sunt ba o înecată, ba Pliuşkin, ba Nozdriov cu Vii, nişte personaje care mai de care mai pitoreşti. La Cehov, Bunin, în *Alei întunecate*. Ce să mai zicem de Dostoievski! Sau de Nabokov! Stă omul la închisoare şi-şi aduce aminte cum a trăit cu copilul soției sale. Şi doar ei sunt clasicii, învățătorii noştri. Al doilea lucru pe care nu-l iartă la scriitori: bine, dacă aşa s-au născut ei, mai întunecați (sau sunt prezentați intenționat în felul acesta), dar de ce, o dată ce prezintă o soartă omenească aberantă, scriitorul nu spune deschis că aşa ceva nu se poate! Şi nu-i condamnă pe ticăloşi! Şi nu ne dă de înțeles cum se poate trăi normal.

Este o polemică încă extrem de actuală în literatura rusă actuală pe tema menirii acesteia. Tradiționaliştii vedeau în ea un mentor, un lider de opinie, în timp ce mulți dintre scriitori contemporani încearcă să o despovăreze de această misiune şi să-i redea libertatea de operă de ficțiune, de convenție autentică. Nici un mesaj din partea scriitorului, nici un îndemn, nici o aprobare. Revenind la Petruşevskaia, îi dăm din nou cuvântul: „Acum mulți ani (jumătatea anilor optzeci – n.n.), când am scris ultimul meu interviu pentru un ziar, spuneam acolo că literatura nu e procuratură şi că scriitorul nu este un judecător, mai degrabă el este învinuitul, şi că în literatură mai important e nu să răspunzi la întrebări, ci să pui inteligent, corect aceste întrebări". Scriitoarei ruse îi place tocmai acest dialog imaginar cu cititorii, punerea de probleme, ridicarea de întrebări la care oamenii să mediteze. „Motivul principal pentru care se scriu piese – există o problemă fără ieşire şi ea va rămâne aşa, pentru ca regizorii şi publicul să aibă la ce să se gândească" – spunea Petruşevskaia, şi nu s-a dezmințit niciodată. „Literatura nu se ocupă de fericire", „Arta trebuie în general să pună întrebări. Mă rog, ce e viața. Moartea. Despărțirea. De ce mor oamenii nevinovați. Unde e dreptatea. În ultimă instanță, de ce să mai facem copii". Personajele din scrierile Ludmilei Petruşevskaia nu sunt judecate de narator. Avem de-a face cu un fel de democrație originală, în care cititorii sunt chemați să decidă singuri, fiecare prin propria lectură, dacă aceste comportamente şi situații prezentate sunt acceptabile sau nu, blamabile sau nu.

Nu întâmplător notele de veridic ale scrierilor ei sunt puternice, există multe elemente autobiografice, filonul eseurilor memorialistice pare cel care îi alimentează multe dintre creațiile poetice, în proză sau dramatice. Scriitoarea se distanța însă de realitate cu orice preț: literatura, spunea ea, nu este o informație din ziar în care importante sunt faptele, dar, în acelaşi timp, încerca de fiecare dată să creeze iluzia realității. Specia preferată, în proză era nuvela, iar în teatru, drama. Tragismul existenței trebuia să se reflecte în creațiile artistice. Nu era

nevoie de tente prea puternice de roz în viaţă, de o edulcorare a ei. Ludmila Petruşevskaia spunea, în acelaşi monolog, despre favoritele ei:

Nuvela adevărată este specia unui somn profund. Este ca o lovitură în plex. După ce o primeşti, cu greu îţi mai revii. După ce o primeşti, trebuie să ţi-o aminteşti şi să te gândeşti. Se fixează în minte şi nu va mai pleca niciodată de acolo, devine un fapt al vieţii dumneavoastră (...). În inima sărmană a cititorului, ca un spin, e înfiptă nuvela citită sau piesa văzută. Şi cititorii îi reproşează cu amărăciune scriitorului, nu-l iartă, ţin minte... Uneori, pentru mult vreme.

Acest crez poetic a fost respectat cu strictețe de scriitoare aproape în toate scrierile, chiar dacă latura sumbră a mai fost atenuată uneori de note accentuat parodice, tema dominantă a operei scriitoarei ruse constituind o enciclopedie sui-generis a vieţii femeilor, de la tinerețe până la bătrânețe: *Aventurile Verei, Povestea Clarissei, Fiica Xeniei, Ţara, Cine va da socoteală?, Misticism, Igiena* ş.a. Strânsa legătură dintre speciile preferate de autoare a fost remarcată nu o dată de critică. R. Timencik spunea[218], de exemplu, că piesele Ludmilei Petruşevskaia au o structură de proză care le transformă într-un roman redat prin intermediul dialogurilor. Proza scriitoarei este considerată la fel de fantasmagorică şi de reală ca şi dramaturgia, cu întorsături de situaţie surprinzătoare, în care trecerea de la una la alta este pe deplin posibilă. Tot într-un pseudo-interviu intitulat *Peste zece ani* (2002, publicat în volumul de articole intitulat *Al nouălea tom*), referindu-se la nuvela *Timpul acţiunii noaptea*, Petruşevskaia spune:

Dar, de fapt, ce este *Timpul acţiunii noaptea?* – În realitate este o piesă. – Asta aţi intenţionat să scrieţi? – Nu! Mai apoi mi-am dat seama. Şi *Cercul meu* este tot o piesă. Mai bine zis, ambele sunt comedii. – Tragicomedii? – Ei, nu există o asemenea specie. Asta va decide fiecare. Dacă spectatorul (cititorul) râde şi plânge, atunci este tragicomedie. Dar nu mai înainte de asta. Mai mult, trebuie să râdă de la jumătatea ei şi să plângă în final...

În strânsă legătură cu acest aspect trebuie ridicată problema stilului Petruşevskăi. Simplitatea absolută este, în ultimă instanţă, şi cea care face posibilă trecerea de la o specie la alta, de la un gen la altul. În culegerea de studii menţionată mai sus, găsim un *Curs despre specii* în care Ludmila Petruşevskaia povesteşte cum şi-a reformat scrisul:

[218] http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/PETRUSHEVSKAYA_LYUDMILA_STEFANOVNA.html

Aveam o opțiune cutremurătoare: să scriu numai dialoguri! Chestiunea era că aveam, în legătură cu proza, o mică teorie proprie, o regulă a mea: aşa-numitul „stil al traducerii”. Adică simplitate absolută şi, prin urmare, nici un fel de dificultăți în traducere. Cu alte cuvinte, în povestiri nu trebuia să-l captez şi să-l distrez pe cititor. Nici un fel de dialoguri, de comparații pline de isteține şi de epitete (...). Probabil, în subconştient, am scris pentru scenă, pentru teatru (...). Să te ascunzi în totalitate în spatele eroilor, să vorbeşti cu vocea lor, să nu dai nimic de înțeles spectatorului cine este bun şi cine este rău, de fapt, să nu pui accent pe inimic, toți sunt la fel de buni, numai viața e de vină...

Aşa cum se poate vedea şi în notele memorialistice din *Fetița de la Metropol*, scriitoarea a fost profund preocupată de întrebările (şi mai ales răspunsurile) pe tema actului creației. După cum mărturisea, inspirația, ca un dar divin, venea în orice moment, lucru ce o făcea să se retragă din mulțime în căutarea unui colțişor liniştit pentru a fixa, la cald, pe hârtie, creația revelată. Petruşevskaia spunea că încercase să scape de tiraniei inspirației care o bântuia cu coşmarul pierderii oportunității înregistrării subiectului sau chiar a unei întregi creații. Cu toate acestea, chiar după o recâştigare a pozițiilor autorului care nu mai este (nu mai doreşte să fie la cheremul imaginației, a inspirației de moment), scriitoarea, vorbind despre speciile literare, subliniază din nou acea predestinare, acea legătură strânsă între subiect şi forma artistică pe care o îmbracă:

Când apare subiectul – spunea Ludmila Petruşevskaia – el vine deja într-o anumită formă. Unele povestiri, luate ca bază, pot fi transcrise în vers alb. Basmele vin cu finalul lor fericit (basmele cu final nefericit sunt ca şi cum i-ai da unui copil sărman o piatră învelită într-o hârtie de bomboane). Povestirile îți dau de ştire imediat şi integral, nu trebuie decât să apuci să le pui pe hârtie, iar la baza lor se află compătimirea. Piesele nu-mi mai apar în minte de mult, dar, când veneau, una mai mică trebuia s-o pun pe hârtie dintr-o suflare, iar una mai mare se putea întinde chiar pe patru zile (pe zece zile, pe şapte ani), dar într-o piesă mare niciodată nu ştiam şi nu mă interesa finalul – oare ce se va întâmpla? Eroii mă trăgeau după ei după bunul lor plac. Ei singuri ştiau despre ce este vorba, ei erau cei care se dictau. Fiecare răspuns era dictat de replica precedentă. Şi o a doua variantă nu mai era posibilă...

Această dominare a autorului de către eroi se poate vedea foarte bine şi în proză. Şi aşa înțelegem şi finalul deschis pe care îl propune autoarea. Nu vocea unui narator omniscient, învățat, moralist, potențial lider de opinie este cea care o interesează, ci multitudinea posibilităților interpretative de care dispun eroii înşişi şi mai ales cititorii sau spectatorii Ludmilei Petruşevskaia. În fond, atât în picturi, cât şi în

scrieri, nu există faptele ca atare, avem de-a face numai cu hârtie şi nişte litere mâzgălite pe ea[219]:

Nu există nimic din cele descrise! Totul este ficțiune! Nu este informație de gazetă... Şi atunci de unde întunericul sau lumina? De unde tristețea, compătimirea, groaza, bucuria? Ele sunt create de către cititor şi spectator, folosind anumite semne pe care le cunoaşte (...). De multe ori repet acest lucru: omul se vede, într-o carte, ca într-o oglindă. Se vede pe sine. Şi e interesant: unul vede în text binele şi plânge, altul vede întuneric şi se înrăieşte... Doar pe baza aceloraşi cuvinte!

Între imaginea autorului ce oferă sau nu un ghid de lectură şi aceea de simplu „copist" al unui text venit de sus, Ludmila Petruşevskaia oferă, acum şi cititorilor români, prin bunăvoința Editurii Meteor Press, două volume ce dau, oricum de gândit: *Întâmplări din viața mea. Roman autobiografic* şi *Oraşul luminii. Întâmplări fantastice*[220].

Abstract

The Man Sees Himself in a Book as if in a Mirror

Lyudmila Petrushevskaya is one of the most famous Russian contemporary writers, novelists and playwriters, combining parodic Postmodernist trends with an realistic-psychologic approach. The stories and first-person monologues are, for the most part, realistic accounts of small lives that gain a degree of dignity being singled out for recounting. Ruthlessly and with documentary precision, her stories record the dark side of Soviet and post-Soviet reality. As several time was pointed out, "Petrushevskaya's genius consists in her ability to seize on the disparate details of everyday life and render them as a single perfect whole, in which even the most unpalatable reality is made beautiful by the perfection of the art".

[219] O viziune asemănătoare o întâlnim la un alt scriitor rus contemporan controversat, Vladimir Sorokin. La întrebarea: „Ce faceți în domeniul literaturii?", el răspunse: „Acopăr hârtia cu litere ruseşti, uneori punând şi nişte cuvinte străine". În fapt, scriitorul are o viziune proprie asupra locului şi funcției literaturii. Lucrările sale sunt numite *texte*. El consideră în felul acesta că textul este mort şi iluzoriu în clipa în care cerneala atinge foaia de hârtie. Literatura este o foaie de hârtie ce conține o combinație de caractere tipărite care ies de sub incidența categoriilor morale şi etice şi nu reflectă în nici un fel modul în care gândeşte, se comportă şi simte cu adevărat autorul. Sorokin priveşte literatura ca pe o categorie exclusiv estetică, respingând imperativele spirituale şi morale pe care le-a promovat literatura clasică rusă în ultimele două secole. „Pentru mine nu există nici un fel de tabu în cultură, nu văd acolo nici etică, nici moralitate. Există numai frumos sau urât. Pe hârtie poți să-ți permiți absolut orice".

[220] Traducere de Antoaneta Olteanu.

ВОПРОС ПРЕЁМСТВЕННОСТИ В ПОЭЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Аксиния КРАСОВСКИ,
Бухарест

Ключевые слова: *поэзия символизма, преёмственность, пушкинская традиция, гармонизирующие концепции Фета, некрасовские мотивы*

Последние два десятилетия XIX-го века характеризуются эстетическим культом А.С. Пушкина, пришедшим на смену позитивизму и утилитаризму, а процесс переноса ценностей русской классики в новое измерение начали *символисты.*

В своих статьях о поэзии Майкова (1896 г.) и позже Бальмонта (1906 г.), И. Анненский, предприняв решительную защиту «артистической стороны искусства» и «эстетических критерий», замечал, что господство журналистики с ее засильем «служилого слова» сделало «судьбу русских стихов с 40-х годов и до конца нашего века весьма печальной», поскольку «эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством»[221]. Пренебрежение эстетизмом он ещё усматривал и в отсутствии традиций романского Запада, «стильной латинской культурности», у истоков которой стояла «поэтическая деятельность Горация»[222].

Ориентация на «романскую» поэтическую традицию и отталкивание от «служилого журнализма», преобладание которого начинается в послепушкинскую эпоху, заставило Д. Мережковского посчитать источником всех бед современной им литературы именно её уклонение с пушкинского пути.

Тесная связь символистов с началом периода культа Пушкина и осмысление его художественно-философской традиции на рубеже XIX-XX веков неоднократно подчеркивалось первыми историками символизма, которые наталкивались на проблему Пушкина, как на проблему понимания внутренней логики символистского развития.

Но, задуманный как широкий синтез, символизм ориентировался на собирание разнородных линий русской поэзии. Важной для него стала задача вернуть поэзии те области жизни, из которых романтик начал вытесняться еще XIX «железным» веком и

---

[221] Цит. по Мусатов В.В., *Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века*, Москва, 1998, с. 168
[222] Там же.

продолжал тесниться массовым и промышленным XX веком. Поэтому кроме Пушкина, им потребовались Тютчев и Фет с их универсальным взглядом на мироздание, а также, и демонизм Лермонтова, и гамлетизм Баратынского, и острое ощущение «прозаической» действительности Некрасова.

В 1920 г. В.М. Жирмунский выразил мнение, согласно которого родословная символистов вела начало от Жуковского, Тютчева, Фета и Вл. Соловьева и поэтому символисты якобы представляли «непушкинское» направление в русской поэзии. В том же году Б.М. Эйхенбаум назвал тютчевско-фетовскую традицию «запасным путём» русской поэзии, на который символисты стали тогда, когда исчерпал себя пушкинский канон. Они, по мнению Эйхенбаума, заговорили о Пушкине, став «победителями и мэтрами». С этой точки зрения, поворот к Пушкину совершили «неоклассики» в лице М. Кузмина, А. Ахматовой и О. Мандельштама.

В самом деле, конкретная художественная практика у символистов поначалу действительно носила «антипушкинский» характер.

Тот же И. Анненский в статье «Эстетика *Мёртвых душ* и её наследие» (1909 г.), выразился о Пушкине, как о «завершителе старой Руси», т.е. как о поэте, который подвёл итоги XVIII-го века.

В 1893 году молодой В. Брюсов записывал в дневнике: «Что если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не хватило бы слов и выражений. То же самое, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущение *fin de siecle*». Аналогия с Гомером, которая Розанова наталкивала на мысль о Пушкине, как русской античности, у Брюсова утверждала «безнадёжную архаичность» пушкинской поэзии, отжившей своей простоты перед лицом усложнившегося миропонимания. Обновление выразительных средств современной поэзии связывалось у Брюсова с необходимостью преодоления Пушкина как вчерашнего, если не позавчерашнего дня русской литературы.

Это не значило, что Брюсов не восхищался Пушкиным, но реальные поэтические задачи заставляли его искать другую опору.

Выступая в 90-е годы в роли зачинателя «декаденства», Брюсов ориентировался на Тютчева, а к началу 1900-х он писал о другом поэте, совсем не похожим на Тютчева и Фета, – о Некрасове как поэте «почти тютчевской изобразительности», и вскоре уже стал говорить о нём как о художнике, сумевшим «найти красоту в таких областях жизни, перед которыми отступали его предшественники»[223].

Сталкиваясь с необходимостью освоения опыта европейского модернизма русские символисты ощущали нехватку национальной традиции, в чём помогал им тот же Некрасов. Одной из важнейших

[223] Цит. по Мусатов В.В., *Указ. соч.*, с.20

символистских тем стала тема жизни современного города, подсказанная им также некрасовской лирикой. Во второй половине 1900-х годов Некрасов оказался важен и своей национально-исторической проблематикой (например, для Блока – см. «Стихи о России»).

Отталкиваясь от Пушкина как от архаики, как от Гомера, Брюсов тем не менее ставит перед собой цель приблизить современного читателя к «живому Пушкину», ввести развитие современной поэзии в пушкинское русло. От лирического импрессионизма ранних стихов он заметно переходит в сторону «неоклассицизма», что не осталось не замеченным современниками. «В Брюсове мы подчас угадываем Пушкина» – писал А. Белый, а Блок увидел в нем «преёмничество от Пушкина – и по прямой линии».

Отдельного внимания заслуживает вопрос наследничества символистами традиций Тютчева и Фета. Эту поэтическую линию развития русской поэзии символисты также превратили в канон, который потом был отвергнут акмеистами, снова вышедшими на пушкинский путь. В работе Н.К. Гудзия «*Тютчев в поэтической культуре русского символизма*» (1930) показано, как творчество символистов всё более впитывало в себя темы и мотивы тютчевской лирики. Достаточно хорошо исследовано и то, какую роль в становлении Блока как поэта сыграл Фет. Освоения наследия Тютчева и Фета в данном случае шло на общей романтической основе, а символизм ведь был вариантом неоромантизма.

Тот же Гудзий осторожно оговаривался, что у Брюсова, например, с Тютчевым больше общего тематически, чем в методе. А ещё раньше в 1920 году, в книге «*Русская литература 20 века (1890-1915 гг.)*» Иванов-Разумник вообще считал возможным отказать символистам в праве исключительного наследования Тютчеву, как слишком глубоким и особенным автором для символистов. Конечно, это была другая крайность, но весьма показательная.

Павел Громов в своей книге о А. Блоке делал ещё более решительные оговорки, затрагивая вопрос о связях его творчества с традициями Фета. Он писал, что в лирике автора «Стихов о Прекрасной Даме» душевная «смута» лирического героя требовала художественных решений, противоположных «гармонизирующим концепциям Фета»[224].

Всей проблематикой своего творчества Фёдор Сологуб связан с классикой, но совершенно иначе, чем его предшественники, представлял и корни проблем, и решение связанных с ними конфликтов. Традиционные мотивы, образы, свойственные русской литературе XIX века, в его произведениях соединяются с реалиями

[224] См. Громов П.А., *Блок, его предшественники и современники*, М.-Л., 1966

текущего времени и фантастикой. С таких слов, восходящих к поэтической традиции XIX века, начинаются «Гимны Родины» (1903):

«*Верь, – упадёт кровожадный кумир, / Станет свободен и счастлив наш мир...*»*;*

«*Нет, не одно только горе, – Есть же на свете...*»;

«*О Русь! В тоске изнемогая, / Тебе слагаю гимны я./ Милее нет на свете края, / О родина моя!...*».

Некрасовские мотивы узнаются в стихах, обличающие «смиренных людишек», социальное неравенство («Восьмидесятники», 1892): «*Вот у витрины показной/ Стоит, любуясь, мальчик бедный...*». Есть также и поэтическое признание в «вере в человека», заканчивающееся словами: «*А всё же радостной надежде/ Есть место в сердце у меня!*» («Я также сын больного века...», 1892). В поэзии Ф. Сологуба можно найти и фетовско-бунинское признание в любви к «живой красе» – природе: «*И как мне радостны пески, / Кусты, и мирная равнина. / И нежная от влаги глина. / И разноцветные жучки*» («Что в жизни мне всего милей?..», 1889).

Однако светлые стихи не так часто встречаются в богатом поэтическом наследстве Сологуба, и заметный выше пафос редко питает его стих. Для его лирического героя характерно скорее следующее признание: «*О смерть! Я твой. Повсюду вижу / Одну тебя, - и ненавижу/ Очарования земли...*».

Эти парадоксы В. Ходасевич пытался объяснить таким образом: «Сологуб умеет любить жизнь и восторгаться ею, но лишь до тех пор. Пока созерцает её безотносительно к *лестнице совершенств*»[225].

Лирика Тютчева и Фета была затребована новой поэзией для выражения совершенно иных художественных смыслов. Символистам удалось найти независимое «я», переживающее себя как центр мироздания, но это им нужно было перенести из природы в историю. Они создавали поэзию, в которой пейзаж становился знаком мистических переживаний личности. Природа в стихах поэтического сборника «Золото в лазури» Андрея Белого изображена явно с оглядкой на Фета, но она вся пронизана эсхатологией и, следовательно, историей, так что «фетовский» ее компонент узнается не сразу. Лейтмотив *лазури,* который разрабатывается автором книги не оригинальная находка Белого, а заимствование образа из поэзии Вл. Соловьева. Тема религиозного ожидания переходит в музыкальную тему приближения, нарастания ожидания. Название сборника, по признанию самого автора, одновременно содержит в себе как импрессионистическое восприятие мира поэтом, так и мистический смысл. «Стоя посреди горбатых равнин и ища забвения – писал А. Белый в своих мемуарах –, я часами изучал колориты

[225] Ходасевич В., *Сологуб*, в кн. Ходасевич В., *Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому*, - М., 1996, с. 113

полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал *Золото в лазури*, *золото* – созревшие нивы; *лазурь* – воздух»; «я вглядывался в облака, в небо, в нивы; меня волновали оттенки воздушных течений; *мистический* стиль описания поля, ветров, облаков – итог тщательного изучения оттенков и переживания всех колебаний барометра»[226]. Этим обясняется красочность стихов, яркая нарядность природы, главной героини книги, и вполне символистские переходы от конкретного к абстрактному. И, как замечал С.В. Ломтев, «свободный стих *Золота в лазури*, ритмическая акцентировка слов, выделяемые в отдельную строку; общая приподнятость интонации, построенная на соединении трагического пафоса, иронии, лирики; составные рифмы дали поэзии новую форму лирического стиха и оказали влияние на многих русских поэтов XX века»[227].

Все стихотворения сборника «Пепел» написаны в период с 1904 по 1908 год – «одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской – писал А. Белый в предисловии к переизданию этого сборника в 1923 г.; в этой поэме одинакого переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей».

Сборник «Пепел» посвящен Н.А. Некрасову и на этом основании этот период творчества А. Белого ряд критиков называют «некрасовским». Но, как пишет Л. Силард, «рассматривая явные или скрытые цитаты Некрасова в «Пепле», нельзя не заметить, что все они представляют обыгрывание его особенно известных текстов («Коробейники», «Огородник»), хрестоматизированных или уже спустившихся в субкультуру (...), встраиваются в ряд источников игрового введения в «высокую поэзию», «массовидных форм»[228].

У наиболее «фетовских» стихов Александра Блока, как заметила Л. Гинзбург, был «иной принцип, иной предмет»[229]. Когда мы читаем у Фета: «*В какие дебри и метели/ Я уносил твое тепло*», то сразу вспоминается А. Блок, но в блоковском мире «дебри и метели» становятся знаками духовного пути в истории. Стихотворение «Осенняя воля» (1905) с первых же строк напоминает читателю лермонтовскую традицию: «*Выхожу я в путь, открытый взорам...*». Но дело здесь не в совпадении размера и изначальной ситуации (см. У Лермонтова «*Выхожу один я на дорогу...*», а в общности отношения к России. Любовь Лермонтова не имеет ничего общего с узаконенным «патриотизмом»; его влекут «*степей холодное молчание*» и «*дрожащие*

---

[226] Цит. по Ломтев С.В., *Андрей Белый,* в кн. *История русской литературы* XX *век*, ч.1, под ред. В.В. Агеносова, М: Дрофа, 2007, с. 221

[227] Там же, с. 223-224

[228] См. *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов*), кн.2, М., 2000-2001, с.161

[229] Гинзбург Л., *О лирике,* Л., 1974, с. 263

огни печальных деревень» («Родина»). Такие же чувства испытывает и А. Блок: «*Над печалью ив твоих заплачу, / Твой простор навеки полюблю...*». Разница в том, что они носят у него более интимный и личный характер. Образ родины «перетекает» в образ женщины: «*И вдали, вдали призывно машет / Твой узорный, твой цветной рукав*».

Итак, по мнению В.В. Мусатова, главное, что взяли символисты у Тютчева и Фета, это разработанные принципы непрямого выражения лирической эмоции, способные освобождать ассоциативную природу поэтического слова. Современники, которые еще застали конец творческого пути Фета и зараждение декаденства, писали, что «на полстолетия раньше Бодлера и Верлена и несравненно выше их он начал говорить на каком-то сомнамбулическом языке, какими-то вещими словечками»[230]. Этот «сомнамбулический язык» символисты расшифровывали «в духе высокой мистики». Блок не случайно предлагал видеть в Тютчеве и Фете учителей, проливающих свет «на бездну века».

Возвращаясь к проблеме Пушкина, можно утверждать, что пушкиниянство – это общая черта всей поэзии начала XX-го века. Именно по этой причине отношение к пушкинскому наследию к началу 10-х годов стало одним из моментов литературной борьбы футуристов с символистами. Последние, которые в 90-е годы выступали как ниспровергатели, теперь стали видеться «борцами за наше художественное прошлое».

Известная декларация «Пощечина общественному вкусу», в которой прозвучал призыв футуристов «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и пр. с парохода современности», был выпадом не против Пушкина, но против устоявшихся литературных вкусов. Пушкин здесь выступает всего лишь как символ традиции. А. Блок увидел в этих призывах футуристов новое понимание Пушкина: «Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому».

Настоящая статья затрагивает некоторые аспекты касающиеся темы преёмничества лишь в рамках одного литературного направления – символизма –, как первое крупное модернистское течение, которое восприняло традиции русской культуры и передало их дальше, обогатив их собственным видением и осмыслением. Теперь, с позиций 21-го века, можно утверждать, что XX-й век стал преёмником всех традиций русской культуры, а литературе удалось отразить чётко многогранность русского характера и русской духовности.

---

[230] Мусатов В.В., *Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20 века*, Москва, 1998, с. 19-20

БИБЛИОГРАФИЯ

Гинзбург Л., *О лирике*, Л., 1974,

Громов П.А., *Блок, его предшественники и современники*, М.-Л., 1966

Ходасевич В., *Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому*, - М., 1996

Мусатов В.В., *Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века*, Москва, 1998

История русской литературы XX *век*, в 2 частях, под ред. В.В. Агеносова, М: Дрофа, 2007

Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов), кн.2, М., 2000-2001

Rezumat

Problema continuităţii în poezia simboliştilor

Lucrarea de faţă întreprinde o succintă analiză a influenţelor literare a celor mai de seamă poeţi ruşi din secolul XIX asupra poeziei primului curent modernist din literatura rusă. Ideea continuităţii a fost promovată de simboliştii înşişi, care au promovat iniţial un cult al lui Puşkin, dar au dezvoltat şi valorile liniei poetice a lui Tiutcev, Fet, Nekrasov şi V. Soloviov.

LINGVISTICĂ

ЛИНГВИСТИКА

ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ ТЮТЧЕВА

Александра НИКОЛЕСКУ,
Милан, Италия

Ключевые слова: *Тютчев, лирика, части речи, прилагательное, статистика*

Настоящее исследование исходит из замечания Ю. М. Лотмана, сделанного в статье «Заметки по поэтике Тютчева» (1982 г.), а именно, что «существенные аспекты языка, как... грамматика, применительно к Тютчеву остаются вне поля зрения исследователей». Можно предполагать, что Ю. М. Лотман не был осведомлен о том, что в 1959 г., итальянский русист Бацциарелли в своей работе «Note sulla lingua poetica di F. I. Tiutcev»,[231] вышедшей в журнале «Ricerche Slavistiche», исследуя творчество поэта в основном с точки зрения стилистики и семантики, затронул и некоторые вопросы грамматики, касающиеся именно прилагательного. Естественно любое исследование литературного произведения, рано или поздно, должно опираться и на фактах такого рода, включая в то же время и вопросы касающиеся грамматических структур текста. Это неизбежно. Принимая во внимание, что этими структурами пока что меньше занимались изучающие Тютчева, наша попытка сосредоточилась, в первую очередь, на грамматических фактах, а именно в основном касаясь места занимаемого прилагательными в поэзии Тютчева.

Хотя на первый взгляд поэтическое наследство Тютчева не так велико, при разработке данной темы выяснилось, что необходимо ограничиться определённым видом стихотворений, и мы выбрали ту часть его лирики, которая выражает отношения писателя к природе, поскольку при описании пейзажей, картин природы прилагательные должны играть несомненную роль, хотя бы как краски, как цвета. В принципе, при описании природы неизбежно использование разного типа прилагательных. Было рассмотрено таким образом 72 стихотворения объёмом примерно в 3400 значимых слов. В нашем исследовании мы посчитали необходимо обратиться в ряде случаев к статистике. Между прочим, хочу напомнить, что один из первых, кто занимался семантико-поэтическим анализом стихотворений Тютчева,

[231] E. Bazzarelli, *Note sulla lingua poetica di F. I. Tiutcev*, в «Ricerche Slavistiche», Vol VII (1959), с. 137-162.

Андрей Белый,[232] считал необходимой статистику и словарь слов этого поэта. В результате подсчета установлено, что из этих 3400 слов 731 являются прилагательными. С самого начала надо оговорить, что имелись в виду лишь прилагательные в атрибутивной функции. Порядковые и местоименные прилагательные не вошли в поле внимания, так как они не играют решающей роли в описаниях, где на первом плане находятся обычно качественные признаки.

С формальной точки зрения эти прилагательные были разделены на три категории, а именно следующие. Первая, сложные прилагательные, типа *тихоструйною волной, покров злототканый, жизни божеско-всемирной, мрак торжественно-угрюмой* и т. д., которые являются особой категорией, и на которые обратил внимание еще профессор Бацциарелли в выше указанной статьи. Из общего числа прилагательных, 731, их 57, т. е. почти 8%.

Сложные прилагательные можно разделить на две большие группы с орфографической точки зрения. Первая – те, которые пишутся слитно и в основном используются, по сей день, в языке, хотя могут быть и индивидуальными для поэта (например, *громокипящий*). Вторая – те, которые пишутся через черточку и, которые не всегда стабильные, а лишь окказиональные. Этих последних всего 20 и они состоят все из сочетания двух прилагательных, например *божеско-всемирной* жизни. Причем соотношения между этими строятся по-разному. В семи случаях мы имеем дело с обозначением цвета, причем первое прилагательное, не цветовое, ослабляет значение второго прилагательного. Таким образом, появляется идея оттенка, которая, как мы увидим дальше, фактически отсутствует у Тютчева. Например: *вечер пасмурно-багровый, небо бледно-голубое*. В двух случаях, по *тёмно-брезжущим коврам* и *на вещах тёмно-озарённых*, значение прилагательных в полном сопротивлении, приводит к взаимной нейтрализации, и мы находимся фактически перед оксюмороном. В этом можно усмотреть одно из проявлений антиномии характерной, как известно для поэзии Тютчева. В остальных же 13 случаях ситуация как раз обратная. Первые прилагательные в этих случаях подчёркивают, усиливают значение второго. Например: *грустно-сиротеющей землею, таинственно-волшебных дум, гвалт безумно-дикий, сон младенческо-беслечный*, и тем самым как бы заменяется необходимость использования степеней сравнения, которые, нужно заметить, почти отсутствуют в стихах Тютчева. Надо добавить, что и некоторые сложные прилагательные, которые пишутся слитно, представляют ту же характеристику, что и только что названные

[232] Статистика существительных, прилагательных и глаголов, «живописующих образы неба, месяца, солнца, воздуха и воды» дается А. Белым в сравнении стихов Тютчева, Пушкина и Баратынского в «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» (Дорнах 1916) в «Поэзия слова», Петроград, 1922.

громокипящий кубок, полусонный мир тихоструйною волной, жизни быстротечной.

Вторая категория, которую можно назвать переходной, это категория прилагательных относящихся по два или (реже) по три к одному существительному, но не слившихся в одно сложное прилагательное, то есть, сохраняя каждое слово свою самостоятельность. Для сравнения цитирую примеры: *мир волшебный, отважный*, но *сон волшебно-немой*, *на золотом... светлом юге*, но *пышно-золотого дня*, *в эфире чистом и незримом*, *но длань незримо-роковая*, *умилая таинственная прелесть*, но *таинственно-волшебных дум*. Всего встречаются 68 таких ситуаций, из которых 57 это положение с двумя прилагательными при одном существительном, то есть 114 слов, и 11 ситуаций с тремя прилагательными при одном существительном, то есть 33 слова. Как видно из общего числа 731 прилагательное, 217 использованы в особенных сочетаниях с существительными (по два и три прилагательных). Остальные 514 прилагательных встречаются в типичных простых ситуациях, то есть одно прилагательное к одному существительному. Так как они представляют собой основную часть прилагательных (больше двух треть), мы попытались в первую очередь провести грамматическую классификацию этих лексем.

Как известно, Академическая грамматика 1970 г. делит прилагательные на качественные и относительные. С этой точки зрения картина представляется следующим образом. 232 прилагательных являются чисто качественными, а 76 причастиями, перешедшими в класс качественных прилагательных, то есть общее число качественных прилагательных 308. 206 прилагательных являются относительными. Так как мы имели в виду лишь мотивированные слова, можно классифицировать эти относительные прилагательные по ещё одному признаку, а именно по той части речи, от которой они происходят.

У нас получается следующая, думается, интересная картина. Подавляющее большинство относительных прилагательных (180) происходит от существительных *сумрачной тени, смертной мысли, колыбельное пенье*, и лишь 18 являются отглагольными *томительная повесть, мир осиротелый*, а 8 отнаречными *поздним сном, наружный шум*. Нужно отметить, с одной стороны, что в этом плане Тютчев близок к Пушкину, а с другой, что сама концепция Тютчева о природе как о существе «в ней есть душа, в ней есть свобода / в ней есть любовь, в ней есть язык» способствовала, нужно думать, «субстантивации» природы, её «наполнению" существительными.

Принимая во внимание классификацию Академической грамматики, в зависимости от выражения отношений, эти относительные прилагательные обозначают либо материал (17) – *струя воздушная, льдистою корой, звучными волнами*, либо

принадлежность (так называемые притяжательные) (41) – *морских волнах, птичий гам, Зевесова орла, свод небесный*, либо свойственность (136) – *торжественные флаги, свинцовый небосклон, женская любовь, божественной стыдливостью*. Так как отмечает и Академическая грамматика, границы между этими классами, включая между относительные и качественные, довольно гибкие, позволяющие переход прилагательного из одного класса в другой в зависимости от существительного и от отношения, которое появляется между прилагательным и существительным и даже от более широкого контекста.

Мы остановимся в дальнейшем лишь на нескольких более частных вопросах связанных с положением прилагательного в поэзии о природе Тютчева.

Нужно охарактеризовать кратко, в особенности со статистической точки зрения; позицию качественных прилагательных, которые выражают цвета. Картина в этом смысле своеобразна. Их всего 56 (включая входящие в двойные – 8 или сопровождающие сложные прилагательные – 9). Краски, использованные Тютчевым, не очень разнообразны и относятся к основным цветам. Мы не встречаем ни лилового, ни розового. Редко используются *белый* (5 раз), *зелёный* (3 раза), *чёрный* (1 раз), *желтый* (1 раз). В основном его палитра ограничивается: тремя цветами: голубой, красный и золотой, включая и различные их варианты и эквиваленты. Например для *голубого* (18) он использует кроме основного термина (6) – *небом голубым, ночи голубой*, и *сизый* (3) – *сизый дым*, и, в особенности *лазурный* (9) – *ночи лазурной, лазурный сон, лазурные озёра*. Для выражения красного цвета (16) поэт использует лишь один раз лексему *красный* (*красное лето*), и скорее всего здесь это в смысле красивое, но зато очень много различных других прилагательных обозначающих этот цвет и его оттенки: *багряный* (2) – *багряных листьев*, *пламенный* (41) – *пламенных песках*, *румяный* (3) – *румяный свет* и, в особенности, *огневой* (6) – *зарницы огневые, капли огневые, розы огневые*.

Особое место занимает *золотой* (13), который не имеет цветовых вариантов или оттенков, и находится на передовой позиции *златые облака, месяц золотой, летом золотым*.

Эта картина заставляет с одной стороны подумать о цветах встречаемых на русских иконах, где появляются как раз золотой, голубой и красный, а с другой стороны можно вспомнить о народных костюмах, о вышивках или даже о стихах (сизый в народных песнях), то есть, усмотреть связь Тютчева с народными художественными истоками, что не лишено важности для понимания его личности как поэта романтика.

Оставаясь в той же области качественных прилагательных, мы хотим обратить внимание на частоту употребления некоторых

прилагательных. С самого начала мы заметим, что часто природа описывается Тютчевым прилагательными, передающими движение, живость, жизнь, что, конечно, способствует выражению ее одухотворенной сущности, ее «живой души».

Очень много прилагательных, в особенности в период 30-ых годов, относятся к такому типу лексики. Например: *молодой, юный* (9 раз) – *солнце молодое, младая фея, молодой Весны, лист молодой, новый* (4 раза) – *новый мир, новых чувств*, *живой* и его возможные варианты - *резвый, бурный, буйный* (11 раз) – *месяц живой, облаком живым, стихии бурной, буйный ропот.* Видение поэта, как известно, антонимическое. И рядом, но реже, появляются *мёртвый* (4 раза) – *мертвого листа, молчание мертвое* или *тихий, спокойный* (16 раз) – *тихую область, тихой ночью, сумрак тихий.* По системе антонимических отношений строятся и другие прилагательные. Так, *блаженный, добрый* (4 раза) – *Юг блаженный, блаженной тенью* и в противовес *злой* (4 раза) – *ведьма злая, злая жизнь; жаркий, горячий* (7 раз) – *горячею золой, теплой влаги, теплый ветр* и лишь один раз *холодный* (*холодный ветр*), но зато несколько раз появляется *снежный, ледяной*, которые заменяют прямой синоним. В таком же соотношении находятся *светлый/тёмный, прозрачный/мутный* или *яркий/бледный.* Некоторые прилагательные по смыслу относятся к типичной романтической лексике. Например, *волшебный, магический* и т.п. (15 раз) – *магической луной, дивная пора, чудной жизни, сном волшебным.* Эта семантическая сфера, особенно интересная для понимания поэтики Тютчева, пополняется и рядом относительных прилагательных: *заветный* (3 раза) – *порог заветный, дар заветный, роковой* (4 раза) – *минуту роковую, мира рокового, приступ роковой, таинственный, тайный* (8 раз) – *мир таинственный, ключа таинственного, тайной прелестью.* В особенности *роковой* и *таинственный, тайный,* характерны для поэзии Тютчева, как выражение того же видения жизни как «двойного бытия», как действительности с которой срывается «покров злототканый» и обнажается роковая бездна, как борьба роковых противостоящих сил.

Переходя теперь к относительным прилагательным выделяем как особую группу прилагательных выражающих свойственность, которые происходят от существительных, обозначающие временные понятия, времена года и периоды дня. Прилагательные, касающиеся времён года (9 раз) распределены почти равномерно: 2 раза *зима – солнце зимнее, зимних бурь*, 2 раза *весна – весенней негой, весенняя нега*, 2 раза *лето – негой летней, летних бурь*, 3 раза *осень – осенней мглой, осеннею порой, вечеров осенних*, то, что показывает одинаковые отношение поэта ко всем временам года. Это, кстати, довольно явно видно из самих названий стихотворений. Что касается периодов дня картина иная. Вообще не встречаются производные

прилагательные от слова *утро* или ему подобных, очень редко (2 раза), лишь 4 раза *дневной – свет дневной, мир дневной, дневные лучи*, большинство прилагательных относятся к *вечеру* (2) или в особенности *ночи* (11) – *облаков вечерних, ветр ночной, досуг ночной, море ночное, ночное небо, мрак ночной*. «Ночная душа» Тютчева находит в этой иллюстрации свое подтверждение.

Ставится, однако же, в заключении, ещё одна проблема: каково статистическое соотношение прилагательных к существительным и глаголам, с которыми вместе они составляют основную структуру предложения. Обратим внимание на ряд стихотворений. Например: «Весенняя гроза» при 21 существительное – 10 прилагательных, «Летний вечер» 21 существительное – 12 прилагательных, «Сон на море» 42 существительных – 15 прилагательных, «Утро в горах» 11 существительных – 5 прилагательных, «Весенние воды» 13 существительных – 7 прилагательных, «Полдень» 10 существительных – 5 прилагательных, «Успокоение» 13 существительных – 7 прилагательных. В основном картина подтверждается и другими стихотворениями. Нужно особенно отметить стихотворение «И чувства нет в твоих очах...», где прилагательные полностью отсутствуют, как и в пушкинском «Я вас любил...». Обычно же прилагательные относятся по своему числу к существительным в соответствии 40-50%, то есть можно заключить, что нередко используются существительные без прилагательных. Тем самым, с одной стороны соотношение существительное – глагол – прилагательное (например, «Весенняя гроза» при общем числе 54 слов: 21 существительное – 14 глаголов – 10 прилагательных, «Летний вечер» 49 слов: 21 существительное – 8 глаголов – 12 прилагательных, «Сон на море» 95 слов: 42 существительных – 20 глаголов – 15 прилагательных) говорит о том, что поэтическая фраза Тютчева, по типу своему, относится к простому предложению, и опирается на основные части речи, оставляя меньше места другим (как наречие). С другой стороны следует отметить классическую простоту этой речи как у Пушкина.

Можно сказать, что некоторыми своими чертами поэтическая грамматика Тютчева продолжает и напоминает предшественников (преимущество качественных прилагательных, небольшое количество прилагательных красок, как у Пушкина, присутствие сложных прилагательных как у Державина). Другими же чертами, и в особенности своеобразием некоторых сложных прилагательных или повторным использованием таких прилагательных как *роковой, таинственный, заветный,* она предвещает лексику поэтов-символистов.

Abstract
Adjectives in Tiutchev's Poetry

This article discusses the use of adjectives in Tiutchev's poetry. The works selected for this analysis are his lyrical poems that deal with nature. The criteria for this examination, and subsequent classification, are the various types of adjectives and their uses within the texts. This study has identified three categories of adjectives: 1. "Composite" adjectives; 2. Multiple adjectives used with the same noun; and 3. Single adjectives. The statistical analysis of these three categories will reveal the characteristics specific to Tiutchev's poetry.

ОККАЗИОНАЛИЗМЫ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. СПАРК)

Елена ГВОЗДОВИЧ
г. Минск, Беларусь
anadiomena@inbox.ru

Ключевые слова: *безэквивалентная лексика, способы перевода, окказионализмы, теория перевода*

Неологизмы – слова или обороты, «созданные (возникшие) для обозначения нового (прежде неизвестного) предмета или для выражения нового понятия»[233] – входят в состав безэквивалентной лексики и являются крайне сложным материалом для перевода. Авторские неологизмы «являются важным элементом художественной структуры текста оригинала, выражением творческой индивидуальности автора или одним из средств характеристики героя, поэтому пропуск их в переводе всегда крайне нежелателен»[234].

Способы образования окказионализмов могут быть разнообразными. Чаще всего новые слова образуются с помощью имеющихся в языке словообразовательных средств. В языке перевода по некоторым причинам по этой модели не всегда возможно образовать слово.

1. Конверсия.

Автор употребляет одну из частей речи в функции другой, так как в английском языке, лексическая единица, не меняя своего плана выражения, может выступать в функции разных частей речи. Так, в английском языке есть существительное *basement*. В использованных нами словарях (Новом англо-русском словаре Мюллера В.К. М., 2002, а также Dictionary of Contemporary English. / редкол.: Della Summers (гл.редактор) [и др.]. – 3-е изд. – Barcelona: Longman Dictionaries, 1995) не зафиксировано прилагательного, тождественного по форме рассматриваемому существительному. В своем произведении М.Спарк использует лексическую единицу *basement* в качестве прилагательного, которое переводится на русский язык приблизительно при помощи словосочетания числительное+существительное, относящегося к той же тематической группе:

---

[233] Ахманова О.С. *Словарь лингвистических терминов.* – М.: Сов. Энциклопедия, 1966. – с.261-262.

[234] Иванов А.О. *Английская безэквивалентная лексика и ее перевод на русский язык.* – Л., 1985. – с. 51-52.

"What's her address?" – "Ten Vesey Street near Victoria, basement flat"[235]*. – «А где она живет?» - «Около вокзала Виктория, Визи-стрит, десять. Второй этаж»*[236].

Basement – a room or area that is under the level of the ground.

Basement – подвал, (полу)подвальный этаж; цокольный этаж.

2. Аффиксальное словообразование.

2.1. Приставка **un-.**

При помощи английской приставки **un-** Мюриэл Спарк образовала неологизм **unbracket**, расчленив значение лексической единицы **bracket**:

He found the paragraph and said, "The tunnel comma formerly used by the nuns of the Order of St Bridget comma stretches roughly six hundred yards from the police station bracket formerly the site of the priory unbracket to Gordon Road and not comma as formerly supposed comma to Nunhead"[237]*. – Он нашел нужный абзац и сказал: «Этот ход запятая которым в прежние времена пользовались монахини ордена св. Бригитты запятая имеет в длину приблизительно шестьсот ярдов и ведет от полицейского участка скобка открывается бывшей обители скобка закрывается к Гордон-роуд запятая а не запятая как предполагалось вначале запятая к Нанхеду точка*[238]*.*

Bracket – one of the pair of signs put around words to show that the rest of the writing can be read and understood without these words.

Bracket – скобка.

Bracket – to put brackets around a written word, piece of information etc.

Bracket – заключать в скобки.

По причине того, что английская лексическая единица, не меняя своего плана выражения, может выступать в функции различных частей речи, в приведенном примере сложно сказать, является ли **bracket** и **unbracket** глаголом или существительным. Для передачи этих лексических единиц автор перевода посчитал наиболее эффективным использование лексического развертывания глагол+существительное, что наиболее полно передает семантику лексических единиц исходного языка. При использовании данного способа перевода структура каждого отдельного сочетания будет зависеть от части речи английского слова и суффикса в нем.

2.2. Суффикс **–less**.

При помощи английского суффикса **–less** образуются прилагательные:

---

235 Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 133.

236 Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 216.

237 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 129.

238 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 130.

a. *Father Socket cited the classics and André Gide, and although Mike did not actually read them, he undersood, for the first time in his lfe, that the world contained scriptures to support his homosexuality which, till now, had been shifty and creedless*[239]. *– Слушая, как отец Сокет цитирует то классиков, то Андре Жида, Майк, никогда их сам не читавший, впервые в жизни открыл для себя, что отдельные памятники мировой словесности благословляют его склонность к однополой любви, до сей поры обреченную на унижения и проклятия*[240].

Creed - system of beliefs or a set of opinions or principles, esp. a brief statement of Christian beliefs.

Creed – вероучение, символ веры; кредо, убеждение.

Прилагательное *creedless* отсутствует в словарях, однако, зная значение суффикса **–less**, его можно перевести как 'лишенный убеждений'. Автор же перевода романа Мюриэл Спарк использует приблизительный перевод и передает значение этого английского прилагательного другим словом из той же тематической группы, что и слово *creedless*.

b. *Tiny Francis Eccles hunched necklessly over the bar so sadly, having lost his job*[241]. *– Бедняга Фрэнсис Экклз, который потерял работу, горестно сидел у стойки, спрятав шею в сутулые плечи*[242].

Neck – the part of your body that joins your head to your shoulders.

Neck – шея.

В тексте авторский неологизм, наречие *necklessly*, передается сочетанием наречие+существительное.

2.3. Суффикс –**er.**

Существительные, образованные при помощи суффикса –**er**, обозначают человека, выполняющего действие, выраженное глаголом. Существительные могут быть простые и сложные:

1) *He was no longer a chancer sliding in and out of illegal avenues, feeling resentful all the while*[243]. *– Он больше не скитался в бесцельных поисках приключений, влекомый от одного сомнительного мероприятия к другому, в обиде на весь мир*[244].

Chance – informal to do something that you know involves a risk.

Chance – рискнуть.

Перевести авторский неологизм *chancer* сложно, поэтому переводчик его опускает в русском варианте произведения.

---

[239] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 150.
[240] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 233.
[241] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 66.
[242] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 157.
[243] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 151.
[244] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 234.

2) She is obviously a soul-lover[245]. – Для нее, очевидно, главное – душа[246].

Soul – the spiritual part of a person that is believed to continue to exist after they die.

Soul – душа, дух.

Lover – someone who enjoys doing a particular thing very much or is very interested in it.

Lover – любитель (чего-л.), поклонник.

Такой неологизм переводчиком передается при помощи целостного переосмысления высказывания.

2.4. Суффикс ***–ly.***

От английских прилагательных образуются наречия с помощью суффикса ***–ly:***

"Yes, quite." Mr Willis pinkly took Merle's hand and glanced towards the shopdoor[247]. – Да, весьма. – Мистер Уиллис, зардевшись, пожал руку Мерл и оглянулся на дверь магазина[248].

Pink - adj. a pale red colour.

Pink - (ярко-) розовый.

В тексте английское наречие pinkly *передается русским причастием, схожим по значению с английской лексической единицей, то есть используется приблизительный перевод.*

2.5. Суффикс ***–y.***

В английском языке при помощи суффикса ***–y*** *от существительных образуются прилагательные. Так, от английского существительного* rock – скала, утес *может быть образовано прилагательное* rocky – скалистый, каменистый. *М. Спарк в одном из своих произведений образовала прилагательное* rocky *от глагола* to rock – качать, колебать. *В переводном англо-русском словаре В.К.Мюллера мы нашли информацию о существовании в английском языке прилагательного* rocky, *относящегося к разговорному стилю речи и имеющего значение «неустойчивый, качающийся». Ни в одном из используемых нами английских толковых словарей мы не встретили упоминания об английском прилагательном в рассматриваемом значении, из чего можем сделать вывод, что английская лексическая единица* rocky, *образованная от глагола* to rock, *является авторским неологизмом. Автор перевода художественного текста передает указанное прилагательное с помощью приблизительного перевода русским глаголом* потряхивать, *относящимся к той же*

---

[245] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 83.

[246] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 172.

[247] Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 102.

[248] Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 105.

тематической группе, что и глаголы качать, колебать, *то есть происходит замена части речи:*

The train to Dundee was a rocky one[249]. – Поезд, идущий в Данди, потряхивало [250].

Rock – to move gently backwards and forwards or from side to side, or to make something do this.

Rock – cause to sway or swing backwards and forwards or from side to side.

Rocky – 1. covered with rocks or made of rock. 2. informal a relationship or situation that is rocky is difficult and may not continue or be successful.

3. Словосложение.

Английским авторским неологизмом может быть сложное слово, состоящее из двух частей, имеющих однословные эквиваленты в русском языке. Соединяясь в одно слово, эти лексические единицы образуют слово, значение которого понятно из контекста. Передача подобного авторского неологизма вызывает трудности у переводчиков и иногда в тексте перевода его опускают:

Tim brushed his teeth at her, turning his head towards her. She said, "Is it raining?" The telephone rang. Tim spat out his tooth-water into the basin and went to answer it[251]. – Тим повернулся к ней, продолжая чистить зубы. Она спросила: «Что, дождь?» Раздался телефонный звонок. Тим сплюнул в раковину[252].

Tooth – one of the hard white objects in your mouth that you use to bite and chew your food.

Tooth – зуб.

Water – the clear colourless liquid that falls as rain, fills lakes and rivers, and it is necessary for life to exist.

Water – вода.

4. Наделение слова авторским значением:

Явление безэквивалентности наблюдается и в случае, когда автор текста оригинала в определенном контексте придает слову значение, являющееся отступлением от обычного, общепринятого значения. Перевод подобных лексических единиц осуществляется приблизительно, то есть при помощи замен:

4.1. Замена словом, относящимся к другому стилю речи:

Collie then struck Leslie, who backed on to the bed[253]. – Потом Колли ударил Лесли, а тот свалился на постель[254].

---

[249] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 186.
[250] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 269.
[251] Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 130.
[252] Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 213.
[253] Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 96.

Back – a side of the person's or animal's that is opposite the chest and goes from the neck to the top of the legs.

Back – спина.

Back – to move backwards , or to make someone else move backwards.

Back – двигать (ся) в обратном направлении, пятиться; идти задним ходом.

В данном примере глагол *to back* употребляется в значении «упасть на спину».

4.2. Целостное переосмысление высказывания:

В произведениях Мюриел Спарк встречаются случаи, когда английская лексическая единица безэквивалентна по отношению к русскому языку как в своем общепринятом значении, так и в окказиональном:

Then Humphrey's step fumbled up on the second flight[255]*. – Потом его неуверенные шаги послышались выше*[256].

Fumble – to hold or try and move something with your hands carelessly or awkwardly.

Fumble – 2) неумело обращаться(с чем-либо); 3) вертеть, мять в руках.

5. Употребление слов в переносном значении.

5.1. Авторская синекдоха:

Автор употребляет словосочетание как сложное слово. В русском языке простые слова, входящие в состав данного сложного слова, имеют однословные соответствия. Для перевода подобного авторского неологизма может использоваться прием добавления:

Here comes Ronald in his new dark chalk-stripe[257]*. – Наш Рональд – просто загляденье. В этой темной тройке, да еще в тонкую полоску…*[258]

Chalk – soft white or grey rock formed a long time ago from the shells of small sea animals.

Chalk – мел; мелок.

Stripe – a line of colour, especially one of several lines of colour all close together.

Stripe – полоса, полосатый материал.

5.2. Авторская метафора:

Существительное или глагол в прямом значении имеют однословный эквивалент в русском языке. В случае употребления автором текста оригинала этих лексических единиц в

---

254 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 100.

255 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – с. 40.

256 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 50.

257 Spark, M. *The Bachelors* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – с. 196.

258 Спарк, М. *Холостяки* / М. Спарк// *Девушки со скромными средствами.* – Спб., 1992. – с. 278.

метафорическом значении, они могут быть безэквивалентными. Передача лексической единицы рассматриваемого типа может а) осуществляться при помощи русской общеязыковой метафоры, б) опускаться:

а) *Dougal went to bed and the rain danced on the roof above his head*[259]. *– Дугал пошел спать, и дождь барабанил по крыше над его головой*[260].

Dance – to move your feet and body in a way that matches the style and speed of music.

Dance – танцевать, плясать.

б) *Dixie sat at her desk in the typing pool and, without lifting her eyes from her shorthand book or interrupting the dance of her fingers on the keyboard, spoke out her reply to her neighbour*[261]. *– Дикси сидела за своим столиком в машинописном бюро. Не поднимая глаз от стенограммы и не отрывая пальцев от клавиатуры, она ответила соседке…*[262]

Dance – an act of dancing.

Dance – танец.

6. Названия различных организаций и учреждений.

6.1. Простое слово.

Для передачи таких лексических единиц автор перевода употребляет слово или выражение, которое, по его мнению, объясняет значение английского неологизма, образованного от уже существующей английской единицы:

Dougal recalled that Humphrey Place, refrigerator engineer of Freeze-eezy's, was living in the room below his[263]. *– Дугал вспомнил, что Хамфри Плейс, техник по холодильникам из «Морозильщика», - его сосед с нижнего этажа*[264].

Freeze – if a liquid freezes, or something freezes it becomes hard and solid because the temperature is very cold.

Freeze – 1. замерзать 2. замораживать.

6.2. Сложное слово.

Английский авторский неологизм – название учреждения – может быть сложным словом и переводится русским простым словом, не передающим семантику английской лексической единицы:

He read: "Nelly Mahone. Lightbody Buildings."[265] – *Он прочел: «Нелли Маэни. "Номера для одиноких"»*[266].

---

259 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 40.
260 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 50.
261 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 70.
262 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // На публику. – М., 1971. – с. 76.
263 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 24.
264 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 35.
265 Spark, M. *The Ballad of Peckham Rye.* / M. Spark. – Penguin Books, 1963. – c. 92.
266 Спарк, М. *Баллада о предместье* / М. Спарк // *На публику.* – М., 1971. – с. 97.

Light – not weighing very much, or weighing less than you expect.
Light - легкий.
Body – the physical structure of a person or animal.
Body – тело.

В двух пунктах, рассматриваемых выше, используется приблизительный перевод.

Таким образом, английские окказионализмы образуются при помощи имеющихся в языке словообразовательных средств: конверсии, аффиксального словообразования, словосложения, наделения слова авторским значением, употребления слов в переносном значении. На русский язык авторские неологизмы могут передаваться при помощи замены словом из того же тематического ряда, лексического развертывания, добавления, описания, целостного переосмысления высказывания; переводчик может его опускать.

Rezumat

Ocazionalismele ca o componentă a lexicului non-echivalenței (pe baza creațiilor lui M. Spark)

Studiul de față propune spre analiză câteva din mijloacele de formare a ocazionalismelor din opera lui M. Spark şi prezintă problemele pe care le ridică traducerea şi înțelegerea lor în altă limbă, în cazul de față, în limba rusă.

ПОРЯДОК СЛОВ И ЕГО РОЛЬ В ТЕКСТЕ

Симион ЮРАК
Бухарест, Румыния

Ключевые слова: *порядок слов, прямой порядок слов, обратный порядок слов, художественный текст, проза Б.Пильняка.*

Текст – это сложная структура, в которой реализуют свои значения языковые единицы разных уровней, включая порядок слов. Порядок слов, в соответствии с определениями, которые приводятся в специальной литературе и в словарях лингвистических терминов, представляет собой взаимное расположение членов предложения (или слов в словосочетании), расположение, имеющее синтаксическое, смысловое и, в определённых контекстах, и стилистическое или экспрессивное значение[267]. Отсюда вытекает и то, что порядок слов представляет собой сверхсегментное языковое явление, действующее только на синтаксическом уровне. Именно на синтаксическом уровне языковые единицы могут в полной мере проявлять все свои потенциальные – смысловые и экспрессивные возможности. На уровне текста следует учитывать порядок или позицию более распространённых языковых единиц, чем слово – словосочетаний, различных типов предложений в рамках сверхфразовых единств или сложных синтаксических целых.

Следует подчеркнуть с самого начала, что порядок слов как лингвистическая единица представляет довольно сложное явление и её изучение предполагает определённые знания в области теории грамматики, интонации, теории текста, поэтики, теории коммуникации и других наук.

Опираясь на одну из классификаций текстов, по общей теории текста, все тексты можно разделить на две большие группы: нехудожественные и художественные[268]. Конечно, такое деление текстов является довольно спорным, условным, так как, например, публицистические тексты, входящие в разновидность нехудожественных, содержат ряд элементов, характерных для художественных – субъективный характер или авторскую оценку, что

---

[267] См.: *Русская грамматика*, под ред. Н.Ю.Шведовой и В.В.Лопатина, изд. 2-е, исправленное, Москва, "Русский язык", 1990, с. 413, 506-515; Розенталь Д.Э., Теленкова М.А., *Справочник лингвистических терминов*, Москва, "Просвещение", 1972, с.273-277 и др.

[268] См., например, классификацию текстов в работе Валгиной Н.С., *Теория текста,* Москва, "Логос", 2003.

в свою очередь предполагает использование различных экспрессивных средств и т. д.

В настоящей работе будет сделана попытка рассмотреть, в сжатом виде, выражение названных выше значений в тексте при помощи словопорядка. Наш анализ осуществляется в двух планах – для нехудожественных текстов и для текстов художественной литературы.

В нехудожественных текстах конструкции типа *Зимнее утро, Хитрая лиса* и т.п. характеризуются обычным или прямым порядком слов, соответствующим нормам русского литературного языка, т.е. на первом месте имя существительное, а в препозиции имя прилагательное в роли определения. Тот же лексический состав может быть использован и с другим порядком слов в конструкциях типа *Утро зимнее, Лиса хитрая* и т. д. Но такие конструкции представляют обычно уже совершенно другую синтасическую структуру: подлежащее + сказуемое в двучленном простом предложении и, конечно, возникает и другая семантика. Или классический пример, "кочующий" почти по всем учебникам и учебным пособиям по русскому языку: *Мать любит дочь – Дочь любит мать*, где подлежащее и сказуемое меняются местами и получаются совсем другие синтаксическае функции их компонентов, совершенно разная семантика этих предложений.

Есть и другие контексты с прямым, обычным порядком слов, построенные также в соответствии с нормами русского литературного языка. Например, на вопрос:

– *Далеко Берлин? Сколько километров?*

можно дать минимум два разных ответа. Первый возможный ответ может быть:

– *Семьдесят километров.*

Из такого ответа вытекает, что до Берлина точно семьдесят километров. Второй возможный ответ может быть следующим:

– *Километров семьдесят.*

Если будет дан второй вариант ответа (*километров семьдесят*), это значит, что до указанного города приблизительно семьдесят километров. Оба эти ответа правильны, соответствуют нормам современного русского литературного языка, однако смысл они передают разный.

С точки зрения акта коммуникации или сообщения, порядок слов связан, особенно в письменной форме речи, с актуальным

членением, которое, как известно, предполагает членение предложения или высказывания на две части с точки зрения коммуникативного состава: тему и рему. Изучение актуального членения связывают с имененем чешского учённого Вильгельма Матезиуса, представителя Пражской лингвистической школы, хотя о смысловом членении высказывания писали и до него многие лингвисты и учённые других областей науки. Интересное исследование по изучению порядка слов, начиная с периода расцвета римской литературы (первый век до н.э.) до конца XX-ого века, даёт А.Л.Пумпянский в одной из своих работ. Он пишет, что ещё Дионисий из Галикарнасса, после переселения в Рим, написал "обширный трактат о соловопорядке"[269].

Тема предложения или высказывания – это стилистически нейтральный, известный, исходный пункт и ставится обычно в его начале. Рема – это часть, которая реализует коммуникативную задачу и ставится после темы. В зависимости от задачи сообщения, в соответствии с теорией актуального или смыслового членения, порядок слов в предложении может варьироваться, например: *У меня в гостях был Виктор, Виктор был у меня в гостях, В гостях у меня был Виктор, Был Виктор у меня в гостях*. Все эти конструкции нейтральны, нормативны, не обладают никакими дополнительными, экспрессивно окрашенными значениями, передают тот смысл, который хочет передать говорящий собеседнику. Необходимо подчеркнуть здесь то, что в перечисленных конструкциях важную роль играет и их логическое ударение. Такой «нулевой» экспрессивностью характеризуется язык научных работ, официально деловых документов и т.д. Порядок слов и актуальное членение предложения в русском языке доступно излагаются в одной из работ И.И.Ковтуновой[270].

Из приведённых примеров можно сделать и такой вывод, что число вариантов высказывания может разным в зависимости от его размеров, от типа предложения (повествовательного, побудительного, вопросительного и т.д.). Всё изложенное выше относится к обычному, так называемому прямому, объективному порядку слов в современном русском языке. Прямой порядок слов – это установленный типом и структурой предложений порядок слов.

Следует однако признать и тот факт, что порядок слов в приведённых выше конструкциях (*хитрая лиса, зимнее утро, километров семьдесят* и т.д.) является обычным для русских. Когда речь идёт об иностранцах, о преподавании русского языка иностранным учащимся, необходимо учитываеть особенности их

---

[269] Пумпянский А.Л., *Информационная роль порядка слов в научной и технической литературе,* Москва, "Наука", 1974, с.12-63.
[270] См. Ковтунова И.И., *Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения,* Москва, "Просвещение", 1976.

родного языка, его грамматическую структуру, в том числе и порядок слов. В зависимости от грамматической структуры языков, у них есть свои особенности и в этой сфере. По этой причине уже на первых занятиях по русскому языку мы сообщаем нашим румынским учащимся, что позиция прилагательных по отношению к именам существительным в русском языке другая, чем в румынском, например: *новая библиотека, большой город, красивый костюм* и их румынские эквивалентные синтагмы *bibliotecă nouă, oraş mare, costum frumos,* имея в виду специфику построения подобных конструкций в румынском языке. К таким особенностям относятся и синтагмы *семьдесят километров – километров семьдесят.* В румынском языке приблизительность передаётся только дополнительными лексическими элементами (*aproximativ, cam, în jur de, circa*), а не порядком слов.

Кроме обычного, прямого или нейтрального порядка слов в русском языке (и не только в русском) действует и другой, т.н. обратный, инверсированный порядок, который строится как бы с нарушением обычного, прямого, нейтрального порядка слов или членов предложения. Такой порядок называют ещё экспрессивно-окрашенным или субъективным и является характерным для текстов художественной литературы, публицистики, живой разговорной речи.

В художественной литературе такой порядок называется инверсивей, если он преследует стилистически – экспрессивые задачи, то есть используется для передачи, усиления выразительности, субъективной оценки автора. Поэтому, если в первом случае, когда мы говорили об обычном или нейтральном порядке слов, шла речь об объективном порядке слов, то здесь, в случае инверсии идёт речь о субъективном порядке слов.

Инверсия, от лат. *inversio* - перестановка, переворачивание, нарушение «естественного порядка слов». Следовательно, инверсия возникает при изменении последовательности компонентов актуального членения, объективной последовательности компонентов высказывания. Инверсия используется как в стихотворных художественных текстах, так и в прозаических. Важную роль в устных текстах играет интонация, другими словами – способ произнесения соответствующей конструкции, правильная постановка её логическго ударения, а в письменных текстах роль интонации передаётся при помощи различных знаков препинания. Рема на необычном месте выделяется усиленным ударением, а тема произносится обычно пониженным тоном

Об инверсии в стихотворном тексте написано много в работах по теории литературы. Мы приведём здесь только один пример из известного стихотворения Н.А. Некрасова *Железная дорога*:

Прямо дороженька: насыпы узкие,

Стобики, рельсы, мосты.
И по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их! Ванечька, знаешь ли ты?

Как легко можно заметить из представленного отрывка, в подобных поэтических текстах, кроме выражения субъективной оценки автора, инверсия используется и для создания определённой звучности текста, ритма, рифмы и т.д.

Порядок слов как экспрессивное средство в художественном тексте взаимодействует с другими экспрессивными синтаксическими средствами, такими как парцелляция, сегментация, синтаксический параллелизм, эллиптические конструкции, номинативные предложения и т.д.

Как уже отмечалось выше, только синтаксический уровень языка обладает самыми широкими возможностями для выражения авторского отношения к высказываемому, т.е. для создания экспрессивности текста. Само построение высказываения в тексте допускает разнообразные варианты, различающиеся как смысловыми, так и экспрессивными оттенками. В художественных текстах следует учитывать не только порядк слов в словосочетании и предложении, но и предложений в составе сложного предложения, сложного синтаксическго целого т.д. Наконец, экспрессивные синтаксические конструкции, содержащие необычный порядок слов, имеют в языке соответствующие нейтральные пары и путём их сопоставления легче можно выявить различные вложенные в них коннотации.

Иллюстративный материал для рассмотрения в данной работе в связи с проявлением инверсированного порядка слов в прозе взят из произведений видного представителя русской орнаментальной прозы Б. Пильняка, преимущественно из его романов *Голый год* и *Машины и волки*. В прозе этого писателя гармонично отражаются как традиции русской классической прозы и поэзии Гоголя, Достоевского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Чехова и др., так и новые модернистские черты русской прозы первых десятилетий XX-го века. Вяч. Полонский пишет по этому поводу, что Б. Пильняк "наследник Чехова, Бунина, Зайцева", его произведения "продолжают традиционные линии нашей литературы", "но есть и другой Пильняк, непохожий на первого", который "рвёт традиции, опрокидывает каноны" литературы[271].

Что касается русской орнаментальной прозы вообще и прозы Б.Пильняка – в частности, то наряду с другими специфическими уже упомянутыми выше синтаксическими средствами для создания

[271] Полонский Вяч., *О литературе. Избранные работы,* Москва, "Советский писатель", 1988, с.125.

экспрессивности текста, в ней широко используется и особый словопорядок. Г. Горбачёв утверждает: "Фраза Пильняка, оставаясь усиленно – инверсированной, "вихляющей в стороны" боковых смыслов и идей, никак не соответствуя синтаксическим правилам сложноподчинённых предложений, поражая произвольной пунктуацией, всё более концентрируется вокруг единой мысли, сложного образа. Лирика Пильняка наворачивается на стержень некоей единой или двойной, но ясно различимой темы"[272].

Следовательно, в прозе, в романах Б. Пильняка часто нарушается стилистически нейтральный порядок слов, часть высказывания, несущая особую коннотацию переставляется на необычное для неё место в тексте и тем самым автор как бы заставляет воспринимающего (читателя или слушателя) обращать на неё особое внимание. В подобных конструкциях словопорядок тесно связан с интонацией, отрезок высказывания, содержащий инверсированый порядок слов, получает уже другую ритмику, что в свою очередь придает этому высказыванию высокую степень экспрессивности, путем подчеркивания той или иной части.

Анализ языковых явлений, связанных с поряком компонентов высказывания, в настоящей статье осуществляется в отрывках авторской речи из указанных романов Пильняка, преимущественно в конструкциях повествовательного характера. Рассматриваемые здесь вопросы о порядке слов выделяется нами курсивом в текстах Б. Пильняка, хотя иногда довольно трудно выделить конкретные инверсированные конструкции, так как соотвествующий отрывок как бы в целом является "инверсированным".

Когда читаем романы этого писателя, то без особого труда замечаем, что он любит описывать разные времена года, в особенности зиму и лето. Например, в романе *Машины и волки* описывается лето, а именно июль месяц, который у Пильняка часто связан со зноем, голодом, смертью и другими бедами. Замечаем также в таких описаниях, что Пильняк как бы "злоупотребляет" конструкциями, имеющими в своем составе необычный порядок слов, в рамках небольших фрагментов текста. Показательным является нижеследующий отрывок:

"*Июль юдоль нашу – славянскую, избяных обозов юдоль – вскрыл*: конятник, которого не едят лошади, древесная кора, гончарная глина *стоили в тот год денег*, потому что их *ели люди*, и Волга *высохла в тот год* так, что *вброд ее переходили под Саратовом у Зеленого острова*. Избяные обозы по большакам – наше юдольное: *солнце вставало в тот год в дыму и в дыму ложилось, был зной как ж,*

[272] Горбачёв, Г., *Творческие пути Б.Пильняка*, в книге: *Борис Пильняк. Статьи и материалы*, Ленинград, "ACADEMIA" 1928, с. 55.

грозились крестьяне в нейстовстве небесам господом-богом и кулаками, трясли иаконами и жгли ведьм. И пошли избяные обозы по большакам: беда на двух колесах, сзади плетенка с гусем, в оглоблях пара кляч, в шалашике скарб и детишки, – и *скоро им появилось нарицательное – русские цыгане: ехали куда глаза глядят от голода, от смерти,* ибо там, на Поволжье, в Самарской, Саратовской, в Астраханской – был *голод,* ели землю..." (*Машины и волки*, 184-185)[273].

Как видно, этот отрывок текста содержит большое количество построений с особым порядком слов. Словосочетание *июль вскрыл* разрывается, глагол-сказуемое поставлен в конце высказывания, а между ними автор вставляет всё то, что для него имеет большое значение в данный момент: *...юдоль нашу – славянскую, избяных обозов юдоль...* Построенные таким образом сочетания слов придают тексту оттенок высокого, архаического стиля. Такой стиль подходит для описания этой страшной картины голода в некоторых областях России в первые послереволюционные годы. Повтор *в тот год* также вставляется в необычные для него позиции (*стоили в тот год денег, Волга высохла в тот год так*, вместо прямого, объективного порядка для этого временного детерминанта – *в тот год стоили денег*, или *в тот год Волга высохла так*). Повторяя и вставляя сочетание слов *в тот год* в необычные для него позиции, Пильняк обращает внимание читателя именно на время, когда происходили эти страшные события. Даже солнце вставало и ложилось в дыму *в тот год* и "*был зной* как *ж*". Нужно заметить, что и звуки для Пильняка имеют большое символическое значение для передачи авторского замысла. Звук *ж*, например, связан со зноем, голодом, как он сам говорит в том же фрагменте текста (с.184): "пыль похожа на *ш*, зной же – как *ж*" и т.д.

Приведенный отрывок (как и многие другие) содержит, на наш взгляд, несколько ключевых конструкций, составляющих его смысловую основу. Первая из них – *Июль юдоль нашу – славанскую, избяних обозов юдоль – вскрыл.* Глагол стоит в конце предложения и указывает на своеобразный "взрыв" всех бед. И, как прямое следствие этого "взрыва" – следующая ключевая конструкция: "*И пошли избяные обозы по большакам: беда на двух колесах в пыли..." ехали куда глаза глядят от голода, от смерти.* Чтобы "оправдать" необычный порядок слов, Пильняк часто употребляет в своих романах разные фразеологизмы, в которых, как известно, порядок слов является более стабильным и в большинстве случаев отличается от прямого. В приведённом примере – это фразеологизм *куда глаза глядят*, выражающий безвыходное положение людей.

---

[273] Здесь и далее примеры из романа Б.Пильняка *Машины и волки* приводятся по изданию: Б.Пильняк, *Романы,* Москва, "Современник", 1990, указывая в скобках название романа и страницу..

Есть в романах Пильняка и такие случаи, когда применяемый словопорядок является как бы стилистически нейтральным, но автор все-таки хочет обратить внимание читателя на весомое слово или выражение. В таких случаях Пильняк сам подчеркивает данное слово или выражение в тексте, используется другой шрифт. В приведенном нами отрывке в предложении: "... и скоро им появилось нарицательное – *русские цыгане* ..." - словосочетание *русские цыгане* подчеркнуто и выделено самим автором через тире.

Как можно легко заметить из этого примера, в подобных описаниях из романов Б.Пильняка, порядок слов кажется сложным, даже запутанным; наряду с ним используются и другие синтаксические выразительные средства (повтор, эллипсис и др.) для того, чтобы передать читателю именно так, как хочет сам автор.

Романы Б. Пильняка насыщены различными документами, отрывками и цитатами из старинных книг и летописей, а также значительным количеством вывесок, надписей, обявлений и т.д. Писатель использует эти документы (чаще всего выдуманные им самим) в том виде, какими были, по его мнению, эти документы в прошлом, соблюдая в т.ч. и старые грамматические и орфографические нормы. Таким способом писатель пытается создать для читателя особую архаическую атмосферу, даже в чисто зрительном плане.

Роман *Голый год*, например, начинается следующим образом:

"В книге "*Бытие разумное* или нравственное воззрение на достоинство жизни" есть фраза: "Каждая минута клянется судьбе в сохранении глубокого молчания о *жребии нашем*, даже до того времени, когда *с течением жизни нашей соединяется*; и тогда, когда будущее молчит *о судьбине нашей*, всякая проходящая минута *вечностью начинаться может*" (*Голый год*, 327)[274].

И этот небольшой отрывок текста содержит ряд языковых элементов лексического и синтаксического уровней, характерных для высокого, архаического стиля (*бытие, жребие, судьбина*, особый порядок слов и т.д.). С синтаксической точки зрения он содержит несколько инверсий: *бытие разумное, жребие наше, судьбина наша*, *вечностью начинаться может,* в которых разные детерминанты находятся в постпозиции. Использование подобного рода языковых элементов с целью создания архаичности, древности является также одним из излюбленных приёмов творческой манеры Б.Пильняка. В таких архаизированных текстах наблюдается также тяготение к постановке глагола-сказуемого в конце предложения. В этом смысле,

[274] Цитаты из романа *Голый год* приводятся по изданию: Борис Пильняк, *Повесть непогашенной луны. Рассказы, повести, роман,* Москва, 1990. В скобках указывается название романа и страница.

далее в романе *Голый год* приводится документ ХУШ-го века, в котором сообщается о том, что решили господа присутствующие:

"Градского голову Дементия Ратчина, *мужа именита и честна, благодарить и чествовать*".

Таким образом, чтобы произвести желаемое впечатление на читателя, Пильняк использует старую ломоносовскую норму построения предложений, которая, в свою очередь, придерживалась латинской или немецкой[275].

В романе *Машины и волки* документальный материал также занимает значительное место. Архаические фрагменты, различные документы, цитаты с использованием инверсии, придают особый языковой колорит отдельным частям этого романа. Например:

"И наутро, когда "*румяной зарею покрылся восток*" загрохотали пушки, точно это грохотало солнце..." (*Машины и волки*, 248).

Чтобы передать более точно и наглядно то, что он видит и чувствует, Пильняк использует цитату из стихотворения Пушкина, в которой порядок слов является архаическо-поэтическим. Эта же цитата встречается и через несколько страниц, но уже в другом синтаксическом оформлении, в несколько изменённом виде, можно сказать – с прямым порядком слов. Вот этот пример:

"Какая тишина, – но "*восток покрылся румяною зарею*". (*Машины и волки*, 253).

Как уже было отмечено, в романах Б.Пильняка часто встречается словопорядок, при котором как бы разрушается единство словосочетания, причем разрушается связь между определяемым и определяющим словом. Разрушение единства словосочетаний осуществляется часто при помощи различных авторских вставок, уточняющих или расширяющих информацию, содержащуюся в отрывке. Дистантное расположение элементов словосочетания приводит к тому, что языковые единицы, заполняющие создающуюся брешь между ними, становятся своего рода дополнительными детерминативами (временного, простанственного и др. характера). Например:

"В этот день, в этот час бесстрашное *написал в исполкоме слово* – сын Архип Архипов: – *расстрелять*" (*Голый год*, 353).

Порядок слов в этом тексте необычен. Слово *расстрелять* подчеркнуто самим писателем, чтобы обратить на него особое внимание читателя. Разрыв словосочетания *написал слово* осуществляется при помощи пространственного распростанителея *в исполкоме*, где, как известно, часто решалась судьба многих людей во времена, описываемые в *Голом годе.*

---

[275] См. Томашевский Б.В., *Стилистика,* Ленинград, 1983, с. 265.

В романах Б.Пильняка конструкции, содержащие инверсию, пспользуются и для создания внешней и внутренней характеристики персонажей, их действий, состояний и т.д.

Так, например, в романе *Голый год* автор представляет одну из своих героинь – Наталью Евграфовну, следующим образом:

"*В белом платье, чужая, молчаливая, пьет в столовой чай Наталья Евграфовна и уходит в больницу*" (*Голый год*, 367).

Здесь автора привлекает не сама героиня, а ее внешний и внутрений облик. Поэтому он и ставит слова, отражающие эту характеристику, в самое начало предложения, рисуя перед читателем именно внешность и душевное состояние своей героини, а не место действия и само действие. Подлежащее также стоит на необычном для нейтральной конструкции месте.

Чтобы ярче передать, например, силу крика одного из своих героев, Б. Пильняк строит предложение соответствующим образом, используя с этой целью также особый порядок слов:

"*И тогда голосом, похожим на бычий, заглушившим и лягушек, и комаров, и ночь, закричал, освирепев, Иван Терентьев*:

– Убью, сволочей, расстреляю!! Арестовать негодяев! –" (*Машины и волки*, 330).

Как видно из этого примера, порядок слов здесь крайне сложный, Пильняк ставит глагол-сказуемое перед подлежащим и, таким образом, основное внимание читателя направлено не на само действие, а не характер его протекания, что достигается постановкой сопровождающих глагол элементов в препозитивное положение.

Аналогичное инверсированное расположение дополняющих глагол слов наблюдается и в следующем отрвке текста:

"В двадцать первом году *сели на голову мужикам – жулики, городские*, – ввели продналог вместо разверстки, *стали заводить свои порядки*. В двадцать первом году *взяткой откупиться – самое легкое было дело*. В двадцать первом году полуезда *свои доли скрыли*: у мужика клину восемь долей – взятку дал – стало три, – *пропала земля*, в нетях ходила. В двадцать втором году *статистика в этом деле разобралась,* порасстреляли кое-кого. Двадцать второй год, *когда мужичья революция кончилась*, мужики обозвали – шапошным разбором, – *складай, дескать, удочки!* –" (*Машины и волки*, 312).

Инверсия в этом отрывке помогает создать определенный ритмический (в данном случае напевно-разговорный) рисунок текста, повествуемого как бы самими персонажами романа, опять с использованием фразелогизма, а не писателем.

Для орнаментальной прозы, как уже отмечалось выше, характерен повтор. Он нередко сопровождается и особым словопорядком. Например:

"*Постановление это было написано ровно за сто лет до рождения Доната,* Донат же нашел его, когда громил Ордынинский

Архив. *Было это постановление написано* на синей бумаге, гусиным пером, с затейливыми завитушками". (*Голый год*, 328).

В первом случае – *Постановление это было написано* – автора интересует слово *постановление* и он ставит его на первое место, на него падает фразовое ударение, подчеркивая таким образом его весомость. Во втором случае – *Было это постановление написано* – писателя уже интересует не постановление как таковое, а то, каким образом оно было написано: *на синей бумаге, гусиным пером* и т.д.

Наряду с другими средствами словопорядок участвует в создании и особого ритма орнаментальной прозы Б.Пильняка, в особенности, когда речь идет о различных описаниях природы. Например, в романе *Голый год* есть такое описание рассвета:

"*Бледными полосами лежал лунный свет. Над миром, над монастырём шла круглая, полная луна, окутывая и монастырь бархатами и атласами. Прошелестели рассветные ветры, откликали миру лягушки. Позеленело и в золотой короне поднялось солнце*" (*Голый год*, 424).

Этот небольшой текст, содержащий экспрессивно окрашенный порядок слов, характеризуется повествовательным ритмом. Такой ритм достигается постановкой подлежащего после сказуемого, что создает впечатление медленного тихого рассказа. Аналогичный ритм характерен, благодаря особому расположению компонентов и синтаксическому параллелизму, и для следующего фрагмента текста:

"*А над городом поднималось солнце, всегда прекрасное, всегда необыкновенное. Над землею, над городом, проходили весны, всегда прекрасные, всегда необыкновенные"* (*Голый год*, 330).

Итак, словопорядок представляет собой сложное языковое явление, играющее синтаксическую, смысловую и экспрессивно-стилистическу роль в высказывании и, в более общем плане – в тексте. Его следует учитываь и в процессе преподавания иностранных языков. В прозе Бориса Пильняка порядок слов, наряду с другими экспрессивными синтаксическими средствами, преследует субъективно-экспрессивные задачи её автора, логическое ударение часто переносится на то слово, которое автор хочет подчеркнуть; порядок слов участвует, таким образом, в создании своеобразной ритмики прозы этого писателя, придавая ей фрагментарный характер.

БИБЛИОГРАФИЯ

Валгина, Н.С., *Теория текста,* Москва, "Логос", 2003.

Горбачёв, Г., *Творческие пути Б.Пильняка*, в книге: *Борис Пильняк. Статьи и материалы*, Ленинград, "ACADEMIA" 1928.

Ковтунова, И.И., *Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложениея,* Москва, "Просвещение", 1976.

Крылова, О.А., Хавронина С.А., *Порядок слов в русском языке,* Москва "Русский язык", 1976.

Полонский, Вяч. *Шахматы без короля. (О Пильняке),* в книге: *О литературе. Избранные работы,* Москва, "Советский писатель", 1988, с.124-149.

Пумпянский, А.Л., *Информационная роль порядка слов в научной и технической литературе,* Москва, "Наука", 1974.

Русская грамматика, под ред. Н.Ю.Шведовой и В.В.Лопатина, изд. 2-е, испроавленное, Москва, "Русский язык", 1990, с. 413, 506-514.

Резюме

Порядок слов и его роль в тексте

В статье рассматривается ряд общих вопросов, связанных с порядком слов в высказывании и в тексте, в том числе в художественном. В общем плане порядок слов оказывает влияние на синтаксическую функцию компонентов высказывания, на его семантику и способствует выражению экспрессивной окраски. Порядок слов следует также учитывать и при преподавании русского языка иностранцам. В художественном тексте романов Б. Пильняка порядок слов, наряду с другими синтаксическими конструкциями, выполняет экспрессивную задачу, придавая его тексту ритмический, фрагментарный, архаический характер.

РАЗНОАСПЕКТНЫЙ АНАЛИЗ НАЗВАНИЙ БЫТОВЫХ ВМЕСТИЛИЩ, ОТМЕЧЕННЫХ В ГОВОРАХ СТАРООБРЯДЦЕВ (СЕМЕЙСКИХ) ЗАБАЙКАЛЬЯ

И. В. ПАНТЕЛЕЕВ,
Тула, Россия

Ключевые слова: *этнолингвокультурология,диалектология, диалектная лексика, говоры, старообрядцы, Семейские, Забайкалье, названия бытовых сосудов,*

В отечественной диалектологии в настоящее время большое внимание уделяется изучению говоров старообрядцев Забайкалья, в языке которых отразились основные черты, присущие говорам других регионов России. Несмотря на достаточно высокую степень изученности староверческих говоров Забайкалья, вопрос о их материнской основе до сих пор остается нерешенным. Одни ученые считают, что современные говоры семейских Забайкалья наиболее близки к Южновеликорусским говорам, а другие историки языка говорят о связи говоров старообрядцев с северновеликорусскими и среднерусскими говорами.[276] Возможно, в процессе привлечения новых языковых и экстралингвистических источников этот вопрос и окажется разрешенным. Однако сегодня мы можем с уверенностью утверждать только то, что в результате языковых и культурных контактов, обусловленных вынужденной миграцией, материнский говор староверов Забайкалья претерпел существенные изменения и на сегодняшний день считается говором вторичного образования.[277]

Цель настоящей статьи состоит в проведении разноаспектного анализа названий бытовых вместилищ, отмеченных в говорах старообрядцев Забайкалья и в говорах других регионов России, что, на наш взгляд, позволит выявить черты сходства и отличия.

Лексема *бито́к, а,* м. – «берестяная конусообразная корзина с ручкой для собирания ягод» отмечена в сибирских, камчатских и якутских говорах XIX-XX вв.[278] и в говорах старообрядцев Забайкалья конца XX столетия в значении «берестяная корзинка для сбора ягоды»: «Биток-та из бирёсты делают, как вядро, тока биз ручти и с прарезам на одной стране».[279] Как видим, биток старообрядцев

[276] Юмсунова Т. Б., *Язык семейских – старообрядцев Забайкалья* / Т. Б. Юмсунова. – М.: *Языки славянской культуры,* 2005, С. 31-33
[277] Там же, С. 33
[278] СРНГ–2, С. 299
[279] СГССЗ, С. 42

отличался от одноименного сосуда только по форме. Отсутствие ручки компенсировалось плоским дном, что позволяло ставить сосуд на землю, тогда как конусообразная корзина отличалась меньшей устойчивостью.

Для обозначения деревянной ручной маслобойки в русских диалектах употреблялись следующие отглагольные наименования: *болту́шка, и,* ж.; *болтыха́лка, и*, ж.; *булука́лка, и*, ж.; *бу́лькалка, и,* ж. (Забайкалье, XX в. СГССЗ); *пахо́тка, и*, ж. (Кострома, кон. XX в.*); пахта́лка, и*, ж. (Поволжье, Рязань, 2-я пол. XX в.); *пахта́льница, ы*, ж. (Пенза, Новосибирск, XX в.); *пахта́ница, ы*, ж. (Чкалов, 2-я пол. XX в.); *пахту́шка, и*, ж. (Пенза, Куйбышев, Урал, XX в.). Крестьянская маслобойка представляла собой высокую узкую кадушку, бондарную или долбленную, с крышкой, в которую пропускалась мутовка, палка с дырчатым кружком, крестом или поршнем. Помимо обычных маслобоек были на Руси и механические маслобойки, благодаря которым процесс пахтанья масла значительно облегчался и сокращался по времени. Вот как выглядела такая механическая маслобойка, изготовленная деревенским умельцем: «Представляла собой ящик. Внутри его находилась крыльчатка на оси. Один конец оси выходил наружу и завершался рукояткой, а крыльями внутри ящика пахталось масло. Творенье это принадлежало моему дедушке, Николаю Петровичу. Таких пахталок в виде сундучка я никогда и нигде больше не видел».[280] Объем маслобойки был произвольным и зависел от количества молока, получаемого в крестьянском хозяйстве. Этнографы считают, что деревянные маслобойки появились не ранее середины XIX столетия. Когда они вошли в быт русского населения, сказать трудно. По утверждению В. И. Даля, пахтаньем масла занимались преимущественно представители эстов и угрофинских племен, проживающих на восточном берегу Онежского озера, по берегам рек Онега и Северная Двина, тогда как русское население пользовалось топленым маслом, которое получали из сметаны путем топления последней в русской печи. Достоверно известно, что в XIX в. Петербург и его окрестности битым маслом снабжали чухонцы. Со временем русские позаимствовали у угро-финских племен не только сам процесс сбивания, пахтанья масла, но и глагол па́хтать «болтать, сбалтывать, сбивать, бить жидкость, встряхивая самый сосуд, либо мутовкою».[281] От заимствованного глагола па́хтать в русских говорах были образованы гибридные наименования крестьянских маслобоек с корнем *па́хт-*. Наряду с гибридными названиями употреблялись в диалектах и собственно русские наименования, мотивированные

[280] Редичев. *Дела домашние, дела разные* // *Наука и жизнь*. – 2002. – № 11. – С. 115
[281] Даль 2002, т. 3, С. 40

основами глаголов: *булука́ть* – (значение ?), *бултыха́ть* «взбалтывать, всплескивать жидкость».[282]

Несмотря на то, что в XX в. появились электрические бытовые маслобойки, деревянные пахотки продолжали активно употребляться в крестьянском быту и в 80-е годы XX в.: «Пахтанье-то в пахотку вылей, может, кто пить будет».[283] Причина этого в том, что деревянные маслобойки были не только дешевле заводских, но и долговечнее. И все же к концу XX в., если верить показаниям словарей, диалектные названия маслобоек перешли в разряд историзмов, потому что необходимость сбивать масло, и тем более вручную, у сельского населения отпала. Если же эти названия еще и фиксируются в отдельных говорах, то исключительно в речи представителей старшего поколения во время их рассказов о прошлом: «Маслобойка раньше больша была, дубова ли лисвяная, очинь крепкая. Балтыа́/лка – эта масла бить, биз ние адаш биз рух»[284]; «Диривянная узинькая ступачка, у которай маслу збивали – бу́лькалка по-нашаму»[285]; «Масло прежде по-всяческому пахтали: и пахту́шками, и скалками, и руками пахтали».[286]

Существительное *водя́нка, и*, ж. в русских говорах имеет значения: «кадка, в которой держат воду»[287]; «кадушка для воды» (Алт., XX в.); «деревянная кадка скрышкой для хранения питьевой воды»: «Вадянка-кадушка энта на ноштях, кагда скалачивают, ношти делають. Вадянти большы делали, вядра на три-чатыри, у их воду держим».[288] Объем сосуда был произвольным и зависел как от суточной потребности семейства в воде, так и от того, для чего эта вода предназначалась. Кадки с питьевой водой находились внутри помещения, и их вместимость редко превышала шестьдесят литров, тогда как сосуды, в которых держали воду для хозяйственных различных надобностей – полив огорода, стирка белья, тушение пожара и т. п., – вмещали по сто двадцать и более литров. В XX в. клепочные водянки были вытеснены емкостями из металла и пластмассы. При этом назначение сосуда осталось прежним, а материал, форма и объем существенно изменились, что и отразилось на семантике слова водя́нка, и, ж. – «бочка для воды» (2-я пол. XX в., Прииртышье). Вероятно, изменилась и сфера применения емкости: если обычная кадка использовалась только в доме или на подворье, потому что по своему строению она не была предназначена для транспортировки, то в наливной бочке, имеющей

---

[282] БТСРЯ-1998, С. 102
[283] СРНГ–25, С. 294
[284] СГССЗ, С. 46
[285] Там же. С. 61
[286] СРНГ–25, С. 297
[287] Даль 2002, т. 1, С. 372
[288] СГССЗ, С. 81

резьбовую пробку, можно было перевозить воду, равно как и другую жидкость, на любое расстояние. Название водя́нка образовано суффиксальным способом от прилагательного водяной (сосуд). Тип малопродуктивный. В письменных источниках существительное водянка нам не встретилось.

Существительные *долблёнка* и *долбнёнка, и*, ж. – «дуплянка, чиляк, лагун, долбленая липовая кадочка со вставным дном»[289] широко использовались для обозначения долбленых бытовых сосудов, возникших задолго до появления бондарных вместилищ. Долбленки делали из древесины мягких пород деревьев – липы, осины, тополя, кедра, – поскольку сам процесс долбления был достаточно трудоемким. Для того чтобы ускорить и облегчить работу, мастера выбирали деревья с гнилой сердцевиной. Удалив труху и вставив второе дно, крестьянин получал легкую и прочную кадочку для хранения жидких, сыпучих и мягких продуктов. Объем дуплянок был произвольным и зависел от диаметра ствола дерева, желания мастера или заказчика и назначения сосуда: «Далблёнки были диривянные. Лисину атпилют и кадочку выдалбливают. Муку, крупу у ей хранили».[290]

В художественной литературе примеров употребления лексемы долблёнка нам найти не удалось, а данные «Словаря говоров старообрядцев (Семейских) Забайкалья» говорят о том, что существительное долблёнка перешло в пассивный словарь, потому что долбленые предметы были повсеместно вытеснены бондарными, керамическими, пластмассовыми и металлическими сосудами.

Слово *куте́йник, а,* м. использовалось локально в говорах старообрядцев (Семейских) Забайкалья со значениями: 1. Небольшой берестяной коробок (туесок) для кутьи: «Кутейник – маленький туесочек, сделан из березы, дно сосновое. В нем только кутью (Выделено мной. – И. П.) держат» (Куйт., Тарб.). 2. Берестяной короб цилиндрической формы с деревянным дном и деревянной крышкой для хранения продуктов (В. Саян., Тарб). С точки зрения семантики и словообразования название кутейник связано с существительным кутья́ «кушанье из риса или другой крупы с медом и с изюмом, употребляется на поминках; в церкви его святят; это кушанье едят также под рождество, в сочельник и др. праздники», которое заимствовано из греческого языка. Возможно, эта лексема сохранилась и в говорах старообрядцев, живущих на Алтае, но, к сожалению, таких сведений у нас пока нет.

Интересно, что, по данным этнографических экспедиций и по воспоминаниям самих старообрядцев Забайкалья, раньше в среде семейских старообрядцев были последователи так называемой

[289] Даль 2002, т. 1, С. 763, без указ. места; Забайкалье, кон. XX в.
[290] СГССЗ, С. 122

«темной» веры (беспоповцы), которые «отличались более строгим соблюдением религиозных запретов и предписаний». Так, например, «темноверы» молились без свечей, поскольку, по их представлениям, свечи делали люди курящие, т. е. грешные, и потому у таких свечей не было благодати, и в кутью не клали мед.[291]

Название *лагу́н, а*, м. в русских говорах XIX–XX вв. широко распространено. Значения его различны. 1. Деревянный сосуд, кадка для хранения и транспортировки жидких и сыпучих веществ (арх., забайк., северодвинск. и др. говоры). О форме лагуна и его назначении свидетельствуют примеры: «Малако лагуна́м продавали, ну вот у горат вазили. Лагун диривяный, он паменьшь бочки, кверху сужаицца. Он с глухой крышкай, а ф крышки дырачка, штоп лафчей сливать была»[292]; «Тут же кедровые орехи в мешках, кедровые сливки в туесах, кедровое масло в лагунах» (Елегечев. Таежники); «Начинается общая рабочая суматоха; бабы (собираясь на покос. – И. П.) <…> наливают в лагуна квасу…» (М. Громыко. Мир русской деревни). 2. Деревянный сосуд под деготь вроде закрытого ведра с отверстием вверху (волог., бурят., арх. и др. говоры). 3. Бочка вместимостью до 40 пудов (Вологда, Бурятия, Архангельск). В бочке возили воду, солили овощи, рыбу, хранили зерновой хлеб, держали водку, пиво, деготь. 4. Половина распиленного поперек бочонка, бочки, употребляемая в качестве сосуда (Урал, Воронеж, Тверь). 5. Долбленая колода, корыто или шайка для кормления домашних животных (орл., тамб., моск. и др. говоры). 6. Высокое помойное ведро (Архангельск, XIX в.). Этимология названия лагун убедительно не доказана. В. И. Даль считал это слово русским[293], а М. Фасмер не исключал возможности заимствования лексемы лагун из греческого языка.[294] С известным этимологом согласна И. А. Карпова.[295] Нам же более вероятной представляется точка зрения В. И. Даля, так как в «Словаре древнерусского языка (XI–XIV вв.)» отражено существительное *лага́лище*, – «хранилище».[296] Лагун и является хранилищем под жидкие и сыпучие вещества. Исходя из этого, можно предположить, что существительное *лагун* образовано суффиксальным способом от глагола *лага́ть* – «класть, укладывать».[297] Ср.: 2. Ла́га – «балка».[298] При помощи суффикса – УН от глагольной основы образуются существительные с предметным значением. Ср.: *лага́ть – лагУ́Н, вали́ть – валУ́Н*. При этом

[291] Юмсунова 2005, С. 29
[292] СГССЗ, С. 240
[293] Даль 2002, т. 2, С. 377-378
[294] Фасмер 1986, т. 2., С. 446
[295] Карпова 1994, С. 10
[296] СДРЯ-4, С. 386
[297] Фасмер 1986, т. 2. 445
[298] СРНГ-16, С. 223

конечный гласный основы отсекается. Тип непродуктивный. В художественных произведениях и в трудах по этнографии слово *лагун* встречается в разных значениях: «Из липового дерева, очень мягкого и нежного – и *лагу́ны*, то есть выдолбленные ведерки для хранения меду, для ссыпки зерна (особенно семенного)»[299]; «А я тебе лагу́н меду нацежу – воронка» [Можаев. Мужики и бабы].

Наряду с названием *лагун* в северных диалектах XIX–XX вв. для обозначения бондарных емкостей употреблялись его морфологические и словообразовательные варианты: *лагу́на, ы*, ж. – «кадка» (Забайкалье, 2-я пол. XX в.); «бочка» (Архангельск, 2-я пол. XIX в.); «шайка для воды» (Олонецкая губерния, нач. XX в.); *лагу́нья, и*, ж. «то же, что лагун /в 1-м знач./» (Северная Двина, XX в.); *лагу́нь, -я*, м. – «бочка» (Забайкалье, 2-я пол. XX в.); *лагу́т, а*, м. – «то же, что лагун /в 1-м знач./» (Зауралье, 2-я пол. XX в.); «большая бочка» (Забайкалье). В письменных источниках лексемы нам не встретились, а в говорах употреблялись довольно часто: «Рыбу в лагу́нах солили»[300]; «Посмотри огурцы в лагу́не».[301] Словообразовательными дериватами существительного *лагун, а*, м. являются номинации: *лагуни́ще, а*, м. – «бочка для пива» (Томск, 1-я пол. XX в.), *лагу́нчик, а*, м. – «уменьш.-ласк. к лагун (в 1-м знач.)» (Архангельск, Вологда, Тверь, XIX–XX вв.); «бочка для пива» (Томск, 1-я пол. XX в.); *лагу́нка, и*, ж. – «кадка или бочонок для хранения и перевозки жидкостей» (Ср. Урал, XX в.); «то же, что и лагун (в 1-м знач.) (СГССЗ, С. 241*); лагу́нец, а*, м. – «то же, что лагунка» (Ср. Урал. XX в.); *лагуно́к, а,* м. – «то же, что и лагун (в 1-м знач.)»; «уменьш. к лагун (в 1-м знач.)» (Забайкалье, 2-я пол. XX в.) (СГССЗ, С. 241). Как видим, в томских диалектах пивная бочка имела несколько названий, указывавших на объем сосуда и выражавших по отношению к емкости субъективную оценку говорящего. Ср.: *лагун* «пивная бочка» – *лагу́нЧИК* – «небольшая пивная бочка» – *лагунИ́ЩЕ* – «огромная пивная бочка». В среднеуральских диалектах XX в. слова *лагуне́ц* и *лагу́нка*, будучи семантически тождественными единицами и словообразовательными вариантами, употреблялись в говорах, присущих различным населенным пунктам. Ср.: «Лагу́нка-то у меня не очень больша была, так все больше в жбане ставила»[302]; «В лагунса́х квас на поле возили».[303] Здесь же отметим: процесс словотворчества в русских диалектах носил стихийный характер, поэтому один и тот же сосуд в разных говорах какого-либо диалекта мог называться неодинаково. Что касается времени возникновения слов *лагуне́ц* и *лагу́нка*, то первое упоминается в памятниках письменности, датированных 1614

[299] Максимов. *Культ хлеба*
[300] СРНГ–16, С. 225
[301] СРНГ–16, С. 225
[302] Мальцево, СРГСУ, С. 277
[303] Черемхово, СРГСУ, С. 277

годом, а второе в «Словаре русского языка XI–XVII вв.» не отражено. Скорее всего, оно возникло в XX в. по образцу продуктивной словообразовательной модели: основа имени существительного женского рода + К, причем для носителей диалекта было неважно, что в качестве производящей выступает основа имени существительного мужского рода. Однако названия бытовых сосудов, образованные по этому типу, в русском языке единичны. Например: *ко´роб – коро´бКа, лагу´н – лагу´нКа*. Суффикс – *К*-а в обоих словах имеет уменьшительно-ласкательное значение.

Лексема *лагу´шка, и*, ж. в русских говорах XX в. многозначна. 1. Кадка под масло (Новосибирск, 2-я пол. XX в.). 2. То же, что и лагун (в 1-м знач.) (Забайкалье, 2-я пол. XX в.) (СГССЗ, С. 241). 3. Небольшой деревянный сосуд с крышкой для дёгтя (Забайкалье, 2-я пол. XX в.) (СГССЗ, С. 241): «В лагушке дегать был, для дароги. Иё, лагушку, прицапливаиш у тилеги ззади на крюк и едиш» (СГССЗ, С. 241). 4. Бочонок (Архангельск, Новосибирск, Иркутск). 3. Бочка (Архангельск, Новосибирск, Иркутск). 5. Деревянное ведерко (Ср. Прииртышье). 6. Долбленое корыто (Екатеринбург). 7. Чашка, плошка для кормления кошек и собак (Карелия). 8. Сундук, большой вещевой ящик (Архангельск). Несмотря на то, что при помощи суффикса – УШК-а от основ имен существительных образуются существительные с уменьшительно-ласкательным значением, в отдельных говорах архангельского диалекта название лагушка обозначает как большие, так и малые емкости. Ср.: лагушка – «бочка» (Кем. Арх., 1-я пол. XX в.); «бочонок» (Кем. Арх., 1-я пол. XX в.). Из сравнения видно, что слово лагушка в указанных говорах утратило уменьшительное значение, сохранив ласкательное. Название лагушка в произведениях писателей XX в. используется в качестве историзма: «У крыльца в худой логушке деготь» [Есенин. У крыльца в худой логушке деготь]; «Черствые ковриги хлеба, квас в лагушке, квашенина, солонина зимняя, которую никак не уваришь, а огородина ещё не пошла» [Черкасов. Хмель].

Номинации *лагушо´к, а*, м. – «сосуд, бочонок для хранения кваса, пива» (Орел, XX в.); «то же, что *лагун* (в 1-м знач)» (Сибирь, Забайкалье, говоры старообрядцев, Ср. Урал, XIX–XX вв.); «уменьш. к лагун (в 1-м знач)» (Забайкалье, говоры старообрядцев); «небольшая узкая кадочка» (Иркутск, 2-я пол. XX в.); «бочонок» (Урал, Амур, Забайкалье, XX в.) и палагу′шка, и, ж. – «сосуд, бочонок для хранения и перевозки молока» (Арх., кон. XIX – нач. XX в.) – семантические и словообразовательные варианты слова лагу´шка. Примечательно, что существительное палагушка было присуще только архангельским диалектам, подтверждением чего является цитата из рассказа Б. Шергина «Рождение корабля»: «Вскоре подобрали их (компанию господ. – И. П.) устьянские бабы-молочницы: плыли в город с палагушками».

Подвергая лексему лагушок словообразовательному анализу, мы выделяем в ней суффикс субъективной оценки *-ОК* и производящую основу *лагуш-*. Но диалектные и исторические словари свидетельствуют, что название лагуша, равно как и лагуха, в русском языке отсутствуют. Прояснить ситуацию помогают «Словарь древнерусского языка XI–XVII вв.» и «Толковый словарь…» В. И. Даля, в которых приводится слово лагуно́к – «уменьш.-ласк. к лагун». Действительно, соотношение названий большой и малой емкости сохранилось в русских говорах до настоящего времени. Например: лагу́н – «деревянный сосуд, бочка» – *лагушО́К* – «бочонок под квас, пиво» (Орел, XX в.). «Был ишшо лъгушок нибольшой такой»[304]. Но как же случилось, что лагунок превратился в лагушок? Скорее всего, в производящей основе *лагун-* произошло спонтанное изменение звуков, причина которого нам неизвестна.

Диалектизм *лаго́вка, и*, ж. – «деревянный сосуд для молока» (Казань) впервые приводится в «Толковом словаре» В. И. Даля[305]. В забайкальских, вологодских и уральских диалектах XIX–XX вв. лаго́вкой называли деревянный сосуд, кадку, а в северодвинских диалектах это слово номинировало небольшой бочонок. Во всех вышеперечисленных диалектах лексема лаго́вка просуществовала недолго и к середине XX в., не выдержав конкуренции со стороны однокоренных и семантически тождественных наименований, перешла в разряд историзмов.

Лексемы *медо́вица, ы*, ж. (Архангельск, 2-я пол. XIX в.), медови́к, а, м. (Псков, Смоленск) и *медо́вница, ы*, ж. (Забайкалье, кон. XX в.) – семантически тождественные единицы, обозначающие сосуды для хранения и переноски меда. Как уже отмечалось выше, в Средней полосе России емкости под мед изготавливали из липы, а в Забайкалье их делали из полых стволов кедра метровой длины, потому что его древесина, также как и древесина липы, не ухудшает качеств находящегося в сосуде продукта. Вместимость емкости была произвольной и во многом определялась ее назначением. Так, к примеру, медовница, выдолбленная из цельного ствола дерева и используемая бортниками для сбора дикого меда, вмещала около десяти килограммов сотового меда. Не меньшего объема были и сосуды, в которых раньше хранили этот целебный продукт: «Медо́вница – посуда такая. Видишь, большая какая. Ие ис цельнава дерива выдалбливали. Нам бы щас столька меда!».[306]

На наш взгляд, в существительных медовик, медовница и медовица произошло совмещение понятия и лексического значения. Также эти названия не развили полисемии и совершенно лишены

[304] СОГ, С. 10
[305] Даль 2002, т. 2, С. 378
[306] СГСС3, С. 263

экспрессивности, на основании чего мы можем предположить, что в прошлом они активно использовались в языке пчеловодов и бортников, а также членов их семей, т. е. входили в состав пчеловодческой терминологии. В настоящее время лексемы медовик, медовница и медовица в рассматриваемом значении в специальной литературе по пчеловодству не употребляются. Однако исходя из того, что данные наименования имеют архисему «вместилище под мед», мы вправе предположить: существительные медовик, медовница и медовица в живой разговорной речи пчеловодов-практиков до сих пор используются со значением «сосуд для хранения и транспортировки меда».

Номинация оси́новка, и, ж. – «осиновое лукошко, гнутый короб из осины» впервые приводится в словаре В. И. Даля.[307] В крестьянском хозяйстве назначение емкости было различным. В ней хранили овощи, муку, одежду, рукоделье, мелкие предметы домашнего обихода. Осиновые короба использовали при уборке корнеплодов и для переноски сена животным. В смоленских говорах нач. XX в. осиновка – «осиновое или липовое лукошко для сеяния зерна вручную». Объем сосуда зависел от физических возможностей сеятеля и обычно не превышал двух пудов зернового хлеба. В самарских говорах нач. XX в. слово осиновка обозначало долбленую или бондарную осиновую кадочку определенного объема, используемую в качестве региональной меры сыпучих веществ: зерна, муки, картофеля, ягод и т. п. К середине XX столетия в результате изменений, происшедших в жизни крестьян, осиновые короба и лукошки заменили различного рода корзинки, плетеные из капроновой жилки, а вместо осиновых мер стали употреблять металлические и пластмассовые ведра, объем которых был произвольным и определялся по обоюдному согласию между продавцом и покупателем. Вместе с номинируемыми реалиями перестало употребляться и слово оси/новка. Перейдя в разряд историзмов, оно лишь изредка используется в речи представителей старшего поколения во время их рассказов о прошлом.

Наше повествование о судьбе лексемы осиновка будет неполным, если мы не отметим следующее: в конце XX в. это слово было зафиксировано в говорах старообрядцев Забайкалья в ранее неизвестном по другим говорам значении: «вещь, сделанная из осины». Вполне возможно, что оно пришло в забайкальские диалекты из смоленских или самарских говоров в результате естественной миграции населения. Для подтверждения сказанного приведем цитацию: «Изучение бытовой лексики этих говоров Е. И. Тынтуевой показало, что у истоков современных говоров семейских Забайкалья лежали южнорусские говоры. Нами было установлено, что говоры

[307] Даль 2002, т. 2, с. 1143

семейских Забайкалья в общей системе сибирских говоров относятся к акающим говорам с южнорусской основой и обнаруживают наибольшую близость с говорами Юго-Западной диалектной зоны»[308]. Уточним: западная смоленская группа говоров входит в южнорусское наречие.[309] Но так как значения, ранее присущие слову осиновка, к концу XX в. устарели, то оно, для того чтобы выжить в новых условиях, существенно расширило семантику и стало обозначать любую вещь, сделанную из осины: ложку, кадку, скамейку и др.

Помимо изменения семантики были и другие лингвистические и экстралингвистические причины, способствовавшие закреплению номинации в забайкальских диалектах: а) образование слова по известной модели русского языка: основа мотивирующего прилагательного + продуктивный суффикс – *К*-а; б) Забайкалье, в силу своей малонаселенности и оторванности от Центрального региона России, наиболее развитого в промышленном и культурном отношении, характеризуются известной консервативностью уклада жизни местного населения. По этой причине многие предметы домашнего обихода до сих пор изготавливаются кустарным способом из подручного материала, причем их назначение и внешний вид на протяжении столетий практически не изменились; в) наиболее пригодным сырьем для производства деревянных изделий, особенно бытовых емкостей под жидкие вещества, в Забайкалье является древесина осины, поскольку она, в отличие от древесины сосны и ели, не обладает смолистостью и, следовательно, не придает постороннего запаха и привкуса хранящимся в сосуде продуктам. Особенно хороши осиновые кадки для квашений и солений. Достоверно известно, что капуста, находящаяся в осиновой кадушке, остается белой и хрустящей до самого лета. Помимо всего прочего, осина в Забайкалье довольно широко распространена, ее древесина сравнительно дешева и легко обрабатывается, поэтому она и по сей день пользуется у кустарей большой популярностью. В заключение отметим, что слово осиновка в специальной и художественной литературе нам не встретилось.

Диалектизм *свива́лка, и*, ж. – «берестяной (реже – фанерный) короб для ручного сева» отмечен в говорах старообрядцев (Семейских) Забайкалья. В «Толковом словаре…» В. И. Даля это слово отсутствует, поэтому мы вправе предположить, что оно возникло в конце XIX-го – нач. XX в. Наша точка зрения основывается еще и на том, что в речи сторообрядцев (Семейских) Забайкалья существительное свивалка во 2-й пол. XX в. используется в качестве

---

[308] Юмсунова Т. Б., *Язык семейских – старообрядцев Забайкалья* / Т. Б. Юмсунова. – М.: *Языки славянской культуры*, 2005, С. 31

[309] Пожарицкая С. К., *Русская диалектология: учебник* / С. К. Пожарицкая. – М.: Изд-во МГУ, 1997, с. 10

историзма: «Ета раньшы хлеп ис свива́лки сеили, ана бирезава, с римнями, туды десить килограм зирна засыпали».[310]

Легкие и прочные свивалки делали из цельного пласта бересты, который снимали со ствола взрослого дерева во время сокодвижения. Бересту обрабатывали и свивали (сворачивали) так, чтобы один край находил на другой. Края скрепляли тонкими корешками сосны или ели, пришивали берестяное дно и широкий ремень для удобства ношения через плечо. Ручной сев зерновых – занятие трудоемкое, поэтому крестьяне стремились к тому, чтобы свивалка была максимально легкой и удобной. О вместимости свивалки говорилось выше, здесь же поясним: ее объем был произвольным и нередко определялся физическими возможностями сеятеля. Известно, что ручной сев зерновых прекратился еще в 1-й пол. XX в., тогда же свивалка и ее одноименное название вышли из активного употребления. Существительное *свива́лка* мотивируется основой глагола свивать «свертывать, скатывать в трубку».[311] Суффикс – *ЛК*-а в русских говорах достаточно продуктивен.

Существительное *ско́лотень, тня*, м. – «берестяной короб, кузовок, изготовленный в лесу из подручного материала на время сбора грибов и ягод» зафиксировано в говорах старообрядцев (Семейских) Забайкалья во 2-й пол. XX столетия. В «Толковом словаре…» В. И. Даля это слово в указанном значении не приводится, отсутствует оно и в «Этимологическом словаре…» М. Фасмера. Однако исходя из лингвистического анализа лексемы сколотень мы приходим к выводу, что она и в плане семантики, и в плане словообразования восходит к глаголу сколоти́ть «сбивать долой, снять колотя, сшибить».[312] Действительно, существуют два способа получения берестяного цилиндра, именуемого в народе сколотнем. Первый способ подробно описан в «Словаре говоров старообрядцев (Семейских) Забайкалья»: «Сколотинь з гнилой бирески. Из ие гниль выковыриваш и палучацца сасут пад ягаду, а патом выбрасываш иё, она патом не нужна».[313] О втором способе мы узнаем из книги Ф. Ф. Трапезникова «Плетение ивового прута и бересты»: «Для снятия сколотня годится только спиленное дерево. Сначала удаляют участки с сучьями, на ровных частях делают кольцевые надрезы и при помощи тонкого клина-щупа или толстой стальной проволоки понемногу отделяют бересту. Затем ее сдергивают и получают цельный цилиндрический сколотень».[314] Из цитаты видно, что сколотень – это еще не сама емкость, а только заготовка для нее. Со

---

[310] СГССЗ, С. 420
[311] Даль 2002, т, 4., с. 250
[312] Даль 2002, т. 4, с. 339
[313] СГССЗ, С. 431
[314] Трапезников Ф. Ф., *Плетение ивового прута и бересты* /Ф. Ф. Трапезников. – 2-е изд., стереотип. – М.: Нива России, 1995, с. 161

временем наименование части сосуда стало использоваться для обозначения самого предмета-сосуда. Таким образом, мы вправе утверждать, что здесь налицо одна из разновидностей метонимического переноса: синекдоха. В заключение обзора лексемы сколотень остается добавить, что в русских говорах XX в. она номинирует два вида берестяных емкостей: полый берестяной цилиндр со вставным дном, пригодный для сбора и транспортировки сыпучих веществ (Забайкалье), и сосуд, повсеместно известный в Сибири под названием туес. Причем интересно отметить, что на территории Западной Сибири (Томск, Новосибирск) существительное сколотень, возникшее на русской почве, активно используется в речи современных кустарей. Об этом свидетельствуют кустарные выставки, которые неоднократно проходили в нашем крае. Примеров использования слова сколотень в текстах художественной литературы найти не удалось.

Проанализированный нами материал свидетельствует: большинство названий бытовых вместилищ, отмеченных в говорах старообрядцев Забайкалья, присущи говорам и других регионов России, как северным, так и южным: лагун и его производные. В то же время в говорах старообрядцев имеются лексемы, являющиеся локализмами: бу´лькалка, булука´лка, болтыха´лка, болту´шка, кутейник, медовик, медовница, медовица, свива´лка, однако все они – за исключением слова кутейник – имеют в русских говорах семантические варианты.

Сравнение лексики, в том числе и предметной, говоров старообрядцев Забайкалья с лексикой говоров алтайских старообрядцев, позволит, на наш взгляд, выявить те изменения, которые претерпел их язык за минувшие столетия, и установить черты сходства, поскольку по свидетельству этнографов, и забайкальские, и алтайские старообрядцы имели общую историческую Родину, т. е. насильственно переселялись с одной территории[315].

БИБЛИОГРАФИЯ

Карпова И. А., *Неславянские наименования емкостей для сыпучих и жидких веществ в русском языке (лингвоисторический аспект)*: автореф. дис. канд-а филол. наук: 10. 02. 01 / И. А. Карпова. – Орел, 1994. – 19 с.

Пожарицкая С. К., *Русская диалектология: учебник* / С. К. Пожарицкая. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 168 с.

Трапезников Ф. Ф., *Плетение ивового прута и бересты* /Ф. Ф. Трапезников. – 2-е изд., стереотип. – М.: Нива России, 1995. – 192 с.

Юмсунова Т. Б., *Язык семейских – старообрядцев Забайкалья* / Т. Б. Юмсунова. – М.: *Языки славянской культуры*, 2005. – 288 с.

[315] подробнее смотри: Юмсунова 2005, С. 18-29

Словари

БТСРЯ – *Большой толковый словарь русского языка* / Под ред. С. А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

Даль В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание*: В 4-х т. /В. И. Даль. – М.: ООО "Изд. АСТ": ООО "Изд. Астрель", 2002. Т. 1-4.

СГССЗ – *Словарь говоров старообрядцев /Семейских/ Забайкалья* / Под ред. Т. Б. Юмсуновой. – Новосибирск: СО РАН, 1999. – 539 с.

СДРЯ – *Словарь древнерусского языка XI–XIV вв.*: В 10 т. Т. 4 /Гл. ред. Р. И. Аванесов. – М.: Русский язык, 1991. – 558 с.

СОГ – *Словарь орловских говоров Л-М* / Авт.-сост. С. М. Васильченко; Л. С. Эстрина, Т. В. Бахвалова. – Орёл: ОГПИ, 1994. – 168 с.

СРНГ – *Словарь русских народных говоров* / Под ред. Ф. П. Филина. – М.–Л.: Наука, 1965-1998. – Вып. 1-32.

СРГСУ – *Словарь русских говоров Среднего Урала.* Т. 2. К–Н / Авт.–сост. Я. В. Волоскова и др. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1971. – 214 с.

Фасмер М., *Этимологический словарь русского языка:* В 4 т. / М. Фасмер. – 2-е изд., стереотип. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1-4

Rezumat

Analiza pluriaspectuală a denumirilor de obiecte casnice in graiurile staroverilor din zona Transbaikal

În dialectologia rusă contemporană se acordă tot mai multă atenție studiului graiurilor specifice staroverilor din regiunea Transbaikalului, ele reflectând şi trăsăturile lingvistice comune altor regiuni ale Rusiei. Studiul de față abordează în paralel şi lexicul graiurilor staroverilor din Altai, ceea ce permite observarea schimbărilor petrecute în limbă în ultimele secole, deoarece staroverii din ambele regiuni au aceeaşi patrie istorică.

ECHIVALENŢE PREPOZIŢIONALE BULGĂREŞTI ALE PREPOZIŢIILOR COMPUSE DIN LIMBA ROMÂNĂ (PREPOZIŢII CU ELEMENTUL PREPOZIŢIONAL *DE*)

Silvia MIHĂILESCU
Universitatea "Sf. Chiril şi Metodiu", Veliko Târnovo, Bulgaria

Cuvinte-cheie: *Prepoziţii simple şi compuse, echivalenţe prepoziţionale, analizã semantico-sintaticã.*

În limba română prepoziţiile compuse se obţin în urma alăturării a două sau mai multe prepoziţii simple: *de la*, *de pe*, *de pe la*, *până la*, *până în*, *pe lângă*, etc. Majoritatea componentelor prepoziţionale „îşi păstrează individualitatea de sens şi de formă" în noile prepoziţii[316]. Analiza acestor componente, după criterii semantico-sintactice, este realizată de C. Dominte, în studiul său dedicat prepoziţiilor compuse exprimând relaţii spaţiale şi temporale[317]. Autorul clasifică elementele prepoziţionale în prepoziţii principale (care exprimă relaţii spaţiale şi temporale stricte: *în*, *după*, *pe*, *deasupra*, *sub*, *între*, *la*, *lângă*, etc.) şi prepoziţii auxiliare (care nuanţează valorile celor principale, introducând ideea de direcţie, de desprindere de punctul sau momentul iniţial, de limită în spaţiu şi timp, etc.: *de*, *pe*, *până*). Şi din acestă descriere reiese clar că prepoziţiile compuse din limba română exprimă raporturi semantice complexe, care sunt influenţate de conţinutul semantic al fiecărui element în parte.

În structura prepoziţiilor compuse bulgăreşti intră două prepoziţii simple, ca în română, (*измежду*, *заради*, *покрай*, etc.) dar şi substantive şi adverbe însoţite de prepoziţii simple (*вместо*, *около*, *според*; *извън*, *въпреки*, *отвъд*, etc.). Semantic, compusele alcătuite din două prepoziţii simple nu se subordonează aceluiaşi principiu, ca în limba română. Unele prepoziţii compuse sunt în relaţie de sinonimie cu un component al său (*за* cu *заради*, *между* cu *помежду*), în altele este predominantă valoarea primului component, în timp ce al doilea, îi adaugă anumite nuanţe semantice (*докъм, донод, изпод, измежду*).

În sistemul prepoziţional al limbii bulgare întâlnim un alt proces, asemănător celui al formării prepoziţiilor compuse româneşti. Este vorba despre utilizarea concomitentă a două prepoziţii simple, fiecare dintre

[316] *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei R. P. Române, Bucureşti, vol. I, 1963, p. 322.
[317] *Exprimarea relaţiilor spaţiale şi temporale prin prepoziţii în limba română*, în *Sistemele limbii*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1970, p. 227-271, apud *Limba română contemporană*, sub coordonarea acad. I. Coteanu, Bucureşti, 1985, p. 271.

acestea, însă, fiind independentă semantic: *по на, за в, до след, до над*, etc. În aceste îmbinări prepoziționale, ortografia bulgară recomandă scrierea separată a elementelor componente: *къщи* ***по на*** *два ката, чакам* ***до след*** *осем часа*[318].

Alegerea prepozițiilor compuse ca bază a comparației noastre nu este întâmplătoare. Pentru vorbitorii de limba bulgară, dificultatea de a folosi şi de a traduce aceste prepoziții este evidentă şi derivă din mai mulți factori. Pe lângă faptul că prepozițiile simple componente îşi mențin neschimbate particularitățile semantice şi gramaticale, am mai adăuga câteva motive care îngreunează asimilarea părții de vorbire respective de către nativii acestei limbi. Astfel, multitudinea de sensuri contextuale ale unei prepoziții, faptul că unei singure prepoziții din limba-sursă îi pot corespunde câteva din limba-țintă, sunt unele dintre cele mai importante aspecte ale însuşirii şi traducerii prepozițiilor româneşti, în general.

Scopul acestei cercetări este de a analiza traducerea prepozițiilor compuse româneşti cu elementul *de*, în limba bulgară, cât şi de a sistematiza echivalentele lor prepoziționale obținute în urma traducerii. Evidențierea echivalentelor astfel obținute vine în ajutorul practicii traducerii, ținând cont de dificultățile enumerate mai sus, dar şi de faptul că majoritatea prepozițiilor compuse nu sunt cuvinte-titlu în dicționarele bilingve româno-bulgare, iar atunci când se regăsesc în dicționare, echivalentele lor sunt de multe ori reduse la număr.

În atenția noastră vor fi prepozițiile compuse în structura cărora se află elementul prepozițional *de*, şi anume: *de la, de pe, de sub, de lângă, de după, din, dintre*. Conform clasificării realizate de C. Dominte, aceste prepoziții compuse sunt alcătuite dintr-o prepoziție auxiliară şi una principală[319]. Alegerea noastră este determinată de faptul că prepoziția *de*, alături de *pe* şi *până*, intră în structura celor mai numeroase prepoziții compuse româneşti[320]. De asemenea, precizăm că în analiza noastră includem şi prepoziții compuse, în care elementele lor componente s-au sudat, de-a lungul timpului: *din* (< *de* + *în*), *dintre* (< *de* + *între*).

În demersul nostru comparativ vom porni de la analiza la nivel sintactic a prepozițiilor, care oferă totodată şi baza stabilirii echivalențelor dintr-o altă limbă. Observațiile noastre se bazează pe analiza unui material extras din opere literare româneşti şi traducerile lor în limba bulgară. Au fost excerptate 900 de prepoziții compuse cu *de* şi corespondentele lor din bulgară. Am avut în vedere funcțiile sintactice introduse în propoziție, cât şi valorile semantice ale prepozițiilor din cele

[318] *Граматика на съвременния български книжовен език*, София, Издателство на БАН, том II, 1983, p. 411.
[319] Nu am inclus aici prepozițiile *de către, de cu, de peste, de până*, care sunt mai puțin reprezentative numeric în textele analizate.
[320] *Gramatica limbii române*, op.cit., vol. I, p. 322.

două limbi, aşa cum sunt ele descrise în gramaticile de bază ale limbilor respective (vezi notele 1 şi 3).

Astfel, am identificat următoarele echivalente prepoziționale ale prepozițiilor compuse cu elementul prepozițional *de*:

1. Prepoziția *de la*

- de la = от

*Când m-am ridicat **de la** masă mi-am dat seama, fără să-mi vină să cred, că mergeam pe două cărări.* (MC, 114)

*Когато станах **от** масата, си дадох сметка – макар да не можех да повярвам – че вървя на две страни.* (МК, 120)

Această echivalență este posibilă atunci când prepoziția *de la* introduce un complement circumstanțial, fie de loc (care exprimă separarea de punctul de contact inițial), ca în exemplul ilustrativ de mai sus, fie de timp, ca în următorul:

*Îmi pun şi eu această întrebare cel puțin **de la** vârsta de paisprezece ani...*(MC, 78)

*Аз също си задавам този въпрос поне **от** четиринайсетгодишна възраст...* (МК, 80)

În următorul caz *от* este echivalentul prepoziției româneşti când aceasta introduce un complement indirect în acuzativ, care indică proveniența:

*Şi acasă nu stătea o clipă, făcea treabă, gătea, îngrijea de doi frați mai mici, ştiam **de la** mama, care aflase de la şedința cu părinții.* (MC, 88)

*И вкъщи не се спираше, вършеше различни неща, готвеше, гледаше двамата си по-малки братя, знаех тези неща **от** мама, която ги беше узнала на родителска среща.* (МК, 92)

Când aceeaşi prepoziție, *de la*, introduce atribute substantivale care semnalează apartenența, proveniența unui obiect, traducerea se face tot prin *от*, prepozițiile din ambele limbi marcând această valoare:

*Are o cutie întreagă cu scrisori **de la** el, trimise din toate părțile lumii pe unde a umblat.* (ME-M, 84)

*Имала цяла кутия с писма **от** него, изпратени от всички краища на света.* (МЕ, 84)

- de la = на

Această corespondență este detectabilă când prepoziția *de la*, ca şi prepoziția echivalentă din bulgară, introduce atribute substantivale, care exprimă proveniența:

*... auzeam la răstimpuri ceasul **de la** biserica protestantă, cum numără în noapte.* (ME-M, 140)

*... чувах от време на време часовника **на** протестантската църква да бие в нощта.* (МЕ, 143)

În următorul exemplu *de la* introduce un atribut care precizează locul existenței unei anumite persoane. Traducerea se realizează tot prin *на*, această prepoziție exprimând acum situarea în spațiu:

*... bărbatul **de la** volanul maşinii s-a întins să-i deschidă portiera.* (MC, 36)

*... мъжът **на** волана се протегна да й отвори вратата.* (МК, 36)

- de la = в

*... ca de obicei când sunt nemulţumit de mine şi vreau să-mi vorbesc, m-am dus şi m-am privit în oglinda **de la** baie.* (MC, 76)

*... и както винаги когато не съм доволен от себе си и искам да си говоря, отидох и се погледнах в огледалото **в** банята.* (МК, 79)

Ca şi echivalenţa anterioară, aceasta este specifică când *de la* introduce atribute substantivale prepoziţionale, care indică locul. Prepoziţia *в* însoţeşte un atribut substantival care exprimă, de asemenea, locul, cu referire la spaţiul în interiorul căruia se află un obiect.

Înainte de a analiza traducerea celorlalte prepoziţii, se impune un scurt comentariu referitor la prepoziţia *от*, pe care am remarcat-o drept corespondent al prepoziţiei *de la*, când aceasta precedă diverse complemente şi atribute, urmând a fi şi echivalentul altor prepoziţii aflate în atenţia noastră (*de pe, din, dintre*). În limba bulgară *от* serveşte, de asemenea, la introducerea diferitor complemente sau atribute. Semantic, ea este aproape singura prepoziţie bulgărească, care exprimă ideea desprinderii sau separării de un anumit punct în spaţiu şi timp. Plurisemantismul acestei prepoziţii acoperă însă şi alte valori, precum cea ablativă, partitivă, a originii, a cauzei, a trecerii dintr-o stare în alta[321]. Având aceste caracteristici semantice, *от* reprezintă echivalentul multor prepoziţii compuse cu elementul prepoziţional *de*. Prepoziţia *de*, la rândul ei, exprimă aproape toate aceste valori, iar în majoritatea prepoziţiilor compuse în care este element constituent se regăsesc, evident, şi aceste nuanţe semantice.

2. Prepoziţia *de pe*

- de pe = от

Această prepoziţie introduce în limba română atât complemente circumstanţiale de loc (care indică separarea de punctual de contact iniţial), cât şi atribute prepoziţionale. În primul caz se traduce cu precădere prin *от*:

*Într-adevăr, se ridică **de pe** bancă şi mă sărută pe celălalt obraz.* (ME-M, 130)

*Наистина тя стана **от** пейката и ме целуна по бузата.* (ME-M, 127)

În cazul atributului substantival prepoziţional, posibilităţile de redare sunt mai numeroase:

*... era dreaptă ca o statuie **de pe**-un sarcofag etrusc şi mă privea drept în faţă.* (MC, 16)

*... беше изпъната като статуя **от** етруски саркофаг и ме гледаше право в лицето.* (МК, 14)

[321] *Граматика на съвременния български книжовен език*, op. cit., том II, p. 433-435.

Om din acest caz este corespondentul prepoziției româneşti atunci când ambele prepoziții exprimă originea.

- de pe = на

De pe este exponenta relației spațiale dintre obiecte, exprimând situarea în spațiu cu referire la un anumit loc. Prepoziția *на* semnalează şi ea aceeaşi relație spațială:

... Maitrey, care voia să decoreze covoarele ***de pe*** *scară cu tablouri, scăpase jos o cadră cu un portret magnific al lui Tagore...* (ME-M, 126)

... Майтреи, която искаше да украси килимите ***на*** *стълбището с картини, изпусна на земята един великолепен портрет на Тагор...* (ME, 123)

- de pe = по

... uneori, în lungile şi savantele noastre discuții ***de pe*** *străzile Clujului, ne dădeam seama că fiecare vorbea de fapt despre cu totul altceva...* (MC, 38)

... нерядко след дългите ни научни дискусии ***по*** *улиците на Клуж се улавяхме, че всеки един говореше за нещо съвсем различно...* (MK, 38)

Această alegere în traducere este dictată de capacitatea prepoziției *по* din bulgară de a exprima locul de pe suprafața unui obiect, nuanță introdusă în română mai ales de componentul prepozițional *pe*.

3. Prepoziția *din*

Cu această prepoziție se formează diverse complemente circumstanțiale (de loc, de mod, de cauză) sau atribute substantivale prepoziționale. În primul caz, echivalentul bulgăresc este prepoziția *от*, care având aceeaşi bogăție semantică introduce aceleaşi complemente:

- de loc (care arată desprinderea din interiorul unu obiect):

M-am răzvrătit împotriva acestei pătimiri, care violenta sufletele, şi am ieşit ***din*** *cameră.* (ME-M, 117)

Разбунтувах се срещу това мъчение, насилие върху душите, и излязох ***от*** *стаята.* (ME, 115-116)

- de mod:

Vorbeam în citate nu ***din*** *snobism (...), ci pentru că ajungeam să iubesc câte-un autor până la nebunie...* (MC, 8)

Говорех с цитати не ***от*** *снобизъм (...), а защото се влюбвах до полуда в някой автор...* (MK, 6)

- de cauză:

Nu-mi lepăd legea ***din*** *spaimă sau de pofta câştigului, ci pentru că dragostea mă pune la această încercare.* (ME-M, 102)

Не отхвърлям вярата си ***от*** *страх или от стремеж към печалба, а защото любовта ме поставя на такова изпитание.* (ME, 102)

Dacă *din* introduce un complement indirect, care exprimă desprinderea dintr-o cantitate (cu numerale), traducerea se poate realiza apelând la prepoziția *измежду*:

*În curte plasai un copac ales **din** şase copaci şi un lac **din** şase lacuri. Deasupra casei trebuia să plasezi un soare, fireşte ales **din** cei şase disponibili, şi unul dintre cei şase nori...* (MC, 75)

*В двора трябваше да се постави дърво, избрано **измежду** шест дървета и езеро – **измежду** шест езера. Над къщата трябваше да се разположи слънцето, естествено избрано **измежду** шестте налични, и един от шестте облака...* (MK, 77)

Измежду este echivalentul cel mai frecvent al prepoziției *dintre*, când aceasta introduce un complement circumstanțial de loc, cum vom arăta puțin mai jos. În acest context, însă, exprimă ideea de desprindere a unui obiect din mijlocul mai multora de aceeaşi categorie.

În cazul construirii atributului cu *din*, modalitățile de traducere sunt variate. Această trăsătură caracterizează atributele care indică localizarea sau situarea spațială a unui obiect sau a unei persoane. Astfel, echivalentele lui *din*, atunci când introduce acest gen de atribute sunt:

- *в*:

*O dată sau de două ori pe lună paznicul bungalow-ului se ducea la Naini-Tal pentru anumite provizii, pe care nu le putea găsi în satele **din** vale ...* (ME-M, 158)

*Веднъж или два пъти в месеца пазачът на хижата отиваше до Наини-Тал за някои продукти, които не можеше да намери в селата **в** долината ...* (ME, 153)

- *от*:

*N-am putut să scap, m-au îmbrâncit peste fetele **din** bancă şi aşteptau acum ca Petruța să-nceapă cu întrebările.* (MC, 88)

*Не можах да се отърва, изблъскаха ме при двете момичета **от** чина и зачакаха Петруца да започне с въпросите.* (MK, 91)

Valoarea prepoziției bulgare *от*, în cazul redării valorii locale din română, cuprinde întotdeauna în semantica sa ideea de loc al originii (bg. *местопроизход*). În această situație ***от*** exprimă "punctul de plecare referitor la cineva sau ceva, ca rezultat al apariției sau al apropierii, dependenței de o anumită persoană, de un grup social sau de un loc"[322].

- *на*:

*Cuvintele acestea îi amintiră deodată (...) grădina cu duzi **din** Bulevardul Pache şi tristețile de atunci.* (ME-S, 148)

*Тези думи изведнъж й припомниха (...) черничевата градина **на** булевард Паке, копнежите й от онова време.* (ME, 173)

- *по*:

[322] *Граматика на съвременния български книжовен език*, op. cit., том II, p. 434.

Au rămas blocurile ude şi jegoase, găurile ***din*** *asfalt, oamenii prost îmbrăcaţi şi arătând bolnavi...* (MC, 36)

Останаха мръсните и мокри блокове, дупките ***no*** *асфалта, грозно облечените и болнави минувачи...* (MK, 36)

Valoarea prepoziţiei *no* este determinată de sensul substantivului prin care se exprimă atributul substantival. Acesta implică ideea de „suprafaţă fără graniţe" (în cazul de faţă „asfalt")[323]. Datorită acestui fapt prepoziţia *no* marchează nu atât valoarea de suprafaţă, tipică pentru ea, cât valoarea locativă, fără implicarea, însă, a unei localizări stricte.

Prepoziţia *om* se impune ca echivalent şi când atributul substantival introdus de prepoziţia *din* exprimă:

- materia din care este realizat un obiect:

... tu vii acum ca un zeu ***din*** *aur şi* ***din*** *pietre scumpe, şi te ador, căci tu eşti mai mult decât dragostea mea...* (ME-M, 159)

... ти идваш сега като бог ***от*** *злато и скъпоценни камъни и те обожавам, защото ти си повече от любовта ми...* (ME, 154)

- partitivul:

Ridică una ***din*** *oalele pline şi o cântări în mâini mulţumit.* (ME-S, 188)

Вдигна една ***от*** *пълните кани доволен и я претегли на ръка.* (ME, 217)

- originea:

... Irina nu-mi apare nici în casa ei plină de poze cu peisaje ***din*** *Finlanda, nici în jegoasa sa garsonieră de la Apărătorii Patriei...* (MC, 49)

Ирина ми се явява не в къщата си, цялата в пейзажи ***от*** *Финландия, нито в кирливата й гарсониера от "Апаръторй Патрией"...* (MK, 50)

- momentul:

... îmi răbufnesc continuu în memorie imagini vii ***din*** *trecut...* (MC, 57)

... в паметта ми избухват постоянно спомени ***от*** *миналото...* (MK, 58)

Trebuie să amintim că unele din echivalentele lui *din*, pe care le găsim în dicţionarele bilingve - *с, по, на, за* - se regăsesc mai rar în traducerile analizate. Prepoziţiile *с, по, на, за* sunt echivalentele lui *din* doar atunci când regimul prepoziţional al verbului sau structura grupului fix de cuvinte din bulgară o impun. De exemplu:

Am bătut de mai multe ori ***din*** *picioare ca s-o alung...* (MC, 59)

Тропнах няколко пъти ***с*** *крак, за да побегне...* (MK, 60)

... am să mă împiedic şi-am să cad ***din*** *vina d-tale...* (ME-S, 177)

... ще се спъна и ще падна ***по*** *твоя вина....* (ME, 206)

---

[323] Vezi Ст. Георгиев, *Субстантивни словосъчетания с предлога „по" в съвременния български език*, în Трудове на Висшия Педагогически Институт „Братя Кирил и Методий", Велико Търново, 1967-1968, том 5, p. 28.

Tânărul goli paharul ***dintr****-o sorbitură.* (ME-S)

Младежът пресуши чашата ***на*** *един дъх.* (ME)

... senzațiile de déjà vu m-au însoțit constant în viață, ***din*** *fericire...* (MC, 21)

... усещанията за déjà vu постоянно са ме съпътствали в живота, ***за*** *щастие...* (MK, 21)

Cele mai numeroase sunt echivalentele prepoziționale selecționate şi analizate în lucrarea de față, fapt ce a impus şi utilitatea unei astfel de cercetări comparative.

4. Prepoziția *de sub*

Traducerea acestei prepoziții se realizează în două modalități. Când e prezentă la construirea unui complement circumstanțial de loc (care exprimă punctul de plecare a unei acțiuni) se redă printr-o prepoziție compusă - *изпод*, iar când introduce un atribut substantival, printr-o prepoziție simplă - *под*. Prepoziția *изпод* are în structura sa două componente prepoziționale, cel dintâi, *из* indicând valoarea de separare, desprindere[324], iar *под* **-** cea de spațiu situat sub un obiect:

În Torino poți merge zile-n şir fără să ieşi ***de sub*** *porticuri: sunt kilometri de galerii tivind fațadele clădirilor pătrate şi masive.* (MC, 102)

В Торино можеш да вървиш дни напред, без да излезеш ***изпод*** *сводовете с колонади, цели километрични галерии, които опасват с тегели фасадите на квадратните, масивни сгради.* (MK, 106)

Am rămas cu gura căscată, privind prosteşte spectacolul ***de sub*** *baldachin.* (MC, 118)

Останах с отворена уста, гледах глупаво спектакъла ***под*** *балдахина.* (MK, 124)

5. Prepoziția *de lângă*

Traducerea acestei prepoziții se face independent de funcția sintactică introdusă: complement circumstanțial de loc, sau atribut substantival. În ambele situații echivalentul bulgăresc este prepoziția simplă *до*, care exprimă apropierea în spațiu:

- complement circumstanțial de loc:

„Fă-i, fato, şi lui, că nu vine!" strigă Iosub ***de lângă*** *ea şi-i smulse şi caietul...* (MC, 88)

„Айде направи му, де, няма да дойде!", извика Йосуб ***до*** *нея и изтръгна тетрадката...* (MK, 91)

- atribut substantival:

... nu simțeam decât (...) dezgust pentru tot ce ținea de acea după-amiază, pentru femeia dizgrațioasă şi duhnitoare ***de lângă*** *mine...* (MC, 41)

[324] În limba bulgară *из* este, după *от*, a doua prepoziție care indică această valoare, utilizarea sa fiind, însă, mai rară față de aceasta din urmă.

... чувствах само (...) безвкусицата на всичко, от което се състоеше онзи следобед: на грозната миришеща ***до*** *мен жена...* (МК, 42)

6. Prepoziția *dintre*

Se redă în bulgară prin prepoziția *между* (*помежду*), când introduce un atribut substantival care exprimă locul, cu referire la situarea în spațiu, între două obiecte sau persoane. Echivalentul bulgăresc exprimă aceeaşi poziționare în spațiu:

Lunile pe care le-am petrecut în Himalaya, într-un bungalow ***dintre*** *Almora şi Ranikhet, sunt prea triste şi prea senine pentru a le povesti...* (ME-M, 156)

Месеците, които прекарах в Хималаите, в една хижа ***между*** *Алмора и Раникхет, са прекалено тъжни и спокойни, за да мога да ги представя...* (ME, 151)

Când atributul substantival prepozițional, precedat de prepoziția *dintre*, are valoare de partitiv, echivalentul prepoziției în traducere este *от*, exponenta aceleiaşi valori:

Unul ***dintre*** *grupuri era format din copii de şcoală.* (MC, 104)

Една ***от*** *групите беше с ученици.* (МК, 109)

Când prepoziția românească introduce un complement circumstanțial de loc, traducerea sa în bulgară se face prin prepoziția compusă *измежду*, care, în acest context exprimă detaşarea de un anumit mediu, de alți oameni sau obiecte[325]:

După câteva minute a tăcut brusc şi-a ieşit ***dintre*** *copii.* (MC, 105)

След няколко минути внезапно замлъкна и излезе ***измежду*** *децата.* (МК, 110)

7. Prepoziția *de după*

Redarea acestei prepoziții în română se face, de obicei, prin prepoziția *зад*, când introduce un complement circumstanțial de loc sau un atribut substantival, şi prin prepoziția *след*, când introduce o circumstanță temporală atributului substantival:

Soarele apăru ***de după*** *nori.*

Слънцето се появи ***зад*** *облаците.*

Ne-am întâlnit întâmplător în magazinul ***de după*** *colț.*

Срещнахме се случайно в магазина ***зад*** *ъгъла.*

Prepoziția *зад*, care lipseşte din celelalte limbi slave, exprimă valoarea spațială a prepoziției *за* din slava veche, anume, situare sau acțiune în spatele unui obiect[326].

След are semantica prepoziției româneşti *de după*, în acest caz, exprimând posterioritatea:

Recuperarea ***de după*** *operație a fost uşoară.*

Възстановяването ***след*** *операцията беше леко.*

---

[325] *Речник на българския език*, том VI (И-Й), София, Издателство на БАН, 1990, p. 353.
[326] *Граматика на съвременния български книжовен език*, op. cit., том II, p. 425.

La rândul lor, *зад* şi *след*, sunt şi echivalentele prepoziției simple *după*. Acest fapt ne-a determinat să consemnăm şi modalitățile de traducere a prepoziției *de după*, pe care nu am întâlnit-o, însă, în textele literare supuse analizei.

Concluzii

Echivalentele din limba bulgară ale prepozițiilor compuse româneşti analizate sunt mai ales prepoziții simple. Compusele sunt doar două – *изпод* şi *измежду*.

Primele trei prepoziții româneşti analizate, datorită spectrului mai larg de valori exprimate, sunt mai bogate în echivalente (*de la*, *de pe*, *din*), spre deosebire de celelalte (*de sub, dintre, de după, de lângă*).

Prepoziția *om* poate fi corespondentul a trei prepoziții compuse cu care se formează complementul circumstanțial de loc (care exprimă desprinderea, separarea): *de la, de pe, din*.

Se poate observa că unele din prepozițiile simple din bulgară, prin care se traduc prepozițiile româneşti, când introduc atribute sunt şi echivalentele celui de-al doilea component al acestora, după cum urmează:

de [la] = на	*la = на*
de [pe] = по	*pe = по*
din (< de + în) = в	*în = в*
de [sub] = под	*sub = под*
de [lângă] = до	*lângă = до*
dintre (< *de* + *între*) = *между*	*între = между*
de [după] = зад; след	*după = зад; след*

Această analiză pune în evidență complexitatea sistemului prepozițional românesc, în comparație cu cel bulgar, care pare mai conservator. Pentru a se exprima în acelaşi plan semantico-sintactic, limba română apelează la prepoziții compuse, pe când bulgara foloseşte în primul rând prepoziții simple, primare, specifice aproape tuturor limbilor slave (*в*, *на*, *от*, *до*, *по*).

BIBLIOGRAFIE

Gramatica limbii române, ediția a II-a, Bucureşti, Editura Academiei R. P. Române, vol. I-II, 1963.

Limba română contemporană, sub coordonarea acad. I. Coteanu, Bucureşti, 1985.

Георгиев, Ст., *Субстантивни словосъчетания с предлога „по” в съвременния български език*, în Трудове на Висшия Педагогически Институт „Братя Кирил и Методий”, Велико Търново, том 5, 1967-1968.

Граматика на съвременния български книжовен език, София, Издателство на БАН, том II-III, 1983.

Речник на българския език, София, Издателство на БАН, том VI (И-Й), 1990.

Surse – abrevieri:

MC – Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Bucureşti, Humanitas, 2004.

ME-M – Mircea Eliade, *Maitreyi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1991.

ME-S – Mircea Eliade, *Proza fantastică. Şarpele*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1991.

ME – Мирча Елиаде, *Майтреи. Змията*, София, превод: Валентин Харалампиев, Василка Алексова, 1989.

MK – Мирча Картареску, *Защо обичаме жените*, Велико Търново, превод от румънски: Ванина Божикова, Иван Станков, 2006.

Резюме

Болгарские предложные эквиваленты румынских сложных предлогов
(Предлоги с компонентом de)

В данном исследовании рассматриваются вопросы, касающиеся проблемы перевода румынских сложных предлогов на болгарский язык. Исследование проводится на основе анализа румынских сложных предлогов с компонентом *de*. Проанализированный материал показывает, что в качестве переводческого соответствия используются два варианта: а) простые предлоги (*в, на, от, по, до*) и б) два сложных предлога (*изпод, измежду*). Сопоставительный анализ такого характера может помочь в изучении вопросов как сопоставительного языкознания, так и практики перевода.

CLASIFICAREA ANGLICISMELOR ŞI AMERICANISMELOR FOLOSITE ÎN TERMINOLOGIA MILITARĂ RUSĂ ŞI ROMÂNĂ

Luiza-Maria OLTEANU
Universitatea Națională de Apărare CAROL I, Bucureşti

Cuvinte-cheie: *anglicisme, americanisme, terminologie militară, inovații lexicale*

Un moment important în existența oricărui sistem este nu numai circulația şi schimbarea elementelor acestuia, ci şi interacțiunea permanentă cu obiectele similare ale altui sistem.[327] Prin urmare, existența în cadrul unei limbi naționale a unui sistem terminologic militar determină posibilitatea de a interacționa cu un sistem terminologic militar existent în cadrul unei alte limbi naționale. Cu alte cuvinte, cu cât totalitatea elementelor terminologice militare ale unei limbi dobândeşte mai repede toate caracteristicile sistemului, cu atât aceasta are un potențial de interacțiune cu sistemul terminologic militar al oricărei alte limbi. După părerea lui Matjuşin, „orice legătură între orice obiecte reprezintă un proces, o manifestare a mişcării ca schimb între aceste obiecte, unde unitățile şanjabile sunt elemente ale anumitor niveluri ale obiectelor aflate în acea legătură."[328]

Acest aspect al funcționării termenului-neologism în limba receptoare reprezintă orice utilizare repetată a termenului-neologism în comunicarea monolingvă ce urmează după prima apariție a acestuia în limba respectivă. Se poate vorbi despre interacțiunea a două sisteme terminologice militare naționale ca un proces sistemic doar după ce au avut loc, chiar şi numai câteva, momente de funcționare a termenului-neologism în cadrul comunicării monolingve.

Mutațiile profunde intervenite în viața societății româneşti şi ruseşti în ultimul deceniu al secolului al XX-lea au impus un nou tip de comunicare militară, „deschisă" tuturor inovațiilor lexicale (împrumuturi, calcuri, creații interne, evoluții semantice etc.) Observațiile care urmează se referă la împrumuturi de origine engleză şi la calcuri după modele englezeşti întâlnite în presa rusească şi românească, cu atenție specială

---

[327] Арнольд, И.В., *Основы научных исследований в лингвистике*, Москва, 1991.

[328] Матюшин, И.М., *Коммуникативная модель взаимодействия военно-терминологических систем (на материале русского и французского военных подъязыков),* Москва, 1996.

asupra comportamentului noilor termeni împrumutaţi, la nivelul terminologiei militare. Alegerea acestei categorii de termeni militari este motivată nu atât prin numărul lor, cât prin frecvenţa de utilizare, valorile semantice şi stilistice ale acestora dezvoltate atât pe terenul românesc, cât şi pe cel rusesc. Astfel de termeni militari, raportaţi la comunicarea militară din perioada de tranziţie, pot fi cuvinte-martor, purtătoare ale unor valori simbolice complexe.[329]

Analiza de faţă este predominant lingvistică, vizând aspecte semantice şi stilistice, fiind motivată de creşterea semnificativă a ponderii influenţei engleze în terminologia de specialitate, în contextul general al invaziei de anglicisme şi americanisme. Cercetarea noastră are un caracter sincronic.

Cauzele adoptării împrumutului sau calcului şi larga lor utilizare în special în presa scrisă şi audio-vizuală sunt de o mare complexitate:

a) Cauze extralingvistice (sociolingvistice şi psihologice) – impactul englezei ca „limbă a globalizării"; caracterul internaţional al cuvintelor, conotaţii sociale favorabile, asociate unor medii investite cu prestigiu; nevoia de a înlocui termeni consideraţi „compromişi", improprii sau „tociţi" prin utilizare abuzivă. (Engleza este considerată lingua franca sau limba globalizării, alături de difuzarea terminologiei militare englezeşti prin „democratizarea informaţiilor")

b) Lingvistice – vechimea; filiera franceză cu rol de suport; încadrarea perfectă în sistemul celor două limbi, române şi ruse; semnificaţia cuprinzătoare (extensiune mare), deschisă, permiţând actualizări contextuale variate. (Absenţa unui termen românesc sau rusesc adecvat; caracterul specializat (monosemantic) sau expresiv (evocator) al cuvântului englezesc; brevilocvenţa; circulaţia internaţională.)

În prezenta lucrare am folosit următoarele prescurtări: OM – Observatorul Militar; SMM – Spirit Militar Modern; ВН – Вестник НАТО; Вн – Военные новости.

Prin acest studiu am încercat o abordare cât mai relevantă a situaţiei fenomenului de globalizare lingvistică şi, în special, a uneia dintre manifestările cele mai pregnante ale acestuia. Este vorba despre interacţiunea terminologiilor naţionale ruse şi române, îndeosebi cu cea engleză, în domeniul limbajului de specialitate militar. Lucrarea de faţă are un aspect practic, deoarece am încercat să oglindesc cât mai exact acest fenomen extrem de actual, printr-o analiză sincronică a textului militar rus şi român. Principalele surse de inspiraţie pentru alcătuirea corpusului terminologic au fost ziarele şi revistele de specialitate, cât şi sursele de pe internet, oferite în principal de către instituţiile NATO.

[329] *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale,* Coordonator: Gabriela Pană Dindelegan, Editura Universităţii din Bucureşti, 2002 (vol. I, II)

În acest sens, vom oferi spre ilustrare o clasificare a anglicismelor şi americanismelor utilizate în terminologia rusă şi română, aşa cum se manifestă acestea în presa scrisă.

Din punct de vedere etimologic (corpusul analizat include împrumuturi din engleză şi calcuri după modelele englezeşti):

a) împrumuturile (lexicale şi frazeologice)

1. Nume proprii

«Безопастность, обеспеченная *ИСАФ*, уже помогла достичь прогресса в ряде областей.» (Интернет)

«Более того, создание постоянного штаба *ИСАФ* позволило Североатлантическому союзу добиться большей стабильности и преемственности в этой деятельности, …» (Интернет)

«Яап де Хооп Схеффер определеят главные вопросы стамбульской встречи на высшем уровне Североатлантического союза и рассматривает перспективы развития *НАТО*.» (Интернет)

„... cu prilejul desfăşurării *Consorţiului PfP* al Academiilor de Apărare şi Institutelor de Studii de Securitate...” (OM, 17-23.06.04)

„*ISAF* va veni şi în sprijinul Ministerului afgan al Aviaţiei Civile şi Turismului (...)” (OM, 24-31.06.04)

„(...) în perioada octombrie 2002-ianuarie 2003, la *Operaţia Coherent Behaviour* (...)” (OM, 24-30.06.04)

„*PfP* facilitează interoperabilitatea şi cooperarea în cadrul operaţiilor conduse de *NATO*.” (OM, 24-30.06.04)

„(...) comandanţii celor trei nave participante la *Cooperative Partner 2004*.” (OM, 15-21.07.04)

„Suedia, Turcia şi multe alte ţări şi-au adus sprijinul în domeniul cooperării civil-militare, *CIMIC* (Civil-Military Cooperation).” (OM, 8-14.07.04)

„Acţiunile *CIMIC*, întrerupte în lunile aprilie şi mai, au fost reluate.” (OM, 8-14.07.04)

a. nume comune (cu referent militar sau consacrate în comunicarea militară)

«В этой связи на *саммите* в Праге союзники по НАТО предприняли ряд шагов по усилению мер защиты от возможного нападения с применением ядерного, биологического, химического и радиологического оружия.» (Интернет)

«В большинстве регионов за пределами столицы положение в хозяйстве по-прежнему остаётся на низком уровне, за исключением *наркобизнеса* и организованной преступности.» (Интернет)

„(...) pentru includerea în *staff-ul* exerciţiului a corespondentului nostru pentru Dobrogea (...)” (OM, 24-30.06.04)

„(...) unul dintre cele mai importante *summituri* din istoria sa.” (OM, 1-7.07.04)

a. calcuri

1. semantice

«Адам Кобирацкий исследует эволюцию операций НАТО и рассматривает перспективы *развёртывания сил* в будущих операциях.» (Интернет)

„(...) *operaționalizarea* Batalionului Multinațional de Protecție CBRN(...)" (OM, 15-21.07.04)

„(...) a unui model occidental de *externalizare a mentenanței*(...)" (OM, 15-21.07.04)

2. frazeologice

«Мы хотим, чтобы Босния и Герцеговина преодолела остающиеся препятствия и присоединилась к программе *«Партнёрство ради мира»*.» (Интернет)

«*Силы реагирования НАТО (СРН)* создавались, чтобы Североатлантический союз мог в случае необходимости быстро применять силу.» (Интернет)

După gradul de asimilare (rusificare sau românizare)

a) termeni integral adaptaţi (fonetic, grafic, morfologic)

«В Комиссии НАТО-Украина союзники *по НАТО* и Украина проводят регулярные обсуждения актуальных вопросов безопастности...» (Интернет)

«..., где собрались афганские *лидеры*, чтобы спланировать процесс восстанавления своей страны после поражения движения «Талибан».» (Интернет)

«За последние пять лет международное сообщество организовало проведение шести *раундов* голосования...» (Вестник НАТО, зима 2000-2001 гг.)

„(...) activitatea *managerială*(...)" (OM, 15-21.07.04)

b) termeni în curs de adaptare (anglicisme, americanisme)

„În această privință, un rol important îl au centrele de pregătire *FOST* (Flag Officer Sea Training) (...)" (OM, 17-23.06.04)

„Aici, printre stânci, luptătorii din munți au instalat un *Check Point* şi au regizat mai multe scenarii (...)" (OM, 17-23.06.04)

„(...) multe dintre cadre au *STANAG-ul* la nivelurile 1 şi 2." (OM, 15-21.07.04)

„Ele trebuie să posede capacitatea de a fi desfăşurate la timp şi de a fi utile *(deployable and usable)*.(OM, 1-7.07.04)

„(...) posibilitatea de a planifica (prevedea, prognoza) viitoarele acțiuni, deci şi forțele care pot fi angajate, se reduce drastic, acestea din urmă fiind lipsite de o a treia caracteristică esențială – *predictability*." (OM, 1-7.07.04)

„Deciziile în domeniul relațiilor civili-militari reprezintă un *topic* interesant şi util." (OM, 1-7.07.04)

„(...) nu avea succes cu *speech-urile* sale(...)" (OM, 1-7.07.04)

„În vorbire, *know-how* este la fel de important ca şi *know-what*." (OM, 1-7.07.04)

„Este dreptul lor să evalueze competenţe *speaker-ului* (...)" (OM, 1-7.07.04)

„*Area of Responsability (AOR)* include teritoriile (...)"(OM, 15-21.07.04)

c) xenisme („străinisme") nume proprii:

«Качество обеспечения секретности британским *истеблишментом* в очередной раз скомпрометировано.» (Интернет – Иностранные военные новости)

„(...) de la lupta antisubmarină, la susţinerea forţelor de suprafaţă, în cadrul operaţiilor întrunite, conform conceptului *Maritime Contributions to Joint Operations*." (OM, 17-23.06.04)

„(...) are loc cea de-a doua fază, pentru pregătire întrunită, sau cursuri *JMC (Joint Maritime Courses)* (...)" (OM, 17-23.06.04)

„(...) să modificăm legislaţia naţională astfel încât aceste misiuni – *cross-border policy* – să fie posibile." (OM, 17-23.06.04)

„*First Sergeant* Staley are numai cuvinte de laudă la adresa alor noştri." (OM; 24-30.06.04)

„Unii vorbitori, numiţi, în engleză, *nounusers*, se străduiesc în zadar să „încarce" substantivele (...)" (OM, 24-30.06.04)

„Era necesar ca noile concepte (*projecting stability, force generation* – procesul prin care statele membre NATO se angajează cu trupe şi echipament pentru operaţiile Alianţei) (...)" (OM, 1-7.07.04)

„Generalul Richard B. Myers, preşedintele Comitetului Întrunit al Şefilor de State Majore *(Chairman)*, documentul descrie căile şi mijloacele pentru cei trei „p": *prevent, prevail and prevail*." (OM, 1-7.07.04)

„În cei 16 ani cât a activat la actuala *National Defense University*, (...)" (OM, 1-7.07.04)

„(...) cu al său motto *„Infantrymen decide battles"*, care stârneşte ironii fine printre aviatorii marini (...)" (OM, 8-14.07.04)

Frazeologisme din terminologia militară a englezei sunt redate în rusă şi română prin:

a) calchiere (traducere exactă a fiecărui element al unităţii frazeologice străine)

«Торпедный катер «Квикк» в 1987 – 1994 гг. использовался во время учений ВМФ для ведения *электронной войны*.» (Интернет)

«Для некоторых государств-членов ЕС *европейская политика безопастности и обороны (ЕПБО)* представляется как «План Б», который будет использоваться в тех случаях, когда США не могут или не захотят участвовать в каких-то операциях.» (Интернет)

«Европейский союз принял свою Стратегию в области безопастности, заявил о создании *Сил быстрого реагирования* и приступил к выполнению двух первых военных миссий.» (Интернет)

„(...) în cadrul operaţiei *„Combustibil pentru Libertate" (Fuel for Freedom)*, (...)" (OM, 8-14.07.04)

b) traducere liberă

«Потребность в сокращении дорогостоящих вооружённых сил времён Варшавского договора возникла именно в то время, когда потребовались более *компактные экспедиционные силы*.» (Интернет)

„Potrivit conceptului operaţional, forţa maritimă multilaterală va fi caracterizată de *capacitatea de proiecţie a forţei (Power projection), flexibilitate globală (Flexible Global Reach), acces optimizat (Optimized Access), capacităţi de comandă, control, comunicaţii, calculatoare, informaţii şi recunoaştere C4ISR (Command, Control, Commnunications, Computers, Intelligence and Reconnaissance)*."

„Aflat în faza de studiu de fezabilitate, *avionul de avertizare timpurie, FOAEW (Future Organic Airborne Early Warning)*, va înlocui elicopterul Sea King MK2 (...)." (OM, 17-23.06.04)

„(...) *verificarea şi monitorizarea transporturilor de mărfuri (Cargo Screening and Tracking), protejarea mărfurilor şi construcţiilor (Facility Protection)* (...)" (OM, 15-21.07.04)

„Mecanismul de compensare, într-un sens sau altul, situaţie de *„sumă-zero" (zero-sum)* (...)" (OM, 1-7.07.04)

„Organizată în reţea *(networked) - „legată" şi sincronizată în timp şi scopuri.*"(OM, 1-7.07.04)

„Să reflectăm la una dintre cele mai de succes istorii ale Războiului Global împotriva Terorismului (GWOT). Este cunoscută sub numele de *„Coalition of the Willing", „Coaliţia Voinţei"*."(OM, 15-21.07.04)

c) echivalare

«Стамбульский *саммит* не отступит от этой традиции. Она станет первой *встречей на высшем уровне* с участием наших семи новых государств-членов.» (Интернет)

«Стамбульский саммит продемонстрирует, что новый, преобразованный *Североатлантический союз* уже готов к действиям. В современных условиях *НАТО* служит целям упрочения нашей общей безопастности…» (Интернет)

«У союзников по НАТО в изобилии имеются те, в общем, обычные объекты и транспортные средства, которые руководящие военные органы НАТО запрашивали для *Международных сил содействия безопастности (ИСАФ)*.» (Интернет)

«Всплеск насилия в Косово в марте этого года стал напоминанием того, насколько хрупок там мир, несмотря на то, что прошло уже пять лет после развёртывания Севреатлантическим союзом *Сил для Косово (КФОР)*.» (Интернет)

«Кроме того, приблизительно 6500 миротворцев в составе *Международных сил содействия безопастности (ИСАФ)* под руководством НАТО ежедневно обеспечивают безопастность жителей Кабула …» (Интернет)

„... una dintre concluziile summitului referitoare la democratizarea *Orientului Mijlociu Extins (Broader)*." (OM, 17-23.06.04)

„Cei peste 42000 de militari şi 20000 de rezervişti (...) sunt incluşi în următoarele structuri: *Surface Fleet (Flota de suprafață), Fleet Air Arm (Forțele aeriene maritime), Submarine Service (Serviciul pentru submarine), Royal Marines (Infanteria marină), Royal Fleet Auxiliary (Flota Regală Auxiliară), Royal Navy Reserve (Rezerva Marinei Militare Regale), Royal Marine Reserve (Rezerva Infanteriei Marine).*" (OM, 17-23.06.04)

„În prezent, Marea Britanie are în vedere procurarea unui nou *avion pentru lupta întrunită, Future Joint Combat Aircraft (FJCA)* (...)" (OM, 17-23.06.04)

„Am spus că, în principal, sunt de acord şi aştept să-mi furnizeze un *Job description, detalii ale posturilor* pe care ar urma să fie încadrați." (OM, 17-23.06.04)

„Cum a fost prezentă la aşa-zisa *Barbeque-day, un soi de ieşire la iarbă verde*(...)" (OM, 15-21.07.04)

În concluzie, globalizarea lingvistică generează, în special în sfera comunicării militare, fenomene pregnante de interacțiune a sistemelor terminologice militare, cu accent asupra influenței limbilor de lucru în cadrul alianțelor şi blocurilor militare, la nivelul limbilor țărilor-membre sau participante.

BIBLIOGRAFIE

Aspecte ale dinamicii limbii române actuale, Coordonator: Gabriela Pană Dindelegan, Editura Universității din Bucureşti, 2002 (vol. I, II)

Арнольд, И.В., *Основы научных исследований в лингвистике*, Москва, 1991.

Матюшин, И.М., *Коммуникативная модель взаимодействия военно-терминологических систем (на материале русского и французского военных подъязыков),* Москва, 1996.

www.nato.int
www.mapn.ro
www.mil.ru
www.ctr-crt.org/natorussia.html
www.presamil.ro
www.casanato.org
www.nato.int/russia
www.britishcouncil.org/english/pep

Abstract

English and American Term Used in Russian and Romanian Military Terminology

The linguistic interaction is one of the main aspects which trigger the linguistic changes and development within a language, thus the influence of foreign languages becomes one of the main factors. Any type of linguistic interaction is based, first of all, on the exchange of a certain number of words from a language to the other. The ways of interaction between languages are extremely various because the process includes other linguistic levels. The exchange can be in the form of expressions, morphological and syntactic ways, and sometimes in the form of specific elements of flexion and even separate sounds.

СЛОВЕСНОЕ УТЕШЕНИЕ У РУССКИХ И У РУМЫН

Мария АНДРЕЙ
Тимишоара, Румыния

Ключевые слова: *словесное утешение, смысл, доля*

Потеря, беда, горе, неудача настигают людей, независимо от места жительства, времени, возраста. Знакомые и близкие не остаются безучастными, стараются помогать делами, утешать словами. Ситуация словесного утешения является, по всей видимости, общечеловеческой.

Каким образом можно утешить человека, попавшего в беду? Как утешают русские? Как утешают румыны? Что есть у них общее? Существуют ли различия?

Чтобы ответить на эти вопросы, мы пользовались речевыми этикетами живой разговорной речи – русской и румынской – содержащими семантический смысл *утешение*.

Использованное нами описание основывается на понятии семантической доли смысла (см.Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров), который входит как часть в иной, объединяющий смысл. Так, смысл "не преувеличивай беды!" входит в ситуативный смысл "утешение", поэтому он и представляет собой семантическую долю (часть целого) наряду с другими долями, например: "жизнь продолжается", "необходимо терпение", "не поддавайся печали!"

Как утешают русские	***Как утешают румыны***
Беда не так велика.	Nenorocirea nu-i atât de mare.
Велико дело!	Mare lucru! Mare pagubă!
Не велика беда!	Nu-i mare nenorocire! *Atâta *pagubă!* **Pagubă-n ciuperci!* (**pagubă* = *убыток*; *ущерб*) Doar nu s-o face *gaură în cer (**дыра в небе*).
Что за горе!	Cât amar! Cât necaz!
Это ли горе?	Ăsta-i necaz?
Это еще полбеды!	Nu e mare lucru! Nu e mare pagubă!
Это еще не так плохо!	Nici nu-i chiar aşa de rău!
Ничего страшного не	Nu s-a întâmplat nimic **rău!*

произошло!	(**плохого*)
Ничего особенного не случилось!	Nu s-a întâmplat nimic deosebit!
Такое ли бывает?	Există şi aşa ceva! Se poate aşa ceva?
Ты еще (настоящего) горя не видел!	N-ai cunoscut adevăratul necaz!
Нашел с чего горевать!	Ţi-ai găsit de ce să te necăjeşti! / să te plângi!
С чего разнюнился? С чего горевать-то? Раз плюнуть!	
Не так страшен черт, как его молюют!	Nu-i dracul chiar atât de *negru* (**черный*) precum pare.
Это горюшко не горе! Горе будет впереди!	Nu-i ăsta necazul! Să vezi ce-o să mai urmeze!
Жизнь продолжается. Это не конец света!	Viaţa merge înainte. Nu-i capătul *pământului! (не конец **земли*!)
Жизнь идет своим чередом! Жизнь **впереди!*	Viaţa merge **înainte!*

Если известно, что именно случилось, то говорят:

Встретишь еще человека! **Есть еще выход*!	Vei mai găsi pe cineva! **Mai există o ieşire!*
На Володе свет клином не сошелся! **Дни не кончились*! **Мир не разрушен*!	**N-au intrat zilele-n sac*! **Nu s-a mântuit lumea*!
До свадьбы заживет!	Până la nuntă trece! Până te măriţi trece!
Забудешь и думать!	O să uiţi!
Необходимо терпение.	Răbdarea-i necesară.
Ничего не поделаешь!	N-ai ce să faci!
Потерпи дружок!	Ai puţintică răbdare!
Выше головы не прыгнешь!	Cască gura cât poţi înghiţi!
Такова судьба!	Asta ţi-e soarta!
От судьбы не уйдешь!	Ce ţi-e scris în frunte ţi-e pus!
Что написано на роду, то и будет.	Ce ţi-e scris /sortit/ hărăzit în frunte ţi-e pus!
Не поддавайся печали.	*Nu te lăsa copleşit de tristeţe.*
Ну-ну!	Ei- ei!
Не плачь!	Nu plânge!

Не горюй! Не печалься!	Nu fi trist! Nu te necăji!
Не так грустно!	Nu-i chiar atât de trist!
Что ты нос повесил?	Nasul în jos!
Ну полно! Ну хватит!	Ajunge! Destul!
Не падай духом!	Nu te descuraja! Nu-ți pierde *curajul! (*смелость) Nu te pierde cu *firea! (*разум)
Встряхнись!	Ei! Revino-ți!
Выше головы!	Capul sus!
Не унывай!	Nu fi mâhnit!
Не вешай головы!	Capul sus! Nu te descuraja!
Ну улыбнись-улыбнись!	Hai, zâmbeşte puțin!
Плачем горю не поможешь!	Plânsul nu ajută la necaz! Plânsul nu te scapă de necaz!
Дай волю чувствам!	*Lasă frâu liber sentimentelor!*
Ничего, поплачь-поплачь!	Nu-i nimic, plângi un pic!
Не держи слез-то!	Nu-ți reține lacrimile!
Что ты как каменная?	Ce stai ca o *momâie? (* пугало; * чучело)
Поплачь милая!	Plângi un pic!
Поплачь-поплачь, легче станет!	Plângi un pic, o să fie mai uşor!
Все еще наладится!	*Totul se va schimba!*
В следующий раз получится!	Data viitoare vei reuşi!
В другой раз будет лучше!	Altă dată va fi mai bine!
Будет и на нашей улице праздник!	Va fi sărbătoare şi pe strada noastră!
Жизнь-то в полосочку: будет и радость! Потерпи, все пройдет.	Rabdă puțin, totul va trece!

Если утешающий знает, что конкретно произошло, то говорится:

В следующий раз сдашь/ поступишь/ выиграешь.	Data viitoare vei reuşi.

Апеляция к чужому опыту

С кем не бывает?	Cui nu i se-ntâmplă?
С каждым может случиться!	Oricui i se-ntâmplă!
Не ты первый, не ты последний!	Nu eşti nici primul, nici ultimul!

Все перемелется, мука будет. Жизнь прожить – не поле перейти.	A trăi o viaţă *nu e lucru de şagă. (**не легкая вещь*.)
Время все исцелит.	Timpul le rezolvă pe toate.
Несчастье даже полезно.	*Din greşeli se învăţă.*
Вперед будешь умнее!	Altă dată vei fi mai isteţ /isteaţă.
Впредь будешь внимательнее!	Altă dată vei fi mai atent /atentă.
Не будь таким простофилей!	Nu fi atât de prostuţ! /nătăfleţ!
Это тебе вперед наука.	Să-ţi fie învăţătură de minte.
На ошибках учимся!	Din greşeli învăţăm.
Теперь будешь знать людей.	De-acum vei şti cum sunt oamenii. / Ăştia-ţi sunt oamenii!
Жизнь-то она научит.	Viaţa te învaţă! Toată viaţa înveţi!

Если утешающий знает обстоятельства беды, он выразится конкретнее:

Будешь знать как полагаться на слово!	Vei şti cum să apreciezi cuvântul!
Теперь ты видишь, какие твои друзья!	Acum vei şti ce prieteni ai!
Не верь встречному-поперечному!	Nu te încrede în primul venit!

На основе выбранных русских и румынских речевых образцов на тему "утешение" мы можем сказать, что и русские и румыны стараются внушить пострадавшим, что беда не так велика, показывают им истинные размеры несчастья, причем иногда с тенденцией к приуменьшению. Несущественность различий при выражении словесного утешения может обясниться некоторыми общими чертами менталитета: духовность, коллективизм (соборность), широта души людей.

Библиография:

Bolocan Ghe., Voronţova T., *Dicţionar frazeologic rus-român*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1987.

Верещагин Е.М., Костомаров В.Г., *Приметы времени и места в идиоматике речемыслительной деятельности* в Язык: система и функционирование: сборник научных трудов. - М.: Наука, 1988. - с. 54-61.

Rezumat
Formule de consolare la ruşi şi la români

Pornind de la formulele lingvistice folosite în limbile rusă şi română pentru consolare în momente de nefericire din viaţa unui om, autoarea studiului de faţă ajunge la concluzia că apropierea dintre popoarele rus şi român se datorează trăsăturilor comune de mentalitate, de tipul: spiritualitate, colectivism, largheţe sufletească.

РАЗВИТИЕ ОРФОГРАФИЧЕСКОЙ ЗОРКОСТИ

М.В. ЧУКАНОВА
Россия

Ключевые слова: *не/произвольное запоминание, «врожденная грамотность», информационные каналы, сильные /слабые позиции звуков, морфологический принцип, рифмовки, дидактические единицы.*

В младшем школьном возрасте происходит интенсивное развитие интеллекта детей, развиваются и превращаются в регулируемые произвольные процессы такие психологические функции, как мышление, восприятие, память. А может ли быть сформирована природная грамотность и как целенаправленно развивать такую способность? Большинство родителей критерием готовности ребенка к школе, считают его умение читать. Поэтому учитель начальных классов с первых уроков начинает исправлять ошибки непрофессионалов.

Все ученики разные. Каждый из них по-своему воспринимает получаемую информацию. Есть дети «левополушарные» и «правополушарные». Они по-разному осваивают навыки грамотного письма. Память левого полушария - произвольное запоминание, а правого полушария – непроизвольное запоминание. Речь появилась в левом полушарии в связи с тем, что именно ему свойственны анализ мелких деталей, символов. В левом полушарии происходят фонетическое кодирование, семантический анализ речи. Оно ответственно за произвольную речь, чтение, письмо и слухоречевую память. Это рационально-логическое, речевое полушарие.

Правое полушарие эмоционально-образное, пространственное, интуитивное.

Принципы работы левого полушария:

- Аналитическое
- Классификационное
- Абстрактное
- Алгоритмическое
- Последовательное
- Дискретное
- Индуктивное
- Рационально-логическое

Принципы работы правого полушария:

- Синтетическое
- Целостное
- Конкретное
- Параллельное (одновременное)
- Непрерывное
- Дедуктивное
- Интуитивное

В связи с этим ученики по-разному осваивают навыки грамотного письма. Правополушарники с трудом воспринимают новую информацию путем дидактических объяснений или ознакомления с правилами. У них встречается так называемая «врожденная грамотность», но они редко имеют «5» по русскому языку, потому что плохо справляются с разбором слов и предложений, так как надо отрешиться от смысловой стороны слов и обозначить их искусственным термином, используемым для классификации. Им трудно разобрать целое на части, например, осмысленное слово на корень, суффикс, приставку, окончание. Трудно запомнить названия падежей, частей речи и членов предложения, тоже искусственно превышенные учеными – левополушарниками. Им трудно запомнить и выучить списки слов, орфограммы. Они легче обучаются, если эти слова встречаются в контексте. Их собственная речь сумбурна. В тоже время правополушарники бывают прекрасными ораторами, с лихвой окупая данные недостатки точными интонациями, жестами, мимикой, эмоциональной насыщенностью речи, умением заразить аудиторию своими эмоциями, вызвать глубокое понимание проблемы и личностное к ней отношение.

Если учитель задает вопрос по тексту, требующий точного, а не смыслового воспроизведения из памяти, ученик может не ответить на вопрос, даже прекрасно усвоив материал. Правополушарнику легче решать задачи, чем примеры, писать сочинение, чем диктант. Главное для таких детей – смысл. Они легко усваивают основную мысль, принцип из контекста, могут подвести итог, свободно включиться в дискуссию. Они хорошо работают методом «мозгового штурма».

Так называемая «врожденная грамотность» часто встречается именно у правополушарников, и установка на постоянный контроль записываемых слов с помощью правил может разрушить врожденную грамотность. Так что же правила не нужны? Нужны, но только на определенном этапе обучения и без жесткой установки на контроль письма проговариванием правил. Знание правил не должно превращаться в самоцель. Правила – это лишь инструмент, помогающий освоить грамотное письмо. Пользоваться же этим

инструментом можно по-разному. Правополушарникам нужно понять принцип работы, должна быть опора на конкретные объекты, явления, события.

Кроме того, человек воспринимает информацию через три канала зрительный, слуховой, кинетический. Один из них является ведущим. Поэтому исследуя проблему орфографической зоркости, убедились в том, что грамотно будет писать не тот ученик, кто научился до школы читать, а у кого лучше развита зрительная память. Дети с хорошей зрительной памятью, читая, запоминают образы слов и при письме используют эти образы. Ученик с развитым слуховым каналом, должен использовать, при обучении грамоте, орфографическое чтение. Тогда у него будет создаваться слуховой образ слова. Для этой работы можно использовать опыт П. С. Тоцкого.[330] Методика его работы основана на орфографическом проговаривании текстов, максимально насыщенных орфограммами. Орфографическое чтение наиболее естественно для первоклассников, только что начинающих обучаться родному языку. Кинестеты не воспринимают звукобуквенную оболочку слова, а опираются только на его значение. Работая над орфографией, необходимо использовать все виды восприятия информации.

Задачи изучения орфографии:

- Дать понятие об орфограмме.
- Выработать у учащихся орфографическую зоркость.
- Добиться определенной самостоятельности в поиске орфограмм при свободном письме и способов их проверки.

Написание слов в русском языке подчиняется фонематическому принципу и фонемы находящиеся в слабых позициях, на письме обозначаются теми же буквами, что и в сильных позициях. Поэтому необходимо, чтобы дети разделили для себя понятие «звук» и «буква». Д. Б. Эльконин ввел в практику работы начальной школы абстрактные графические модели, которые позволяют работать со звуками, так как это всего лишь знак[331]. Ребенок должен научиться изображать звучащее слово, различать языковые оттенки. Тогда у учеников начинает развиваться фонематический слух. Исследуя слова, дети убеждаются, что, например, одна и та же схема подходит для нескольких слов. Например, [дом, дым, сон, сыр]. Поэтому каждый звук должен обозначаться специальным знаком- буквой.

Дальше для звукового анализа берутся слова близкие по значению, но различные по звуковому составу. Например: [стол], [сталы]. На предыдущих уроках дети увидели, что замена звука, меняет лексическое значение слова. Ученики ставят ударение в слове и видят, что оно меняет смысл слова. Ударение – важный признак

---

330 Тоцкий П.С., *Орфография без правил*, М., Просвещение, 1991.

331 Эльконин Д. В., *Психологическое развитие в детских возрастах*, М., 1996.

гласного. Под ударением – сильная позиция, без ударения – слабая. В слове «работают» разные звуки [а], [о]. Происходит позиционное чередование звуков. Свое открытие дети проверяют на парных согласных. Пройдя этапы работы со звуками, учащиеся приходят к выводу:

- слова различаются не отдельными звуками, а рядами, позиционно чередующимися звуков. (Лес, лесок, лесник, лесной).
- только буква обозначающая звук, стоящий в сильной позиции однозначна, остальные буквы, обозначающие звуки в слабой позиции проблематичны и требуют проверки.

Расхождение между произношением звуков и обозначением их на письме и составляют существенную особенность орфографии, морфологический принцип которой требует единого написания морфем. В методическом пособии для учителей начальных классов «Формирование орфографической зоркости» Н.Ф. Высоцкая[332] предлагает таблицу, по которой дети учатся записывать слова звуками.

Позиции.	После твердых согласных.	После мягких согласных.
Под ударением	А О Э Ы У	А О Э И У
В предударном слоге и в начале слова	А Ы У	И У
В остальных безударных слогах.	А Ы У	И У

Использование данной таблицы позволяет лишний раз убедиться в том, что звуковой и графический образ слова – это не одно и тоже. Грамотно писать - это значит постичь закон обозначения буквами гласных и согласных звуков в слабой позиции.

Отношение между произношением и написанием слова – это звукобуквенный анализ, выполнять, который можно по схеме, предложенной П.С. Жедек: [333]

---

[332] Высоцкая Н.Ф., *Формирование орфографической зоркости у младших школьников*, РИО ИПК и ППРО ТО, 2004.

[333] Жедек П.С., Цукерман Т.А., *Обучение чтению по системе Д.Б. Эльконину*, М., 2003.

- Сколько в слове слогов?
- Какой слог ударный?
- Сколько в слове звуков?
- Сколько в слове букв?
- Сколько в слове гласных звуков?
- Сколько согласных?
- Охарактеризуйте каждый звук.
- Укажите, какой буквой обозначается звук на письме.

Особое внимание здесь уделяется характеристике звука, а потом уже определяется буква, которая его обозначает. При обозначении количества звуков и букв в слове, необходимо объяснить, почему это количество совпадает или не совпадает.

Для закрепления навыков безошибочного письма на уроках русского языка можно проводить следующие виды работ:

• проговаривание – произнесение слова по слогам в соответствии с его написанием,

• комментированный диктант. С.Н. Лысенкова [334] называет этот прием «комментированным управлением», суть которого заключается в том, что учитель диктует предложение, учащиеся записывают его, а один из детей в процессе письма объясняет трудные орфограммы. Эффективнее этот прием работает, когда ученик комментирует сам себе или в паре с учеником. Полезно соединять словесное объяснение с письменным обозначением орфограмм.

• все виды языкового анализа слов.

Для формирования у учеников умения контролировать себя на уроках проводятся предупредительные, объяснительные, творческие диктанты, письмо с пропуском орфограмм, зрительный диктант, выборочный, свободный, самодиктант, письмо по памяти, словарные диктанты.

Становление и развитие орфографической зоркости может проходить легко и эффективно, если оно будет осуществляться доступными для ребенка данного возраста средствами. Таким средством стали рифмованные упражнения. Практика показывает, что работа со стихотворными упражнениями имеет ряд преимуществ. Прежде всего, это ритм. Ритм непроизвольно и довольно значительно интенсифицируется процесс обучения. Рифмовка своим «волшебным» ритмом как бы «заколдовывает» детей и заставляет без отдыха сразу по 14-16 слов. Ритмические тексты помогают значительно раньше

[334] Лысенкова С.Н., *Жизнь моя – школа, или право на творчество*, М., «Новая школа», 1995.

перевести детей от слогового чтения к чтению целыми словами. Значение работы учителя над рифмой стихотворных упражнений тесно связано с главной задачей первоначального чтения и письма – развитием фонематического слуха. Становление чувства рифмы как раз и возможно на основе прочных фонематических представлений младших школьников, постоянного активного состояния ученика и такой работы на уроке, которая строится на желании детей не только слушать, но и создавать свои рифмы. Постепенно учитель переключает учеников на орфографические задачи. При такой организации работы совершенствование фонематического слуха у младших школьников становится способом развития языкового чутья.

Важным этапом формирования орфографической зоркости является работа над трудными словами. На этапе ознакомления со словом важно, чтобы работа над смыслом и звуковым анализом предшествовала показу написания этого слова. Нельзя забывать и об упражнениях в подборе однокоренных слов, с целью организации наблюдения над единообразным написанием корня в однокоренных словах.

На уроках русского языка можно использовать технологию укрупнения дидактических единиц. Теоретический материал подается укрупненными, логически завершенными частями, опираясь на обобщающие таблицы. Так, например, при изучении темы «Имя существительное» на одном уроке блоком даются такие понятия и термины, которые раскрывают сущность этой части речи: имена существительные бывают собственные и нарицательные, одушевленные и неодушевленные, относятся к мужскому, женскому, среднему роду, бывают в единственном и множественном числе.

В 3 классе дети знакомятся со склонением имен существительных. Эта тема также дается с опорой на таблицу, которая несколько уроков находится перед учениками. Также идет знакомство со спряжением глаголов. Благодаря крупноблочной подаче материала удается пробудить интерес к русскому языку, растет словарный запас. На уроках эффективно использовать таблицы для морфологического разбора частей речи. Это активизирует внимание, сокращает время на уроке. Для отработки навыков орфографического грамотного письма можно использовать карточки с разноуровневыми заданиями.

Работа с пословицами и поговорками развивает мышление учеников, повышает культуру речи. Отбор пословиц определяется темой и целями конкретного урока. Например, при объяснении правила написания безударных гласных в корне слова можно использовать пословицы: « Конец – делу венец», «Кончил дело, гуляй смело». В первой – слово с безударной гласной, во второй – гласный находится под ударением. После выяснения смысла пословиц,

находят родственные слова, объясняют написание гласной «о», находят проверяемое и проверочное слово. Также можно использовать пословицы и при изучении других тем. На этапе закрепления написания слов с парными согласными, подходят пословицы: «Слаще всех плодов - плод честного труда», «Свой глаз – алмаз», «Дороже алмаза свои глаза», и т. д.

Формирование орфографической зоркости напрямую связано с развитием мышления, умением думать. Так как мышление – это процесс познания нового. Именно благодаря способности человека мыслить решаются трудные задачи, делаются открытия. Развитие мышления начинается с формирования простейших мыслительных навыков: умений ставить вопросы, обобщать, выделять часть из целого, устанавливать закономерности, делать умозаключения. Попутно идет развитие гибкости и широты мышления. Гибкость ума проявляется в умении вовремя переключаться на новые способы решения поставленной задачи, если прежние способы не приводят к успеху. Широта мышления – это умение видеть изучаемый предмет во всех связях, с учетом его свойств. Например, при написании слов с безударной гласной, необходимо учитывать и какой частью речи является слово, и в какой части слова находится гласная, проверяемая она или нет и т. д. Результатом развития гибкости и широты ума должна стать беглость мыслительных процессов, которая проявляется в умении быстро перебирать множество вариантов для решения одной проблемы.

Итак, целенаправленная работа учителя по становлению у младших школьников умения обнаруживать и прогнозировать орфограммы закладывает основы орфографической зоркости, что позволяет в последующем совершенствовать обучение школьников решению орфографических задач и сформировать весь комплекс орфографических умений, которые помогут им овладеть безошибочным письмом при свободном изложении мыслей.

Библиография:

Бетенькова Н.М., *Орфография, грамматика – в рифмовках занимательных*, М., Просвещение, 1994.

Высоцкая Н.Ф., *Формирование орфографической зоркости у младших школьников,* РИО ИПК и ППРО ТО, 2004.

Канакина В.П., *Работа над трудными словами в начальных классах*, М., «Просвещение», 1991.

Лайло В.В., *Повышение грамотности и развитие мышления*, М., «Дрофа», 2000.

Львов М.Р., *Методика развития речи младших школьников*, АСТ Астрель, М., 2003.

Соловейчик М.С., *Русский язык в начальных классах*, М., 1991.

Сборник материалов из опыта работы учителей. «Система Л.В.Занкова в тульских школах», Тула, 2001.

Тихомирова Л.Ф., *Логика для младших школьников*, Ярославль, «Академия развития», 2001.

Abstract

The Development of Orthographic Acuity

In this article the teacher presents the methods which help pupils of elementary school to develop their spelling skills. It gives then a lot of opportunities to improve the teaching, which helps to form the whole complex of spelling skills and to master writing without mistakes provided pupils ideas.

СОСТОЯНИЕ ГРАММАТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКА В XVI–XIX ВВ.

Г.А. ГВОЗДОВИЧ
Минск, Беларусь

Ключевые слова: *термин, терминология, грамматика, старобелорусский язык, белорусский язык, русский язык.*

Большое значение для становления белорусской грамматической терминологии имело зарождение белорусского книгопечатания, основоположником которого был Ф. Скорина. Это требовало закрепления определенных норм правописания грамматических форм и употребления определенных лексикологических понятий. По современным данным, «за два столетия – от начала XVI до конца XVII столетия – издательствами Белоруссии и примыкающими к ней городов Вильно, Супрасль и Заблудово было издано более 260 книг кириллицей, из них около сорока на белорусском языке и свыше 200 – на церковнославянском…»[335].

Данные факты свидетельствуют, что уровень развития грамматической мысли в белорусских землях в XVI–XVII вв. был достаточно высок, а это означает, что и система терминообозначений грамматических явлений отвечала состоянию самой науки о языке.

Следует заметить, что общественно-политические условия развития белорусского народа со второй половины XVII века не способствовали развитию в белорусских землях прежней грамматической традиции.

Объединение Великого княжества Литовского с Польшей привело к тому, что старобелорусский литературный язык стал терять роль государственного языка, а затем в 1696 г. постановлением «въ отмену известного положения Литовского Статута …» был вообще запрещен в качестве официально-делового языка: «Pisarz powinen po Polsku, a nie po Rusku pisac»[336]. Естественно, книгопечатание на белорусском языке также было запрещено, и говорить о поступательном развитии грамматической терминологии белорусского языка с конца XVII по XVIII вв. не приходится.

---

[335] Жураўскі А. І,. *Гісторыя беларускай літаратурнай мовы* / А. І. Жураўскі. Мінск : Навука і тэхніка, 1967. Т. І., с. 228

[336] Карский Е. Ф., *Белорусы*: в 3 т. / Е. Ф. Карский, Т. III: *Очерки словесности белорусского племени.* Кн. 2: Старая западно-русская письменность. Петроградъ: Академия Наук, 1921, с. 83

Старобелорусский язык фактически перестал широко употребляться в письменности, он функционировал в это время в устной форме в среде крестьян, частично горожан, в небольшой степени обслуживая художественную литературу и церковно-религиозную сферу.

В конце XVIII в. в результате трех разделов Польши белорусские земли вошли в состав России, в начале XIX века в Белоруссии начали складываться новые экономические отношения. С этого времени на ее территории заметно активизируется национально-демократическое движение, на повестку дня встают различные общественные проблемы. Традиции древнего литературно-письменного белорусского языка с устарелой системой стилей и терминологии, а также частично грамматических форм и конструкций, окончательно утратили свое значение. Необходимо было создать новый белорусский литературной язык на основе структурных элементов живого народного языка.

Борьба за создание новой белорусской письменности и нового литературного языка, являясь составной частью всего национально-освободительного движения, была трудной и долгой; белорусская литература и язык находились в неравноправном с русской литературой и русским языком положении на протяжении всего XIX века. Как отмечает Л. М. Шакун, «За ўсё XIX ст. на беларускай мове выйшла толькі 75 кніг»[337]. Это отрицательно сказалось на становлении нового белорусского литературного языка, его функциональных стилях, унификации его грамматических норм и соответствующей терминологии.

И все же нельзя не отметить, что в первой четверти XIX столетия наблюдается определенный интерес исследователей к культуре белорусов, частью которого явился научный подход к изучению белорусского языка. «Арганізаванае ў 1811 г. пры Маскоўскім імператарскім універсітэце «Таварыства аматараў расійскай славеснасці» адной з найважнейшых сваіх задач ставіла дэталёвае вывучэнне жыцця і побыту насельнікаў новых расійскіх тэрыторый, у прыватнасці і беларускіх зямель, далучаных да Расійскай імперыі ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай у канцы XVIII ст. У навуковых працах і перыядычных выданнях XIX ст. тыпу «Вестника Европы», «Северной пчелы», «Современника», «Московского вестника», «Вестника западной России», «Москвитянина», «Киевской старины» і іншых з'явіліся першыя публікацыі твораў вуснай народнай творчасці, невялікія лексікаграфічныя падборкі і лінгвістычныя каментарыі да фальклорных і этнаграфічных запісаў, пачалося тэарэтычнае асэнсаванне характару беларускай мовы, вызначэнне яе

[337] Шакун Л. М., *Гісторыя беларускай літаратурнай мовы* / Л. М. Шакун. Мінск : Выд-ва "Універсітэцкае", 1984, с. 181

месца ў агульнай сістэме славянскіх гаворак»[338]. Уже первые работы о новом белорусском языке К. Ф. Калайдовича, Ф. Голотузова, В. И. Даля (см. его «Замечания в «Напутном слове» к «Толковому словарю живого великорусского языка» в связи с характеристикой живых великорусских говоров), И. И. Срезневского, А. И. Соболевского и других исследователей показали, что интерес к изучению живого белорусского языка и старой белорусской письменной речи нарастал с каждым новым десятилетием, и это выдвигало задачу создания лингвистической терминологии в целом и грамматической в частности применительно к новому белорусскому языку.

По мере выхода в свет книг о Белоруссии (пока еще на русском и польском языках, а иногда на белорусском языке, но в латинской транскрипции) возникла необходимость в выработке новой терминологии вновь зарождавшегося белорусского языкознания. К середине и второй половине XIX века относится большое количество записей устного народного творчества различных местностей Белоруссии (Могилевской, Минской, Гродненской, Смоленской и других губерний). Обычно эти записи сопровождались вступительными статьями и очерками фольклорно-этнографического характера, причем в них попутно затрагивались грамматические вопросы белорусского языка.

Попытки первых собирателей определить основные черты языка народа, которому принадлежат записанные песни, хотя и не представляют большого научного интереса, все же были определенным подготовительным этапом к подлинно научным построениям. В закреплении самого литературного языка они готовили почву для создания белорусской грамматической терминологии.

Особенно важную роль в вопросе фиксации лексического состава и некоторых грамматических форм слов белорусского языка сыграл труд И. И. Носовича «Словарь белорусского наречия» (1870 г., второе фототипич. переиздание: «Слоўнік беларускай мовы», Минск, изд-во «Беларуская Савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі», 1983 г.). Словарь донес до наших дней уровень развития белорусского языка середины XIX столетия, материалом для него послужил разговорный язык Могилевской, Витебской, Гродненской губерний и некоторых других.

Хотя «Словарь...» И. И. Носовича является словарем разговорного языка, он в какой-то степени отразил и бытовавшие тогда научные термины. Больше всего внесено в него наименований философских и юридических понятий. Обозначал их автор, соответственно,

---

[338] Прыгодзіч М. Р., *Беларускае мовазнаўства: вучэб. дапам.* / М. Р. Прыгодзіч. Мінск : БДУ, 2006, с. 14

пометами *филос.* и *юрид.* Зарегистрированы в словаре и определенные термины, имеющие отношение к грамматике: *абецадло, выразъ, выговорка, вымовность, граматка и граматочка, кропка и кропля, мова и мовка, описка, письмо* и др.

Покажем на некоторых примерах, как они подаются в «Словаре…»:

Абецадло, а, с. ср. отъ а, в, с, д. Азбука, алфавитъ. Абецадла не знаешь, а лезешь читаць[339].

Выразъ, у, с. м. Выраженіе, слово. Выразъ гетый не хорошій. Лепшаго выразу у цебе нема передъ бацькою?[340].

Описка, и.с.ж. Пропускъ въ письме, ошибка. Поправь описку[341].

Большая заслуга И. И. Носовича и в том, что в словаре после каждого слова приводится указание на то, какой частью речи оно является. Кроме этого, для имен существительных дается окончание родительного падежа и родовая принадлежность, для глаголов – безличный он или возвратный и т. д. Термины для пояснений взяты из русского языка, но сама систематизация словарного состава языка, фиксация его особенностей, включение в состав словаря белорусских терминов – все это наводило на мысль о необходимости глубокого изучения белорусского языка и на возможность создания национальной белорусской терминологии, в том числе и грамматической.

Белорусский язык закреплялся также в анонимных художественных произведениях («Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе» и др.), а чуть позже и в произведениях таких авторов, как П.Багрим, Я.Лучина, А.Гуринович и др.

Начиная с 60-х гг. XIX в., в связи с подъемом революционно-демократического движения, на белорусском языке начали появляться и публицистические произведения («Мужыцкая праўда» К. Калиновского, стихотворная анонимная «Гутарка Данілы са Сцяпанам» и др.).

Некоторые сведения по грамматике белорусского языка и о состоянии его грамматической терминологии в середине XIX столетия дают работы, опубликованные так называемой «польской латинкой». Например, Ян Чечет издает два сборника песен (из пяти) на белорусском языке: 1) «Piosenki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, z dołączeniem pierwotnych w mowie sławiano-krewickiej» (Wilno, 1844) («Песенки весковые из-под Немана и Двины, с добавлением первобытных на славяно-кривичском языке». Вильно, 1844); 2) «Piosenki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotizmy, w mowe sławiano-krewickiej, s postrzeżeniami nad nią

[339] Носович И. И., *Слоўнік беларускай мовы* / И. И. Носович. Мінск : Выд-ва Беларуская Савецкая Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1983, с. 1

[340] Там же, с. 92

[341] Там же, с. 364

uczynionemi» (Wilno, 1846) («Песенки весковые из-под Немана и Двины, некоторые поговорки и идиомы на славяно-кривичском языке, с наблюдениями, сделанными над ними». Вильно, 1846).

В предисловии к ним дается характеристика белорусского языка, а в сборнике 1846 г. на с. I–XXXIV есть небольшие статьи, в которых описываются некоторые особенности белорусского языка в сравнении с русским, польским и украинским. Здесь встречается и определенное количество белорусских грамматических терминов: *грамматычна-гістарычны (grammatyczno-historyczny), язык (jezyk), мова (mowa), мова пісьменная (mowa pismiennaja), алфавіт (abecadło), дыялект (diałekt), цвёрды спосаб вымаўлення (twierdzacy sposob), лічэбнік и прыметнік (imiona rzeczowne i przymiotne), найвышэйшая ступень (параўнання) прыметнікаў (naiwyższa stopnia przymiotnika), асабісты займеннік (saimek osobysty), канчатак (kon'cza), слова (slowa)* и др. Как видно из примеров, термины, характеризующие особенности белорусского языка, не являются полными извлечениями из церковнославянских грамматик, скорее всего, они в большинстве своем польского происхождения.

Для обозначения термина *белорусский язык* Ян Чечет использует термины *кривичский диалект* и *кривичский язык* (krewicki dialekt, krewicki jęsyk, с. XVII). Это свидетельствует о том, что термины *язык* и *диалект* воспринимались автором сборника как синонимы; в то же время, вполне возможно, что такая вариативность терминов использовалась им с учетом имевших место цензурных препятствий. В этом же предисловии затрагиваются правила правописания белорусского языка.

Таким образом, в указанных сборниках была сделана попытка описания некоторых особенностей белорусского языка в терминах, не характерных для церковнославянских грамматик. Отдельные терминологические номинации сохранились в современном белорусском языке с тем же значением, изменив, в большинстве своем, фонетический, графический, а в некоторых случаях и морфемный облик: *пісьмовая мова*, *дыялект*, *асабовы займеннік*, *канчатак*, *слова*, *прыметнік*, *ступень параўнання* и др.

Для всех изданий на белорусском языке характерно отражение диалекта той местности, откуда родом автор. Это свидетельствует о том, что нормированной грамматики белорусского языка в тот период еще не было, не было глубоких научных исследований на белорусском языке, хотя потребность в них остро ощущалась. Нельзя сказать, что не было и попыток обобщить имеющиеся сведения о белорусском языке и создать его грамматику. Однако публиковать подобные исследования было запрещено. Такая участь постигла написанный в 1853 г. по схеме грамматик труд П. Шпилевского «Краткая грамматика белорусского наречия». Рукопись хранится в библиотеке Российской академии наук в Санкт-Петербурге.

Благодаря усилиям Н. Г.Пригодича, грамматика П. Шпилевского была опубликована в 2006 г.[342] и стала более доступной для белорусских исследователей. По мнению И. К. Германовича, «насуперак афіцыйным уладам, П. М. Шпілеўскі адзін з першых заявіў пра самастойнасць беларускай мовы і пачаў усебакова вывучаць яе»[343].

Написана «Краткая грамматика …» на русском языке, терминология также взята из русского языка, иллюстративный же материал полностью является белорусским, однако сопровождается переводом на русский язык. Анализируя способ подачи материала, можно констатировать, что труд П. Шпилевского – своеобразная сравнительная грамматика белорусского и русского языков. Описывая то или иное грамматическое явление белорусского языка, автор непременно проводит параллель с русским языком. Например, П. Шпилевский выделяет в белорусском языке 10 частей речи и именует их следующими терминами: *существительное, прилагательное, числительное, местоимение, глагол, причастие, наречие, предлог, союз, междометие*. Термином *причастие* называются такие лексико-грамматические классы слов, как деепричастия и причастия. Так, в разделе «Глагол» читаем: «Причастие настоящее – *бываючи*, прошедшее – *быўши*; Причастие наст. *выбаўляючи, искупляя*; прош. сов. *выбавіўши, искупив*; Причастие наст. *гаркаючи – остря*; прош. сов. *гаркнуўши* – сострив; Причастие наст. *цикуючи*, *выведывая*, прошедш. *зцикаватсь*, *выведать…*»[344] и др. О причастиях автор в соответствующем разделе «Причастие» пишет: «Причастий прилагательных склоняемых у белорусцев вовсе нет. Подобно латинам, немцам и др., они выражают причастие через местоимение той, што (тот, который) и настоящее, преходящее и прошедшее совершенное время изъявительного наклонения смотря по смыслу речи. Напр., белорусец не скажет: цикующий, выбаўляющий…. Или цикаваўший, выбаўляўший…., но заменит их другим образом. Он скажет: той, што дурее, -ець…, той, што цикаваў… Вот всё, что можно сказать о причастиях»[345].

Весьма интересным представляется описание фонетических и графических особенностей белорусского языка. Здесь остро ощущается отсутствие в русском языке специальных терминов для обозначения характерных только для белорусского языка явлений. Так, говоря об аканье, автор данного термина не употребляет, а

---

[342] Шпілеўскі П., *Краткая грамматика белорусского наречия* / П. Шпілеўскі // Беларускае мовазнаўства: вучэб. дапам. / М. Р. Прыгодзіч. Мінск : БДУ, 2006, с. 56–88

[343] Беларуская мова: Энцыклапедыя / Беларус. Энцыкл.; пад рэд. А. Я. Міхневіча; рэдкал.: Б. І.Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : БелЭн, 1994, с. 626

[344] Шпілеўскі П., *Краткая грамматика белорусского наречия* / П. Шпілеўскі // Беларускае мовазнаўства: вучэб. дапам. / М. Р. Прыгодзіч. Мінск : БДУ, 2006, с. 77–84

[345] Там же, с. 85–86

подает эту фонетическую особенность белорусского языка описательно: «Две надстрочные точки ставят над гласною **а** для того, чтобы показать, что «гласная **ä**» не есть собственно **а**, но **о**, получившая характер произношения **а** по свойству белорусского наречия. Напр. ӓд, от; ӓдкуль, откуда; ӓднедатсь, отзавтракать. Здесь, собственно, буква **о**, но по свойству произношения белорусцев она получает звук «**а**»[346]. Как видно из примеров, звук [ц'] передается в грамматике тремя буквами: **тсь**.

Дзеканье и цеканье, также как и «прыстаўныя галосныя і зычныя» в грамматике не имеют терминологического обозначения, в ней лишь указывается, что «у белорусцев есть согласные сложные, производящие как бы один звук, таковы дж, дз, тс»[347] и «у белорусцев есть так называемый образ изменения (совр. – чередованания) и срастания букв… Напр., вместо вдвоём = ўдво́ям, вместо ангел = ваянгел; … вместо арбуз = гарбуз»[348]. Причину возникновения чередования звуков в белорусском языке П. Шпилевский трактует следующим образом: «По какому-то устройству организма или влиянию тамошнего климата белорусцы заменяют о = а; с = з»[349]. Белорусское **ў** П. Шпилевский передает как у, написать которое «помогли древние рукописи белорусские, которые я случайно нашел в библиотеке одного помещика. Там везде в прошедших временах вм. «ль» употреблено «ў» с закорючкою внизу. На этом основании я ввел эту букву, только без закорючки»[350].

Есть библиографические сведения, что в эти же годы написал грамматику белорусского языка Ксаверий Недзвецкий, которая также не была опубликована[351].

Поскольку названные грамматики в своё время не были опубликованы и не стали достоянием широкого круга читателей, на развитие появившихся в XIX веке белорусских грамматических терминов они, скорее всего, существенного влияния не оказали. Однако в описании белорусского языка, его грамматических категорий и особенностей создавалась база для возникновения белорусской грамматической терминологии.

Ко второй половине XIX века относятся зачатки белорусской учебной литературы по языку. В это время начали печататься латинским шрифтом первые буквари (лемантары) на белорусском языке, в которых отмечается употребление национальных грамматических терминов. Одним из таких букварей является

---

346 Там же, с.57
347 Там же, с.56
348 Там же, с. 57
349 Там же. с. 56
350 Там же, с. 76
351 Шакун Л. М., *Гісторыя беларускай літаратурнай мовы* / Л. М. Шакун. Мінск : Выд-ва "Універсітэцкае", 1984, с. 250

«Elementorz dla dobrych dzietok katolikou» (Варшава, 1862 г.). Собственно «лемантар» занимает здесь всего 9 страниц, а дальше идут толкования 10 заповедей и молитв. На последней, 40-й странице, напечатана таблица умножения.

В «Лемантаре…» есть лингвистические термины, которые функционируют и в современной белорусской грамматике, правда, с другим значением: *складаныя літары*: ва, ав, вла (современное значение – склады), *складаныя словы*: сы-нок, мат-ка (сейчас слова, состоящие из нескольких слогов или морфем); некоторые вышли из употребления: *пісарскія знакі* (совр. – знакі прыпынку), часть терминов сохранилась без изменений: *літара, склад.*

Следует отметить, что грамматические термины в XIX веке создавались на базе народного белорусского языка, заимствованных терминов из русского и других языков очень мало. Некоторые же термины уже стали к этому времени интернациональными, т. е. по происхождению они являются древнегреческими или латинскими, как: *грамматика*, *алфавит* и т. п.

Вполне возможно, что к концу XIX столетия смогли бы полностью сложиться основы новой белорусской грамматической терминологии, однако печатание белорусских произведений как «русским», так и «польским» шрифтом было запрещено; белорусское книгопечатание частично возродилось в конце XIX в., но издавались в то время только некоторые художественные и публицистические произведения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Жураўскі, А. І. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы / А. І. Жураўскі. Мінск : Навука і тэхніка, 1967. Т. І. 371 с.

Карский, Е. Ф. Белорусы: в 3 т. / Е. Ф. Карский. Т. III: Очерки словесности белорусского племени. Кн. 2: Старая западно-русская письменность. Петроградъ: Академия Наук, 1921. 247с.

Шакун, Л. М. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы / Л. М. Шакун. Мінск : Выд-ва “Універсітэцкае”, 1984. 319 с.

Прыгодзіч, М. Р. Беларускае мовазнаўства: вучэб. дапам. / М. Р. Прыгодзіч. Мінск : БДУ, 2006. 135 с.

Носович, И. И. Слоўнік беларускай мовы / И. И. Носович. Мінск : Выд-ва Беларуская Савецкая Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1983. 756 с.

Чечет, Ян. Piosenki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, z dołączeniem pierwotnych w mowie sławiano-krewickiej / Ян Чечет. Wilno, 1844.

Чечет, Ян. Piosenki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotismy, w mowe sławiano-krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionémi / Ян Чечет. Wilno, 1846.

Шпілеўскі, П. Краткая грамматика белорусского наречия / П. Шпілеўскі // Беларускае мовазнаўства: вучэб. дапам. / М. Р. Прыгодзіч. Мінск : БДУ, 2006. С. 56–88

Беларуская мова: Энцыклапедыя / Беларус. Энцыкл.; пад рэд. А. Я. Міхневіча; рэдкал.: Б. І.Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск : БелЭн, 1994. 665 с.: іл.

Elementorz dla dobrych dzietok katolikou. Варшава, 1862. 40 с.

Abstract

The Grammatical Terminology in Belarusian in the XVI-XIX centuries

Development of Belarusian grammar terminology in the 16-19 century is studied in the article. The author points out the influence of book-printing in the 16-19 century on the development of the Old Belarusian language and functioning of terms in the works of I.Nosovich, Y.Chechet, P.Shpilevsky and in the works of educational nature.

DIDACTICĂ

ДИДАКТИКА

THE TEACHING OF RUSSIAN IN THE TERTIARY ENGINEERING EDUCATION – A SYNOPTIC EXERCISE

Yolanda-Mirela CATELLY,
Universitatea Politehnică din București

Key-words: *non-philological tertiary education, foreign languages teaching, Russian for science and technology, evaluation, learning*

If we begin our longitudinal presentation of the situation of the Russian language teaching in Romania from a recent statement[352] by a journalist's, Elena Larion, in a daily Romanian newspaper, mention that, according to recent statistics, in our high schools in the school year 2006 – 2007 only 1.9% of the pupils studied Russian, in comparison with 95% – English, 86,5% – French and even 10.9% – German, then we can ask ourselves whether we can speak about a 'crisis' or not – as far as the status of Russian as a foreign language in the Romanian educational system is concerned.

Since we cannot question statistical data, then the natural questions that immediately arise are at least the following:

- *How can this situation be explained?*
- *Is it amendable?*
- *If yes, how?*
- *How long would such a process last?*
- *What levels of decision and action should be involved?*
- *What mechanisms should be generated in order to improve the situation?*

Certainly, it is not our goal in this study to design action plans, nor do we possess the data to proceed to such a comprehensive approach. However, we aim to carry out a synoptic exercise, of a longitudinal type, with a view to outlining the main features of the way Russian is integrated in the curriculum of both the secondary, and mainly tertiary education, with a particular focus on the recent developments in the author's educational context – as a teacher of Russian to engineering

[352] Larion, Elena (2008), Gandul, online http://www.gandul.info/scoala/6-din-10-elevi-romani-vorbesc-o-limba-straina-3544789, accessed 01.02.2010

students of the Bucharest Polytechnic, faced with a revived interest towards this language

We can consider that the approaches to the teaching of Russian, influenced by political, social, economic and cultural factors as it has been, can be seen as covering several distinct, let us call them 'waves'. The components describing each of these waves start from the political and social context traits that were of huge influence in the educational decision at national level, and are reflected in the weighting of Russian at all levels of the education system. The relationship between such factors and the learners' motivation to study the language has not – for well known reasons belonging to the historical context – always been proportional.

Thus, a first wave that can be described is the one spanning over the period after World War II and up to 1990. The typical stable parameters we are interested in were as follows:

- a high amount of time allotted to the teaching – learning of Russian at all educational system levels;
- consistent teacher training policies that finally generated good quality of the teaching in both urban and rural areas;
- the development of materials resources (course books, tapes, dictionaries, technical dictionaries a.s.o.) that were fully accessed countrywide;
- an interest for the Russian culture, for instance a good reception of Russian literature and films, combined with the possibility of visiting the Soviet Union;
- as far as the non-philological (mainly engineering) universities, knowledge of Russian would allow access to a world of translations from other languages into Russian that were available to researchers that had at least an intermediate command of the Russian language;
- at the level of technical universities, there were groups of Russian teachers, who undertook the task of writing of specialized coursebooks. We should note that most, if not all, of these course books, of the type 'Russian for Electrical Engineering', 'Russian for Mechanical Engineering' and the like, which can still be found in the faculties libraries, were designed starting from the assumption that the students who were taking Russian as a foreign language in tertiary education were already at an intermediate level, due to their training in secondary school. Such course books were all designed in the traditional, grammar-translational lines, with a typical lesson covering some/all of the following:

- input reading text – generally presentations of technical elements/phenomena;
- vocabulary exercises to the text;
- reading comprehension questions;

- grammar rules & drills;
- (rarely) further topics of discussion based on the reading input;
- translation activities.

It might be somehow unfair to severely criticise those course books, as they included many hours of documentation and collaboration between the teachers of Russian and those of the technical disciplines – for that time, their were useful tools for learning, in accordance with the dominant views in linguistics and theories of teaching/learning. And, given the really high amount of time allotted to the study of a foreign language, which at that time was of two hours per week for both year one and year two, as well as the fact that there was a blend of intrinsic motivation and good pre-tertiary level of Russian with most students, success in learning was quite satisfactory.

Inside that wave, there were alterations in terms of weighting, with English gradually penetrating the tertiary education system, but on the whole Russian could maintain a level of at least 25 – 30% of the number of foreign languages hours in most technical universities.

The second wave, abruptly introduced by the change of political and social order at the beginning of the 1990s was conducive to changes in the status of Russian as a discipline in non-philological universities. The phenomenon should be analyzed in its dynamic evolution, but the general tendency was that of replacing Russian by English almost totally, as a sort of indirect reaction to the new sense of liberation the population was experiencing. The generations in secondary school in those first 5-8 years immediately after 1990 would definitely prefer to study English for all the symbolical connotations brought about by their option.

Consequently, what happened throughout those years was that:

- the number of study hours of Russian was gradually diminished;
- the teaching staff, most of them belonging to the generations of the 1960s-1970s, retired, with not many other teachers of Russian 'supplied' by the universities departments of Russian, that were also evolving along descending lines;
- no more materials were produced, as there was obviously no more interest toward them;
- as far as the learners' motivation is concerned, there was still strong resentment due to the recent liberation from behind the Iron Curtain and the freshly acquired access to democracy;
- the free market was re-orienting its favoured directions towards countries in which English, and, to a lower extent, French or German, were the main languages of communication.

However, this process was not to last for ever, and thus, towards the end of the first decade of democracy in Romania, we can speak

about a new wave, characterized by a (still) slight reorientation of interest in Russian. This was due, again, to factors, such as:

- the economic conditions in the newly emerged market-oriented economy, of finding employment opportunities for graduates of some technical profiles who had a certain level of command of the Russian language;

- the natural decrease of the previous period reluctance toward the Russian language, due to political and historic conditions. The new generations after 2000, pragmatic and open-minded, have been focused on attaining success in their professional and personal life. Subsequently, their parents' or grandparents' disinclination are long forgotten. They have realized that good business opportunities can be identified with Russian speaking potential partners.

At that time, though, most non-philological universities were facing the new situation, with less well trained teachers and very few really modern resources, hence a practical impossibility to answer the newly generated demand for Russian.

The secondary education could no longer furnish to the tertiary level students that had been exposed to Russian classes. Thus, according to Crasovschi, interviewed by Tinca[353], in 2009 the departments of Russian in the Romanian secondary education were under the minimal threshold, of only 0.80%, in comparison with 50% for English and 40% of French.

After 2000, Russian no longer appears in the offer of all technical universities in the country. An Internet search can show that it is still included in the educational offer of the Technical University of Cluj-Napoca, as well as in that of the National University of Defence Carol I, for instance.

It may be interesting to note that it is not included in the tuition provided by most private universities, at least not in Bucharest, nor is it present in the University of Bucharest Department of foreign languages for non-philological profiles.

On the other hand, according to specialized recruiting agencies[354], knowledge of a foreign language is a prerequisite for graduates of technical universities in finding employment.

Moreover, a search on the Internet[355] for jobs in Romania for which Russsian knowledge is a must returns, for the descriptors 'limba rusă,

[353]Crasovschi, Axinia (2009), Interviewed by Olivia *Tinca, "Doar 0.8 la suta din tinerii romani invata limba rusa in scoala"*, www.inforusia.ro, online http://inforusia.ro, accessed 01.02.2010

[354]Butunoiu, George (2008), www.e-transport.ro, online http://www.e-transport.ro/JOBURI_PENTRU_INGINERI-i109-news13001-p83.html, accessed 02.02.2010

inginer' over 3,000 results. Certainly, not all of them are real options, but the number of employment opportunities has considerably increased lately. This is a fact that has gradually been taken into consideration in the Bucharest Polytechnic, particularly by the faculties that have profiles whose graduates can find employment in organizations that require the employees to have a good command of Russian. One such case is the Faculty of Transports, that has constantly included Russian in the curriculum of the first year.

There are important constraints in the educational context we are describing, but we hope that the approach to the teaching of Russian we have adopted can ensure that the graduates get to the A2 level in European Union terms, i.e. at least low intermediate.

One constraint is the number of hours allotted to the classes of foreign language, which is for some groups of two hours weekly, while for some others is only one hour weekly. However, their objectives are relatively similar, which generates an extra challenge to the teacher and the students. We have tried to compensate for this weak point by increasing the amount of homework assigned to the students, as well as by recommending an array of resources, mostly based on the Internet, the students can resort to outside the classroom.

Another flaw of the situation is the almost total lack of consistent innovative course books of Russian for beginners (as the students come from a secondary school level during which they were not exposed to Russian). The content of the traditional course books of Russian for various engineering branches is definitely outdated, with the exception perhaps of some very general types of input, which we have tried to adapt and use in creating new communicative materials. Thus, for instance, we have generated activities that can be used with beginners throughout the second term at our disposal (basic general technical terminology, measurement units, numerals).

The international resources to answer the concrete situation are quite scarce[356] and they are not always a perfect match in terms of the learners' initial level or the course time available. There are also interesting views in the recent literature[357] that re-evaluates the traditional approaches to syllabus design that could prompt some ideas.

---

[355] www.locuridemunca.ro (2010), online http://www.locuridemunca.ro/locuri-de-munca/g:limba+rusa, accessed 02.02.2010

[356]Nummikoski, Marita (1996), *'Troika, Workbook and Laboratory Manual: A Communicative Approach to Russian Language, Life, and Culture'*, Wiley Publishers, ISBN-10: 0471309443 and ISBN-13: 978-0471309444; Rosengrant Freels, Sandra (2007), *Russian in Use: An Interactive Approach to Advanced Communicative Competence*, Yale University Press, ISBN 0300109431

[357] Sokol, Alexander (2000), *Traditional Approaches To Syllabus Design And Their Evaluation In Terms Of The Key Contradictions Resolving*, OTSM-TRIZ Technologies Center, online www.trizminsk.org, accessed 02.02.2010

It is the teacher's role, therefore, to operate active selections of the existing materials and resources for both the teaching stage and the evaluation one.In terms of methodology, what we have actually opted for, with some good results in terms of efficiency, was to operate a massive transfer of communicative methodology from our experience in foreign language teaching and assessing acquired while teaching English in the same educational context. We are currently adepts at a more eclectic approach, that goes one step beyond the communicative teaching of Russian, by incorporating and re-appraising so-called 'traditional' methods, such as dictation or translation, but from a different – revitalizing – perspective.

In very broad lines, our approach emphasizes all four essential skills: reading, writing, speaking, and listening. The tasks we create are based on authentic materials, allowing and encouraging the learners to start communicating immediately, from the very first lessons. Grammar is presented and understood as a necessary support for communication and it is introduced throughout. The grammatical activities get a student-friendly character and each lesson becomes an opportunity of providing practice to the students.

We use a blend of external resources, even if sometimes the video films we choose to expose our students to may have a language level much higher than the one attained by them at that moment, but we believe that the time spent on such activities is useful to the learners as they get more familiar not only with the language but also with the culture of the target language. Thus, they are encouraged to continue to search for external support as independent learners from a variety of multimedia resources.

In time, we have managed to build up a teaching materials base, as well as a concordant testing materials base, which can be used flexibly, in direct relationship with the amount of time at our disposal. There may be an evolution in this respect, toward the design of a course book, but as the situation is now, a data base seems to have turned from an initial 'stop-gap' solution into a beneficial approach to structuring and shaping the course of Russian.

The students' motivation is relatively high, as they are aware of the fact that, by taking the Russian course, their employment opportunities get higher (it is perhaps significant to note that the students have taken the initiative of requiring the faculty management to include the study of Russian in the second year as well!). That would indeed provide the time frame which would be conducive to reaching the intermediate level.

Naturally, the concrete educational context presented in this study has its specific features, out of which an important one is that, being a teacher of both English and Russian, we have continuously acted in the line of transferring the methodological views underlying the communicative, and later the eclectic approach, to the teaching of

English, in which we have been trained for over a decade, over to the teaching of Russian, thus trying to diminish the weaknesses of the situation and making full use of the existing opportunities.

To conclude, one of the main objectives of the Russian course we offer to our engineering students, viz. that of showing them the utility but also the beauties of the Russian language as well as of the Russian culture, can be better attained if the teacher creates a positive learning context, adapts and designs original materials in answer to the learners' needs, supports the students in pursuing their learning activity, enhances their motivation and helps them to continue to study the language independently outside the class and also at the post-course stage, by developing their language learning and using strategies repertoire.

REFERENCES

Butunoiu, George (2008), www.e-transport.ro, online http://www.e-transport.ro/JOBURI_PENTRU_INGINERI-i109-news13001-p83.html, accessed 02.02.2010

Crasovschi, Axinia (2009), Interviewed by Olivia *Tinca "Doar 0.8 la suta din tinerii romani invata limba rusa in scoala"*, www.inforusia.ro, online http://inforusia.ro, accessed 01.02.2010

Khomenko, N. & Sokol, A. (2000), *"New Models and Methodology for Teaching OTSMTRIZ"* http://www.trizminsk.org/eng/h_s.htm

Larion, Elena (2008), Gandul, online http://www.gandul.info/scoala/6-din-10-elevi-romani-vorbesc-o-limba-straina-3544789, accessed 01.02.2010

Nummikoski, Marita (1996), *'Troika, Workbook and Laboratory Manual: A Communicative Approach to Russian Language, Life, and Culture'*, Wiley Publishers, ISBN-10: 0471309443 and ISBN-13: 978-0471309444

Rosengrant Freels, Sandra (2007), *Russian in Use: An Interactive Approach to Advanced Communicative Competence*, Yale University Press, ISBN 0300109431

Sokol, Alexander (2000), *Traditional Approaches To Syllabus Design And Their Evaluation In Terms Of The Key Contradictions Resolving*, OTSM-TRIZ Technologies Center, online www.trizminsk.org, accessed 02.02.2010 www.locuridemunca.ro (2010), online http://www.locuridemunca.ro/locuri-de-munca/g:limba+rusa, accessed 02.02.2010

Abstract

The Teaching of Russian in the Tertiary Engineering Education – a Synoptic Exercise

The tertiary engineering education curriculum has included the teaching of foreign languages, general or for specific purposes, mainly for science and technology, for many a decade in our country (since 1955 in the Bucharest Polytechnic). Two questions are cardinal in generating a full image of the way foreign languages have been taught and in evaluating the quality and efficiency of the process. Firstly, reference should be made to the choice of foreign languages included in the portfolio offered by the specialized departments of the Romanian technical universities, which has considerably varied in terms of weighting and options, in function of certain social, political, economic and cultural factors. Secondly, for each of the space and time sequences discussed, an analysis of the specific approach to the teaching, learning and evaluating of the foreign language can certainly provide useful insights in view of the current process of optimization. This study is therefore focused on the teaching of Russian to the students of the Technical University of Bucharest. The data, which are presented as a synoptic exercise of the longitudinal type, may be, it is hoped, relevant in the current process of implementing change in similar educational contexts.

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ РЕЧИ У СТУДЕНТОВ-ЖУРНАЛИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ СИНТАКСИСА РУССКОГО ЯЗЫКА

В.И. ТУДОСЕ,
Кишинёв, Республика Молдова

Ключевые слова: *речевая культура, журналистика, синтаксис, формирование навыков.*

Проблема культуры русской речи и языка средств массовой информации – тема не новая. О наиболее распространенных ошибках в устной и письменной речи, путях их устранения, о необходимости соблюдать нормы русского литературного языка написано немало работ, однако снизившийся в настоящее время уровень культуры речи в печатных и электронных СМИ привлекает внимание к данной проблеме.

Существующие работы по формированию культуры речи внесли определённый вклад в развитие теории и методики преподавания русского языка, однако проблема формирования навыков русской литературной речи у студентов остается актуальной. В данной работе сделана попытка описать синтаксические неправильности и возможность их коррекции в процессе преподавания синтаксиса современного русского языка студентам журналистам.

В настоящее время большое внимание уделяется языку масс-медиа. К сожалению, в прессе встречается много грамматических ошибок, отсутствие знаков препинания или неправильная их расстановка, употребление слов и словоформ не по назначению. Грамматико-стилистические погрешности – бич нового поколения журналистов, которых можно научить, где и как получить информацию, как построить материал любого жанра, но речью они владеют плохо: у них скудный запас слов, они практически не используют выразительные средства языка, не умеют правильно употреблять словоформы и построить предложение.

В последнее время широко обсуждаются вопросы культуры речи: подвергаются осуждению неправильности устной и письменной речи, отклонения от норм литературного языка, то есть неуважительное отношение к русскому языку. Искажение языковых и стилистических норм, употребление нелитературных выражений

является следствием снижения уровня культуры современного общества[358].

Вопросы речевой культуры, речевого взаимодействия всегда актуальны, так как слово находится в центре человеческой деятельности и потому является необходимым средством обогащения культуры отношений между людьми. Ещё в древних риториках важнейшим условием общей культуры народа, выразителем подлинно народного духа считалась культура языка, неразрывно связанная с культурой мышления.

По мнению Л.К. Граудиной, культура речи – это такой выбор и организация языковых средств, которые позволяют обеспечить наибольший эффект в достижении поставленных коммуникативных задач. [4] Ф.А.Кузин считает, что культура речи является составляющей общей культуры и культуры профессионального общения[359].

Профессиональное общение журналиста представляет собой речевое взаимодействие с источниками информации, коллегами, с администрацией в ходе осуществления профессиональной деятельности.

Речевая культура для журналиста играет ведущую роль, поскольку для людей этой профессии речь является основным орудием труда. Культура речи определяет эффективность общения, а также репутацию не только отдельного журналиста, но и редакции в целом. Специальные навыки приобретаются в процессе профессиональной подготовки.

Культура профессиональной речи включает:

- владение терминологией данной специальности;
- умение строить выступление на профессиональную тему;
- умение организовать профессиональный диалог (интервью) и управлять им.

Для успеха в профессиональной деятельности современному журналисту необходимо в совершенстве владеть навыками культуры речи, обладать лингвистической, коммуникативной и поведенческой компетенцией в общении[360].

Для этого необходимы следующие качества:

- знание системы и норм литературного языка и выработка навыков в их применении;
- умение следить за точностью, логичностью и выразительностью речи;
- умение определять цель и понимать ситуацию общения;

---

[358] Караулов Ю.И., *О состоянии русского языка.* – М., 1995

[359] Кузин Ф.А., *Культура делового общения.* – М., 1997, с. 114

[360] *Культура русской речи.* Учеб. пособие для вузов/ Под ред. Л.К.Граудиной и Е.Н.Ширяева. – М., 2000, с. 236

- знание речевого этикета общения и четкость выполнения его правил.

Говоря о журналистике, следует отметить, что язык СМИ не является чем-то изолированным от общих лингвистических процессов. С одной стороны, он отражает процессы, происходящие в речи, с другой стороны, в силу информационных возможностей масс-медиа достаточно сильно влияет на то, как мы используем его в общении.

Пресса, радио, телевидение, компьютерные технологии стали достоянием широких масс, вошли в быт человека, что содействует развитию новых форм вербального общения: это множество заимствований, нестандартных образований слов и словосочетаний, не всегда оправданная метафоричность.

Сложные глубинные преобразования последних десятилетий в общественной жизни особым образом повлияли на культуру социума и каждого отдельного человека. В повседневном употреблении появилось много новых понятий, терминов, в частности, связанных с политической жизнью – *саммит, брифинг*; с компьютерными технологиями – *сканер, модем, файл.* Кроме того, широко распространяются в СМИ молодежные сленговые слова – *глюки, примочка, фишка, фенька* и под. Журналы, особенно коммерческие, глянцевые трудно читать из-за несостоятельно используемого языка.

С появлением в СМИ уголовной хроники в язык газет хлынули жаргонизмы с ярко выраженной экспрессивной (негативной, иронической) окраской, такие как *глюки, бухало, стрелялка, не колышет, бабки, зелень, базарить*, з*абить стрелку, кинуть*. В газетах появились такие контексты:

*«Апэ-Канал» **«слил»** свои проблемы на голову потребителей.* («Молдавские ведомости», 30 мая 2008 г.)

*Так хочется **повыёживаться,** сыграть что-нибудь **шебутное.*** («Антенна», № 4, 27 октября 2008 г.)

*… рабочий день у сотрудников аэропорта закончился, и они начали **сваливать** домой. Активные **тёти,** я в том числе, попытались поймать оставшегося работника, **зажали в угол…*** («Время», № 133 от 07.10.2008 г.)

*Как объяснили сотрудники супермаркета, пленку стёрли. А может, и **спёрли.***

В связи с этим лингвисты и методисты все чаще обращаются к вопросам культуры речи, все активнее исследуют формы и методы формирования речевой культуры, интенсивно разрабатывают наиболее актуальные вопросы методики обучения русскому языку в области литературных норм.

На отделении журналистики Славянского университета Республики Молдова значительная часть учебных дисциплин представлена русистикой (современный русский язык, история русской литературы), что является закономерным, так как одним из важнейших качеств профессионализма у репортёров является владение языком, построение связной, логичной, последовательной речи при написании журналистских текстов.

Цель преподавания современного русского языка – формирование языковой, коммуникативной и лингвистической компетенции с учетом принципов системности, научности и доступности, а также преемственности и перспективности между различными разделами современного русского языка. При этом преподаватели стремятся способствовать формированию у обучающихся умений и навыков культуры словоупотребления, произношения, использования грамматических форм, активизировать внимание студентов к собственной устной и письменной речи.

Как известно, понятие культура речи включает две стадии овладения
литературным языком: 1) правильность речи и 2) коммуникативная целесообразность (речевое мастерство). Такой коммуникативно-деятельностный подход к культуре речи особенно важен при обучении студентов-журналистов: подчинить изучение курса теоретических лингвистических дисциплин коммуникативным целям. Этот аспект реализуется путём включения вопросов культуры речи в систему изучения всех разделов, всего курса лингвистических дисциплин

Целесообразность изучения систематического курса современного русского языка будущими журналистами не вызывает сомнения. Синтаксис как раздел языкознания, один из ярусов языка, является завершающим в системном изучении дисциплины «Современный русский язык» на отделении «Журналистика». Синтаксис вбирает в себя всё, что касается и других разделов – лексики, словообразования, морфологии. Благодаря синтаксическим единицам воплощается язык как материя, которая способна запоминать, хранить и передавать информацию.

При изучении синтаксиса русского языка учитываются неправильности устной и письменной форм речи студентов-журналистов. Остановимся на некоторых из них.

1. *Нарушение правил сочетания слов*, например: Брат переживает *за сестру*; Поссорились *через сестру*; Староста группы даёт характеристику *на студента*; Критик пишет *отзыв на* статью; *рецензию на* книгу; Я уже оплатил *за покупку* …

В данных примерах наблюдается речевая ошибка – нарушение синтаксической нормы при связи управление и ошибочное употребление некоторых предлогов: (правильно: переживать *о сестре*; поссориться *из-за сестры;* характеристика *студента*; рецензия *книги*; отзыв *о статье*; оплатить *покупку*).

2. *Речевые ошибки, связанные с неправильным употреблением отдельных форм слова и некоторых синтаксических конструкций.*

а) Глаголы *одеть* (кого-то) и *надеть* (самому). Не вдумываясь в оттенки значения этих глаголов, студенты употребляют лишь один глагол – одеть: *Я одела пальто, платье, туфли, сапоги; Я одел этот пиджак*. На самом деле, на себя можно лишь **надеть,** а **одеть** можно ребёнка, сына, то есть другого человека, а не себя.

б) Глаголы *класть* и *положить* – видовая пара: глагол **класть** несовершенного вида и только бесприставочный, а **положить** совершенного вида может употребляться лишь с приставкой. Чаще всего эти глаголы в употребляются неправильно: *Поклади на место книгу! Не ложи сюда сумку…* Правильными вариантами являются выражения: *Положи на место книгу!* и *Не клади сюда сумку.*

в) Глаголы «**ловить – поймать**» также употребляются неправильно: *словил* (поймал): Бросай сильней, не бойся, я *словлю*! Однако, как и в паре **класть** – **положить**, глагол **ловить** всегда только бесприставочный, а видовая пара ему – **поймать.**

3. *Употребление обособленных обстоятельств, выраженных деепричастным оборотом.* Одной из самых частотных и грубых ошибок речи является употребление в предложении обособленного обстоятельства без соотношения с субъектом действия. Вот примеры из творческих работ студентов:

Проводя эти исследования, нам стало ясно…

Прочитав это произведение, мне хочется отметить …

Заслушав доклад и его обсуждение, напрашивается еще один вывод…

Вдыхая свежий воздух, приятные воспоминания и хорошее настроение облагораживают, и забываются мелочи жизни.

Наблюдая за ним, мне нетрудно было заметить, что привлекло его

внимание.

Он восхищался тонкими чертами лица, *глядя на которые*, на душе

становилось светлее.

Проснувшись завтра, за окном уже будет утро.

Слушая все эти истории, во мне взыграло мужское самолюбие.

Чтобы выработать правильное употребление описанных конструкций, следует акцентировать внимание студентов на том, что существует правило употребления деепричастий, которые в предложении связаны не только ***со сказуемым***, но и ***с подлежащим***, поэтому правильные обороты речи таковы: *Прочитав это произведение,* я хочу отметить *…; Наблюдая за ним,* я без труда заметил, что привлекло его внимание; *Проснувшись завтра,* я увижу, что за окном уже будет утро; *Наблюдая за поведением животного*, вы можете спросить… Если же говорящий хочет сохранить противопоставление двух субъектов, ему необходимо все высказывание, в состав которого входит деепричастный оборот, преобразовать в сложноподчиненное предложение с придаточной частью времени: *Пока я слушал все эти истории*, во мне взыграло мужское самолюбие.

4. *Употребление вводных слов и конструкций.*

Вводные слова – это необходимые синтаксические единицы, когда говорящий хочет показать своё отношение к содержанию высказывания, то есть передать субъективную модальность. Однако вводные слова могут употребляться не к месту, и поэтому они становятся причиной чрезвычайно путаной, непонятной речи: при неуместном употреблении вводных слов их называют словами-«паразитами», они «засоряют» разговорную речь: Он долго не мог начать рассказ*, ну, мол,* не находил нужных слов. В студенческой среде наблюдается употребление просторечных выражений и конструкций: Я *по-любому* пойду сегодня в библиотеку.

В настоящее время чрезвычайно частотна словоформа *как бы,* которая выполняет функцию вводного слова: Мы *как бы* вчера были на заседании пресс-клуба.

Иногда употребление этого сочетания доходит до абсурда: Я, *как бы,* ему сказала, *как бы*, чтобы он не надеялся на то, что я, *как бы,* могу ему в этом, *как бы,* помочь…

При изучении вводных слов в курсе синтаксиса студентам предлагаются разнообразные задания конструктивного и творческого характера, например:

Задание. Вставьте в текст, где это возможно, вводные слова, выбрав подходящие из списка: **следовательно, к счастью, во-первых, впрочем, иными словами, например, скажем, наоборот, напротив.**

Слово может расширять свое значение. Кров этимологически означает «крышу», но в сочетаниях типа *гостеприимный кров* или *делить хлеб и кров* это слово имеет уже более широкое значение – «дом». В основе подобного рода изменений нередко лежит обычай называть в речи часть вместо целого.

В других случаях значение слова может сузиться. Более древним значением слова *порох* было «пыль», «порошок» – уменьшительное от *порох.* Вспомним слова «пороша», «запорошило». Но в современном русском языке далеко не всякий «порошок» является *порохом*, а только тот, который представляет собой особое взрывчатое вещество. Слово *порох* сузило свое значение. *(По Ю.Откупщикову)*

- Найдите в тексте тезисы и доказательства. Составьте и запишите свой текст по такой же схеме и с теми же самыми вводными словами.
- Последите за речью друг друга и запишите неуместное или чрезмерное употребление вводных слов и конструкций.

5. Говоря о культуре речи, нельзя обойти вниманием такую синтаксическую единицу как ***обращение***. Обращение является социально значимой категорией и может употребляться как в неофициальной ситуации, так и в официальной речи.

При выборе форм обращения к собеседнику следует учитывать следующее:

- тип ситуации, обстановка (официальная, неофициальная, полуофициальная);
- степень знакомства собеседников (незнакомые, малознакомые, хорошо знакомые);
- отношение к собеседнику (уважительное, почтительное, нейтрально-вежливое, фамильярное, дружески-неофициальное и др.);
- социальное положение говорящего адресата;
- место общения, обстановка (дома, на улице, на совещании и др.); время обращения.

В настоящее время в русском языке нет выработанных нейтрально-литературных форм обращения в быту, поэтому на улице, в магазине, в городском транспорте все чаще слышатся обращения ***мужчина, женщина, дед, отец, бабуля, парень, тетенька, дяденька***. Эти слова нарушают норму речевого этикета, свидетельствуют о недостаточной культуре говорящего. Подобные обращения не являются нейтральными. Они могут восприниматься адресатом как неуважение к нему, даже оскорбление, недопустимая фамильярность. Отсюда возможны грубость в ответ, выражение обиды, ссора. В таком случае предпочтительнее начинать разговор без обращений, используя этикетные формулы: *скажите, пожалуйста…; будьте любезны…; будьте добры…; извините…; простите….*

Часто обращения, экспрессивно и эмоционально окрашенные, содержат оценку. Особенность таких обращений заключается в том, что они характеризуют как адресата, так и самого адресанта, степень его воспитанности, отношение к собеседнику, эмоциональное

состояние. Обращение указывает на степень вежливости собеседников.

Обращения употребляются в устной диалогической речи (журналисты широко используют во время интервью). Для выработки правильного употребления обращений студентам предлагается выполнить следующие задания:

- Докажите верность высказывания или опровергните его: «Обращение входит в состав *выразительных средств синтаксиса* и, следовательно, его стилистических ресурсов, выполняя разные функции во всех стилях».
- Напишите двадцать эмоционально окрашенных обращений, которые указывают на степень родства, пол или возраст. Например: *тётечка, деточка.*
- Напишите известные вам прозвища людей. Как они образованы и какую функцию выполняют, выступая в роли обращения?
- Расскажите о кличках животных. Соответствуют ли они их характеру, поведению, внешнему виду?
- Из текстов художественных произведений выпишите обращения и проанализируйте, как они характеризуют того, кто обращается, и того, к кому обращаются.
- Запишите обращения, направленные к неодушевлённым предметам.
- Напишите статью в газету на тему: “Как мы обращаемся друг к другу”.

6. *Ошибки, допускаемые при построении сложного предложения.* К группе синтаксических ошибок относится употребление конструкции «о том, что»: Можно «говорить, рассказать *о том, что*», однако не все глаголы речи, мысли и восприятия допускают такое управление:

Он *отметил о том, что* русинский язык представляет собой язык живой.

Недопустимыми следует считать сочетания: обсуждали *о том, что*; утверждают о том, что; поняли *о том, что*; не верьте *о том, что*; допущена ошибка *о том, что*; например:

Для него было *ясно о том*, что его друг чем-то расстроен.

Распространенный оборот «о том, что», став приметой публичной речи, является неправильностью, которая влияет на литературную норму, а по отношению к использующим такой оборот есть свидетельство невнимательного отношения к собственной речи.

Вот один из примеров, где сочетаются неправильности речи различного характера:

«*Завершая своё сочинение*, можно сделать такой вывод, что мир вокруг нас прекрасен и *величавен*, только мы не можем *в силу своей*

вечной занятости и суетности узреть эту красоту, и только люди мира богемы *раскроют нам глаза и уши, дабы* мы ощутили всю неповторимость каждого блика солнца».

В данном примере наблюдаем неудачно образованное слово (*величавен),* использование канцеляризма (*в силу своей вечной занятости*), неуместность архаизмов (*узреть, дабы*), неудачную трансформацию фразеологизма (*раскроют нам глаза и уши*), а также неправильное употребление обособленного обстоятельства, выраженного деепричастным оборотом (*завершая своё сочинение*).

Таким образом, высокий уровень речевой культуры – неотъемлемая черта журналиста, и он должен постоянно совершенствовать свою речь. Для этого нужно постоянно учиться чувствовать своего собеседника, обогащать свой словарь, уметь отбирать наиболее подходящие для каждого случая слова и синтаксические конструкции.

Будущему журналисту необходимо помнить, что влияние языка средств массовой информации на общество чрезвычайно велико, поэтому овладение культурой речи является профессиональной необходимостью для тех, кто решил посвятить себя этой профессии. Общество влияет на язык, но и язык, в свою очередь, влияет на общество, участвуя в различных областях жизни и деятельности людей. Правильно сложенные фразы передадут чётко, ясно и понятно информацию, а читающие или слушающие получат удовлетворение от хорошо составленных журналистских текстов.

Считаем, что формирование навыков использования синтаксических единиц и средств речевой выразительности у будущих журналистов (при создании письменного медиа-текста), реализуемое в рамках дисциплины «Синтаксис современный русский язык», способствует повышению культуры речи и профессиональной коммуникативной компетентности журналистов.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Власова Л.В., Сементовская В.К., *Деловое общение*. – М., 2000.

Караулов Ю.И., *О состоянии русского языка*. – М., 1995.

Кузин Ф.А., *Культура делового общения*. – М., 1997.

Культура русской речи. Учеб. пособие для вузов/ Под ред. Л.К.Граудиной и

Е.Н.Ширяева. – М., 2000.

Rezumat

Formarea deprinderilor de comunicare la studenții jurnaliști în procesul predării sintaxei limbii ruse

Cultura lingvistică pentru un jurnalist este de mare importanță, deoarece vorbirea pentru această categorie de persoane este instrumentul de bază al profesiei lor. Deprinderile de comunicare specifice se dobândesc în procesul de pregătire profesională, care presupune stăpânirea terminologiei de specialitate, capacitatea de a conduce un dialog, iar în acest scop este necesară competența comunicațională şi comportamentală.

O componentă importantă o constituie însuşirea şi folosirea corectă a sintaxei, aspect căruia i se acordă atenție specială în studiul de față.

BIOGRAFIA PROFESORULUI ANETA DOBRE ÎN IMAGINI

БИОГРАФИЯ ПРОФЕССОРА АНЕТА ДОБРЕ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

Tânăra asistentă împreună cu colegii de la Facultatea de Limbi Slave

La o sesiune ştiinţifică pe facultate

Îşi apără punctul de vedere la o şedinţă a Senatului Universităţii din Bucureşti

Ce tineri erau! Cu poetul Grigore Vieru. În planul din spate, poetul Mejirov

La sediul Centrului European pentru învățământ superior împreună cu colegele de translație simultană (pe care a practicat-o zeci de ani ca pe o a doua profesie)

Cu colegii de catedră. Zâmbete şi voie bună!

Ce gânduri frumoase se trezesc privind această fotografie!

Cele două doamne reprezentative pentru rusistica românească

Exprimând în calitate de şefă a Catedrei un omagiu pentru colegul V. Vascenco, cu ocazia aniversării

La una din manifestările culturale organizate în colaborare cu Şcoala Rusă de pe lângă Ambasada Federaţiei Ruse la Bucureşti

La Cabinetul de filologie rusă, la un simpozion ştiinţific

La Casa Oamenilor de Ştiinţă vorbind la lansarea cărţii colegului prof. univ. dr. Andrei Ivanov

Prezentându-şi referatul în calitate de membru al comisiei de doctorat
(ascultată întotdeauna cu mult interes de colegi)

Un gest de tandrețe atât de cunoscut tuturor colegilor săi de la Catedră

Cu un grup de studenți, sărbătorind absolvirea facultății

Mereu tânără, alături de studenții care i-au simțit întotdeauna afecțiunea

Simpozion dedicat Aniversării a 60 de ani ai Catedrei de Filologie rusă
(în Aula Bibliotecii Centrale Universitare)

Prezentându-şi cuvântul de deschidere la simpozion

Alături de decanul Facultăţii - prof.univ.dr. Alexandra Cornilescu
şi de rectorul Universităţii, prof.univ.dr. Ioan Pânzaru

Prof. univ. dr. Aneta Dobre, prof. univ. dr. Alexandra Cornilescu

Împreună cu șefa actuală a Catedrei, conf. univ. dr. Dana Cojocaru

Vorbind despre Destinul cărţii la sesiunea ştiinţifică jubiliară ce i-a fost dedicată

O carieră încununată de succes marcată la o vârstă jubiliară