

**UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
ASOCIAȚIA PROFESORILOR DE LIMBA ȘI LITERATURA RUSĂ DIN ROMÂNIA
DEPARTAMENTUL DE FILOLOGIE RUSĂ ȘI SLAVĂ**

FILOLOGIE RUSĂ XXVIII

**Editura Universității din București
2012**

Referenți:

Prof.univ.dr. Anca Irina Ionescu

Conf.univ.dr. Dana Cojocaru

COLEGIUL DE REDACTIE:

Prof. univ.dr. Aneta Dobre (coordonator științific)

Prof.univ.dr. Mihaela Moraru

Conf.univ.dr. Axinia Crasovschi (redactor-șef)

Asist.univ.drd. Florentina Marin (secretar de redacție)

COMITETUL DE REDACTIE:

Acad.prof.univ.dr. Tatiana M. Balîhina (Universitatea Prietenia popoarelor,
Moscova, Rusia)

Prof.univ.dr.dc. Tatiana Niculescu (Universitatea din Milano, Italia)

Prof.univ.dr. Liudmila A. Konstantinova (Universitatea din Tula, Rusia)

Prof.univ.dr. Mitsushi Kitajo (Universitatea din Kyoto, Japonia)

Conf.univ.dr. Galina Gvozdovici (Universitatea din Minsk, Belarus)

Tehnoredactare:

Conf.univ.dr. Axinia Crasovschi

Asist.univ.drd. Florentina Marin

©Asociația Profesorilor de Limba și Literatură Rusă din România (Romanien Association
of Teachers of Russian Language and Literature)

<http://www.filologie-rusa.ro>

ISSN 1224-2993

CUPRINS // СОДЕРЖАНИЕ

Lingvistică // Лингвистика

Moraru Mihaela (București, România): <i>Статус английских лексических заимствований в современной языковой ситуации русского языка</i>	7
Andrei Maria (Timișoara, România): <i>Слово «глаз» в фразеологизмах русского языка</i>	21
Mihailova Elena V. (Minsk, Belarus): <i>Лексическая и семантическая объективация образа «арфы» в поэтическом дискурсе</i>	31
Kitajo Mitsushi (Kioto, Japonia): <i>Функциональный анализ русских и японских глубоких и семантическая переходность</i>	43

Literatură și cultură // Литературоведение и культурология

Topologeanu Ileana (București, România): <i>Contribuții ale dramaturgiei lui Cehov la dezvoltarea teatrului absurdului</i>	57
Ginevra Baci Nicoleta (Iași, România): <i>Părintele Serghi, un personaj tolstoian de sorginte paisiană?</i>	71
Ilie Marina (București, România): <i>The Cities of Joseph Brodsky</i>	79
Borisov Andon Iulia (București, România): <i>O lecție de toleranță: nuvela «Înmormântarea veselă» și romanul «Medeea și copiii ei», de Liudmila Ulițkaia</i>	92
Mihalache Delia Doina (București, România): <i>Șișkin și Zamiatin: două viziuni opuse asupra lumii</i>	105
Giugăl Neacșiu Elena-Cristina (București, România): <i>«Generation П» – roman postmodern</i>	114

300 de ani de la nașterea lui M.V. Lomonosov //

300 лет со дня рождения М.В. Ломоносова

Dunaeva Andreea (București, România): <i>«Поезия științifică» a lui M. V. Lomonosov</i>	133
Șăriaeva Valentina (Timișoara, România): <i>Переводческая деятельность и суждения о переводе М.В. Ломоносова</i>	140
Muravenko Elena (Moscova, Rusia – Graz, Austria); Schweiger Nadja (Viena, Austria): <i>О развитии временных значений конструкции в + вин.п. от Ломоносова до наших дней</i>	147

120 de ani de la nașterea M.I. Țvetaeva //
К 120-летию дня рождения М.И. Цветаевой

Beleakova Irina (Moscova, Rusia): <i>«Недосказуемые угодия образов»: Андрей Белый – Марина Цветаева, поэтический диалог</i>	165
Bejenaru Ludmila (Iași, România): <i>Мария Башкирцева, Юлия Хасдеу, Марина Цветаева: диалог и переплетение судеб</i>	174
Crasovschi Axinia (București, România): <i>Valențe culturale universale, naționale și auctoriale ale conceptului «suflet» în creația Marinei Țvetaeva</i>	188

Recenzii // Рецензии

Cronici // Хроники

Lista autorilor // Список авторов

LINGVISTICĂ // ЛИНГВИСТИКА

СТАТУС АНГЛИЙСКИХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Ключевые слова: интернациональная лексика, заимствование, терминология, социолингвистический подход, язык-реципиент, язык-источник.

1. От «однообразия» к крайнему разнообразию. В последние два десятилетия в России (да и у нас в родной Румынии) наблюдается резкая лексическая трансформация в языковом узусе повсе-дневного бытового общения. Хорошо бы – только в бытовом, непринуждённом плане, но дело стало массовым, привычным и проникло во все сферы общества (включая и экономическую, и политическую), где также наблюдаются бурные лексические преобразования, которые принято считать демократизацией (или либерализацией) языка. Индикатором происходящих в обществе перемен являются средства массовой информации, язык Интернета, язык переодики.¹

После 1990^{го} года (т.е. после распада Советского Союза) в русском языке, как в обществе в целом, произошли важные изменения. Язык, якобы вырвался на свободу, он компесировал годы стерильной стагнации необычайной динамикой развития [Шкапенко, 2003, 9].

«Однообразные» строгие тексты советского периода повсеместно заменяются «нестрогими». Штампы-советизмы везде и «во весь голос» пародируются. Они, создаваясь семь десятилетий, оказались, вдруг, совсем не вечными и сейчас существуют только как объект пародирования. А ведь плох не сам штамп, а лишь стоящая за ним устаревшая в исторической конкретности идеология, и то не всегда, а лишь отдельными примерами. А

¹ Следует здесь отметить, что современная русская (как и румынская) пресса переживает процессы качественных перемен и языковых преобразований. Во-первых она по характеру уже весьма неоднородна: существует дифференциация на популярную (так называемую массовую) и качественную (респектабельную) для более образованных читателей. По образцу западных таблоидов появились так называемые бульварные газеты, в которых журналисты (без особой длительной подготовки) пишут всё подряд, сосредотачивая своё внимание на развлекательных материалах (мир кино, поп-музыки, светской жизни и т.д. и т.п.). Они нарасхват!

Качественные же издания (например: *Независимая Газета*, *Литературная Газета* и т.д.) читает сегодня очень незначительный процент населения, что сказывается на уровень знаний и «правильность» речи молодого поколения.

сам штамп – очень даже нужная вещь. Без штампов не прожить. Особенно в экономической терминологии. Штампами становятся обозначения указаний и необходимых действий в повседневно-привычных ситуациях общения. А потом из памяти извлекается готовое уже заранее изречение. Штамп удобен. Он всегда ведёт за собой синтаксическую конструкцию, так, что, возникнув, сразу же воспроизводится [Костомаров, 1994, 6].

Это происходит не только с вышеупомянутыми штампами, а и с любыми конструкциями, которые извлекаются готовыми из памяти, не создаваясь каждый раз заново (как это бывает со свободными словосочетаниями), будь это крылатые слова, афоризмы, пословицы и поговорки и тому подобные.

Раньше, в *былые времена*, главным источником таких сочетаний была художественная литература (*подписано – и с плеч долой; с корабля на бал; в человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли* и т.д.). А в наши дни данные конструкции пополняются активнее всего за счёт рекламы, что приводит к тому, что смысл таких словосочетаний часто невозможно разгадать.

«Можно сказать, что сегодняшний литературный язык – это иностранный язык. В речи современных россиян смешиваются заблатнённый язык (жаргон) с канцелярским клише.» [Там же, 7]

Кроме излишней жаргонизации, современный русский литературный язык сталкивается сегодня и с другим явлением – экспансией американизмов (в язык было внесено невероятное количество иностранных слов) и, наконец, у самих носителей языка стала проявляться словообразительная стихийная страсть. В целом, литературно-языковая норма получается всё менее определённой и обязательной, литературный стандарт – менее стандартным [Валгина, 2011, 48].

Современные исследования² показывают, что «варваризация» – при колоссальных *количественных* показателях (т.е. при огромном объёме жаргонизмов и заимствований) – не оказала почти никакого *качественного* влияния на современный русский язык. Самая главная опасность этого положения – нарушение механизмов коммуникации, т.е. общения, взаимопонимания.

Для постперестроечного периода (или даже ранее) характерен расцвет так называемой русской американомании, которая проявляется в установке на западный образ жизни, на некую ассимиляцию с американской культурой и цивилизацией [Какорина, 2000, 137].

² Величко, А.В.; Володарская, Е.Ф.; Даниленко, В.М.; Земякая, Е.А.; Какорина, Е.В.; Крысин, Л.М.; Лейчик, В.М. и др.

Одним из языковых следствий этого процесса является изменение точки зрения на англицизмы-американизмы: они воспринимаются уже не как «чужое», а как «своё» – не как варваризмы, экзотизмы, а как слова, подлежащие заимствованию и усвоению [Володарская, 2002, 96].

В то же время влияние английского языка на русский (начиная с 90^{-х} годов) резко увеличивается и активность процесса заимствования англицизмов становится настолько высокой, что это заметно любому носителю языка, или даже просто человеку, использующему русский язык (включая и тех, которые пытаются его изучить). Если в начале 90^{-х} годов можно было говорить о проникновении в русскую речь большого числа экономических, финансовых, торговых и других терминов и терминологических сочетаний из английского языка, то теперь, в последнее время, данный процесс наблюдается и в общественно-политической лексике, и в культурной, спортивной и даже бытовой: *байк, кедсы, кеш, киллер, ноутбук, плеер, топ-модель, шоп, чарты* и др.

В наши дни можно говорить о малоразумной, но каждодневной языковой политике, которая осуществляется средствами массовой информации, в плане употребления англицизмов.

Язык светских хроник (да не только) большинства газет и журналов буквально пестрит англицизмами-американизмами. При этом предполагается («тонко» намекается), что такая речь куда более престижна, прогрессивна и цивилизована. Например: *дринкать* – от англ. *to drink*; *спикать* – от англ. *to speak*; пара *тинэйджеров* (подростков) и т.д.

2. Проблемы заимствования. (Краткий обзор общих теоретических вопросов). Одним из самых интенсивных стимулов языковых изменений является взаимовлияние языков, которое происходит в результате языковых контактов. Изменения, причинами которых являются языковые контакты, присутствуют в истории каждого языка. Развитие языка без всякого влияния со стороны окружающей среды невозможно, поэтому не существует так называемых «генетически чистых», беспримесных языков [Мечковская, 2003, 102].

Впервые термин «языковой контакт» был предложен А. Мартине (1952) и введён в широкое употребление Г. Вайнрайхом, который в своей известной работе «Языковые контакты», вышедшей в свет в 1953 году, поставил основные вопросы и дал обзор исследований в этой области.

Тема языковых контактов постоянно находится в сфере интересов лингвистов, по ней был опубликован богатый материал как общетеоретического, так и иллюстрирующий конкретные случаи контактирования языков.

В ходе изучения языковых контактов, претерпело некоторые изменения и определение данного явления. Так, согласно У. Вайнрайху, два языка находятся в контакте, если ими попеременно пользуются одни и те же лица [Вайнрайх, 1979, 22]. Но уже *Лингвистический энциклопедический словарь* определяет языковые контакты как «...взаимодействие двух или более языков, оказывающее влияние на структуру или словарь одного или многих из них» [ЛЭС, 2002].

Оба эти определения подчёркивают важные, хотя и различные аспекты описываемого ими понятия. Мы думаем, что в самом общем виде под языковыми контактами можно понимать любые случаи сосуществования и взаимодействия языков в языковом сознании индивида или в языковом сообществе.

В настоящее время вопросам языкового контактирования также уделяется большое внимание. В современных трудах можно встретить следующее определение: «...языковой контакт – это предельно широкий класс языковых процессов, обусловленных разного рода взаимодействием языков» [Мечковская, 2000, 178].

Далее мы более подробно остановимся на понятии – *заимствование*. Понятию заимствование ЛЭС даёт следующее определение: «*Заимствование – элемент чужого языка (слово, морфема, синтаксическая конструкция и т.п.), перенесенный из одного языка в другой в результате контактов языковых, а также сам процесс перехода элементов одного языка в другой*» [ЛЭС, 2002, 158].

Главным условием заимствования иноязычной лексики является наличие контакта языка-реципиента, и как следствие, двуязычие говорящих, поскольку «именно из среды билингов» слово получает дальнейшее распространение [Крысин, 1998, 132].

К основным путям проникновения иностранных слов в другой язык относятся как устный, так и письменный, книжный способы проникновения.

За многие годы, посвященные исследователями изучению причин заимствования было создано большое количество работ и высказано немало мнений, которые, скорее, дополняют, нежели опровергают друг друга. Суммируя их, можно утверждать, что существуют две основные группы причин, вызывающих процесс лексического взаимодействия и взаимопроникновения слов разных языков: *внешние* (экстралингвистические) и *внутренние* (лингвистические). Основной внешней причиной является наличие тесных политических, экономических и культурных связей между народами-носителями языков. Другие экстралингвистические причины – это: влияние культуры одного народа на культуру другого; упрощение профессионального международного контакта; авторитетность

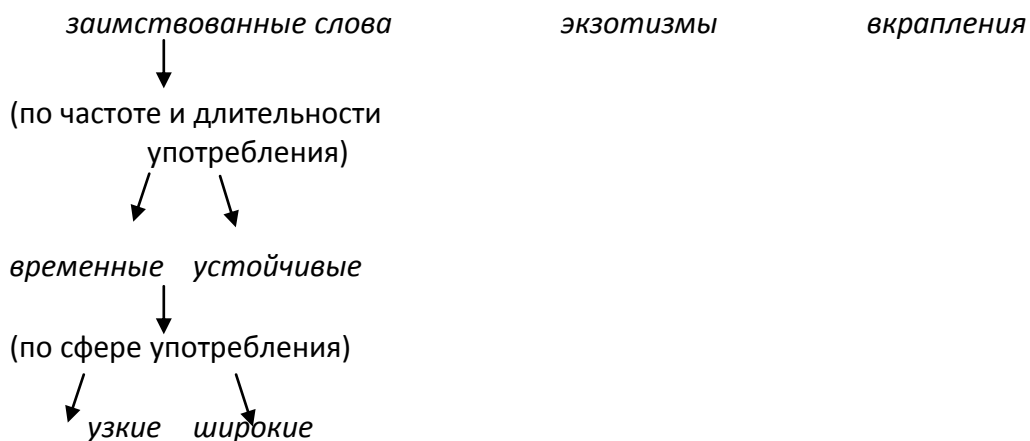
языка-источника; языковая мода и многие другие. К внутренним причинам заимствования относятся: потребность в наименовании нового понятия или предмета; потребность в специализации понятий; тенденция к использованию одного заимствованного слова вместо описательного оборота; стремление к устранению омонимии и полисемии в родном языке; семантическая загроможденность слов родного языка и другие.

Существует немалое число классификаций заимствованных слов, характеризующих время, источник, способ проникновения в язык, степень освоения и др. Привычно деление заимствований на *собственно иноязычные заимствования* и *интернациональную лексику*; *опосредственные* и *непосредственные* (по источнику заимствования); *прямые* и *семантические* (по способу заимствования); *варваризмы*, *экзотизмы* и *иноязычные вкрапления* (по степени освоенности).

Терминологический разнобой вообще характерен для работ по исследованию иноязычной лексики, выбор терминов в каждой конкретной работе, определяется подходом к иноязычной лексике, что связывается обычно с вопросами её классификации, с определением критериев системности [Какорина, 2000, 156].

Классификация Л. П. Крысина (1968) представляет собой классификацию на основе признаков освоенности:

Иноязычные лексические единицы



Под экзотизмами понимаются такие иноязычные единицы, в семантике которых присутствуют национально-культурный компонент, специальное указание на определенное локально-ограниченное распространение соответствующей реалии.

«Особенность экзотизмов заключается в том, что их употребление обусловлено речевой ситуацией, тематикой и жанром текстов. Нацио-

нально-культурный компонент присутствует в семантике большинства иноязычных слов в начальный период употребления в заимствующем языке. Но отчётливое его выделение происходит только в определенных условиях – в текстах, описывающих жизнь в странах языка-источника, обычаи и образ жизни других народов» [Ларионова, 1993, 17].

Под *вкраплениями* Л. П. Крысин подразумевает особый тип иноязычного слова, в который входят слова и выражения интернационального характера, трудно употребляемые в текстах различных языков с сохранением графики языка-источника, а также другие иноязычные элементы, употребляющиеся в языке художественной литературы. Вкрапления часто сопровождаются толкованиями, не используются вне контекста, они не обладают семантической самостоятельностью, не имеют словообразовательной активности.

Существуют и другие классификации иноязычных лексем, основанные на других структурно-системных признаках. Например, классификация Н. Н. Амосовой (1956) основана на отношении заимствований к исходному языку:

1) **полные заимствования** (слова, которые остаются равными самим себе в новой для них языковой среде, или те, которые в процессе ассимиляции претерпели известные фонетические и грамматические изменения);

2) **относительные заимствования** (иноязычные слова, которые в процессе развития заимствовавшего их языка потеряли смысловую связь со своими прототипами в исходном для них языке);

3) **слова, созданные в пределах принимающего языка из заимствованных иноязычных морфем;**

4) **слова местного колорита** (употребляющиеся исключительно в соответствующем этнографическом или историческом контексте).

Анализируя любую классификацию, основанную на признаках освоённости, степени ассимиляции или на отношениях к языку-этимону, можно прийти к выводу, что из-за постоянного исторического развития языковой системы нельзя точно разграничить иноязычную лексику. Членение иноязычной лексики правомерно в какой-то исторический момент, то есть при синхронном подходе к лексике. Для каждого последующего периода такая классификация будет анахронична по отношению к постоянно развивающейся лексической системе языка.

3. Англицизмы в лингво-культурологическом плане (краткий исторический экскурс). Необходимо выявить, что процесс иноязычных заимствований в разной степени присущ всем периодам развития русского языка: с самых ранних этапов его истории и до нынешнего дня в русский язык не переставали вливаться различные элементы других языков.

Начиная с XVI^{го} века в различные периоды истории русского языка, приток заимствованных слов из английского языка то увеличивался, то заметно уменьшался. Об отношении к англицизмам на протяжении всего периода, сплошь до XXI века, можно узнать из многочисленных работ, посвященных англо-русским языковым и историческим контактам, а также из произведений разных русских писателей (В. М. Аристова, С. А. Беляева, М. П. Алексеев, Л. М. Крысин, Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, В. В. Маяковский, К. И. Чуковский, Е. Винокур и многие другие).

Большую роль в распространении англицизмов в русской речи играли англичане, жившие в России, которые входили в контакты с широкими кругами русского населения, что, конечно не могло не вызвать интерес к их земле и языку.

В XVI-XVII вв. в русский язык проникали, в основном, названия должностных лиц и предметов торговли: *лорд* (Lord), *алдраман* (Alderman), *трезер* (Treasurer), *чифджестес* (Chief Justice), *спикер* (Speaker) и др.

В эпоху Петра I усиливается интерес к английскому языку, особенно после его поездок в Англию (1697-1698). В это время процесс переустройства административной системы, реорганизации военно-морского дела, развитие торговли и т.д. – все эти исторические явления сопровождаются созданием или заимствованием новой терминологии, вторжением потока слов, направляющихся из западноевропейских языков (голландского, немецкого, английского и др.): *баржа*, *бот*, *бриг*, *вельбот*, *мичман*, *шхуна*, *яхта* и др.

В XVIII веке большую роль в проникновении англицизмов в русский язык сыграли переводная литература и английский театр, существовавший в Петербурге (1770-1771).

Например Н. М. Карамзин ввёл в русский язык такие англицизмы как *пикник*, *тост*, *сплин*, *сэр*, *квакеры*, *анчоусы*, *пудинг* и другие. Это связано с его пребыванием в Лондоне и знакомством с жизнью и бытом окружающих людей (примеры взяты из «Письма русского путешественника», Карамзин, 1984).

Позже, в 1830 году, в произведении «Евгений Онегин» А. С. Пушкин употребляет англицизмы *данди*, *сплин*, *клуб*, *идеал*, *вулгар*, *roast-beef*, *beef-steaks* и другие.

Много англицизмов встречается в произведениях Н. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и др. Например: *Здесь высота над морем около 200 футов* (Гончаров); *Придворные дамы играют в вошедшую в моду недавно игру, крокет* игру называют... (Тургенев); *Ему вообразился богатый роскошный деревенский коттедж* в английском

вкусе (Достоевский); *Тушкевич стал рассказывать про последние гонки в Петербурге в яхт-клубе* (Толстой).

Из вышеприведённых примеров можно сделать вывод, что англицизмы употреблялись в основном для придания местного колорита, в качестве экзотизмов.

В XX веке В. Маяковский в своих заграничных циклах тоже использует англицизмы-американизмы, которые употребляются для передачи американского образа жизни, наименований предметов, деталей быта, часто с комическим или сатирическим оттенком:

*На север с юга идут **авенью**,
На запад с востока – **стриты**
И лишь замедляют жевать **чуингам**,
Чтоб бросить: **Мек мoneй?***
(Бродвей)

Пятидесятые годы прошлого века резко отличаются от предшествующих периодов заимствования иноязычной лексики своим отрицательным отношением ко всему иностранному и, в частности, к иноязычной лексике. Процесс заимствования англицизмов в этот период практически прекращается. Эта тенденция может быть оправдана лишь в связи с общей идеологической борьбой в конце 40-х начале 50-х г. XX века против космополитизма.

В результате этого, в некоторых отраслях иноязычные термины, имеющие традицию употребления, заменяются русскими словами и оборотами: *корнер* – угловой удар; *офсайд* – вне игры; *голкипер* – вратарь и т. д. [Крысин, 1968, 195].

В этот период появлялось мало новых заимствований из английского языка. Часть из них выступает в качестве маркированных в семантическом и стилистическом отношении элементов, характеризующих явления западной жизни: *кросс, робот, радар, гангстер, конгрессмен, супермен* и др.

Известные перемены в середине 50-х годов начале 60-х, интенсификация международных связей активизировали процесс заимствования иноязычной лексики, главным образом, английской: *апартхейд, бестселлер, модель, мини, шорты, транзистор, хобби, эскалация* и др. С конца 50-х гг. проблема англоязычных заимствований вновь заинтересовала широкие круги советской общественности и это очевидно так, как особенно большое количество англицизмов проникает в русский язык в 60-е 70-е гг. XX века. Например: *блюз, боинг, брифинг, брокер, гриль, импичмент, китч, кримплен, ретро, родео, сафари, слайд, таймер, терминал, тоник, фломастер* и мн. др.

В данный период процесс заимствования активизируется, расширяется тематический и семантический круг заимствуемой лексики, меняется отношение к иноязычным словам, увеличивается их частотность в публицистике. Иноязычные слова зафиксированы в словаре «Новые слова и значения», хотя в обычных толковых словарях русского языка долгое время ещё отсутствуют. Эти слова известны сейчас большинству говорящих на русском языке, следовательно это слова – вошедшие в язык.

Второй всплеск приходится на конец 80-х – 90-е годы, период глобальных изменений в СССР, связанных с перестройкой всех сторон жизни, что нашло отражение и в языковой сфере.

В настоящее время наблюдается огромное число иноязычной лексики, пришедшей в русский язык. Наибольшее количество заимствованных слов встречается в газетных и журнальных статьях, посвященных спорту, искусству, моде, политике, экономике и т. д. В отличие от первой половины XX века иноязычная лексика теряет отрицательную стилистическую окраску, и употребление иноязычных слов становится престижным.

В рамках социолингвистического подхода к заимствованной лексике, нельзя обойти вопроса о том, как относилось русское общество к фактам заимствования. Хотя процесс заимствования является неизбежным и естественным, в разные периоды истории русского языка филологи, языковеды, писатели и др. относятся по-разному: одни предвидели гибель русского языка в связи с его жаргонизацией, другие пришли в ужас от чрезмерной экспансии американизмов, а «оптимисты» считали, что этот процесс является естественной реакцией на «идеологическое крепостное право» в период СССР и надеялись на светлое будущее русского языка [Кузнецова, 1989, 150]. Приведем лишь несколько примеров наиболее критических тенденций как реакции на чрезмерно широкий приток иноязычных слов.

Уже с 40-х годов XVIII века главным направлением языковой политики России становится борьба с иноязычными излишествами, в которой участвуют такие деятели русской культуры, как И. А. Крылов, М. В. Ломоносов, А. Н. Радищев, А. М. Сумароков и многие другие.

Тенденция к употреблению слов, пришедших из английского языка и его американского варианта, вместо русских со схожей, а порой и идентичной семантикой начала проявляться, как уже было сказано, с 50-х годов XX века и была названа В. В. Виноградовым «американобесием».

В 1966 году вышла знаменитая книга К. Чуковского «Живой как жизнь». В книге автор поддерживает идею замены многих англицизмов исконными русскими словами: *«И конечно, это превосходно, что такое обрусение слов происходит и в наши дни, что **аэроплан** заменился у нас*

самолётом, геликоптер – вертолётom, шофёр – водителем.» [Чуковский, 1966, 58].

К. Яковлев в своей книге, написанной в 1974 году «Как мы портим русский язык (Об иностранных словах в нашем языке)» также выступает против англицизмов американского происхождения: *«В последнее время обнаруживается пристрастие к словам не просто иностранным, а – к английским, особенно американского происхождения. Высшим «шиком» иного словесного щеголя стало сказать: **круиз** (путешествие), **ленч** (второй завтрак), **сервис** (обслуживание), **оффис** (учреждение), **босс** (руководитель) и мн. др.»* [Яковлев, 1974, 8].

К. Яковлев также пишет, что англицизмы **дриблинг, рефери, форвард, круиз, сервис, мотель** и др. – всё это слова одиночки – непродуктивные слова. Они *пустые, засоряющие, загромаждающие нашу речь* [там же, 10]. К сожалению, он ошибся относительно нежизнеспособности этих слов, ведь все они в настоящее время усвоены русским языком и являются общеупотребительными.

Остродискуссионная проблема заимствования англицизмов и американизмов в 80^{-е} годы нашла отражение в монографии академика Ф.П. Филина, в которой процесс заимствования назван *«беспрецедентным в истории русского языка наплывом американизмов», а сами такие слова – «засоризмами»* [Филин, 1981, 305].

Негативное отношение к новым англицизмам выражает и В. В. Колесов в книге «Культура речи – культура поведения» (1988): *Молодые люди возвышают себя в собственных глазах, когда щеголяют словечками **гурла** (девушка), **кейс** (портфель), **трузера** (брюки), **лейб** (фирменная этикетка). Странные вещи творятся! Художники **коммерциализируются**, политики **корумпируются**... Остается добавить, что, увидев такое, читатель **фраппируется**, а русский язык при этом **компрометируется*** [Колесов, 1988, 32].

Л. И. Скворцов в статье «Культура языка и экология слова» определяет лингвэкологию как «бережное отношение к языку». Он пишет: *«К актуальным вопросам лингвистической экологии относится оценка иноязычных заимствований. В рассуждениях на эту тему немало вкусовщины и антиисторичности. В самом деле, нельзя полагать, что все заимствования в принципе засоряют наш язык и делают его непонятным. Полезные и оправданные заимствования нужны любому языку для развития, обогащения и пополнения извне, а не только за счёт внутренних ресурсов... Но не будем закрывать глаза – при бездумном или намеренном, неумном обращении к иноязычной лексике... крайности везде плохи. Не надо быть ура – оттимистами и полагать, что, мол, русский*

язык сам собою правит, а значит, всё выправит и преодолееет. Но не будем впадать и в другую крайность и с пессимистическим оттенком призывать: Спасите великана!» [Скворцов, 1988, № 4, 3-10].

В статье приводятся строки поэта Е. Винокурова. Протест его, вызванный по преимуществу обилием американизмов в русском языке, звучит однако объективно:

*И наш язык.
Он – часть большой природы!
Не потому ли новые слова,
как те птенцы,
худы и желтороты,
Что из яйца проклюнулись едва?
Пускай живут!..
Потом лишь будет ясно –
сейчас же непонятно, хоть убей! –
кто это будет:
мощнокрылый ястреб
или уютный серый
воробей?*

В 90^{-е} гг. продолжается общественная дискуссия вокруг заимствований: *«На каком языке мы стремимся разговаривать? Вызывает недоумение стремление политиков комментаторов, руководителей маленьких и солидных контор к месту и не к месту применять как можно больше иностранных слов. А в результате вся наша речь становится всё темней и невнятной. Вот разговор почтённых дачников, услышанный в электричке: Вчера ночью у меня приватизировали куст красной смородины» [КМ, 18.7.92].*

Сходная точка зрения, хотя быть может, в более сдержанной форме, высказывается многими лингвистами. Констатируя неизбежность заимствований, языковеды призывают к осторожному отношению с ними. По мнению В.Г. Костомарова, *«...галлопирующая американизация нашей жизни, в самом деле, очевидна повсюду – на университетских лекциях и в магазинах, в научных трудах и по радио, телевидению, в культуре и в быту. Исходя от правящих кругов, ориентирующихся на западные ценности демократии, рыночной экономики, прав человека, она пытается, видимо, более глубокими корнями в уставшем от имперско-тоталитарной изоляции обществе, проникнуть сильнее всего в молодежные слои.» [Костомаров, 1993, 62].*

Анализируя общественные дискуссии разных лет, становится очевидным, что сегодня большая часть русского общества (авторитетные журналисты, филологи, лингвисты, историки) борются против американской языковой интервенции в русский язык, против подражания американскому образу жизни. Присоединяясь к этому авторитетному большинству, заметим и мы, что всякого рода англицизмы-американизмы, употребленные неуместно и необдуманно, только ради жеманства, создают впечатление перенасыщенности и убыточности русской речи. Например:

– *Хэлло*, – сказала она и достала *«лаки-страйк»*. – *Хэлло, бэби*, – я щёлкнул *лайтером «ронсон»*. В *баре* висел *смог*, как над *картинговым треком*. *Эркондишн*, как всегда, не *фурыкал*. Да и вообще *бар* был не *тип-топ* – какой-то *поп-артистский по дизайну*. Я заказал *двойной скотч* и *драймартини*. – Как *бизнес?* – спросил я. – *Хреново, никакого профита!* – она опустила голову. – Всего на *инч*. Но я недаром *вкалывал* в *«Лойд Лойд энд Прайс Лимитэд»* – *«Спэйшал сервис фор резидентс»* – я заметил, как она опустила голову всего на *инч*. Не больше. *Биг-бит-бэнд* *свинговал «Кам бэк ту Вирджиниа»*, любимую тему эпохи *«бебопа»*. *Тинейджеры* в *джерси, джемперах, блейзерах* и *блуджинсах «Ли», «Левиз», «Рэнглер»* потягивали *хайболлы, джусы* и *оранджусы*, *уминали хотдоги*, совмещая *ланч с файвоклоком*. *Гёрлс* давали *шоу со стриптизом*. – *Потопали до хаты!* – вдруг сделала она *оффер*. – А что там? *ТВ* с его *вестарнами* и *паблисити* обрыдло хуже горькой редьки! Опять *кока-кола, «Марлборо»* и *слайды?* Ты знаешь, *Мэри*, мне ненавистен *истэблишмент!* – Мне тоже, *Билл*. Может, послушаем *«Роллингсов»* на твоём новом *«хай-фай»* *квадрофонике?* – *О'кей*, едем. Мы вышли в *холл*. *Бой-ниггер* торговал *дайджестами, бестселлерами* и прочими *мэгэзинами*. Пьяные *джи-ай* горланили непристойные *сонги* и по-дурацки хохмили. – Ты меня любишь? – спросил я, открывая дверцу своего тарантаса, не то *джила*, не то *багги*, словом, *фанникара*. – *Nein*, – почему-то по-ненашенски ответила она. – *Пипл*, вы не в *центр?* – спросил какой-то *джокер*, должно быть, просто *крэйзи*. – Нет, мы в *парадиз!* – горько сострил я, включая *стартер* и *дефростер*. Мы мчались по каким-то *авеню, стритам, байстритам, дистриктам* и *риверсайддрайвам*. Кругом праздно шатались *хиппи, денди, супермэны* и *мэнэджеры, столперы, снобы* и *скауты, аутсайдеры* и *офорсайдеры, иуды-страйкбекеры* (проще говоря, *скебы*), *спикеры* и *спинакеры*... Было душно и *стрессно*. Нестерпимо воняло *допингом* и *демпингом*. Где-то рокотали *компьютеры*, свистели *юпитеры*, матерились *продюссеры* и *камермены*. Со свистом проносились мимо *отели, мотели, бордели, бойлеры* и *бройлеры*. На *спидометре спид* – *200 миль*. *Тайм из мани!* *Ту би ор нот ту би*... Какой-то нас ждал *энд?* *Хэлли?* Что-то не *беливилось*.

Комментарии излишни! В итоге необходимо подчеркнуть, что изучение заимствованной лексики конца XX начала XXI веков приобретает всё

большую актуальность из-за стремительного проникновения слов иноязычного происхождения в русскую речь. Большое влияние на их распространение оказывают экстралингвистические факторы: с одной стороны – расширение межгосударственных контактов, в результате чего увеличивается поток информации, происходит перенос определённых явлений чужеродной среды; а с другой – бурные изменения в политической жизни, и как результат – переоценка ценностей.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что процесс глобализации английского языка оказывает всё большее влияние на лексический состав русского языка, что в свою очередь вызывает большое беспокойство со стороны лингвистов тем, что прижившиеся англицизмы могут или заглушить ростки национального языка, или заметно ослабить традиционные языковые формы и средства выражения, а значит – привести к лингвистической ассиметрии и нарушить культурно-языковую преемственность в развитии общества [Магомадова, 2005, 146]. Будем надеяться, что русский язык и на сей раз останется самим собой и сумеет сохранить «неистребимым» своё национальное языковое лицо.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристова, В.М., *Англо-русские языковые контакты и заимствования XVI- XX вв.*, Ленинград, 1980.
- Баш, Л.М., *Дифференциация термина «заимствование»: хронологический и этимологический аспекты*, Вестник Москвы, № 4, Филология, 1989.
- Вайнрайх, Уриэль, *Языковые контакты*, Киев, 1979.
- Валгина, Н.С., *Активные процессы в современном русском языке*, Москва, 2001.
- Величко, А.В., *О «русскости» русского языка наших дней*, Русская речь, № 6, Москва, 1995.
- Володарская, Е.Ф., *Заимствование как отражение русско-английских контактов*, Вопросы языкознания, № 4, Наука, Москва, 2002.
- Даниленко, В.М., *Актуальные направления лингвистического исследования русской терминологии*, Современные проблемы русской терминологии, Москва, 1986.
- Земская, Е.А., *Проблемы словообразования на современном этапе*, Вопросы языкознания, № 6, Наука, Москва, 1978.
- Какорина, Е.В., *Иноязычное слово в узусе 90-х годов (социолингвистическое исследование)*, Русский язык сегодня, Москва, 2000.
- Костомаров, В.Г., *Русский язык в диалоге культур*, Русский язык за рубежом, №2–3, 1994.
- Костомаров, В.Г., *Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа*, СПб.: Златоуст, Санкт-Петербург, 1999.

- Крысин, Л.П., *О причинах лексического заимствования*, Русский язык в школе, № 3, Москва, 1968.
- Крысин, Л.П., *О словообразовательных возможностях иноязычных неологизмов*, Филологические науки, № 3, Москва, 1998.
- Кузнецова, Э.В., *Лексикология русского языка*, Москва, 1989.
- Ларионова, Е.В., *Новейшие англицизмы в современном русском языке*, Москва, 1993.
- Лейчик, В.М., *Элементы терминоведческой теории текста*, Москва, 2002.
- Мечковская, Н.Б., *Социальная лингвистика*, Москва, 2000.
- Мечковская, Н.Б., *Общее языкознание. Структурная и социальная типология языков*, Наука, Москва, 2003.
- Скворцов, Л., И., *Культура языка и экология слова*, Русская речь, №4–5, Москва, 1988.
- Филин, Ф. П., *Истоки и судьбы русского литературного языка*, Наука, Москва, 1981.
- Шкапенко, Т., Хюбнер, Ф., *Русский «тусовочный» как иностранный*, Калининград, 2003.
- Яковлев, К.Ф., *Как мы портим русский язык*, Ярославль, 1974.

Statutul împrumuturilor lexicale engleze în limba rusă de azi

Rezumat: Lucrarea are drept scop studierea fenomenelor ce se petrec în procesul de achiziționare și asimilare a noilor unități lexicale de origine engleză în limba rusă actuală. Se evidențiază unele aspecte teoretice referitoare la impactul limbii engleze asupra limbii ruse, precum și implicațiile fenomenului globalizării în diverse sfere de activitate.

Limba rusă trece și ea, ca multe alte limbi, printr-o perioadă de tranziție din punct de vedere lingvistic, caracterizată prin asaltul masiv al influențelor străine, cu precădere engleze. Schimbările geopolitice, intensificarea legăturilor interculturale, fenomenul globalizării, etc., sunt doar câteva dintre motivele principale, evidente, ce stau la baza pătrunderii anglicismelor. Printre cauzele secundare s-ar putea enumera: apariția fenomenului „americomaniei rusești”, prestigiul social al limbii engleze, creșterea numărului de vorbitori de limbă engleză, „gustul lingvistic al epocii”, etc.

Limba, ca orice alt sistem, are propriile sale legi și mijloace de funcționare. După cum reiese și din experiența perioadelor anterioare, cel mai bine ar fi să judecăm beneficiile expansiunii lingvistice odată cu trecerea timpului, după ce sistemul lingvistic rus își va fi însușit și aprofundat noul material lexical, înlăturând ceea ce nu îi este necesar și păstrând ceea ce îi este util.

Maria ANDREI
Timișoara, România

СЛОВО «ГЛАЗ» В ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

Повелитель многих языков, язык российский, не токмо обширностию мест, где он господствует, но купно и собственным своим пространством и довольствием велик перед всеми в Европе. /.../ в нем (в языке) великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийанского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка.
Михайло Ломоносов

Ключевые слова: фразеологизмы, экспрессивно-стилистическая значимость, оценка, отношение говорящего, структура

Русская фразеология очень богата и разнообразна. Среди русских фразеологизмов особенно многочисленными являются те, которые относятся к частям человеческого тела. Именно поэтому мы выбрали для нашего анализа русские фразеологизмы со словом «глаз».

Идиоматические выражения, существующие в современном русском литературном языке и имеющие в их составе слово *глаз*, различны по экспрессивно-стилистической значимости.

Значительную часть фразеологического состава со словом «глаз» современного русского языка составляют устойчивые словосочетания народно-разговорного характера: *пускать пыль в глаза, смотреть краем глаза, не сводить глаз с кого-чего, глаз не сомкнуть, глаза разбегаются, глазом не моргнув, смотреть в оба (глаза), закрывать на что-нибудь глаза, говорить что-нибудь, кому-нибудь в глаза, поговорить с глазу на глаз, быть на глазах у кого-нибудь, в глаза не видеть кого-нибудь (что-нибудь), бросаться в глаза, в глазах рябит, прятать глаза, глаз не казать, правда глаза колет, у страха глаза велики (сказать что-нибудь), не в бровь, а в глаз, искры из глаз посыпались, в глазах помутилось (потемнело) и т.д.*

Часть этих фразеологизмов отражена и в художественной литературе: например, **идти куда глаза глядят**: “Вошла Анюшка из избы и давай бог ноги, **куда глаза глядят**” (Чехов, «Происшествие»), **на глазах** чьих: “Тучи на небе сдвигались все плотнее, они кружились над городом, наталкивались

одна на другую, низкие, синеватые, густые. **На глазах** темнело. Казалось, не полдень сейчас, а сумерки” (В. Баляев «Старая крепость»).

Другая подгруппа фразеологизмов, имеющих в их составе слово **глаз**, включает в себя фразеологические обороты книжного характера. По словам академика Н. М. Шанского "в разряд книжной лексики входят такие стилистически ограниченные и закреплённые в своём употреблении слова, которые встречаются преимущественно в письменной речи"¹.

Это не означает, что книжные слова не употребляются в устной речи. Но, употребляемые в устной речи, книжные слова не утрачивают все стилистические окраски книжности. Вот, например: *смотреть смерти в глаза, пожирать кого-что глазами, невооруженным глазом, прочищать/ прочистить глаза кому-либо, глядеть в глаза смерти, опасности и т.д.*

К третьей подгруппе относятся фразеологические обороты просторечного характера: *скрываться/ скрыться из глаз, раскидывать глазами, пялить/ выпялить глаза, провожать/ проводить глазами/ взором, куда глаз достает/хватает, выкатывать глаза, искать глазами, глаз положить на кого-что-нибудь, с пьяных глаз, за глазами, разуй глаза! простым глазом, сколько/ насколько глаз хватает, пялить глаза, хлопать глазами, щупать глазами/ взором и т.д.*

с пьяных глаз: “ведь с пьяных-то глаз и в петлю угодить недолго. Взял веревку, зацепил за сук, обмотал кругом шеи, да и был таков” (Салтыков-Щедрин, «Господа Головлёвы»); **за глазами** “когда или где никто не видит. (Федор Гаврилоч) Не слушаются. Велю в избе ложиться, они в амбарушку лезут. В избе то, говорят, мухи кусаются. Но там **за глазами** в амбарушке-то воля. Чего хочу, то и делаю, потому что и видать” (А. Неверов, «Бабы»).

Эмоционально-экспрессивные фразеологизмы всегда заключают в себе оценку, определённое отношение говорящего к явлению:

1) иронию: *смеяться в глаза, в чужом глазу соломинку видим/видит, а в своём бревна не замечает/ за глаза* и т. п.

Например: **за глаза** “(Полина) у нас в доме все обман, все, все, решительно все. Вы, пожалуйста, ничему не верьте, что вам говорят. За ними ничего нет. Маменька говорит, что нас любит, а совсем не любит, только хочет поскорее с рук сбить. Женихам в глаза льстит, а за глаза ругает”, (Островский, «Доходное место»).

2) желание: *глаза и зубы разгорелись у кого-нибудь, шарить глазами/ взором, глаза горят на что-либо* и т.д.

¹Н. М. Шанский, *Фразеология современного русского языка*, М.: «Высшая школа» , 1985, с. 135

Например: **глаза и зубы разгорелись у кого/ на что** “Голодная Кумалиса залезла в сад; в нём винограду кисти рделись. У кумушки **глаза и зубы разгорелись**” (Крылов, «Лисица и Виноград»).

3) стыд: *из глаз скрыться/ исчезнуть/ пропасть, не знать, куда глаза девать/ деть, потупить глаза (в землю), опустить глаза, стыдно глаза показать куда-либо, прятать глаза, на глаза не показываться и т. п.*

Например: **не знать, куда глаза девать** “Инсаров переминался на месте, по-прежнему **не зная, куда девать глаза**, и ушёл как-то странно: внезапно, точно исчез” (Тургенев, «Накануне»).

4) печаль: *выплакать/ проплакать все глаза, глаза на мокром месте, глаза налились/ наливаются слёзами, осушить глаза.*

Например: **выплакать все глаза** “(Агафья Матвеевна) проторила тропинку к могиле мужа и **выплакала все глаза**, почти нечего не ела, не пила, питалась только чаем” (Гончаров, «Обломов»).

5) гнев: *глаза бы мои не глядели / не смотрели, сверкать глазами, с глаз “долой”, чтоб тебе глаза повылазили и т.п.*

Например: с глаз “долой”, “Дмитрий Пестов умер; вдова его, барыня добрая, жалея память покойника, не хотела поступить со своей соперницей нечестно, тем более, что Агафья никогда перед ней не забывалась, однако выдала её за скотника и сослала **с глаз долой**” (Тургенев, «Дворянское гнездо»).

6) упрёк: *тыкать в глаза/ в нос, колоть глаза, и т. д.*

Например: “(Миша) И при всем том мне всякий день **колете глаза** либеральничеством. Не пройдёт минуты. Чтобы вы меня не называли либералом” (Гоголь, «Островок»).

7) тайну: *с глазу на глаз, во все глаза глядеть, говорить за глаза, говорить с глазу на глаз, за глаза, глаз на глаз, за глазами, между четырёх глаз и т. п.*

Например: **между четырёх глаз**, “(Артемий Филипович) зачем нас здесь целый эскадрон? Представиться нужно поодиночке, да **между четырёх глаз** и мого (дать взятку) как там следует чтобы и уши не слышали”, (Гоголь, «Ревизор»).

8) подозрение: *косить глазами, посмотреть одним глазом, колючие глаза, косить на один глаз (или на оба глаза), нужен глаз да глаз, острый глаз, подглядывать/подглядеть краешком глаза, вскинуть глазами, засматривать в глаза/ в лицо, запускать/ запустить глаза и т. д.*

Например: **вскинуть глазами** “Вскинула она на меня **глазами**, посмотрела, и точно опять внутри у неё закипать стало.

– Что вы, говорит, глупы, что ли?”, (Короленко, «Чудная»).

9) опасность: *смотреть смерти в глаза, смотреть в оба глаза, глядеть в глаза смерти/опасности.*

Например: **смотреть смерти в глаза** “Я часто вспоминаю старого капитана, опытного моряка, не раз **смотревшего смерти в глаза**, и понимаю, что такое смелость” (Новиков-Прибой, «Капитан первого ранга»).

10) удивление, изумление: *выкатывать глаза, пялить глаза, глазами хлопать, глаза на лоб лезут, большие (круглые, квадратные) глаза, делать глаза, глаза таращить/вытаращить/пучить/выпучить, не верить/поверить своим глазам, глаз не оторвать, не отрывать глаза от кого, от чего и т. д.)*

Например: **глаза на лоб лезут** “как глянул он, что делается на улице, **глаза у него на лоб полезли**: визг, хохот, крики” (Новиков-Прибой, «Капитан первого ранга»).

11) интерес, внимание: *проглядеть (посмотреть) все глаза, глаза разгорелись у кого, на что, глаза разбегаются / разбежались у кого, смотреть (глядеть) во все глаза на кого, на что, не сводить (не спускать) глаз с кого, с чего, не оторвать (не отводить) глаз от кого, от чего, смотреть (следить, глядеть) в оба глаза за кем, за чем, бросаться (кидаться) в глаза кому и т.д.*

Например: **глаза разбегаются у кого** “Он знал, что тут собрана вся интеллигенция Петербурга, и у него, как у ребёнка в игрушечной лавке, **разбежались глаза**. Он все боялся пропустить умные разговоры, которые он может услышать” (Лев Толстой, «Война и мир»).

12) счастье: *стрелять глазами, улыбаться одними глазами, глаза горят у кого-либо, глаз радуется или глаза радуются на кого/что-нибудь, одна радость в глазу и т. д.*

Например: **стрелять глазами** “Стрельнув из-под очков маленькими глазами в сторону Серегина... Столицин воскликнул: Ах, автор здесь!” (А. Гончаров, «Наш корреспондент»).

13) ласку: *глаза с поволокой, есть глазами, играть глазами, не сводить глаз с кого / чего либо и т.д.*

Например: **не сводить с глаз**, “Под окном, в толпе народа, стоял Грушницкий, прижав лицо к стеклу и не спуская с глаз своей богини” (Лермонтов, «Герой нашего времени»).

14) такую-то выразительность (с положительной или отрицательной окраской): *дурной (лихой, худой) глаз, глаза на выкате, глубокие глаза, запавшие глаза, зоркий глаз, недобрый глаз, чёрный глаз, с запавшими глазами и т. д.*

Например: **дурной глаз** (Батюшка) всех людей созвал, завод остановить приказал и дом от **худого глаза** беречь" (Достоевский, «Хозяйка»).

Фразеологические обороты всегда выступают как определённое структурное целое составного характера, складываясь из различных по своим морфологическим свойствам слов, находящихся между собой в разных синтаксических отношениях.

По словам Н. М. Шанского², по своему строению фразеологические обороты, имеющие в их составе то или иное определённое слово, в русском языке делятся на два больших разряда:

1) Фразеологические обороты, структурно равнозначные предложению: *Кошкой в глаза мечется; На затылке глаз нету; Борода глазам не замена; Око за око, зуб за зуб.*

2) Фразеологические обороты, по своему строению представляющие собой то или иное сочетание слов: *встречаться глазами, хоть глаза выколи, глаза на лоб лезут, глаза на мокром месте, за глаза.*

А) фразеологические обороты, имеющие в их составе слово «**глаз**» модели "прилагательное + существительное".

В фразеологических оборотах модели "имя прилагательное + имя существительное" стержневым компонентом является имя существительное, по отношению к которому имя прилагательное всегда выступает как компонент зависимый.

Что касается соотношения значений компонентов фразеологизма, имя существительное и имя прилагательное семантически равноправны и оба являются смыслообразующими компонентами: *плохие глаза, острый глаз, невооружённым глазом, дурной (лихой, худой) глаз, черный глаз, воловь глаза, глубокие глаза, зоркий глаз, колючие глаза, недобрый глаз, рачьи глаза, вооружённым глазом, простым глазом, верный глаз* и т. д.

Например: **дурной глаз** "Тех же кошеваров – знахарей забита была не допускать к раненому и людей **с заведомо дурным глазом**, а такими считались все слишком впечатлительные и говорливые, способные охать и ахать и сокрушенно качать головой" (Сергеев-Ценский, «Севастопольская страда»).

В данных фразеологических оборотах порядок расположения компонентов, за редким исключением, закреплённый. Имя прилагательное, как правило, стоит перед именем существительным (существительное постпозитивно).

² Н. М. Шанский, *Указ. соч.*, с. 129

Большинство фразеологических оборотов, имеющих в их составе слово **глаз**, данной модели известно в исходной форме именительного падежа: *чёрный глаз, дурной глаз, глубокие глаза, острый глаз, плохие глаза*.

Фразеологические обороты с существительным, эквивалентные имени существительному, имеют способность к образованию форм падежей.

Соответственно в сочетании со словами они могут быть субъектом действия, объектом действия или предикатом и употребляться в синтаксической функции подлежащего предложения, дополнения и именной части составного сказуемого.

Именные фразеологизмы, имеющие в их составе слово **глаз**, общим значением лица включают только фразеологические обороты мужского рода: *острый глаз, недобрый глаз, зоркий глаз, чёрный глаз*.

У многих именных фразеологизмов, имеющих в их составе слово **глаз**, возможно как единственное, так и множественное число *глубокий глаз* и *глубокие глаза, недобрый глаз* и *недобрые глаза*.

Соответственно в сочетании со словами именные фразеологизмы могут согласоваться в роде, числе и падеже, управлять и быть управляемыми.

Меньшую группу среди фразеологизмов модели "имя прилагательное + имя существительное" составляют такие, которые выступают в какой-либо форме косвенного падежа: *невооружённым глазом, простым глазом, вооружённым глазом*.

Б) Фразеологические обороты, имеющие в их составе слово **глаз**, модели имя существительное + предложно-падежная форма имени существительного.

К этой группе относятся такие фразеологические обороты, которые в лексико-грамматическом отношении соотносительны с именем существительным, во всех зависимых компонентах неизменяемы, а опорные образуют различные падежные формы: *глаза на выкате, глаза на затылке, глаза на лоб лежит, глаза на мокром месте, глаза с поволокой, глаза в глаза, глаз на глаз, глаза (мои) на (кого-то) не глядят*.

Например: **глаза в глаза** "Сколько событий прошло за этот год. Сколько раз видел он смерть **глаза в глаза**." (Л. Никулин, «России верные сыны»).

Данные фразеологические обороты имеют строго закреплённый порядок расположения компонентов: почти всегда предложно-падежная форма имени существительного является постпозитивной.

В) Фразеологические обороты, имеющие в их составе слово **глаз**, модели предлог + имя существительное.

К их числу относятся: *на глазах, за глаза (в отсутствие кого-либо), в глазах кого-либо, на глаз, за глазами, перед глазами, для отвода глаз, между глаз, между четырёх глаз, в глаза, ради прекрасных глаз* и т. д..

Например: **на глаз** "Когда Киеву казалось мало Дани выезжал для сбора сам великий Киевский князь с дружиной. Дани брались **на глаз** – сколько захватит рука или позволит сила" (А. К. Толстой, «Откуда пошла Русская земля»).

Фразеологизмы с наречиями, в сочетании со словами, в речи могут употребляться в синтаксической функции различных обстоятельств. Они могут определить различные стороны действия, сам ли процесс протекания действия, время действия, условия совершения действия.

Порядок расположения компонентов фразеологизма – закреплённый. Модель в целом является малопродуктивной и грамматических форм у имён существительных не наблюдаются.

Г) фразеологические обороты, имеющие в их составе слово **глаз**, представляющие собой конструкции с предлогом с.

Эти фразеологизмы предполагают, как правило, использование родительного или творительного падежа после предлога **с**.

Компоненты фразеологических оборотов семантически равноправны, порядок их расположения – закреплённый: *с глаз "долой", с глазу на глаз, с запавшими глазами, с пьяных глаз, с безумных глаз, с закрытыми глазами, с какими глазами появиться / показаться где-либо, с открытыми глазами* и т.п.

Например: **с закрытыми глазами** "– Мне жаль вас. Вы губите себя... в какую бездну бросаетесь вы **с закрытыми глазами**?" (Тургенев, «Новь»).

Д) Фразеологические обороты, имеющие в их составе слово **глаз**, модели "глагол + существительное (с предлогом и без предлога)".

Фразеологизмы, относящиеся к этому разряду, являются самыми продуктивными и многочисленными. С лексико-грамматической точки зрения почти все являются глагольно-предикативными и в предложении выступают в функции сказуемого.

В число таких фразеологизмов входят: *пялить глаза на кого, на что, искры из глаз посыпались, мозолить глаза кому, исчезать из глаз, бросать в глаза, тыкать в глаза, играть глазами, мерить глазами, открыть глаза кому-либо на что-либо, сверкать глазами на кого, хлопать глазами, вертеться на глазах, во все глаза глядеть, глаза налились слезами, глаза не смыкать, говорить за глаза*.

Например: **открыть глаза кому-либо на что-либо** "Слова Марьи Ивановны **открыли** мне **глаза** и объяснили мне многое. Я понял упорное

злоречие, которым Швабрин её преследовал” (Пушкин, «Капитанская дочка»).

Глагольные фразеологизмы объединены общим значением действия, которое распространяется на различные семантико-тематические разряды таких фразеологических оборотов с их частными лексическими значениями.

Они также объединены тем, что имеют грамматические категории лица, числа, времени, вида, залога и в прошедшем времени категорию рода.

Большинство фразеологизмов, имеющих в их составе слово **глаз**, может употребляться как в неопределённой форме, так и во всех личных формах (в разных временах, лицах). Но существуют и такие фразеологические обороты, которые употребляются только в одной и преимущественно в одной из личных форм, не имея форм инфинитива: *глазом не моргнул, глаза бы "мои" не глядели, глаза на лоб лезут, глаза разбегаются, глаза разгорелись, глаза слипаются, глаза горят, глаза налились слёзами* и т.д.

Одни глагольные фразеологизмы, имеющие в их составе слово «**глаз**», имеют оба вида: *открыть глаза кому* и *открывать глаза кому, шмыгать глазами* и *шнырять глазами, в глаза сказать* и *в глаза говорить, запускать глаза* и *запустить глаза, не верить своим глазам* и *не поверить своим глазам* и т.д.

Другие же имеют только один вид: *высмотреть все глаза, выплакать все глаза* (совершенный вид), *резать глаза, сверкать глазами, хлопать глазами, косить глазами, лгать в глаза* и т.д. (несовершенный вид).

Категория времени реализуется с учётом видовой характеристики глагольных фразеологизмов. По существу все глагольные фразеологизмы, имеющие в их составе слово «**глаз**», несовершенного вида, у которых нет форм совершенного вида, могут быть употреблены в трёх временах: *пялит глаза на кого, на что, паялил глаза на кого, на что и будет паялить глаза на кого, на что*.

Е) фразеологические обороты, имеющие в их составе слово «**глаз**», представляющие собой конструкции с отрицанием '**не**'.

По лексико-грамматическому значению фразеологические обороты этой модели являются глагольными или наречными и выполняют в предложении функцию сказуемого или обстоятельства. Их компоненты семантически равноправны и порядок их расположения – закреплённый: *не верить своим глазам, не казать глаз, не знать куда глаза девать, не моргнуть глазом, не отрывать глаз от кого, от чего-нибудь, не смыкая глаз, не сводить глаз с кого-либо, глаз не показать, глаз не сомкнуть* и т.д.

Например: **глаз не показать** “(Марфа) Жених свою невесту забывает: вчера и **глаз не показал**” (Мей, «Царская невеста»).

Выше изложенный лингвистический материал показывает, что изучение фразеологии какого-либо языка очень важно, потому что она раскрывает богатство и оригинальность данного языка, отражает культуру, чувствительность, мудрость, даже юмор народа. Ознакомление с русскими фразеологизмами помогает лучше понимать не только русский язык, но и русскую душу.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ахманова, О. С., *Очерки по русской фразеологии*, Москва, 1957.
- Бабкин, А. М., *Русская фразеология. Её развитие и источники*. Москва, 1970.
- Быстрова, Е. А., Окунева, А. П., Шанский, Н. М., *Краткий фразеологический словарь русского языка*, “Просвещение”, Санкт-Петербург, 1992.
- Виноградов, В. В., *Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины*, Москва, 1946.
- Виноградов, В. В., *Об основных типах фразеологических единиц в русском языке*, Москва, 1947.
- Виноградов, В. В., *Лексикология и лексикография*, “Наука”, Москва, 1977.
- Даль, Б. И., *Толковый словарь живого великорусского языка*, том IV, Москва, 1955.
- Денисова, П. Н. Морковкина, В. В., *Учебный словарь сочетаемости слов русского языка*, Москва, “Русский язык”, 1978.
- Ефимов, А. У., *Стилистика русского языка*, “Просвещение”, Москва, 1969.
- Молотков, Н. М., *Фразеологический словарь русского языка*, Москва, 1967.
- Молотков, Н. М., *Основы фразеологии русского языка*, “Наука”, Ленинград, 1977.
- Ожегов, С. И., *О структуре фразеологии*, Москва, 1957.
- Ожегов, С. И., *Толковый словарь русского языка*, Москва, 2001.
- Шмелёв, Д. Н., *Современный русский язык. Лексика*. “Просвещение”, Москва, 1977.
- Шанский, Н. М., *Фразеология современного русского языка*, “Высшая школа”, Москва, 1985.
- Шанский, Н. М., Зимин, В. И., Филиппов, В. В. *Школьный фразеологический словарь русского языка*, Москва, “Озон”, 2007.
- Яранцев, Р. И., *Русская фразеология – Словарь справочник*, “Русский язык- Медия”, Москва, 2008.
- Bolocan, Ghe., *Dicționar frazeologic rus-român*, Editura Științifică, București, 1968.
- Evseev, I., *Limba rusă contemporană. Lexicologia*, Timișoara, 1973.
- Evseev, I., *Limba rusă contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982.
- Moldovan, V., *Expresii frazeologice în dicționarele bilingve*, în rev. *Probleme de filologie slavă*, vol III, Timișoara, 1994.

Țaran, Mața, *Aspecte semantice, pragmatice și culturale ale frazeologiei limbilor rusă și sârbă*, Editura Mirton, 2009.

Țaran, Mața, *Codurile și limbajele culturale în studierea confruntativă a idiomatiei limbilor rusă și sârbă*, Editura Mirton, 2010.

feb-web.ru/feb/lomonos/.../lo7-3892.htm – Ломоносов, *Российская грамматика*. 1952. [ru.wikipedia.org/ Ломоносов_Михаил](http://ru.wikipedia.org/Ломоносов_Михаил).

Cuvântul „glaz” în frazeologismele limbii ruse

Rezumat: În lucrare sunt analizate unități frazeologice ale limbii ruse cu cuvântul „glaz” (ochi). Analiza este realizată având în vedere valoarea lor expresiv-stilistică, structura lor, precum și atitudinea și aprecierea prezentă în conținutul acestor unități, care au fost selectate din dicționare frazeologice ale limbii ruse și din texte literare rusești.

ЛЕКСИЧЕСКАЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ ОБРАЗА АРФЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Ключевые слова: *арфа, струнный щипковый инструмент, образ, лексика, семантика, поэзия, музыкально-поэтические произведения.*

Арфа – необычный и очень древний музыкальный инструмент. Она отличается от других инструментов и по виду, и по звучанию: «Внешней красотой она превосходит все другие инструменты. Но еще больше, чем видом своим, арфа привлекает к себе внимание слушателей нежными, чарующими звуками. Не случайно древние народы утверждали, что этот инструмент имеет божественное происхождение. На египетских фресках и вавилонских барельефах, на росписях античных ваз мы видим арфу в руках богов и героев. В картинах эпохи раннего христианства ее изображали в качестве инструмента святых и ангелов. Средневековые связало арфу с любовной лирикой трубадуров и труверов, миннезингеров и бардов»¹. Арфа – это очень распространенный и важный инструмент в прошлом и в настоящем: «Популярность арфы была настолько велика, что ее изображение вошло в национальный герб Великобритании и сохранилось в нем поныне»². Арфу изображали живописцы: «Арфа не чужда была и живописи таких знаменитых художников, как Массейс (1460–1530 гг.), Альбрехт Дюрер (1471–1528 гг.), Ван-Дейк (1591–1641 гг.), Рембрандт (1606–1669 гг.), Миньяр (1612–1692 гг.) и др. В большинстве случаев их картины, написанные на религиозные сюжеты, изображали мадонн с ангелами, играющими на арфах, разных святых, музицирующих на том же инструменте, Давида с арфою перед Саулом и т.п.»³. Произведения для нее писали известные композиторы: «Особенно органично вошла арфа в творчество композиторов-импрессионистов – К. Дебюсси (1862–1918), М. Равеля (1875–1937), а

¹Е.Р. Язвинская, *Арфа*, – М.: Музыка, 1968, с. 3–4 .

²Там же, с. 17.

³И. Поломаренко, *Арфа в прошлом и настоящем. История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре* / И. Поломаренко. – М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939, с. 37.

также М. де Фалья (1876–1946)»⁴. Сложность образа данного струнного щипкового инструмента объясняется различными причинами: «Происхождение ее овеяно многочисленными легендами. Пожалуй, нет другого инструмента, в истории которого так неразрывно сплелись реальность и поэтический вымысел. Некоторые исследователи склоняются к признанию историческим фактом считавшуюся до недавнего времени полулегендарной версию о происхождении арфы из охотничьего лука. ...Однако другие историки музыкальных инструментов отводят луку лишь роль прообраза арфы. ...Вряд ли можно назвать родиной арфы какую-либо одну страну»⁵.

Современная арфа – инструмент симфонического оркестра – характеризуется следующим образом: «Арфа имеет сорок пять жильных струн. Звук извлекается щипком. С помощью семи педалей, напоминающих педали фортепиано, струны на арфе можно быстро перестраивать. Композиторы часто поручают арфе в оркестре разнообразные аккорды и блестящие пассажи. Тембр арфы – глубокий и теплый. Исполнитель может погасить характерный долгий отзвук, прикоснувшись после щипка к вибрирующим струнам ладонью»⁶. Образ этого инструмента нашел отражение и в художественной литературе.

Рассмотрим образ арфы, созданный поэтами в их произведениях. Г.Р. Державин пишет об арфе в одноименном стихотворении. Со звучанием данного музыкального инструмента он сравнивает различные проявления природного мира и действия любимого человека: «Не в летний ль знойный день прохладный ветерок // В легчайшем сне на грудь мою приятно дует? // Не в злаке ли журчит хрустальный ручеек? // Иль милая в тени древес меня целует? // Нет! арфу слышу я: ее волшебный звук, // На розах дремлющий, согласьем тихострунным, // Как эхо, мне вдали щекочет нежно слух // Иль шумом будит вдруг вблизи меня перунным. // Так ты, подруга муз! лиешь мне твой восторг // Под быстрою рукой играющей хариты, // Когда ее чело венчает вкуса бог // И улыбаются любвию ланиты»⁷. Особенно нравится поэту, когда арфа поет про родину, про милый ему город Казань: «Как весело внимать, когда с тобой она // Поет про родину, отечество драгое, // И возвещает мне, как там цветет весна, // Как время катится в Казани золотое! // ... // Звучи, о арфа! ты всё о Казани мне! // Звучи, как Павел в ней

⁴Е.Р. Язвинская, *Арфа*, – М.: Музыка, 1968, с. 35.

⁵В.Г. Дулова, *Искусство игры на арфе*, – М.: Сов. композитор, 1975, с. 9.

⁶Х. Цераши, *Виолончель, контрабас и другие музыкальные инструменты*, Пер. с нем. В. Шнитке. Стихи Я. Серпина, – М.: Музыка, 1979, с. 24.

⁷*Стихи о музыке. Русские, советские, зарубежные поэты* /Сост. А.Н. Бирюкова, В.М. Татаринцев; Под общ. ред. В. Лазарева, – М.: Сов. композитор, 1982, с. 4.

явился благодатен! // Мила нам добра весть о нашей стороне: // Отечества и дым нам сладок и приятен!..»⁸. В сочинении Г.Р. Державина соединяются восторженное восприятие инструмента и музыки, исполняемой на нем, и любовь к родине.

Ф.И. Тютчев в стихотворении «Проблеск» также описывает арфу, выражая свое восхищение ее звучанием: «Слыхал ли в сумраке глубоком // Воздушной арфы легкий звон, // Когда полночь, ненароком, // Дремавших струн встревожит сон?.. // То потрясающие звуки, // То замирающие вдруг... // Как бы последний ропот муки, // В них отозвавшийся, потух! // Дыханье каждое Зефира // Взрывает скорбь в ее струнах... // Ты скажешь: ангельская лира // Грустит, в пыли, по небесах!»⁹. Эта музыка так действует на героев стихотворения, что они начинают верить в бессмертие, однако это лишь проблеск чего-то, и после его исчезновения люди снова возвращаются к реальности: «О, как тогда с земного круга // Душой к бессмертному летим! // Минувшее, как призрак друга, // Прижать к груди своей хотим. // Как верим верою живою, // Как сердцу радостно, светло! // Как бы эфирною струею // По жилам небо протекло! // Но ах, не нам его судили; // Мы в небе скоро устаем, – // И не дано ничтожной пыли // Дышать божественным огнем. // Едва усилием минутным // Прервем на час волшебный сон // И взором трепетным и смутным, // Привстав, окинем небосклон, – // И отягченную главою, // Одним лучом ослеплены, // Вновь упадем не к покою, // Но в утомительные сны»¹⁰. Арфа выступает в данном произведении как инструмент, дающий людям возможность выйти за пределы земного бытия, открыть для себя топос «возможных миров».

С.М. Городецкий в стихотворении «Арфа», посвященном известной арфистке Вере Дуловой, пишет о музыке, создаваемой этим струнным музыкальным инструментом: «Когда из голубого шарфа // Вечерних медленных теней // Твоя мечтательная арфа // Вдруг запоем о вихре дней, // О бурях неги, взлетах страсти, // О пламенеющих сердцах, // Я весь в ее волшебной власти, // В ее ласкающих струях. // Мне кажется, что эти звуки // На волю выведут меня // Из праздной скуки, душевной муки // Ушедшего бесплодия дня»¹¹. Поэт говорит о *волшебной власти* арфы, выделяя этим ее необычные возможности.

⁸Там же.

⁹Там же, с. 9.

¹⁰Там же, с. 9.

¹¹Там же, с. 35.

В.А. Рождественский рассказывает об арфе (как участнице симфонического оркестра) в одноименном стихотворении, подчеркивая ее связь с водной стихией: «В симфонической буре оркестра // Наступает порой тишина, // И тогда после страстного presto, // Чуть вздыхая, рокошет она. // Длится звук, то далекий, то близкий, // И под плеск задремавших лагун // Лебединые руки арфистки // Бродят в роще серебряных струн. // Затихая и вновь нарастая, // Покидая таинственный грот, // Белокрылая лунная стая // Проплывает в сиянии вод... // Так сплетается струнная фраза, // Вспоминая о чем-то сквозь сон, // С переливчатой тканью рассказа // Из давно отшумевших времен. // И, в свои забирая тенёта, // Рассыпает сверкающий дождь // От тенистых дубов Вальтер Скотта // До славянских раскидистых рощ»¹². Хотя другие инструменты заглушают звук древней арфы, ее звучание приводит в оркестр само время, движение которого невозможно остановить: «Но литавр нарастающий трепет, // Грохот меди в накатах волны // Заглушают младенческий лепет // Пробужденной на миг старины. // И, мужая в разросшейся теме, // Где со скрипками спорит металл, // Грозным рокотом бурное Время // Оглушительно рушится в зал. // И несется в безумном разгоне // Водопадом, сорвавшимся с гор, // В круговерти и вихре симфоний // На разодранный в клочья простор»¹³. В стихотворении «Шопен» поэт характеризует рассматриваемый инструмент как *застенчивый*, демонстрируя этим ее способность передавать тончайшие оттенки эмоций и чувств: «Лица поблекших портретов, сумрак гостиной овальной, // Рокот застенчивой арфы, дедовский пенистый мед...»¹⁴.

И.Л. Сельвинский в стихотворении «На концерте» сравнивает арфы с золотыми кораблями: «И сквозь этот музыкальный хаос, // От родной отчаливши земли, // Выплыли, как приказал им // Штраус, // Арфы золотые корабли»¹⁵. В этом сопоставлении – связь образа арфы с образом воды.

Я.А. Халецкий в стихотворении «О, если б вы знали...» передает ситуацию взаимодействия музыкальных инструментов в оркестре: «Быть может, вы тоже слышали? // Как арфа, // Прислушавшись к звукам рожка, // Ему отвечает охотно...»¹⁶. Данный пример подтверждает тот факт, что

¹²Там же, с. 50.

¹³Там же, с. 50.

¹⁴Там же, с. 53.

¹⁵Там же, с. 56.

¹⁶Там же, с. 111.

древний инструмент в настоящее время используется в оркестровой музыке.

В.Н. Семернин в стихотворении «Березовая роща – это арфа...» сравнивает березы с арфой: «Березовая роща – это арфа... // На ней играет набежавший ветер // Простую, незатейливую песню»¹⁷. Поэт эксплицирует связь образа рассматриваемого музыкального инструмента с реалиями природного мира.

Зарубежные поэты также уделяли внимание в своих стихах исследуемому струнному инструменту. Т. Мур в стихотворении «Происхождение арфы» (пер. с английского А. Голембы) излагает версию о возникновении данного музыкального инструмента (арфа была Девой Морской, влюбившейся в скитальца; не встретив ответного чувства, она плакала и была превращена в арфу): «Знаешь, арфа моя, что звенит под рукой, // В незабвенные дни была Девой Морской, // И вечерней порой, беспредельно нежна, // В молодого скитальца влюбилась она. // Но, увы, не пленился певец, в свой черед, // Тщетно плакала дева всю ночь напролет, // И пришлось, чтоб терзанья ее прекратить, // В сладкозвучную арфу ее превратить. // Вот как сжалились древле над ней небеса: // Стали струнами арфы ее волоса, // Но еще воздымалась блаженная грудь, // Чтобы чары любви в перезвоны вдохнуть. // Так любовью и скорбью звенит под рукой // Арфа в образе дивном наяды морской: // Ты о ласках любви ей вещать повели // И о муках разлуки, когда я вдали!»¹⁸. Поэт соотносит образ арфы с образами водной среды и считает, что лучше всего арфа может выражать любовные чувства, различные по эмоциональной настроенности.

Л. Уланд в стихотворении «Проклятие певца» (пер. с немецкого В. Левика) рассказывает о двух певцах, появившихся однажды в замке угрюмого и бледного, хотя славного и сильного короля; решивших показать свое искусство и пострадавших за это: «Но два певца однажды явились в замок тот – // Один кудрями темен, другой седобород, // И старый ехал с арфой, сутулясь на коне, // А юный шел, подобен сияющей весне. // И тихо молвил старый: “Готов ли ты, мой друг? // Раскрой всю глубь искусства, насыть богатством звук. // Излей всё сердце в песнях – веселье, радость, боль, // Чтобы душою черствой растрогался король”. // ... // Старик повел по струнам, и был чудесен звук. // Он рос, он разливался, наполнил всё вокруг. // И начал юный голос – то был небесный зов, // И старый влился эхом надмирных голосов. // Они поют и славят высокую мечту, // Достоинство,

¹⁷Там же, с. 167.

¹⁸Там же, с. 201.

свободу, любовь и красоту, // Всё светлое, что может сердца людей зажечь,
// Всё лучшее, что может возвысить и увлечь. // Безмолвно внемлют гости
преданьям старины, // Упрямые вояки и те покорены, // И королева,
чувством захвачена живым, // С груди срывает розу и в дар бросает им. //
Но весь дрожа от злобы, король тогда встает: // “Вы и жену прельстили, не
только мой народ!” // Он в ярости пронзает грудь юноши мечом, // И вместо
дивных песен кровь хлынула ключом»¹⁹. После смерти молодого певца
старик разбил любимый музыкальный инструмент и проклял замок, сад и
короля: «Но у ворот высоких он, задержав коня, // Снял арфу, без которой
не мог прожить и дня. // Ударом о колонну разбил ее певец, // И вопль его
услышан был из конца в конец: // “Будь проклят, пышный замок! Ты в
мертвой тишине // Внимать вовек не будешь ни песне, ни струне. // ... //
Будь проклят, сад цветущий! Ты видишь мертвеца? // Запомни чистый образ
убитого певца. // ... // Будь проклят, враг поэтов и песен супостат! // Венцом,
достойным славы, тебя не наградят...”»²⁰. Проклятие музыканта
исполнилось: «Так молвил старый мастер. Его услышал бог. // И стены стали
щебнем, и прахом стал чертог. // ... // А где был сад зеленый, там сушь да
зной песков, // Ни дерева, ни тени, ни свежих родников. // Король забыт, он
– призрак без плоти, без лица. // Он вычеркнут из мира проклятием
певца!»²¹. В этом произведении автор показывает могущество музыки,
исполняемой на арфе, и силу проклятия творческого человека, мстящего за
незаслуженно погубленного исполнителя – своего друга.

Дж.Г. Байрон посвятил свое стихотворение «Арфа Давида»
музыкальному инструменту царя, бывшего великолепным арфистом и
исполнявшим под ее аккомпанемент псалмы собственного сочинения
(перевод Н.И. Гнедича): «Разорваны струны на арфе забвенной // Царя-
песнопевца, владыки народов, любимца небес! // Нет более арфы, давно
освященной // Сынов иудейских потоками слез! // О, сладостны струн ее
были перуны! // Рыдайте, рыдайте! на арфе Давида разорваны струны! //
Гармонией сладкой она пронизала // Железные души, медяные груди
суровых людей; // Ни слуха, ни сердца она не встречала, // Чтоб их не
восхитить до звездных полей // Чудесным могуществом струнного звона. //
Священная арфа Давида сильнее была его трона»²² и др. Поэт передает свои

¹⁹ Там же, с. 203.

²⁰ Там же, с. 204.

²¹ Там же, с. 204.

²² Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца, Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1987. – Вып. 3: «Что в музыке?..», с. 48

горестные чувства по поводу того, что арфа более не играет, и вспоминает, как этот музыкальный инструмент восхищал людей.

Все проанализированные поэты пишут о необычном, чудесном звучании арфы. Объясняется это техническими возможностями инструмента: «При помощи семи педалей, укорачивающих струны, когда это необходимо, на арфе можно извлечь все звуки от *ре* контроктавы до *фа* четвертой октавы. Звучит арфа очень поэтично. Композиторы используют ее, когда нужно создать фантастическим образом, картины спокойной мирной природы, имитировать звучание народных струнных инструментов»²³. На этих свойствах инструмента базируется и лексическое наполнение рассмотренных стихотворных произведений. В них, помимо музыкальных и других лексических единиц, используются слова, принадлежащие к следующим семантическим полям: «неполнота проявления (слабая объективация) признака, субстанции, реализации действия»: *прохладный, ветерок, ручеек, тихострунный, эхо, щекотать*, «положительный признак, субстанция, действие»: *приятно, волшебный, нежно, восторг, улыбаться, любовь, весело, родина, драгоценное, весна, золотое, юность, благодатен, мила* и др. (Г.Р. Державин «Арфа»); «вода»: *буря, плеск, лагуны, грот, проплывать, воды, дождь, накат, волна, водопад*, «звук»: *тишина, рокотать, звук, затихая, нарастая, отшумевший, грохот, заглушать, лепет, рокот, оглушительно* и др. (В.А. Рождественский «Арфа»); «вода»: *буря, зыбь, волны, океан, отчаливши, выплыть, корабли, кораблишки* (И.Л. Сельвинский «На концерте») и др. Г.Р. Державин сравнивает звук арфы с эхом; Ф.И. Тютчев называет арфу *воздушной* (а ее звон – *легким*), С.М. Городецкий – *мечтательной*, В.А. Рождественский – *застенчивой*; И.Л. Сельвинский сопоставляет арфы с золотыми кораблями, В.Н. Семернин сравнивает березовую рощу с арфой и т.д.

В книге Н.Н. Ивановой, О.Е. Ивановой «Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.): Более 4500 образных слов и выражений» содержатся данные о наличии имени существительного *арфа* (отдельно и в составе словосочетаний) при создании образов различных реалий: описание ветра осуществляется при помощи следующих словосочетаний: *аккорд Эоловой арфы воздушный* (А. Белый), *звуки воздушных арф потерянные* (Д.П. Ознобишин), *отзыв арфы стройной / Под Эоловой рукой* (М.А. Дмитриев), *арфа небесная* (В.К.

²³ Л. Михеева, *Музыкальный словарь в рассказах*, – М.: ТЕРРА, 1996, с. 15.

Кюхельбекер), *арфа Эолова* (Г. Иванов)²⁴; образ воздуха формируется благодаря таким словосочетаниям: *арфа воздушная* (П.А. Вяземский, Д.П. Ознобишин), *арфа невидимая* (К.Д. Бальмонт), *арфы воздушные* (Д.П. Ознобишин), *струны воздушной арфы* (Д.П. Ознобишин)²⁵; душа характеризуется с помощью следующих слов и словосочетаний: *арфа эолова [в ср. с что]* (А.А. Фет), *арфа [в ср. с как]* (А.А. Блок)²⁶; образ поэзии реализуется благодаря таким словам и словосочетаниям: *арфа* (С. Бобров, Д.В. Веневитинов, Г.Р. Державин, В.А. Жуковский, И.И. Козлов, М.Ю. Лермонтов, А.С. Пушкин, А.Н. Радищев, И. Северянин, Н.М. Языков), *арфы* (И.И. Козлов)²⁷, *звон арфы дивный* (И.И. Козлов)²⁸, *голос арфы* (В.А. Жуковский)²⁹; поэт описывается при употреблении следующих слов и словосочетаний: *арфа песни внутренней живая* (П.А. Вяземский), *арфа тревоги* (И.И. Козлов), *арфа* (Д.В. Веневитинов), *арфы* (А.Н. Майков), *ряд арф эоловых грустный* (А.Н. Майков)³⁰. Очевидно, что арфе (или ее элементам, звучанию и т.д.) часто уподобляются ветер и воздух (недаром в некоторых приведенных примерах встречается имя прилагательное *Эолова* – от *Эол* – «...в греческой мифологии 1) Царь острова Эолии, повелитель ветров...»³¹), а также поэзия и поэт, которые часто в «возможных мирах» творческих личностей могут концептуализироваться как музыка и музыкант. В семантике образа арфы важны следующие компоненты: “вода”, “выражение чувств”, “душа”, “воздух”, “ветер” и др. Образ арфы в подобных метафорических выражениях используется благодаря тому, что исполнитель-арфист может изменять высоту звука: «История арфы, как инструмента, прочно вошедшего в музыкальную практику, начинается с момента нахождения способа изменения высоты звучания ее струн, то есть с XVIII века. Вначале изменение высоты струн производилось вручную, а затем был изобретен сложный механизм педалей»³². Такие богатые

²⁴ Н.Н. Иванова, *Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.)*: Более 4500 образных слов и выражений / Н.Н. Иванова, О.Е. Иванова. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «Русские словари»: ООО «Транзиткнига», 2004, с. 61.

²⁵ Там же, с. 79.

²⁶ Там же, с. 147.

²⁷ Там же, с. 396.

²⁸ Там же, с. 397.

²⁹ Там же, с. 398.

³⁰ Там же, с. 414.

³¹ *Мифологический словарь* / И.Н. Лосева [и др.] – Ростов н/Д: Феникс, 1997, с. 540.

³² Чулаки, М.И. *Инструменты симфонического оркестра* / М.И. Чулаки. – Изд. 2-е, перераб. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962, с. 149.

возможности инструмента породили произведения не только о самой арфе, но и об исполнителе музыки на ней как о человеке, и об использовании данного инструмента в различных целях.

В стихотворении Н.М. Карамзина «*Песня арфиста*» рассказывается о бедной и тяжелой жизни человека, которого бог наградил музыкальными способностями: «Я в бедности на свет родился // И в бедности воспитан был; // Отца в младенчестве лишился // И в свете сиротою жил. // Но бог, искусный в песнопенье, // меня, сиротку, полюбил; // Явился мне во сновиденье // И арфу с ласкою вручил; // Открыл за тайну, как струною // С сердцами можно говорить. // И томной, жалкою игрою // Всех добрых в жалость приводить»³³. Возможность играть на арфе делает жизнь исполнителя веселее и легче (у него улучшается настроение от прекрасной музыки, а также он имеет возможность заработать деньги себе на жизнь): «Я арфу взял – ударил в струны; // Смотрю – и в сердце горя нет!.. // Тому не надобно Фортуны, // Кто с Фебом в дружестве живет!»³⁴. Феб (Аполлон) упоминается в данном произведении потому, что этот бог в эллинистическую эпоху «...изображался стоящим или сидящим юношей, играющим на лире»³⁵, а во время служб ему огромное «...количество гимнов слагали и исполняли кифареды (играющие на кифаре) и хоры мальчиков и юношей»³⁶. Арфа, лира, кифара – это струнные щипковые инструменты (два последних – старинные). Человек, играющий на таких инструментах, уподоблялся божеству.

А.Ф. Мерзляков в стихотворении «К арфе, отправляемой в деревню» пишет об арфе, при помощи которой лирический герой общался со своей душой и с любимой: «Арфа, милый друг Всемилы, // Ты повсюду вместе с ней. // Повтори мой глас унылый // И простишь с тоской моей! // Мне тебя не слышать боле, // Мне Всемилы не видать; // Кто с печальным в тяжелой доле // Грусть захочет разделять? // Прежде, счастливый тобою, // Я отраду находил; // Чрез тебя с моей душою // И Всемилой говорил. // Здесь я весь одним был слухом, // Здесь не смел, не мог дышать; // Здесь восторга полным духом // Мог я счастье понимать! // Здесь при звуках страсти нежной // Страсть в самом себе читал; // Против воли взор сей слезный //

³³ *Музыка в зеркале поэзии*: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца, Л.: Сов. композитор, Ленингр отд-ние, 1987, Вып. 3: «Что в музыке?..», с. 134.

³⁴ Там же.

³⁵ *Мифологический словарь* / М.Н. Ботвинник [и др.] – Минск: Университетское, 1989, с. 25.

³⁶ *Мифологический словарь* / И.Н. Лосева [и др.] – Ростов н/Д: Феникс, 1997, с. 59.

Тайне чувства изменял. // Как живые струны, билось // Сердце нежное во мне: // То играло, то крушилось, // В быстром таяло огне. // ... // Оживись моей тоскою, // Арфа, стон мой повторяй! // Скорбный гений мой с тобою // Полетит в далекий край. // В час печальный прикоснется // Он к немой твоей струне; // Как от ветра, звук проснется // И напомним обо мне. // Может быть, сама Всемила // То услышит и вздохнет; // Незвестных чувствий сила, // К арфе дружба приведет. // Заиграет... звуки! томно // Лейтесь горестью моей; // Объясните тихо, скромно, // Как страдаю я без ней!»³⁷. Видимо, Всемила с арфой уезжает в деревню. Лирический герой стиха просит инструмент рассказывать возлюбленной о своих страданиях. Арфа выступает здесь как инструмент, способный передавать различные чувства влюбленного человека.

Есть и музыкально-поэтические произведения об арфе – романсы. К.А. Бахтурин перевел отрывок из поэмы В. Скотта «Матильда Ренби» (<1824>)³⁸. На стихотворение «Моя арфа» музыку написал М.И. Глинка (1820-е гг.)³⁹. В этом сочинении показывается огромное значение музыкального инструмента для лирического героя: «Забавы юношеских лет, // Веселы хороводы, // Отчизны милой край моей // И светлой Темзы воды. // Покинуть вас внушил кто мне // Несчастное желанье? // Я всем пожертвовал тебе, // Сердце очарованье, // Моя арфа!»⁴⁰.

Л.А. Мей сделал перевод из Гете (1857)⁴¹. Стихотворение «Песнь арфиста» положили на музыку А.А. Дерфельдт (1862), П.И. Чайковский (1870), В.В. Вурм (1879), В.И. Главач (1879)⁴². В этом произведении выражаются чувства творческого человека: «Нет, только тот, кто знал // Свиданья жажду, // Поймет, как я страдал // И как я стражду. // Гляжу я вдаль... нет сил, // Тускнеет око... // Ах, кто меня любил // И знал – далёко! // Вся грудь горит... Кто знал, // Свиданья жажду, // Поймет, как я страдал // И как я стражду»⁴³.

³⁷ *Музыка в зеркале поэзии*: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, Ленингр отд-ние, 1987. – Вып. 3: «Что в музыке?..», с. 214–215.

³⁸ *Антология русского романса. Золотой век* / Авт. предисл. и биогр. статей В. Калугин. – М.: Эксмо, 2007, с. 296.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, с. 565.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

В этих сочинениях, созданных благодаря средствам музыки и поэзии, утверждается высокая ценность арфы и способность человека, который играет на этом музыкальном инструменте, передавать сложные и интенсивные эмоции и чувства.

Итак, образ арфы в поэтическом дискурсе реализуется таким образом, что он является точкой пересечения выразительных возможностей музыки, литературы и культуры. Этот образ, благодаря своей немзыкальной основе (возможное происхождение из образа лука) тесно связан с природным миром, с внутренним миром креативной личности и с миром культурного наследия. Наиболее ярко это демонстрирует А.А. Блок в стихотворении «Уже померкла ясность взора...» из цикла «Через двенадцать лет», посвященного К.М. Садовской: «Уже померкла ясность взора, // И скрипка под смычок легла, // И злая воля дирижера // По арфам ветер пронесла... // Твой очерк страстный, очерк дымный // Сквозь сумрак ложи плыл ко мне. // И тенор пел на сцене гимны // Безумным скрипкам и весне... // Когда внезапно вздох недалекий, // Домчавшись, кровь оледенил, // И кто-то бедный и печальный // Мне к сердцу руку прислонил... // Когда в гаданьи, еле зримый, // Встал предо мной, как редкий дым, // Тот призрак, тот непобедимый, // И арфы спели: улетим»⁴⁴. В данном произведении поэт соединил образ реалии природного мира (ветра), образ музыкального инструмента (арфы) и сложный образ внутреннего мира лирического героя.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дулова, В.Г. *Искусство игры на арфе* / В.Г. Дулова. – М.: Сов. композитор, 1975.
- Иванова, Н.Н. *Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.): Более 4500 образных слов и выражений* / Н.Н. Иванова, О.Е. Иванова. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «Русские словари»: ООО «Транзиткнига», 2004.
- Михеева, Л. *Музыкальный словарь в рассказах* / Л. Михеева. – М.: ТЕРРА, 1996.
- Поломаренко, И. *Арфа в прошлом и настоящем. История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре* / И. Поломаренко. – М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939.

⁴⁴ Стихи о музыке. *Русские, советские, зарубежные поэты*: [Сборник] / Сост. А.Н. Бирюкова, В.М. Татаринов; Под общ. ред. В. Лазарева. – М.: Сов. композитор, 1982, с. 32.

- Цераши, Х. *Виолончель, контрабас и другие музыкальные инструменты* / Х. Цераши; Пер. с нем. В. Шнитке. Стихи Я. Серпина. – М.: Музыка, 1979.
- Чулаки, М.И. *Инструменты симфонического оркестра* / М.И. Чулаки. – Изд. 2-е, перераб. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.
- Язвинская, Е.Р. *Арфа* / Е.Р. Язвинская. – М.: Музыка, 1968.
- Антология русского романса. Золотой век* / Авт. предисл. и биогр. статей В. Калугин. – М.: Эксмо, 2007.
- Мифологический словарь* / М.Н. Ботвинник [и др.]. – Минск: Университетское, 1989.
- Мифологический словарь* / И.Н. Лосева [и др.]. – Ростов н/Д: Феникс, 1997.
- Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.]* / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1987. – Вып. 3: «Что в музыке?..».
- Стихи о музыке. Русские, советские, зарубежные поэты: [Сборник]* / Сост. А.Н. Бирюкова, В.М. Татаринов; Под общ. ред. В. Лазарева. – М.: Сов. композитор, 1982.

The Lexical and Semantical Objectivation of the Image of “Harp” in the Poetical Discourse

Abstract: The harp is an unusual and very ancient musical instrument distinct in appearance and sound. All analyzed poets describe special, magical harp melodies. It may be explained by a broad performance range of the instrument. Semantics of harp image implies the following units: “water”, “expression of feelings”, “soul”, “air”, “wind”, etc. This image in a poetical discourse is realized so that it becomes a crossing point of expressive potentials of music, literature and culture.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РУССКИХ И ЯПОНСКИХ ДЕЕПРИЧАСТИЙ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПЕРЕХОДНОСТЬ

Ключевые слова: синонимичные формы деепричастий, солецизм, частотность высказывания, концепция семантической переходности, феномены низкой переходности

Прежние исследования недостаточно внимания уделяют проблеме синонимичных форм деепричастий русских (А. В. Бондарко¹, R. O. Jakobson², J. Veyrenc³ и др.) и японских (Alpatov V. M. – Podlesskaya V. I.⁴, J. Myhill, J. Hibiya⁵, I. Tamori⁶ и др.).

В литературных произведениях с XVIII до XIX веков существовали чужеродные синонимичные формы русских деепричастий совершенного вида: то есть, деепричастие совершенного вида, образующееся от основы прошедшего времени (в дальнейшем ДСВВ) и деепричастие совершенного вида, образующееся от основы настоящего времени (в дальнейшем ДСВЯ):

(1) «Увидев / Увидя мать, Антон встал.»

Японские деепричастия входят деепричастные формы, в принципе, в которых разные постфиксы (например: -тэ, -тара, -эба / рэба, -дзу, -нагара, – цуцу) присоединяется к основе глагола. Кроме этого основа глагола само-

¹ А.В. Бондарко, *Проблемы инвариантности / вариантности и маркированности / немаркированности в сфере аспектологии*. В кн.: *Типология вида: проблемы, поиски, решения*. Москва. 1998, с. 64-80.

² R. O. Jakobson, *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*. In *Selected Writings II*. The Hague: Mouton. 1971 (First published in 1957), с. 130-147.

³ J. Veyrenc, *Aspect et synonymie syntaxique*. *Revue des études slaves*. Tome 47. Fascicule 1-4, *Communications de la délégation française au VII Congrès international des slavistes* (Prague, 1968). 1968, с.143-155.

⁴ V. M. Alpatov, V. I. Podlesskaya, *Converbs in Japanese*. // *Converbs in cross-linguistic perspective*. Ed. Martin Haspelmath, Ekkehard König. Mouton de Gruyter, 1995, с.465-485.

⁵ J. Myhill, J. Hibiya, *The discourse function of clause-chaining*. // Haiman J.- Thompson S. A. (ed.) *Clause combining in grammar and discourse*. *Typological Studies in Language* 18. John Benjamins, 1988, с.307-360.

⁶ I. Tamori, *The semantics and syntax of the Japanese gerundive and infinitive conjunctions*. *Papers in Japanese linguistics*. Vol.5, 1976, с.307-360.

стоятельно служит деепричастием. Основа глагола (в дальнейшем ОГ) и деепричастная форма на-тэ (в дальнейшем ДФТ) могут чередоваться в рамках одного предложения, не изменяя его смысла:

- (2) «Хаха-о(мать) ми(ОГ) / митэ(ДФТ) (увидев), Антон-ва(Антон) татиагата(встал).» (Увидев мать, Антон встал.).
- (3) «Хаха-ва(мать) каго-о(корзину) сагэ(ОГ) / сагэтэ(ДФТ) (держа), аруитэита(шла).» (Мать с корзиной шла.)

Японское деепричастие не имеет форм вида. ОГ и ДФТ являются синонимичными формами, нейтрально относящимися к виду (то есть, совершенному и несовершенному видам). Как и русские деепричастия ДСВВ, ДСВЯ, японские ДФТ, ОГ создают различные значения в зависимости от контекста.

Наша цель состоит в том, чтобы рассмотреть данные синонимичные формы в художественном тексте с учётом «фигуры-фона» и выявить их типологическую новизну. Связи с этим мы предлагаем признаки, которые характеризуют фигуру (персонажей, активно участвующих в развитии основного повествования), и концепцию семантической переходности. Материал взят нами из произведений русских крупных 11 писателей XVIII – XIX веков и 10 современных японских знаменитых писателей. Всего изучено 3699 деепричастий (русские – 1479 примеров, японские – 2220 примеров).

1. Соотношение частотности употребления деепричастий и частотности высказываний персонажей. Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определённого локального континуума. Обязательным условием становится лёгкая вычленяемость эпизодов, что достигается повторным изображением одного и того же персонажа, включаемого в различные ситуации. Художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. В художественной прозе все персонажи вступают в разнообразные отношения между собой. В частности, персонажи, которые общаются с другими персонажами и часто высказываются, влияют существенно на события в прозе, принимают деятельное участие в развитии сюжетной линии. Иными словами, персонажи, которым принадлежит большее число высказываний, играют важную роль в развитии ситуации. В связи с этим мы изучали частоту употребления русских и японских деепричастий персонажами, которыми принадлежит большое число высказываний, и персонажами, которые высказываются редко.

В таблицу первую сведены частотности употребления ДСВВ, ДСВЯ и частотности высказываний персонажей в всех ситуациях русских произведений. При этом мы не учитываем те случаи, когда субъекты действия

деепричастия не обозначают человека ((ДСВВ – 194 случая, ДСВЯ – нет случаев: Звон почтового колокольчика, наскучив(ДСВВ) моим ушам, призвал наконец благодетельного Морфея. (А.Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву»)

Таблица 1. Частотность употребления ДСВВ, ДСВЯ и частотность высказываний персонажей.

КОЛИЧ. ВЫСК	ДСВВ	ДСВЯ
0-2	282 (26.7%)	14 (6.1%)
3-8	450 (42.6%)	62 (27.1%)
больше 9	324 (30.7%)	153 (66.8%)
итого	1056	229

$v=2$, $p<0.005$, $\chi^2=112.3927$

В первой таблице мы приводим по количеству высказываний, группируя по числу высказываний от 0 до 2, от 3 до 8 и больше 9. Крайний слева ряд цифр означает количество высказываний. В горизонтальных графах, следующих за цифрами, обозначающими количество высказываний, размещены данные о частотности употребления деепричастий в описаниях действий персонажей.

Что касается частотности употребления ДСВВ, то при описаниях действий персонажей, участвующих в диалоге меньше 2 раз (26.7%), и персонажей, участвующих в диалоге больше 9 раз (30.7%), нет существенных различий. В то время как в частотности употребления ДСВЯ при описаниях действий обнаруживается большая разница между персонажами, число высказываний которых составляет от 0 до 2 (6.1%) и персонажами, число высказываний которых составляет больше 9 (66.8%).

Дальше обратимся к второй таблице о японских деепричастиях. При этом мы не учитываем те случаи, когда субъекты действия деепричастия не обозначают человека ((ДФТ – 189 случаев, ОГ – 169 случаев: Мукогиси-но (противоположного берега) кюсямэн-но(крутого склона) сампуку-нива (на косогоре) сусуки-но хо-га (мискант) итимэн-ни (повсюду) саки-сороттэ (распустившись) (ДФТ), мабусии (ослепительно) гиниро-ни (серебряно) юрэтэ-ита (волновался). *(На противоположном берегу крутой склон горы весь зарос мискантом. Мискант, волнуясь, ослепительно сиял серебром.)* (Я. Кавабата. «Юкигуни» (Снежная страна)) / Сэнкэцу-ва (кровь), нагаи (длинный) сусо-э (на подол) икусудзимоно (многие) нагарэ-о (потoki) цукури (сделав)(ОГ), дооки-ноёна (как пульс) ото-о(звук) татэ (издав) (ОГ), юка-ни (на пол) нагарэта (растекался). *(Кровь стекла потоками по длин-*

ному подолу одежды, била пульсом и растекалась по полу.) (Т. Ямада «Идзин тати то но нацу» (Лето с чужими))

Таблица 2. Частотность употребления ДФТ, ОГ и частотность высказываний персонажей.

КОЛИЧ. ВЫСК	ДФТ	ОГ
0-2	199 (17.1%)	263 (37.6%)
3-8	252 (21.7%)	154 (22.0%)
больше 9	711 (61.2%)	283(40.4%)
итого	1162	700

$\nu=2$, $p<0.005$, $\chi^2=108.5352$

В частотности употребления ДФТ при описаниях действий обнаруживается большая разница между персонажами, число высказываний которых составляет от 0 до 2 (17.1%) и персонажами, число высказываний которых составляет больше 9 (61.2%). В то время как что касается частотности употребления ОГ, то при описаниях действий персонажей, участвующих в диалоге меньше 2 раза (37.6%), и персонажей, участвующих в диалоге больше 9 раз (40.4%), нет существенных различий.

Другими словами, ДСВЯ и ДФТ крепче, чем ДСВВ и ОГ, связываются с персонажами, которые участвуют активно в развитии основного повествования (то есть, в фигуризованные ситуации).

Далее анализируем по второй критерии: семантическая переходность ДСВВ, ДСВЯ и ДФТ, ОГ.

2. Семантическая переходность ДСВВ, ДСВЯ и ДФТ, ОГ.

В связи с лексико-семантикой наш интерес представляет концепция семантической переходности, отличной от традиционного понимания грамматической переходности как способности глагола иметь прямое дополнение. Наша семантическая переходность, опирающаяся на физическое или духовное воздействие на пациенса, может быть выражена в разной степени, а с точки зрения традиционной грамматики глагол может быть либо переходным, либо непереходным. Мы классифицируем деепричастий русских и японских по своим лексическим значениями на 14 разрядов, перечисляя глаголы (русские / японские) с высокой частотностью употребления, от которых образуются ДСВВ, ДСВЯ и ДФТ, ОГ: а) непосредственное действие (взять, стукнуть, захватить / тору (взять), цукаму (схватить), нигиру (держать)), б) речь (сказать, проститься, приказать / иу (сказать), ёбу (позвать), котаэру (ответить)), в) телодвижение (обратиться, кивнуть, перекреститься /унадзуку (кивнуть), муку (обратиться), тэ-о фуру (махать рукой)),

г) мимика (вздохнуть, потупить глаза, усмехнуться/ мэ-о хосомэру (сощурить глаза), као-о сикамэру (хмуриться), варау (улыбнуться)), д) познание (узнать, понять, приметить / вакару (понять), сиру (узнать)), е) мысль (подумать, погрузиться / омоу (думать), хандансуру (решить)), ё) эмоция (обрадоваться, испугаться, смутиться / ёрокобу (обрадоваться), канасиму (грустить), хара-о татэру (сердиться)), ж) восприятие (увидеть, услышать, завидеть / миру (увидеть), кiku (услышать), кандзиру (почув-ствовать)), з) возвращение (возвратиться, вернуться / каэру (вернуться), модору (возвратиться)), и) остановка (остановиться / нокору (остановиться)), й) исчезновение (нет / киэру (исчезнуть, скрыться)), к) отношение (нет / канкэисуру (относиться), дзокусуру (принадлежать), фукуму (содержать)), л) образ действия (нет / кагаяку (блистать), сирокунару (побелеть), собиэру (возвышаться)), м) существование (нет / ару (находиться), иру (сидеть), суму (жить)).

Вышеупомянутые признаки представляют собой модификацию свойств, которые Тасаку Цунода⁷ употребляет при определении прототипических переходных глаголов.

Имея в виду семантическую переходность 14 классов лексических значений, мы можем сказать следующее:

Во-первых, «непосредственное действие» дотрагивается до пациенса и оказывает сильное влияние на пациенса. Во-вторых, «речь», которая не дотрагивается до пациенса, слабее воздействует на пациенса, но раздражение голосом слуха показывает более высокую степень влияния на пациенса, чем молчание. В-третьих, «телодвижение» и «мимика» не дотрагиваются до пациенса и не раздражают голосом слуха, но действуют на зрение пациенса. В-четвёртых, «познание», «мысль» и «эмоция» предполагают духовную ориентацию на пациенса, а не физическое воздействие на пациенса. В-пятых, «восприятие» – это узнавание предметов и явлений внешнего мира путём переработки центральной нервной системой раздражений от внешней среды. Здесь не существует направленности действия, которое производит изменение в пациенсе. В-шестых, «исчезновение», «возвращение» и «остановка», обозначающие окончание своих действий или отказ от выполнения своих действий, не имеют влияния на пациенса. В-седьмых, «отношение», «образ действия» обозначают характеристики и признак предмета и не касаются влияния на пациенса. В-восьмых, «существование» буквально не связано с воздействием на пациенса.

Между прочим, в наших материалах встречаются русские и японские деепричастия, обозначающие «движение»: ДСВВ (133) примера (например:

⁷ T. Tsunoda, *Remarks on transitivity* // *Journal of Linguistics*, №21, 1985, pp. 385-396.

вошедши), ДСВЯ (42) примера (например: войдя), ДФТ (112) примеров (например: китэ (придя)), ОГ (52) примера (например: ки (придя)). Но, касаясь «движения», трудно высказать единый взгляд на степень воздействия на пациенса, и семантической переходности «движения» мы уточнять не будем.

Таким образом, степени семантической переходности вышеприведённой классификации резюмированы в третью таблицу.

Таблица 3. Степень семантической переходности (физического или духовного воздействия на пациенса) по семантике

выше ←			ниже		
а) непосредственное	б) речь	в) телодвижение	д) познание	ж) восприятие	
з) возвращение	к) отношение	действие	г) мимика	е) мысль	
и) остановка	л) образ действия				
ё) эмоция	й) исчезновение	м) существование			

В связи с этой таблицей, классифицируя в наших материалах ДСВВ, ДСВЯ и ДФТ, ОГ по своим лексическим значениям, мы свели их частотности употребления в таблицах 4 и 5.

Таблица 4. Частотность употребления ДСВВ и ДСВЯ по их семантикам

	а	б	в	г	д	е	ё	ж	з	и	й	к	л	м	ИТОГО
ДСВВ	552	116	92	0	7	5	10	208	5	2	0	0	0	0	1117
ДСВЯ	4	3	42	6	5	5	3	91	11	7	0	0	0	0	187

$$\chi^2=172.6788. v=5. p<0.005$$

Таблица 5. Частотность употребления ДФТ и ОГ по их семантикам

	а	б	в	г	д	е	ё	ж	з	и	й	к	л	м	ИТОГО
ДФТ	317	109	316	64	4	48	21	73	4	21	8	54	156	44	1239
ОГ	91	65	114	23	9	27	20	51	15	21	28	24	288	41	817

$$\chi^2=216.6099. v=10. p<0.005$$

Доминирующее положение среди ДСВВ и ДФТ занимают деепричастия, означающие «непосредственное действие», которое показывают высокую степень воздействия на пациенса. В четвёртом примере ДСВВ (пациенс: рука драгунского капитана) и в пятом примере ДФТ (пациенс: канодзё-но (её) ката (плечи)) подвергаются непосредственному воздействию (субъекта) (4)...и, взяв (ДСВВ) *под руку драгунского капитана, а вышел из комнаты.* (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»)

(5) Синго-ва каноудзё-но (её) ката-о (плечи) цукандэ (схватив) (ДФТ), усиро-э (назад) хиита (откинул). (Я. Кавабата. «Ямано ото (Стон горы)»)
(Синго схватил её за плечи и откинул назад.)

Тогда как в большей степени употреблены ДСВЯ и ОГ, обозначающие «восприятие» и «образ действия», которые показывают низкую степень воздействия на пациенса.

(6) – А вот бричка, вот бричка! – вскричал Чичиков, увидя (ДСВЯ) наконец подъезжавшую свою бричку. (Н.В. Гоголь «Мёртвые души»)

(7) Фунадзоко (дно лодки) ни (на) таматта (застоялась) мидзу-ва (вода), хокоридэ (пылью) сирокунари (побелев) (ОГ), фукурэагатта (опухнули) асинива (для ног) цумэта-катта (похолодела). (С. Эндэ. «Тинмоку (Молчание)»)
(Вода на дне лодки, побелевшая от пыли, неприятно холодила опухшие ноги.)

ДСВЯ в шестом примере выражает то, что бричка попала в поле зрения Чичикова и ОГ седьмом примере показывает мутность воды. Иначе говоря, данные деепричастия выражают пассивное восприятие и состояние вещи.

Далее, группируя семантические свойства по степени переходности, то есть, группу (а,б,в,г), обладающую высокой степенью переходности, и группу (д,е,ё,ж,з,и,й,к,л,м), обладающую низкой степенью переходности, мы можем представить, что в отличие от ДСВВ и ДФТ в большинстве случаев с ДСВЯ (всего 65.2%) и с ОГ (всего 64.1%) связаны семантические свойства, обладающие низкой степенью переходности. (см. Таблицы 6 и 7)

Таблица 6. Группировка по семантической переходности и частотность употребления ДСВВ и ДСВЯ

	Группа (а,б,в,г) высокой степени	Группа (д,е,ё,ж,з,и,й,к,л,м) низкой степени	ИТОГО
ДСВВ	810 (72.5 %)	307 (27.5%)	1117
ДСВЯ	65 (34.8%)	122(65.2%)	187

$$\chi^2=103.5251. v=1. p<0.005$$

Таблица 7. Группировка по семантической переходности и частотность употребления ДФТ и ОГ

	Группа (а,б,в,г) высокой степени	Группа (д,е,ё,ж,з,и,й,к,л,м) низкой степени	ИТОГО
ДФТ	806 (65.0 %)	433 (35.0%)	1239
ОГ	293 (35.9%)	524 (64.1%)	817

$$\chi^2=169.2801. v=1. p<0.005$$

По исторической грамматике русского языка, как правило, бывшие краткие причастия настоящего времени на-я(-а) воспринимаются как деепричастия несовершенного вида, образующиеся от основ настоящего времени глаголов несовершенного вида, а бывшие краткие причастия прошедшего времени на -в/-вши воспринимаются как деепричастия совершенного вида, образующиеся от основ прошедшего времени глаголов совершенного вида. Судя по происхождению деепричастия совершенного вида, ДСВЯ является солецизмом.

А в японские деепричастия входят, в принципе, деепричастные формы, в которых разные постфиксы (например, -тэ, -тара, -эба / рэба, -дзу, -нагара, -цуцу) присоединяются к основе глагола:

(8) «Хаха-о(мать) ми (ОГ) /митэ /митара / мирэба / мидзу / минагара / мицуцу, Антон-ва(Антон) ...».

(Увидев / Не глядя / Глядя на мать, Антон ...)

Но без постфикса основа глагола сама служит деепричастием. Судя по морфологическому составу ОГ является солецизмом.

ДСВЯ и ОГ, отклоняющиеся от стандартной грамматики, имеют отношение к явлению с низкой переходностью. Наше дальнейшее внимание направлено на типологическое значение их солецизма.

3. Типологическое значение солецизма ДСВЯ и ОГ с точки зрения феноменов низкой переходности. Общая закономерность различных языков, не связанных между собой общим происхождением или взаимным влиянием приводит к выявлению универсальных свойств языка. С точки зрения типологических исследований, сопоставляем чужеродность ДСВЯ и ОГ с тремя феноменами низкой переходности (конструкцией с генитивным объектом, посессивной конструкцией, возвратным оборотом).

Во-первых, с низкой переходностью прямо связана конструкция с генитивным объектом. Как известно, в русском языке при переходных глаголах с отрицанием объект может обозначаться родительным падежом, которого не принимают в утвердительном предложении:

(9) Он мухи не убьёт. / Он муху убьёт.

В связи с этим Edith. A. Moravcsik⁸ [6] отмечает, что в финском языке и в литовском языке при переходных глаголах с отрицанием объект может употребляться отличающимся падежом от аккузатива (например: в финском – партитивом, в литовском – генетивом), который представляет собой немаркированный в утвердительном предложении.

⁸Е.А. Moravcsik, *On the distribution of ergative and accusative patterns*, *Lingua* 45, 1978, с. 233-279

Во-вторых, с низкой переходностью тесно связано экзистенциальное выражение. В русском языке экзистенциальное выражение используется в качестве выражения притяжательного:

(10) *У меня есть гость – это экзистенциальное выражение.*

У меня есть сын – это притяжательное выражение.

Такая корреляция между экзистенциальным и притяжательным выражениями существует во многих языках мира (например, в французском, немецком, китайском, японском языках). Круг проблем, обсуждаемых в связи с посессивностью, включает в себя проблемы отчуждаемой/неотчуждаемой принадлежности. С точки зрения типологического многие исследователи показывают свои иерархии степени неотчуждаемости. Их общие характеристики сводятся к тому, что высшая степень неотчуждаемости и солицизм находятся в тесной связи друг с другом. К примеру, Тасаку Цунода⁹, исследуя формы вежливости и притяжательные выражения, отмечает, что хотя в японском языке при переходном глаголе обладаемое, как правило, не употребляется в качестве вежливо-субъектной формы (например: в примере 11), а только высоконеотчуждаемое обладаемое (например, «мэ(глаза)» в примере 12) допустимо в качестве вежливо-субъектной формы.

(11) Тэннохэйка-но (императора) сёюти-га (собственная земля) соно (того) тиики-но (района) кайхацу-о (освоение) фусэг-арэта (предотвратила + вежливослужебное слово). (японс., Т. Tsunoda¹⁰)

«Земля императора предотвратила развитие той области.»

(12) Тэннохэйка-но (императора) одаякана (мирные) мэ-ва (глаза) ицумо (всегда) кокумин-но (народов) кокоро-о (души) ясурака-ни (спокойными) ситэ-ирассяимасита (делали + вежливослужебное слово) (японс., Т. Tsunoda¹¹)

«Нежные глаза императора всегда делали души людей мирными.»

В-третьих, аналогичным образом обратим внимание в возвратный оборот. В типологических исследованиях активизируются возвратные конструкции, характеризующиеся тем, что за кадром оказывается релевантный участник, который мог бы занять позицию прямого дополнения в конструкции с соотносительным (исходных) невозвратным переходным глаголом. Возвратное местоимение указывает на предмет, который

⁹ Т. Tsunoda, *The possession cline in Japanese and other languages. // The grammar of inalienability of typological perspective on body part terms and the part-whole relation.* Mouton de Gruyter, 1996, с. 565-632.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

является объектом, совпадающим с субъектом действия. Но в мире существуют возвратные обороты, которые допустимы несмотря на нарушение лингвистической нормы. В примере 13 испанское возвратное местоимение «se» не имеет слова, называющего производителя соответствующего действия.

(13) Aquí (здесь) se (себя) duerme (спит) muy (очень) bien (хорошо) en (в) verano (лето).

«Здесь можно спать очень хорошо летом.» (испан., Т. Kageyama¹²)

Кроме этого русский, шведский, литовский языки носят постфиксы, которые происходят из возвратного местоимения. В примерах 14, 15, 16 нельзя понять, что возвратные постфиксы указывают субъекты действий: *потому что невозможно, что лошадь лягает себя.*

(14) Лошадь лягается. / Собака кусается.

(15) Hästen (лошадь) sparka-s (лягает+возвратный постфикс) «Лошадь лягается.» (шведск., Т. Kageyama¹³)

(16) Suo (собака) kandzioja-si (кусает+возвратный постфикс) «Собака кусается.» (литов., E. Geniusiene¹⁴)

Итак, результат нашего исследования показывает, что при синонимичных формах русских и японских деепричастий в художественном тексте русское деепричастие ДСВЯ и японское деепричастная форма ДФТ принимают преимущественное участие в фигуризованных ситуациях. И нам удалось не только выяснить, что ДСВЯ и ОГ, отклоняющиеся от стандартной грамматики, имеют отношение к явлению с низкой переходностью, но и с точки зрения типологического исследования представить факт для разъяснения того, что феномены пониженной переходности нередко отступают от лингвистической нормы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бондарко А.В., *Проблемы инвариантности / вариантности и маркированности / немаркированности в сфере аспектологии*. В кн.: *Типология вида: проблемы, поиски, решения*, Москва, 1998.

Alpatov V. M. – Podlesskaya V. I., *Converbs in Japanese*. In: *Converbs in cross-linguistic perspective*. Ed. Martin Haspelmath, Ekkehard König. Mouton de Gruyter, 1995

Geniusiene E., *«The typology of reflexives»*. Mouton de Gruyter, 1987.

¹² Т. Kageyama, «Property Description as a Voice Phenomenon». // *Voice and Grammatical Relations: In Honor of Masayoshi Shibatani*. John Benjamins, 2006, с. 85-114.

¹³ Там же.

¹⁴ E. Geniusiene, «The typology of reflexives». Mouton de Gruyter. 1987

- Jakobson R. O., Shifters, verbal categories, and the Russian verb. In *Selected Writings II*. The Hague: Mouton, 1971 (First published in 1957).
- Kageyama T., *Property Description as a Voice Phenomenon*. In *Voice and Grammatical Relations: In Honor of Masayoshi Shibatani*. John Benjamins, 2006.
- Moravcsik E.A., «On the distribution of ergative and accusative patterns». *Lingua* 45, 1978.
- Myhill J.; Hibiya J., *The discourse function of clause-chaining*. In Haiman J.- Thompson S. A.(ed.) *Clause combining in grammar and discourse. Typological Studies in Language* 18. John Benjamins, 1988.
- Tamori I., *The semantics and syntax of the Japanese gerundive and infinitive conjunctions. Papers in Japanese linguistics*. Vol.5, 1976.
- Tsunoda T., *Remarks on transitivity*, *Journal of Linguistics* 21, 1985.
- Tsunoda T., *The possession cline in Japanese and other languages*. In: *The grammar of inalienability of typological perspective on body part terms and the part-whole relation*. Mouton de Gruyter, 1996.
- Veyrenc J., *Aspect et synonymie syntaxique*. *Revue des études slaves*. Tome 47. Fascicule 1-4, Communications de la délégation française au VI-e Congrès international des slavistes (Prague, 1968), 1968.

Список проанализированных произведений

Русские произведения:

- Аксаков С.Т., «Семейная хроника» (1856)
- Герцен А.И., «Кто винован?» (1847)
- Гончаров И.А., «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859)
- Гоголь Н.В., «Портрет» (1835), «Записки сумасшедшего» (1835), «Нос» (1836), «Мёртвые души» (1842)
- Крылов И.А., «Каиб» (1792)
- Лермонтов М.Ю., «Герой нашего времени» (1840)
- Пушкин А.С., «Мятеж» (1829), «Стационарный смотритель» (1829), «Пиковая дама» (1833), «Капитанская дочка» (1836)
- Радищев А.Н., «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790)
- Толстой Л.Н. «Детство» (1852)
- Тургенев И.С., «Затишье» (1854), «Рудин» (1856), «Ася» (1858), «Дворянское гнездо» (1859), «Первая любовь» (1860)
- Фонвизин Д.И., «Записки первого путешествия» (1778), «Друг честных людей, или Стародум» (1788)

Японские произведения:

- Абэ К., «Суна но онна» (Женщина в песках) (1960)
- Ицуки Х., «Гауди-но нацу» (Лето для Гауди) (1991)
- Кавабата Я., «Яма но ото» (Стон горы) (1954), «Кото» (Старая столица) (1962), «Юкигуни» (Снежная страна) (1935)
- Мацумото С., «Кири но хата» (Флаг в тумане) (1961)

Мисима Ю., «Кинкакудзи» (Золотой храм) (1956)
Мураками Х., «Норувэ но мори» (Норвежский лес) (1987)
Сиина М., «Айсю но мати ни кири га фуру нода» (Туман над городом печальным) (1991)
Эндо С., «Тиммоку» (Молчание) (1966)
Ямада Т., «Идзин тати то но нацу» (Лето с чужими) (1987)
Ямамото С., «Акахигэ» (Красная борота) (1964)

Functional analysis of Russian and Japanese converbs and semantic transitivity

Keywords: *synonymous forms of converbs, frequency of the utterance, the concept of semantic transitivity, solecism, low transitivity phenomena*

Abstract: The aim of this paper is to consider synonymous forms of the Russian and the Japanese converbs in literary texts from the point of view of “foreground-background” and to elucidate typological significance of their solecism. In literary texts, foregrounded situations, which in the story the writers make stand out, in the main immediately contribute to the writer’s goal. This paper proposes the parameters which concern with foreground: “high frequency of the utterance” and considers a solecism of Russian and Japanese converbs from the point of view of semantic transitivity, in revealing its typological novelty.

Russian converb of the perfective aspect formed from the present-tense stem (PSPR) prevailed in 18-19-th century in parallel with converb of the perfective aspect formed from the past-tense stem (PSPA). Japanese converb, the 0 form (“verb stem”) (OF) and the **-te** form (“gerund”) (TF) can be replaced without changing the meaning of a sentence. Judging from an origin of converbs, PSPR and OF are solecism.

The result of research about the frequency of use of four converbs shows that PSPA and TF gravitate to the important characters who often communicate with others, and PSPR and OF correlate with phenomena of low transitivity which deviate from linguistic norm.

LITERATURĂ ȘI CULTURĂ //
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Ileana TOPOLOGEANU
București, România

CONTRIBUȚII ALE DRAMATURGIEI LUI CEHOV LA DEZVOLTAREA TEATRULUI ABSURDULUI

Cuvinte-cheie: Cehov, teatrul absurdului, tema solitudinii, disoluția lumii, dezintegrarea limbajului.

Studiul absurdului oferă numeroase interpretări, pe diferitele paliere ale analizei. Este prilejul de a descoperi absurdul drept o categorie ce a însoțit permanent omul, în traversarea istoriei. Sunt jocurile de cuvinte, sunt expresii, în toate limbile, cum ar fi *a umbla după cai verzi pe pereți* sau *подумать в рубашке*. Este metoda reducerii la absurd, care ne conduce spre aflarea adevărului prin raționament.

Pe de altă parte, o temă atât de generoasă și de dificilă nu trebuie să fie forțată în fixarea unui tipar prestabilit. Un prim argument este lipsa literaturii de specialitate în limba română, care să facă referire la elemente ale teatrului absurdului în dramaturgia lui Cehov (1860-1904). Deschiderile produse în ultimele decenii, însă, pot facilita circulația informației.

Teatrul cehovian oferă numeroase posibilități de interpretare și de reprezentare scenică, asocierea cu categoria teatrului absurdului sau a teatrului care neagă convențiile fiind totdeauna fertilă și este susținută și de numeroasele reprezentări în decursul unui secol de existență.

Absurdul reprezintă latura incoerentă, irațională, illogică a lumii noastre. În secolul al XX-lea, literatura a devenit o expresie a rupturii permanente între om și lumea golită de sens. Literatura absurdului neagă caracterul rațional, coerent al vieții și afirmă illogicul, aberantul, ininteligibilul existențial. O întreagă categorie a căpătat consistență prin operele filosofilor existențialiști, iar literatura a exprimat drama omului iremediabil captiv într-o lume ostilă valorilor individuale.

Absurdul este un termen ce provine din fr. *absurde*, lat. *absurdus* „supărător” (la ureche), „lipsit de sens”, „discordant” și desemnează „ceea ce contravine regulilor logicii” și se asociază cu „imposibilitatea penetrării raționale a universului și existenței” [Săndulescu, 1976: 8]. Abordarea semnificației absurdului pornește de la decodarea în plan logic și filosofic, pentru a ajunge la o definire în plan estetic, prin conexiunile permanente între aceste trei paliere ale circulației conceptului.

Sub aspect logic, prin absurd se înțelege illogicul, fiind asociat cu judecata absurdă sau cu metoda reducerii la absurd. Din punct de vedere filosofic, absurdul desemnează antiraționalul, tot ceea ce este diametral opus rațiunii, iar

un aspect important este problema absurdului existențial, abordată în studiile lui Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Camus și Sartre.

Literatura absurdului dovedește frecvent un caracter simbolic, ca în operele lui F. Kafka și Ionesco și are rădăcini în baroc și grotesc, dar capătă statut estetic în secolul al XX-lea.

În cultura franceză, un moment important este reprezentarea teatrală cu *Ubu rege*, la 10 decembrie 1896, la Théâtre de l'Oeuvre din Paris, comedie dramatică în cinci acte de Alfred Jarry (1873-1907). În cultura română, primul autor care a promovat absurdul este Urmuz, pseudonimul lui Demetru Demetrescu-Buzău [1883-1923], prin antiproza *Pâlnia și Stamate* (1922), urmat de scriitorii din anii '30 și de „oniricii” – al doilea val al suprarealismului – din deceniul al șaptelea al secolului trecut. Este fundamentat astfel teatrul absurdului, care își găsea punctul de plecare în *Ubu rege*, în *Dansul morții* de Strindberg, în dadaistul Tzara, pe de o parte, dar și în Kafka și Joyce, pe de altă parte [Călinescu, 2006: 174].

Aspectul ce se desprinde este legat de o îndepărtare de terenul logicii sau al filosofiei și de o abordare a absurdului sub aspectul atitudinii și a modului în care ființa umană se comportă, consecință a interacționării cu o societate în care nu mai există echilibru între om și lume, ci o contradicție profundă ce provoacă reificarea.

Dramaturgii postbelici afiliați teatrului absurdului au abordat în eseurile și articolele publicate, dar și în interviuri, problematica acestei noi categorii. Atitudinea este pesimistă, în esență, punând în discuție scepticismul cu privire la viitorul omenirii. Condiția individului este izolarea, înstrăinarea în raport cu semenii. În consecință, situațiile limită și angoasa sunt cele care dezvăluie autenticitatea ființei umane, iar absurdul devine starea trăită de individul dezorientat și depersonalizat. Personajul din literatura absurdului este dominat de neputința de a înțelege și de a structura legile generale ale existenței, este pierdut într-o realitate opacă și ostilă.

În definirea stării de absurd, Albert Camus (1913-1960) a fost preocupat de aspectele teoretice descriptive. Opera sa eseistică, romanescă și dramaturgică, recompensată cu Premiul Nobel (1957), este o amplă meditație pe tema condiției omului, a absurdului existenței și a nedreptății destinului uman. Astfel, omul este o ființă nefericită aruncată în lume. Pentru Camus, sentimentul absurdului este „divorțul” între „om și viața sa, dintre actor și decorul său”. Sentimentul sau „climatul absurdului” conduce spre o altă definire a conceptului „această opacitate și această înstrăinare a lumii este absurdul” [Camus, 2006: 215]. În acest mod, se produce o contaminare a termenilor, astfel că absurdul nu e definit cu exactitate, el este identificat cu „înstrăinarea” și „greața” și „inumanul”.

În eseu *Mitul lui Sisif* (1942), Albert Camus afirma printr-o formulare paradoxală că omul absurd trăiește în prezent, în clipa ce trece, viitorul fiind abolit și de aceea „trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit.” „Există doar o singură lume. Fericirea și absurdul sunt doi copii ai aceluiași pământ. Ei sunt nedespărțiți. Ar fi greșit să spunem că fericirea se naște neapărat din descoperirea absurdului. Se întâmplă la fel de bine ca sentimentul absurdului să se nască din fericire” [Camus, 2006: 215]. Ajungem astfel la concluzia surprinzătoare că absurdul înseamnă fericire. Este starea pe care o trăiesc numeroase personaje cehoviene cantonate într-un prezent din care nu pot ieși, doar pot spera să depășească stadiul osândei de a se trezi în fiecare dimineață și de a rosti obsesiv dorința de a scrie opere remarcabile sau de a pleca la Moscova.

„Lumea este frumoasă și, în afara ei, nu există mântuire” este una dintre ideile lui Camus întâlnite în dramaturgia cehoviană. Ampla curgere a clipelor prezente, constituie viața ca un prezent etern ce trebuie trăit fără o raportare la existența lui Dumnezeu, dar și fără iluzia într-o altă viață.

Cei mai mulți existențialiști au abordat teatrul ca o formă de artă primară care îi acordă artistului libertatea de a crea o lume virtuală ce atrage dorința de libertate a receptorului. Teatrul lui Jean-Paul Sartre (1905-1980, refuză Premiul Nobel în 1964) a reluat și a ilustrat ideile filosofiei existențialiste, plasându-le în epoca violentă și crudă de la mijlocul secolului al XX-lea.

Antiteatrul sau teatrul absurdului s-a născut în 1943, în limba română, în piesa *Englezește fără profesor*, devenită în variantă franceză *Cântăreața cheală*, care a avut premiera în 1950, la Paris, pe scena Teatrului „des Noctambules”. Afirmarea acestor noi structuri dramatice care au modificat temele și limbajul dramatic în întreaga literatură a fost dificilă. În urma premierei piesei *Scaunele*, în 1952, o puternică polemică s-a angajat în jurul piesei, toți protagoniștii teatrului de avangardă susținând piesa ionesciană. Modelele preferate de Ionesco (1909-1994) din cultura națională au fost Caragiale, căruia i-a dedicat un mic studiu și a adaptat schița *Căldură mare*, în 1953, la Théâtre de la Huchette și Urmuz, a cărui operă a tradus-o în limba franceză, între 1945 și 1949.

Irlandezul Samuel Beckett (1906-1989; Premiul Nobel pentru Literatură 1969) este cel de-al doilea dramaturg care constituie un reper al schimbării, prin operele sale. Al treilea dramaturg asociat teatrului absurdului, alături de Ionesco și Beckett, este Arthur Adamov (1908-1970), rus și armean de expresie franceză, care a renegat teatrul absurdului, dar are și activitatea unui teoretician.

O altă terminologie folosită pentru a defini teatrul lui Ionesco, Beckett și Adamov este „teatrul deriziunii”, termen propus de Emmanuel Jacquot [Cesereanu, 2009], incluzând sensul „luare în râs, în derâdere, bătaie de joc, batjocură, râs, zeflemea”. Lista sintagmelor folosite este bogată: farsă metafizică,

teatru al paradoxului, comedie neagră, antiteatru, teatru de avangardă, ateatru, farsa tragică etc.

Hermeneutul Martin Esslin (1918-2002) în lucrarea de referință *Teatrul absurdului* (1961) este cel care impune termenul folosit frecvent în critica literară, dar negat de autorii reprezentativi, și realizează disocierea dintre teatrul conceptual și intelectual, reprezentat de Sartre și Camus, și teatrul stărilor și experiențelor umane, prin operele lui Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov și Jean Genet.

Temele identificate în piesele teatrului absurd sunt: existența golită de sens, vidul sufletesc, dezarticularea limbajului, lipsa comunicării, izolarea, stereotipiile și automatismele care au invadat individul, incapacitatea salvării. Un element de cotitură este reprezentat de inovarea mijloacelor artistice și de apariția personajului cu identitate incertă, dezindividualizat [Esslin, 1968: 24].

În continuare, vom folosi termenul de *teatrul absurdului*, considerând că este cel consacrat, atât în critica internațională, cât și în studiile românești de referință, în ciuda faptului că este respins de creatorii pe care îi include.

Îndepărtarea de tradiție a teatrului cehovian va avea un ecou important în teatrul universal, conferindu-i un suflu nou, amprenta acestui tip de structură dramatică fiind sesizabilă în creațiile celor mai diverse școli și curente dramatice.

Punctul de plecare al demersului este reprezentat de faptul că se constată continuitatea temelor cehoviene în operele reprezentanților absurdului, Ionesco și Beckett, teme precum lipsa de sens a existenței umane, singurătatea absolută și inadaptarea la realitate. Pe de altă parte, dezintegrarea realității și a limbajului sunt trăsături dominante ale teatrului absurdului. Se pune întrebarea dacă nu pot fi identificați gemeni ai disoluției lumii și ai discursului în dramaturgia lui Anton Cehov.

Esslin a subliniat semnificația dramaturgiei lui Cehov în ruptura cu mimesisul și în anunțarea noilor teme și motive. Este remarcat meritul lui Cehov de a utiliza dialogul indirect, în situațiile în care personajele sunt prea timide pentru a-și exprima adevaratele gânduri și își ascund sentimentele în spatele unor fraze banale, procedeu redescoperit mai târziu de Adamov [Esslin, 1968: 112].

Piesele cehoviene reflectă angoasele fundamentale ale ființei umane: spaima de neant, fuga de vidul existențial, transformarea, imperfecțiunea mijloacelor de comunicare, izolarea, lipsa de comunicare, incapacitatea salvării, paradisul în ruină.

Destrămarea conflictului, starea, amestecul dintre comic și tragic, elemente grotești și ridicele conduc spre o creație ce nu respectă canoanele. Această trăsătură fundamentală este subliniată de George Steiner în *Moartea tragediei*, dar și de Leonida Teodorescu în *Dramaturgia lui Cehov*.

Primul argument ce susține aserțiunea că în dramaturgia lui Cehov se identifică germenii teatrului absurdului este reprezentat de contopirea dintre tragic și comic, amalgamul subtil ce era susținut de o definire a pieselor drept „comedii” și perceperea lor drept drame.

Un simplu argument este identificabil la o analiza succintă a finalurilor. *Pescărușul* – comedie în patru acte – se încheie cu replica șoptită rostită de Dorn și adresată lui Trigorin că fiul Irinei Arkadina s-a împușcat. Gestul s-a petrecut în afara scenei, s-a auzit numai împușcătura și nu se știe dacă Treplev a murit sau va supraviețui. *Livada de vișini* este denumită de autor „comedie în patru acte”, prin urmare, ar trebui să aibă un final fericit. Elementele de la sfârșitul piesei sunt următoarele: livada este vândută, iar valetul Firs, rob eliberat, uitat în casă, trece într-un somn temporar sau etern.

Trăsăturile dominante ale teatrului absurd sunt legate de dorința de a pune în discuție acțiunea și limbajul și de a regândi personajul. În privința acțiunii, se identifică o dominantă statică, ce nu poate fi analizată conform diacroniei fabulei, nici potrivit modelului actanțial. Transformările sunt identificate și la nivelul limbajului, care nu respectă legile logicii obișnuite, dar comunicarea există prin identificarea actelor de limbaj. În opoziție, rolul personajului nu este pus sub semnul întrebării, tocmai ca o consecință a structurii textului dramatic ce este întrerupt pe scenă prin prezența fizică a actorului [Ubersfeld, 1999: 7].

În anul 1962 apare volumul *Note și contranote*, în care dramaturgul Eugène Ionesco adopta atitudinea unui critic literar și identifică trăsăturile teatrului după al Doilea Război Mondial, dar și esența unor precursori, precum Cehov.

Ionesco sublinia importanța momentului de ruptură: „*teatrul este după Beckett și după mine, expresia suferinței, a angoasei, a spaimei. Care îi arată pe oameni așa cum sunt, în adevărata lor identitate, iar nu ca niște animale sociale... De aceea am vorbit despre spiritualitate, despre căutarea absolutului*”. Dramaturgul de expresie franceză afirma: „*Cehov ne arată, la teatru, niște oameni murind odată cu o anumită societate; pieirea, în timpul care se scurge și care uzează, a unor oameni dintr-o epocă*” [Ionesco, 1992: 81].

Dispariția treptată, transformarea imperceptibilă a lumii, este concretizată în dramaturgia cehoviană: „*Tema atâtoră dintre piesele lui Cehov nu este oare tot cea a evanescenței? Nu agonia unei societăți o văd mai ales în Livada de vișini sau în Trei surori, ci, prin intermediul unei anumite societăți, destinul tuturor societăților și oamenilor*” [Ionesco, 1992: 169].

Ionesco anihilează diferența dintre comic și tragic, după cum afirma în *Note și contranote*: „*Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul*” [Ionescu, 1992: 55]. Se observă o negare a definițiilor tradiționale, contopirea lor într-o singură ipostază, aceea negării logicului. Comicul nu mai este doar contrastul dintre aparență și esență și stârnește râsul, ci înglobează

sacrificarea unor eroi, dispariția unor valori umane, producând sentimente de groază, de admirație, de compasiune. Tragicul reiese din prăbușirea ordinii prestabilite și înlocuirea cu o alta, dar nu fără efort, fiind caracteristica aceluia care încearcă să-și depășească limitele. Este evident că personajul cehovian nu este construit pe un canon și topește în sine trăsături contradictorii: potențial tragic, manifestare comică.

Personajele pieselor lui Cehov sunt dominate de aspirația de a-și depăși limitele, dar transmit în permanență dorința de fi punctul de aplicare al unei forțe salvatoare, o acțiune care să-i schimbe condiția, statutul, să-i anihileze temerile. Treplev nu se poate desprinde de mama sa, Voinițki speră ca iubirea Elenei Andreevna să-i aline suferința, cele trei surori își pun speranța în călătoria la Moscova, iar Ranevskaia așteaptă o salvare a livezii, dar prin respectarea condițiilor ei. Așteptarea este o dominantă a personajelor ce adoptă o stare vegetativă, dar ipostaza tragică a depășirii limitei se conjugă cu contrastul puternic între cauză și rezolvarea situației, conducând spre un comic greu detectabil. În esență, în dramaturgia lui Cehov nu sunt folosite tehnici comice tradiționale, ca de exemplu trecerea personajelor prin astfel de situații, limbaj tipic sau accidente ce ar putea conduce spre declanșarea râsului.

Dominante nu sunt procedeele comice, ci o adevărată strategie a comicului. Personajul pare că își mistifică existența, ignoră semnele crude ale realității, până la urmă îi minte și pe ceilalți. Carismatică și dominatoare, egoistă și superficială, Arkadina dovedește lipsa sentimentelor materne. Trigorin nu este capabil să stopeze avântul sentimentelor Ninei, deși este conștient că nu va răspunde cu aceeași intensitate.

La nivelul acțiunii, conflictul din dramaturgia cehoviană prezintă două componente majore. Conflictul exterior, real, organizează secvențele scenice, dar personajele se păstrează, în general, în limitele convențiilor sociale. Pe de altă parte, conflictul interior, subteran, profund este cel care stabilește esența, dar conduce spre ambiguitatea personajului, care în permanență oscilează între comic și tragic, nu recunoaște starea sa adevărată și nici nu acceptă abordarea adecvată a realității.

Comicul, cu toate nuanțele lui, și tragicul fuzionează neașteptat, înglobând elemente ale grotescului, fantasticului sau oniricului. Se poate considera că prin definirea unui nou tip de structură dramatică, cu acțiune suspendată, prin personaje care resimt acut criza personalității și alienarea, prin limbajul cu tente comice, dar care virează spre tragic și prin replicile absurde, Cehov deschide drumul creatorilor teatrului absurdului și dramaturgilor moderni.

Câteva influențe ale teatrului cehovian în dramaturgia europeană și americană. Analiza operei dramatice conduce spre afirmarea faptului că nu este produsul unei influențe singulare, ci rezultatul unor hibridări multiple, de natură

diversă și cu pondere inegală. În cele mai multe cazuri, influența are loc imperceptibil, prin „spiritul veacului”. Este cazul teatrului absurdului, care a stârnit negări vehemente, dar, în decurs de un deceniu, prin piesele puse în scenă, a călătorit în toată lumea. Cu atât mai evidentă este influența în momentul în care există mărturia contactului direct dintre creatori sau aprecierea unui critic literar.

Metoda analizei comparative are funcția de a scoate la iveală corespondențele dintre lumea pieselor cehoviene și o serie de alți dramaturgi reprezentativi ai secolului al XX-lea.

Aluzia, parabola, dar și protestul sunt formele prin care teatrul absurdului semnalizează alunecarea lumii spre irațional, depersonalizarea ființei umane, criza existențială modernă.

În piesa *Scaunele*, reprezentată pentru prima dată pe 22 aprilie 1852, Bătrânul (95 de ani), „*Mareșal al blocului*” și Bătrâna Semiramis (94 de ani), se pregătesc pentru spectacolul tragic al morții. Vârsta înaintată sugerează degradarea, lipsa de sens a existenței, condiția noneroului, fiindcă Bătrânul ar fi putut fi „*Președinte-șef, Rege-șef, sau, chiar, Doctor-șef, Mareșal-șef, dacă ar fi vrut, dacă ar fi avut puțină ambiție...*” [Ionesco, 1968: 146]. În același mod, bătrânul servitor Firs sugerează o lume revolută, o lume în care el avea un statut, pentru că libertatea nu are valoare dacă nu știi ce să faci cu ea. Bătrânul și Bătrâna, se aruncă în mare, simultan, fiecare pe o fereastră, dar separat, în deplină singurătate. Personajul Firs, prin situația creată și prin replicile sale, transmite amestecul dintre comic și tragic, situația stranie și ambiguă. Slujitorul Firs, bătrân, abandonat în casă de cei care i-au fost stăpâni, plin de grijă față de ei, adorme sau moare. În ambele piese, tema solitudinii se asociază cu absurdul existenței.

Anomalia ființelor iese la iveală prin lipsa afecțiunii materne, Arkadina își ignoră fiul și își îndreaptă toată atenția spre Trigorin. Cu un egoism extrem, declară: „*Imaginați-vă că nici nu l-am citit. Nu reușesc să-mi fac deloc timp.*” La rândul său, Konstantin Treplev afirmă: „*Uneori vorbește în mine egoismul muritorului de rând și îmi pare rău că mama mea e o artistă cunoscută. Mi se pare că, dacă ar fi o femeie obișnuită, aș fi mai fericit*”. O primă concluzie este că, într-o oarecare măsură, se produce dehumanizarea. Elementele lumii în criză, ruptura cu formele închistate sunt elementele definitorii ale piesei-monolog, creația lui Treplev și debutul Ninei, care afirmase că piesa nu are „*personaje vii*”.

Nina: „*...Sunt mii de veacuri de când pământul nu mai poartă nicio ființă și această biată lună în zadar își mai aprinde candela.*” Spiritul unic, ultima formă de viață se află în luptă cu „*diavolul, izvorul forțelor materiei*” pe care îl va învinge, urmând ca ambele să se contopească în armonia universală. Este momentul în care artista Arkadina apreciază piesa fiului ei drept o glumă, o

„aiureală decadentă”, cu replica ce pare absurdă, de n-ar fi de cât o banala referire la situație: „*Doctorul și-a scos pălăria în fața diavolului, părintele materiei veșnice*” [Cehov, 2008: 16]. Dorn este doctorul în discuție, iar Treplev, orgolios și hipersensibil, întrerupe reprezentația.

Finalul are rolul de a revela tragedia unei lumi aflate în pragul decadenței. În *Scaunele*, obiectele au substituit oamenii, Oratorul este mut și mesajul transmis este incoerent, alcătuit din sunete guturale sau scris pe pe o tablă: din care se pot extrage patru cuvinte: «înger », «pâine», «adio», «dumnezeu» [Călinescu, 2006: 189].

Finalul comediei în patru acte *Livada de vișini* (1904) conține tot motivul alungării din Paradis. Liubov Andreevna și Gaev au rămas singuri și plâng încet, de teamă să nu fie auziți. Gaev rostește disperat: „*Soră, soră!*”, iar Liubov exclamă: „*O, draga, scumpa, frumoasa mea livadă! Rămâi cu bine, viața mea, tinerețea mea, fericirea mea! Rămâneți cu bine!*”. Se aude chemarea Aniei, dar și strigătul lui Trofimov, greu de interpretat, „*vesel, plin de elan*” : „*A-au!...*”

În ambele piese discutate, didascaliile au un rol mult mai important decât în dramaturgia clasică. În piesa *Scaunele*, indicațiile scenice au fost modificate în funcție de experiența primelor spectacole, schimbările fiind subliniate în subsolul textului. De exemplu, scaunele sunt aduse rapid și scena e sufocată, pentru a sugera numărul mare al invitaților, dar și faptul că, în timp ce cortina se lasă foarte încet se aud, pentru prima dată, zgomotele mulțimii invizibile: hohote de râs, murmure, «șșt», accese ironice de tuse. În *Livada de vișini*, scena este, de asemenea, goală, trăsurile pleacă și este perceput zgomotul asurzitor al toporului care lovește un pom: „*Se aude un zgomot îndepărtat, ca din cer, ca sunetul unei coarde care plesnește, un sunet trist, stingându-se încet. Se face tăcere, se aude numai cum departe, în livadă, toporul lovește în vișini*” [Cehov, 2008: 230].

În teatrul lui Eugène Ionesco, tehnica textuală principală este dezintegrarea intrigii și a limbajului. Esslin constată în teatrul absurd al stărilor și experiențelor umane o invazie și o avalanșă de bufoni, clovni, mimi, și o mixtură de circ, music hall, vodevil, comedie mută [Esslin, 1980: 318].

Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett a văzut luminile rampei în 1953, iar piesa *Sfârșit de partidă*, care se aseamănă mai mult cu *Scaunele* prin spațiul scenic și interdependența dintre cele două personaje aflate în prim-plan, în 1957. Esslin identifică în prima piesă a lui Beckett experiența așteptării și a luptei, inutilitatea epuizantă, chinul, agonia de a exista într-o lume deșartă, sentimentul devastator al durerii și al înfrângerii. În *Așteptându-l pe Godot*, „*nu se spune o poveste; este explorată o situație statică. Nu se întâmplă nimic, nimeni nu vine, nimeni nu pleacă, este îngrozitor*” [Esslin, 1980: 45]. Dar așteptarea este starea dominantă a personajelor din *Trei surori*, care însă nu speră într-o venire providențială, ci într-o plecare .

În lumea personajelor lui Cehov, dar și în teatrul absurd, așteptarea nu ia sfârșit niciodată, deoarece este singurul mod de a trăi. Interesant este faptul că divinitatea nu există, este un cer gol și sacrul nu se manifestă niciodată. Criticii au subliniat că prin analogia Pierre-Pierrot, Charles-Charlot, Godot poate fi considerat un diminutiv de la God-Dumnezeu. Personajele cehoviene nu fac referire la divinitate și nu o invocă, dar așteptarea lor eternă a unor evenimente salvatoare ridică semne de întrebare asupra formelor pe care le îmbracă raportul cu sacrul.

Spațiul distrugerii, criza, paradisul maculat apar redade în monologul lui Astrov din actul al treilea, răspunsul la replica Elenei Andreevna din actul întâi: *„Distruge totul. Aproape totul s-a distrus. În schimb, nu s-a creat încă nimic”* [Cehov, 2008: 107].

Prima trăsătură identificată este dată de prezența anomaliilor de comunicare : pauze, neconcordanța între limbaj și gesturi, nepotrivirea stilistică, incoerențe. Fiecare personaj este închis în sine, de aceea comunicarea se realizează prin monologuri sau prin automatisme.

Elemente ale dezintegrării limbajului se pot identifica în realizarea unor personaje care prefigurează teatrul absurdului: Solionâi, Cebutâkin, Charlotta Ivanovna, Gaev, Firs. Din alt punct de vedere, chiar și personajele cu un rol semnificativ în structura dramatică dovedesc laturi absurde : absurdul existenței celor trei surori, care nu se anină decât de dorința de a pleca la Moscova, comportamentul impulsiv al Ninei de a răspunde unei iubiri fără sorți de izbândă, refuzul irațional al proprietarilor de a salva livada și chiar cumpărarea ei de către Lopahin la un preț imens. Așadar, personajele au un comportament nefiresc, dar în limitele lumii reale, în timp ce, în teatrul absurd, situațiile sunt nefirești, personajele sunt simbolice (oratorul este surdo-mut) sau invizibile (însă cu ele comunică Bătrânul).

Solionâi este personajul ce contrariază în permanență. Este un agent al distrugerii, are impresia ca mâinile îi miros mereu a cadavru și este cel care îl va ucide pe Tuzenbah, amândoi fiind îndrăgostiți de Irina. Limbajul lui este alcătuit din truisme: *„Eu, însă, știu de ce. (Toată lumea se uită la el.) Dacă era gara aproape, însemna că nu e departe; și dacă e departe, înseamnă că nu-i aproape!”*, onomatopee: *„Pui...pui..pui...”* sau explicații lipsite de logică: *„Vodca e făcută cu gândaci”* [Cehov, 2008: 126].

Olga reprezintă personajul ce va fi purtătoarea speranței și va da glas dorinței de a ajunge la Moscova sau a celei de edificare interioară: *„Încă puțin și poate o să știm pentru ce trăim, pentru ce suferim! Dacă am ști! Dacă am ști!”* În opoziție, doctorul Cebutâkin este confuz, amnezic: *„Poate că nici nu mai sunt om... poate mă prefac numai... Mă prefac că am brațe... cap... picioare! Poate că nici nu mai sunt și mi se pare numai că umblu...mănânc, dorm”* [Cehov, 2008:

174], dar când afirmă acest lucru este beat, precum doctorul Astrov care susține ca la om totul trebuie să fie frumos.

Ionesco insistă asupra limbajului absurd, construit din replici ce se repetă obsedant, care suprimă gândire și operează numai cu automatismele, folosește clișeele, procedeul dominant fiind galimatiasul. Cuvintele sunt repetate la infinit și își pierd sensul, astfel că Cebutâkin are ticul verbal de a fredona obsesiv sau distrat: „*Tarara-bumbia...tarara-bumbia...*” Gaev iese din situațiile strâmtorate prin repetarea obsedantă a unor replici de la biliard: „*Galbena la mijloc*”.

Personajul emblematic pentru individul lipsit de identitate, marioneta, este Charlotta Ivanovna, guvernanta, dar fiicele lui Liubov Andreevna sunt mari, nu mai au nevoie de serviciile ei. Charlotta mărturisește că nu își cunoaște identitatea, face scamatorii cu cărțile de joc, este ventrilocă.

Charlotta Ivanovna (*gânditoare*): *Pașaportul meu nu e în regulă, de aceea nici nu știu câți ani am și mereu mi se pare că sunt încă tânără. Când eram mică, tata și mama treceau de la un bâlci la altul și dădeau reprezentații foarte frumoase. Eu făceam saltul-mortal și alte diferite figuri. Când au murit tata și mama, m-a luat o doamnă, o nemțoaică, care mi-a făcut educație. Așa. Apoi am crescut și m-am făcut guvernantă. Dar de unde sunt eu, cine sunt eu – nu știu... Cine sunt părinții mei? Poate că n-au fost căsătoriți niciodată?! Habar n-am. (Scoate din buzunar un castravete și-l mănâncă.) Nu știu nimic. (Pauză) Am atâta nevoie să vorbesc cu cineva și n-am cu cine... Nu am pe nimeni...*” [Cehov, 2008: 196]

În *Livada de vișini*, Liubov îi spune bătrânului rob eliberat, slujitorul Firs: „*Îmi pare atât de bine că mai trăiești!*”, iar el nu mai aude și răspunde: „*Alaltăieri,*” un răspuns fiind dat de Gaev: „*Nu mai aude bine*” [Cehov, 2008: 186].

Discursul lui Gaev din actul întâi adresat dulapului prefigurează conversația lipsită de sens, dialogul surzilor din *Cântăreața cheală*.

Gaev: *Da... e ceva... (Pipăind dulapul.) Dulap scump și stimat! Salut existența ta, care de o sută de ani e destinată idealului luminos al binelui și dreptății!*” [Cehov, 2008: 188]. Dialogul surzilor, replicile ilogice sunt trăsăturile specifice ale teatrului absurd. Pe de altă parte, obiectele și oamenii par alcătuiți din același material, nu se mai deosebesc, fiind prima etapă a reificării.

Doamna Smith: *Iată că s-a făcut nouă. Am mâncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. Am mâncat bine astă-seară. Asta pentru că locuim în împrejurimile Londrei și fiindcă ne numim Smith.*” (*Cântăreața cheală*, scena I) [Ionesco, 1968: 69].

Inventarul replicilor absurde poate continua și nu reprezintă decât un indice al limitelor pe care le are personajul în înțelegerea realității:

Pișcic: *Nietzsche ... Filosoful... marele, celebrul gânditor acest om cu mintea colosală, spunea undeva în operele lui că ai voie să falsifici bani.(...) Adineauri, în tren, un tânăr povestea că nu știu care mare filosof sfătuia oamenii să sară de pe acoperiș... <Sari!>, Spunea el. Aici e aici.” (Livada de vișini). În *Trei surori*, Ferapont este cel care debitează enormități: „Cică au mâncat patruzeci de bline și că unul ar fi murit” sau „Cică de-a lungul Moscovei este întinsă o funie.”; explicația fiind legată de dorința lui Andrei de a vorbi cu cineva, în ciuda faptului că bătrânul a început să surzească.*

Un element al opoziției între Cehov și Ionesco este reprezentat de gradul de ambiguitate în conturarea simbolisticii decorurilor. Este evident că didascaliiile oferă sugestii mai concrete în cazul lui Cehov, deși pescărușul ucis și împăiat, livada, incendiul, mormintele pot fi decodate multiplu. În cazul lui Ionesco, decorul pentru *Scaunele* prezintă o „simbolică ambiguă, cu numeroase accente contradictorii”, după cum afirmă Matei Călinescu [Călinescu, 2006: 175]. Scena poate sugera un spațiu profan : sală de spectacol, de circ sau sacru – catedrală, biserică, arca lui Noe. Dramaturgul rus prefigurează procesul prin care decorul își pierde funcția de a înfățișa realitatea, negarea mimesisului, dar și a realismului psihologic și social. Cehov introduce citate în structura operei sale, folosește tăcerea, vocea sau o coardă care vibrează și se rupe pentru a spori ambiguitatea.

Așadar, decorurile au funcția de a reda prezența unei absențe, scaunele reprezintă personaje invizibile, cu care totuși Bătrânul comunică, iar pescărușul anunță o nouă jertfă. Este ideea exprimată de Ionesco, libertatea de a concretiza abstractul: „*Totul este permis în teatru: să încarnezi personaje, dar și să materializezi angoase, prezențe interioare. Este deci nu doar permis, ci recomandat, să bagi în joc accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să dai viață decorurilor, să concretizezi simbolurile*” [Ionesco, 1992: 57].

Plăcile tectonice se deplasează imperceptibil. În timp, mișcarea lor creează un nou continent. Analog, temele și motivele literare puse în discuție, ipostazele umane, problematica fundamentală a sufletului omenesc nu dispar, dar fiecare categorie estetică selectează o serie de unități.

Nu se poate forța și să se ajungă la afirmația categorică legată de faptul că teatrul absurdului își găsește filiația în dramaturgia lui Cehov. Dar se pot studia cu minuțiozitate germenii disoluției lumii, dezintegrarea limbajului, personajul lipsit de identitate.

Cehov nu se supune canoanelor și permite deschideri spre literatura absurdului. Leonida Teodorescu afirma că, în ciuda unor păreri contradictorii, la Cehov nu se identifică o criză a limbajului, ca la Ionesco, a cărui anti-piesă *Cântăreața cheală* a fost numită o tragedie a limbajului [Teodorescu, 1972: 228]. Dramaturgia cehoviană reprezintă un inventar al tehnicilor dramaturgice și nu a fost imitată, ci reprezintă un reper, acest lucru fiind recunoscut atât de Ionesco,

cât și de Esslin. Personajele cehoviene vorbesc mult, dar comunică mai puțin, fiindcă replicile curg paralel, dar la fel curge și viața adevărată, fără citate remarcabile, mai degrabă cu erori, nonsensuri, repetiții. Viața banală, cotidianul, viața lipsită de orizont spiritual, detaliile lumii înfățișate conduc spre o includere a pieselor cehoviene în rândul comediilor, pe de altă parte, strădaniile eroilor de a depăși limitele susțin viziunea tragică. Timpul pare că stă, nu se petrece nimic, doar personajele înregistrează trecerea prin schimbările imperceptibile, prin stările de spirit variabile.

Descompunerea societății este cauza apariției la o jumătate de secol distanță a elementelor comune în operele unor scriitori depărtați în timp, dar și în spațiu. Alienarea în planul social este completată de alienarea în planul psihologic. Prin urmare, literatura absurdului este un simptom al crizei omului și a culturii.

Prima trăsătură este atacul la adresa logicii, prin parodiere, descompunerea limbajului în grotesc, incoerență, a doua fiind dezintegrarea verbală, ce afirmă criza comunicării.

Așadar, absurdul reprezintă o structură estetică discontinuă, detectabilă în diferite epoci istorice. Punând în discuție trecerea spre secolul al XX-lea, prin dramaturgia lui Cehov, și mijlocul secolului al XX-lea, prin câteva elemente ale dramaturgiei ionesciene, se pot identifica elemente incipiente ale absurdului în piesele cehoviene.

Lumea absurdă înregistrează răsturnarea valorilor, abolirea rațiunii, negarea convențiilor, reconstruirea realului. Personajele cehoviene prezintă în diferite grade simptome ale absurdului: neputința de a găsi un sens vieții, imposibilitatea de a descifra legile existenței umane, gândirea illogică, incapacitatea individului de a se pune în acord cu societatea, ajungând până la starea de captivitate într-o lume ce doar îl agresează. Este prima etapă a reificării, definită drept o abolire a limitelor dintre uman și material, prezentă în discursul lui Gaev adresat unui obiect banal: „*Dulap scump și stimat! Salut existența ta...*” Pe de altă parte, replicile personajelor relevă numeroase elemente ale ilogicului ce le trimit spre vorbirea lipsită de sens și confuză ce poartă numele de galimatias.

Leonida Teodorescu susținea fuziunea dintre comic și tragic într-un mod particular: „*La Cehov, procesul tragic (de prăbușire a valorilor) se exprimă prin procesul comic (de răsturnare a valorilor)*”, astfel că detașarea de drama personajelor este o sursă a comediei. Se identifică un proces simultan de constituire și de destrămare a universului: „*destrămarea mizei, destrămarea conflictului, destrămarea opoziției dintre diferite grupuri de personaje etc.*” Prima trăsătură este „*disocierea de teatrul tradițional*”, deoarece piesa cehoviană este „*amimetică*”. A doua trăsătură este „*constituirea dialogului ca metaforă*”,

concluzia descifrată fiind că: „*dacă prin mișcarea sa generală comedia cehoviană se asociază cu teatrul modern, prin detaliul mimetic se asociază cu teatrul tradițional*” [Teodorescu, 1972: 228].

Reputata cercetătoare americană Joyce-Carol Oates analizează influența exercitată de Cehov asupra teatrului absurdului și afirmă că dramaturgul rus a anticipat formele moderne ale avangardei, atât în teorie, cât și în practică. În opinia lui Oates, personajele exprimă absurdul existenței, și-au pierdut abilitatea de a comunica și de a percepe clar lumea în care trăiesc. Exemplul dat este finalul piesei *Livada de vișini*, când uitarea lui Firs în casa ce a fost vândută împreună cu domeniul face să se abată atenția receptorului de la tema principală, înstrăinarea proprietății. Efectul este absurd, deoarece spectatorul nu știe dacă să râdă sau să plângă.

Un alt argument care susține apropierea de teatrul absurdului este faptul că tema nu este dezvoltată sau nu este dezvoltată. Astfel, livada înseamnă pentru fiecare altceva, este plurivalentă, dar receptorul nu cunoaște exact decodarea: o sursă de venit, spiritul strămoșilor etc. Oates afirmă că piesele lui Cehov sunt mult mai bogate în semnificații și nu pot fi reduse la o singură idee, cum se întâmplă cu autorii teatrului absurd. Concluzia care se desprinde este că „*viziunea omului în teatrul absurdului și la Cehov este similară, dacă nu identică*” [Oates, 1972 : 125].¹

Esența teatrului cehovian este de a fi un reper inefabil al dramaturgiei moderne, fără a fi o negare sau un model.

BIBLIOGRAFIE

- Cehov, A.P., *Teatru*, traducere de Moni Ghelester, R. Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bărnă, Editura „Gramar”, București, 2008.
- Cehov, Anton Pavlovici, *Pescărușul. Teatru*, prefață de Dumitru Solomon, Editura pentru literatură, București, 1967.
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971.
- Beckett, Samuel, *Sfârșit de partidă*, traducere și prefață de Ștefania Pop, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000.
- Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot*, piesă în două acte, traducere de Gellu Naum, Editura Univers și Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 1970.
- Camus, Albert, *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Traducere de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Editura RAO International Publishing Company, București, 2006.
- Caufman-Blumenfeld, Odette, *Teatrul european – teatrul american: influențe*, editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998.
- Călinescu, Matei, *Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006.

¹ „*the vision of man in the absurdist drama and in Chekhov is similar, if not identical*”.

- Cesereanu, Ruxandra, *Eugene Ionesco – Hermeneutici aplicate și diverse*, în rev. *Steaua*, nr. 9-10, 2009.
- Esslin, Martin, *The Theatre of Absurd*, Penguin Books, New York, USA, 1980.
- Ionesco, Eugène, *Teatru*, studiu introductiv de B. Elvin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992.
- Moraru, Mihaela, *Livada cu vișini în trei spectacole care au marcat teatrul românesc*, în rev. *Filologie rusă XV-XVI*, Editura Universității din București, 1998.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970.
- Oates, Joyce Carol, *Chekhov and the Theater of Absurd* în *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in the Literature*, New, York, 1972.
- Săndulescu, Al., coordonator, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976.
- Steiner, George, *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura „Univers”, București, 1972.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999.

The Contributions of Chekhov's Dramaturgy to the Development of the Theatre of the Absurd

Abstract: Cekhov's dramaturgy does not obey to any known cannon, opening the door to new possibilities for the literature of the absurd. It represents a guiding mark, a fact which has been noticed by Ionesco and Esslin. On the one hand, the plot is not revealed or developed. Cekhov's characters present, in various degrees, symptoms of the absurd: the incapacity of finding a meaning in their life, the impossibility to decipher the laws which govern the human existence, the illogical thinking. On the other hand, the characters' replies reveal numerous elements of the illogic which lead the characters to a nonsensical and confusing communication, known as *galimatias*.

Nicoleta GINEVRA BACIU
Iași, România

PĂRINTELE SERGHI – UN PERSONAJ TOLSTOIAN DE SORGINTE PAISIANĂ?

Cuvinte cheie: *Serghi, Tolstoi, Paisie, stareț, Optina, rugăciune*

Secolul XXI pare o promisiune deja sfârșită, o promisiune de raționalitate, belșug și armonie, uzurpată, după trecerea doar a primei decade din acest veac, de către absurd, austeritate și de realitatea unei Europe buimace, cu state care se reped unele asupra altora, într-un război economic fără precedent. Este o Europă în care tensiunea a devenit normalitate, iar agresivitatea și hărțuirea au căpătat rang de strategie continentală. Mai mult decât oricând, omenirea are acum nevoie de operele culturale create dintr-o profundă cunoaștere a crizei.

Mai mult decât oricând, Tolstoi este acum contemporanul nostru: Tolstoi, cu propriile sale tensiuni, cu propriile sale crize, cu sușuri și coborâșuri, ezitări, renunțări și întoarceri, din care a ieșit întotdeauna biruitor nu Omul, ci Geniul; Tolstoi care, la vârsta de unsprezece ani, în 1839, a urmărit de la fereastra casei, așezarea temeliei Bisericii Mântuitorului din Moscova, în prezența țarului Nikolai I. În sufletul copilului de la fereastră se așeza atunci temelia credinței în Dumnezeu, pe care, partener de luminoase construcții sau de ceartă, L-a simțit prezent toată viața, într-un fel direct, personal, nedogmatic. În felul său propriu, pelerin de vocație, Tolstoi a căutat ADEVĂRUL toată viața.

La douăzeci și cinci de ani, ca tânăr ofițer de armată în Caucaz, ajunge la concluzia că noțiunea de Dumnezeu nici nu este necesară. Mai târziu, în 1855, la douăzeci și șapte de ani, se hotărăște să se dedice unui tip special, inedit, de religie creștină, practică și care să dăruiască omului fericirea, aici, pe pământ și nu într-o viață viitoare. O religie unită cu omul, care, propunând o reformă a conștiinței, să fie o consecință a Vieții și nicidecum o înaintemergătoare a ei. Odată cu o soluție de a trăi în Adevăr, Tolstoi caută febril și o soluție pentru propria viață. Întâlnirea cu rigorile academice ale universității din Kazan, unde fusese admis ca student mai întâi la Facultatea de Orientalistică și mai apoi la cea de Drept, se soldase cu un eșec. Scurtele șederi din tinerețe la Moscova și Sankt Petersburg, unde încercase să-și dea și examenele de candidat în științe juridice nu-i oferiseră nici o soluție. Armata, care îl purtase ca iunker și mai apoi ca ofițer, locotenent în Caucaz, Principatele Române și Crimeea nu îi oferă nici pe departe libertate, ci din contră, i-o încorsetează și atunci o părăsește definitiv. Călătoriile

în Franța, Elveția, Germania, Italia, nu-i risipesc amărăciunile și nici nu-i aduc echilibrul dorit. Vocația apostolică și-o urmărește prin înființarea, în 1859, a școlii pentru copii de țărani, de la Iasnaia Poliana, care însă va fi închisă după o descindere a poliției secrete țariste, și redeschisă mult mai târziu, abia în 1871. În 1861, este judecător de pace și mediator în conflictele dintre proprietari și țărani.

Căsătoria cu Sofia Andreevna în 1862, îi oferă promisiunea echilibrului mult visat. Avea însă, să fie vorba de o lungă și obositoare călătorie în doi, de aproape jumătate de secol, care îi oferă lui Tolstoi o familie numeroasă, dar și scandaluri fără sfârșit. Între timp prind viață romanele care îl fac celebru și bogat: „Război și Pace”, „Anna Karenina”. Îi cunoaște pe Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Turgheniev, Repin. Tolstoi nu va deveni însă un creator pentru elite. Talentul și energia sa, le dedică mai cu seamă celor mulți și sărmani. În 1871 termină „Război și Pace” și, imediat după aceea, în 1872, redactează „Abecedarul”, care va cunoaște ediții de milioane de exemplare. Inițiază colecte publice pentru ajutorarea înfometaților din Samara (1873), gubernia Riazan (1891) și gubernia Tula (1898). Ia parte la recensământul populației din Moscova, în 1882, și descoperă cu groază mizeria în care se trăia la periferia orașului.

Și în tot acest timp caută, caută, caută. Caută un Hristos care, din icoanele cu rame aurite ale bisericilor, să coboare în stradă și să-i hrănească pe cei săraci, să-i îmbrace pe cei goi, să-i sprijine pe deznădăjduiți. În 1880, lucrează la „Critica Teologiei Dogmatice” prin care urmărea să demonstreze îndepărtarea Bisericii Ortodoxe de adevăratul spirit creștin. Devine obsedat de ideea sinuciderii, suferă o criză sufletească fără egal în intensitate și urmări.

După 1880 se dezice de propria sa artă, nu mai vede binele în nici o formă de estetic, ci doar în etic. Adevărul său nu mai locuiește în Frumos, ci doar în Moral. Îl detestă pe Shakespeare, îl critică pe Beethoven. Se interesează de activitatea molokanilor (sectanți din districtul Samarei), a sabatiștilor (care propovăduiau desăvârșirea morală a oamenilor prin munca manuală), a duhoborilor. Renunță la drepturile de autor pentru toate cărțile publicate după 1881, iar beneficiile ce i-ar fi revenit din publicarea și traducerea în engleză a romanului „Învierea” și a nuvelei „Părintele Serghi”, le donează pentru mutarea a șapte mii de raskolnici duhobori, în îndepărtata Canadă. Propovăduiește lichidarea proprietății private asupra pământului și redarea acestuia țăranilor, vizitează închisori, discută cu supraveghetori, în jurul său se formează o adevărată sectă a tolstoștilor și totul culminează cu excomunicarea sa de către Biserica Ortodoxă Rusă, în 1901. La vârsta de șaptezeci și trei de ani, Tolstoi găsește putere să răspundă actului de excomunicare prin articolul „Răspuns la hotărârea Sinodului” în care definește Biserica drept „șir de superstiții grosolane și vrăjitorii, sub care dispare în întregime sensul doctrinei creștine.”

Tensiunile din viața sa, atât publică, cât și personală se întetesc. Trăiește cu gândul evadării. În 28 octombrie 1910, Tolstoi pleacă de acasă să-și viziteze sora, călugărită la schitul Șciamordino, lângă Mănăstirea Optina. Pe drum, în gara Astapovo, Tolstoi se eliberează în sfârșit și pentru totdeauna, de jugul unei vieți care nu a curs cum și-ar fi dorit și mai cu seamă, de lanțurile strivitoare ale unui talent de geniu, care l-a ținut în puterea sa toată viața.

Mănăstirea Optina fusese timp de jumătate de veac, începând cu 1845, și mai era încă și la momentul dispariției lui Tolstoi, cea mai fidelă păstrătoare a ideilor lui Paisie Velicovski și principalul difuzor al traducerilor și învățăturilor acestuia.

Sfântul pelerin, născut în Poltava, în 1722 (cu un veac înaintea lui Tolstoi), școlit în Kiev, înduhovnicit între isihăștii din Muntenia, devenit ieromonah, stareț și păstor de suflete la Athos, retras apoi în mănăstirile din Moldova pentru desăvârșirea operei sale uriașe de traducere din greacă în slavonă, a textelor patristice și mai cu seamă a Filocaliei, rămăsese în memoria recentă a Bisericii, ca un chip de reformator și înnoitor al tradiției și trăirii ortodoxe. În mai puțin de zece ani (1845-1853), stareții Makarie și Ambrozie de la Optina publică cele mai importante traduceri ale lui Paisie din greacă în slavonă. Mai mult, la Optina se realizează nu mai puțin de trei ediții ale Autobiografiei lui Paisie Velicovski între 1845 și 1847. Om care și-a depășit cu mult epoca, prin emanciparea ideilor, libertatea de gândire și inițiativele de reformator al tradiției ortodoxe isihaste, Paisie Velicovski, Sfântul pelerin din Poltava și creatorul de școală de traducători de la Mănăstirea Neamț, cărturarul și monahul care ținea în bibliotecă sa de la Neamț textele lui Esop, Virgiliu și Aristotel, precum și o ediție din Voltaire, ajunge să influențeze, după încheierea pelerinajului său pământesc în 1794, un palier uriaș din intelectualitatea română și, mai ales, rusă a veacului al XIX-lea. Prin activitatea tipografică de la Mănăstirea Optina, faima lui Paisie s-a însutit, iar suflul înnoitor al ideilor sale intră în atenția celor mai importanți gânditori ruși ai timpului, precum N. V. Gogol, F. M. Dostoievski, I. V. Kireevski, Homiakov și alții.

De la biografii lui Tolstoi știm că acesta citea adesea din *Viețile Sfinților*. La vremea aceea canonizarea lui Paisie Velicovski nu avusese încă loc. Aceasta va surveni mult mai târziu, în 1986 în Grecia, în 1988 în Rusia și în 1992, în România. În vremea lui Tolstoi, Paisie Velicovski era cunoscut sub numele de Cuviosul Paisie de la Neamț. Este greu însă de imaginat ca, reformatorul cel mai iubit de Optina și de sute de alte mănăstiri rusești, toate reorganizate după doctrina sa, rămasă de altfel în istorie cu numele de doctrină paisiană, să fi scăpat marelui gânditor de la Iasnaia Poliana. Întâlnirea lor pe tărâm literar are loc, în mod explicit, într-un singur episod: nuvela *Părintele Serghi*.

De mai bine de un veac, pe îndepărtatele drumuri ale Siberiei, părintele Serghi îl caută pe Dumnezeu. Și tot de atunci, exegeții lui Tolstoi încearcă să dezlege misterul acestui personaj în cheie biografică, istorică, etică sau filosofico-transcendentală. Viktor Șklovski, în monografia dedicată marelui scriitor, consideră această operă ca fiind un fel de jurnal al lui Tolstoi. Mihail Evdokimov, în capitolul rezervat acestei nuvele din lucrarea sa „Pelerinii ruși și vagabonzi mistici”, o descrie ca pe un glas ce vorbește despre tulburările interioare ale autorului.

Pe lângă aceste lecturi posibile, o parcurgere atentă a textului ne mai oferă una, prin chiar sugestia autorului: lectura patristică. La începutul capitolului al treilea din nuvelă, aflăm că prințul Kasatski se călugărește, supunându-se întru totul starețului mănăstirii, care, *„era un scriitor erudit de neam nobil și ascet, adică se trăgea din călugării asceți veniți din Valahia, care se supuneau întru totul conducătorului și învățătorului ales de ei. Egumenul fusese discipolul vestitului ascet Ambrozie, el însuși discipolul lui Macarie, care fusese discipolul ascetului Leonid, care fusese discipolul lui Paisie Velicikovski.”*¹.

Cunoscând de la biografii săi rigoarea aproape obsesivă cu care Tolstoi se documenta pentru fiecare dintre lucrările sale și amintindu-ne de drumurile sale la Optina, suntem tentați să căutăm în istoricul mănăstirii traseul acestei filiații spirituale. Aflăm astfel că, într-adevăr, o descendență duhovnicească celebră, urcă de la AMBROZIE de Optina (pe numele său de mirean Aleksandr Mihailovici Grenkov, 1812-1891), fostul învățător de limba greacă devenit stareț de mănăstire, prin MACARIE (Mihail Nikolaevici Ivanov, 1788-1860), fost lucrător în Departamentul de Finanțe, devenit părinte duhovnicesc, mare cărturar și editor de cărți, până la LEONID, primul stareț de la Optina.

Preacuviosul stareț LEONID, (fostul administrator de afaceri comerciale numit Lev Danilovici Nagolkin, 1768-1841), a intrat însă în monahism în 1797, adică la trei ani după trecerea la Domnul a părintelui Paisie Velicikovski. În felul acesta, o filiație duhovnicească directă între cei doi, ne apare improbabilă.

Totuși, cercetând viețile acestor stareți, aflăm că atât LEON cât și MACARIE întâlniseră după intrarea lor în monahism doi ucenici direcți ai lui Paisie Velicikovski. LEONID îl cunoaște, la mănăstirea Ciolsk, pe părintele TEODOR, iar MACARIE îl întâlnește în 1810, la sihăstria Ploșciansk, pe părintele ATANASIE. TEODOR și ATANASIE fuseseră într-adevăr ucenici direcți ai lui Paisie Velicikovski, trăiseră în preajma lui și deprinseseră de la acesta practicarea neîntreruptă a Rugăciunii lui Iisus, în care îi inițiază și pe tinerii pe atunci, LEONID și MACARIE.

¹ Vezi Lev Tolstoi, *Părintele Serghi*, traducere de C. Petrescu și S. Recevski, în *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, BPT, Minerva, București, 1979, p.149.

Astfel, LEONID și MACARIE se pot numi în termeni patristici, ucenici din generația a doua a Starețului Paisie.

Ne punem întrebarea firească: de ce Tolstoi, un adevărat benedictin în respectarea detaliului istoric, face această voltă și îi pune în filiație directă pe Leonid și Paisie Velickovski? Oare era important ca numele lui Paisie Velickovski să fie cheia de boltă a filiației duhovnicești în care se înscrie de bună voie prințul Kasatski? O întrebare care ne invită parcă la exercițiul pur tehnic, de a compara traseele existențiale și spirituale ale celor doi părinți celebri: unul aparținând Istoriei Bisericii, celălalt Istoriei Literaturii – părintele Paisie și părintele Serghi.

Născuți, amândoi, în familii care le trasaseră drumul chiar de la naștere, rămân de mici copii orfani de tată și sunt automat îndreptați spre cariera părintelui lor. Părintele Paisie, născut Petru Velickovski devine astfel elev la Academia Movileană din Kiev, la numai doisprezece ani, spre a deveni preot și viitor slujitor al Catedralei din Poltava, în locul tatălui său. La aceeași vârstă, Stepan Kasatski își pierde tatăl și devine elev la Școala Militară din Petersburg, spre a urma carierei de ofițer în Garda Imperială, a părintelui său. În fața rigorilor atât de asemănătoare ale Școlilor de preoți și militari, și micul Petru Velickovski și Stiopa Kasatski dau dovadă de o personalitate puternică, greu de supus dinafară. Această individualitate îngroșată a celor doi, creează o stare tensionată între ei și norma de comportament pretinsă în școală, fapt ce culminează cu fuga efectivă din Academie a lui Petru Velickovski, iar în cazul lui Kasatski, cu zgomotoase conflicte în care este implicat și care ajung chiar la urechile Împăratului. În fața dezamăgirii produse de imposturile anonim acceptate ale sistemului social, amândoi găsesc aceeași soluție: fuga de lume între ziduri de mănăstire. Amândoi o fac din credință: primul ajunge la flacăra credinței prin vocație, al doilea prin disperare, așa cum ne-o spune și textul: „*iar disperarea unde-l dusesese? – la Dumnezeu, la credința lui din copilărie, care-i rămăsese neatinsă.*”².

Și în primii ani de monahism, cei doi au un comportament aproape identic: amândoi își caută un părinte duhovnicesc, apoi renunță la viața de obște pentru a trăi în schimnicie, călugărul Paisie la Muntele Athos, iar părintele Serghi, în chilia lui Ilarion, lângă mănăstirea din Tambino. Nu vor avea însă prea multă vreme parte de isihia atât de dorită, căci spre ei se îndreaptă un râu de oameni: monahi dorind să le devină ucenici, laici cerând povață, binecuvântări și chiar tămăduiri. Atât la Athos, cât și la Tambino, în jurul celor doi schimnici deveniți celebri se construiește o lume: chilii pentru ucenici, o biserică, bucătărie și încăperi pentru pelerini. Căutarea lui Dumnezeu nu mai are loc în izolarea deplină a rugăciunii solitare, ci între oameni, între problemele aparent mărunte

² Vezi Lev Tolstoi, *Op.cit.*, p.149.

ale unei lumi deifuge. Cei doi părinți își iau ca ancoră împotriva înstrăinării de Dumnezeu, Rugăciunea lui Iisus și citirea Sfințelor Scripturi. Puhoiul de voci din jurul lor crește însă, ajungând o mare învolburată, în care celor doi li se cere destulă credință cât să poată pași pe apă.

Aici însă cei doi se despart: Paisie Velickovski știe că izvorul cu apă limpede pe care îl poartă în suflet și din care vor toți să se împărtășească, pornește din însuși Hristos și că astfel, nu poate seca niciodată. De aceea, își dăruiește fiecare clipă a zilei altora, păstrându-și pentru sine doar nopțile, în care citește și traduce. În timp ce, părintele Serghi e convins că pârâul acesta limpede existent în el, izvorăște chiar din sine, rod al desăvârșirii autoimpuse și riguroase, și trăiește cu teama că împărțindu-l oamenilor îl va vedea secând pe vecie. Paisie Velickovski, slujindu-i pe oameni, îi slujește lui Dumnezeu, în timp ce Serghi simte că însuși Diavolul transformă jertfa sa către Domnul într-o faptă de rând destinată oamenilor.

Paisie vede chipul lui Hristos în fiecare om de care se apropie, în timp ce Serghi își pune întrebarea, dintre toate cele săvârșite prin harul său, câte și care sunt pentru Dumnezeu și care pentru oameni.

Măsura desăvârșirii este pentru părintele Paisie Hristos însuși, trăitor în interiorul omului și chemând la expansiunea conștiinței în comuniune harică. Acest simplu adevăr evanghelic îi scapă însă păintelui Serghi care, vede desăvârșirea ca pe un standard de atins prin ambiție, autoexigență și rigoare mutilantă la propriu și la figurat, proces în care Hristos nu se implică prin nimic, fiind doar un spectator al performanțelor atinse de om, prin sine însuși. În felul acesta, Paisie Velickovski trăiește de timpuriu în adevărata smerenie, recunoscând că toate le face Hristos, prin făptura neputincioasă a călugărului-preot, în timp ce Serghi atinge o smerenie înșelătoare, care nu este de fapt, decât un alt chip al ambiției și mândriei sale, de a atinge perfecțiunea și a fi primul în toate.

După această buclă despărțitoare în evoluția lor, drumurile celor doi părinți par a redeveni asemănătoare. Amândoi cunosc căderea. Paisie își vede spulberat, de trei ori la rând, visul închegării unei obști stabile de monahi. Părăsește mănăstirea construită chiar de el în Muntele Athos, sub povara prea marilor taxe impuse de turci. Mănăstirea Dragomirna se vede obligat să o abandoneze fugind din calea stăpânirii catolice, austriece, iar de la Mănăstirea Secu se mută la Neamț împotriva voinței sale, la porunca domnitorului Constantin Moruzzi. Nădăjduita isihie se transformă în zbuciumul unui continuu pelerinaj.

Părintele Serghi cade în fața tentației frumuseții, dar mai ales sub povara propriei și neîmplânzitei sale mândrii.

În căderile și așa-zisele sale nerealizări, Paisie Velicikovski se consideră un rob neputincios al lui Dumnezeu, părintele Serghi, un ostaș învins, aspru rănit în propriul orgoliu.

Ambii își păstrează însă credința. Deși aparent părintele Serghi ajunge la blasfemie, cugetând că nu există Dumnezeu, el e sigur că visul pe care îl are despre Pașenka și copilărie e trimis de un înger al Domnului. Nu este oare aceasta dovada că nu și-a pierdut nici o clipă credința în Dumnezeu, ci poate doar credința că ar putea să îl egaleze în sfințenie pe Iisus numai prin mijloace proprii?

Întâlnirea cu Pașenka ne amintește de un alt sfânt, de astă dată de Cuviosul ALEXIE, Omul lui Dumnezeu, care, petrecându-și viața în pustie, ca rugător neconținut către Domnul, se întoarce acasă după treizeci de ani și, tratat ca pelerin fiind, nu este recunoscut de nimeni până nu își declină singur identitatea.

Paisie Velicikovski și părintele Serghi își desăvârșesc înduhovnicirea prin pelerinaj. Autobiografia Sfântului Paisie se încheie prin cuvintele: „*Am plecat.*”³, care îl vor urmări parcă, toată viața sa pământească. Pelerinajul părintelui Serghi se încheie cu plecarea sa în Siberia. Viața lui Tolstoi se încheie cu plecarea spre Astapovo, o stație în drumul spre eternitate.

Dacă ținându-și personajul, Tolstoi s-a gândit în mod explicit la Paisie Velicikovski sau la Cuviosul Alexie, Omul lui Dumnezeu, nu vom afla niciodată. Ce știm sigur de la biografii săi, așa cum am mai menționat, este faptul că citea adesea din Viețile Sfinților, mai degrabă decât din Evanghelie sau Psaltire, și că viața lui Paisie Velicikovski, scrisă de ucenicul său de limbă rusă, Platon, fusese deja publicată de trei ori în Rusia, și chiar la mănăstirea Optina, pe timpul vieții lui Tolstoi (între 1845 și 1847).

De faptul că geniul unui titan al literaturii poate oricând topi într-o singură figură trăsături aparținând mai multor modele, nu ne îndoim nici o clipă. Rămâne doar întrebarea, perfect legitimă: în ce măsură vremurile influențează o anumită grilă de lectură și desigur, cât de mult preț mai are sfințenia în zilele noastre?

BIBLIOGRAFIE

- Cetverikov, Serghie, *Paisie, starețul mănăstirii Neamțul din Moldova*, trad. de episcopul Nicodim, editura Nemira, București, 2010.
- Cetverikov, Serghie, *Viața Cuviosului Ambrozie de la Optina*, trad. de G. Lungu-Constantineanu, editura Haritina, București, 2009.
- Cotorcea, Livia, *Căutând desăvârșirea*, editura Opera Magna, Iași, 2006.
- Evdokimov, Mihail, *Pelerini ruși și vagabonzi mistici*, trad. din limba franceză de M. Mărculescu-Cojocă și E. Soare, editura Pandora, Târgoviște, 2009.

³ Vezi Paisie Velicikovski, *Autobiografia și viețile unui stareț*, traducere de E. Lința, Deisis, Sibiu, 2002, p.198.

Isaac, călugărul, *Viața Cuviosului Paisie de la Neamț*, editura Trinitas, Iași, 1997.
 Kavelin, Leonid, *Starețul Macarie de la Optina*, trad. din limba engleză de Paul Daniel, editura Bunavestire, Bacău, 1999.
 Tolstoi, Lev, *Părintele Serghi*, trad. în limba română de Cezar Petrescu și S. Recevski, în *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, BPT, editura Minerva, București, 1979.
 Șklovski, Viktor, *Lev Tolstoi*, trad. de Alexandra Nicolescu, editura Eminescu, București, 1986.
 Velickovski, Paisie, *Autobiografia și Viețile unui stareț*, traducere din limba slavonă de Elena Lința și Ioan I. Ică, editura Deisis, Sibiu, 2002.

Father Serghi, a Tolstoian Character of Paissian Nature?

Abstract: The essay is rather a technical exercise, starting from the well-known fact that Tolstoi has been influenced throughout his whole writing by theological inquiry and dilemmas. His constant readings from the „Lives of Saints” and several trips to Optina monastery being mentioned by all his biographers and taking into account that Optina was, at that time, the main deliverer of Saint Paissius Velichkovski’s teachings, an interesting question arises. Could the short story „Father Serghi” be deciphered in patristic terms and could it be possible that the character Stepan Kasatski be built under the influence of several details from the life of Saint Paissius, details being melt and reshaped into a totally new person?

In order to try an answer to such a question, the routes of both Father Serghi and Saint Paissius towards sanctity are being followed and analysed in parallel and the conclusions, to which such a study leads, are quite interesting.

THE CITIES OF JOSEPH BRODSKY

Keywords: *Brotsky, Space, Itinerary, Time, Saint Petersburg, Venice*

1. The existential aspects and the remarkable force of the urban space – powerfully separated from the universe of the real in order to build and represent in an exceptional manner the lyrical universe – determine or perpetuate in the emigration-period lyric of Joseph Brodsky distinctive categories of seemingly related feelings, which are meant to reflect what Jankélévitch calls „the evanescent nature of the irreversible, the ghostly character of absence, the emptiness of a consciousness orphaned by its past”¹. The affective trinity *nostalgia – regret – resignation*, felt in a register limited by the intimate and cosmic dimensions, is transposed by the poet estranged from his own country, culture, language, but first of all, from his very self, into a auto-geographical world of poetry in which spatial points of reference become paradigmatic for the perception and assessment of *time*.

The poetical mapping of both the places that the poet leaves behind, excluding the possibility of going back, and of the places he intentionally returns to during his lifetime, occurs thus in agreement with the evolution of the events and states of spirit resulted from the existential itinerary and from the multiform experience of exile.

Recent studies of Brodsky’s lyric (e.g., those of Lev Loseff, Michael Kreps, Valentina Polukhina, David MacFadyen, David M. Bethea) notice the great internal coherence of the poetical-philosophical system of the Russian poet, which contrasts with his troubled existence, by situating *space* at the basis of his categorical hierarchy, which crystallizes, in an ascending direction, through *time* and *language*. As a poetical motif, however, space is not used in isolation, but in close connection with time, as there is a strong interconnectedness between the two philosophical-literary categories. A place gains a specific significance not through itself, but only if it belongs to a particular time; in Joseph Brodsky’s case, this matrix is the home town, Saint Petersburg.

The beginning of his literary career, which Brodsky associates with “the beginning of the quest for sanctification”, takes place in a space initially considered ordinary, and which eventually will be seen as the *center* or as the

¹ V. Jankélévitch, *Ireversibilul și nostalgia*, București: Univers Enciclopedic, 1998, p. 198

only real place, and ultimately as an utopia and as immaterial. Everything lived outside this space will be felt as chaotic, equivocal, and meaningful only if it possesses or acquires vague resemblances with the original space. The anchoring in the outside space does not mean, thus, the permanent abandonment of the original space; on the contrary, it is the very contact with the exterior which leads to the full acknowledgement of the primary reality, capitalizes on the native space and confers it primordially, even if the way in which the latter is approached registers a constant evolution in point of temporal perspective.

The Brodskian geography is made up of a heterogeneity of images and places. The *topic* possess common and constant elements or motifs which generate moments of temporary re-encounter. Moreover, references to a particular space are periodically reiterated, so that a specific type of development of the lyrical perception is noticeable in each re-experiencing or return. This ever changing approach to a geographical place becomes essential to the Brodskian sense of the irreversible, and to the relationship between space and time.

Fundamentally, the Brodsky's lyric confers to some areas a symbolic and existential value, to the extent that their uniqueness starts being identified with exclusivity. The chart of the poet's intimate relationship with these spaces, which goes from common appreciation to their sublimation in certain stages of creation, is noticeable in the metaphors employed, in the symbolic associations of urban landscapes to which he alludes and the setting forth of their commonalities, but especially in the interaction between the spatial and temporal dimensions. Despite all these, in nearly all aspects related to the urban theme, one can sense echoes of metaphysical alienation.

2. Regarded as a matrix, Saint Petersburg is the *topos* which firmly influences the evolution of the Brodskian urban texts, becoming the fundamental reference point the poet gradually grows alienated from. In this sense, Maija Könönen identifies four defining metaphors for the multiple approaches to the space of Saint Petersburg, each of them being illustrative for the stages of alienation.

Saint Petersburg as an ordinary place or as a common space is mostly met in Brodsky's Romantic lyrical creation (1957-1962), in which the poet employs urban elements and landscapes in order to amplify the sensations and feelings of the self or to create the ideal framework for the development of themes such as suffering, alienation, as result of an imminent threat from the past, loneliness, as one of the "limit conditions" of the lyrical subject, a dominant theme in Brodsky's poems:

„[...] я осмелюсь / бросить свое семейство — через / двадцать лет,
окружен опекой / по причине безумия, в дом с аптекой / я приду
пешком, если хватит силы, / за единственным, что о тебе в России / мне
напомнит” (Under watch and ward for my loss of reason, / I shall go, if my
strength holds out, to the building/ that has a pharmacy on the corner, / to
find the one thing in the whole of Russia / that brings you to my mind)
[Brodsky 1971: 28];

„Как хорошо на свете одному / идти пешком с шумящего вокзала”
(How good it feels in the whole wide world / to leave a noisy railway station
behind one, on foot and alone) [Apud Ponomareff 2006: 94].

In the first period of his literary creation, Leningrad appears as a place of the poet's self-isolation from the hostile surroundings, of separation and alienation, of everyday life or of the ultimate disappearance. The poems *Еврейское кладбище около Ленинграда* (The Jewish Cemetery Near Leningrad, 1958), *Бессмертия у смерти не прошу...* (I Don't Ask Death for Immortality, 1961), *Стансы* (Stanzas, 1962) are illustrative in this sense:

„Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский
остров / я приду умирать. / Твой фасад темно-синий / я впотьмах не
найду, / между выцветших линий / на асфальт упаду.”

(Neither country, nor graveyard/ It's hardly mine to choose. / I come to
Vasilevski Island/ With my life to lose. / Your façade – a deep-blue / Whose
view is by darkness denied. / Between cracks of discolored hue / On the
asphalt, I subside) [Brodsky 2010: n.p.].

In some of the poems written in his home country², Saint Petersburg is depicted through the antagonism between culture and nature. As a city built near water, situated on the banks of Neva and in the Eastern side of the Gulf of Finland, it represents the result of an anthropic ambition which comes in contradiction with the dominant and eternal principle of water and is, thus, is under the permanent threat of being destroyed by the latter. The tension between the result of cultural processes and the genuine force of nature is suggested by such oppositions as natural-artificial, eternal-ephemeral, chaos-harmony, personal-foreign, matter-spirit, dynamic-static. Lyrical creations such as *Отрывок* (Fragment, 1967), *Почти элегия* (Almost Elegy, 1968) and *С*

² As far as J. Brodsky's literary career (poetry, essays, drama, translations) is concerned, two stages can be delineated: a first one, between 1958 and 1972 (the year when he was forced by the authorities to emigrate) and a second one, between 1972 and 1996, when he lived in exile and eventually died, without ever going back.

февраля по апрель (From February to April, 1969-1970) illustrate most clearly the coordinates of Saint Petersburg in the abovementioned antithesis:

„В былые дни и я переживал / холодный дождь под колоннадой Биржи.
/ И полагал, что это — Божий дар. / И, может быть, не ошибался. Был же / и
я когда-то счастлив. / ... / Куда-то навсегда / ушло все это. Спряталось.
Однако / смотрю в окно и, написав `куда`, / не ставлю вопросительного
знака.”

(In days gone by I too have waited out / cold rains near columns of the Stock
Exchange. / And I assumed that it was God's own gift. / It may be that I was not
wrong in this. / I too was happy once [...]) [*Apud Zakhar* 2008: 105].

Saint Petersburg as paradise represents the second metaphorical dimension mostly attributed to the native city. Without being influenced by the Christian legacy, Brodsky makes reference to paradise and hell through lexemes and prosodic elements which resemble those employed by Dante in the *Divina Commedia*. The poem *Декабрь во Флоренции* (December in Florence, 1976) is an example in this sense, the comparison with Saint Petersburg being frequently made throughout the poem. Although the name of the native city nowhere mentioned, its traits are made obvious in several depictions of the Florentine space, even when the author deliberately identifies it with death: „[...] смерть — это всегда вторая / Флоренция с архитектурой Пая” (Death is always a second Florence in terms of size / and its architecture of Paradise) [Brodsky 1980: n.p.]. Besides the association between his tragic destiny and that of the Italian poet and philosopher, one can note the subliminal allusions to the similarities between the two cities. The Italian architectural specificity of Saint Petersburg resides in the artistic forms of representation and the ornamental models, considered by the Russian poets of the Silver Age symbols of beauty and expressions of “paradisiacal architecture”. Therefore, the feeling of exile comes to be associated with the interdiction of being situated in the paradisiacal architectural environment. The exile stimulates not only the permanent reference to the compositional aspect of urban constructions, but also the evocation or direction of suggestive images, regarding the author's positioning outside of such an environment:

„Есть города, в которые нет возврата. / Солнце бьется в их окна, как в
гладкие зеркала. То / есть, в них не проникнешь ни за какое золото. / Там
всегда протекает река под шестью мостами. / Там есть места, где припадал
устами / тоже к устам и пером к листьям. И / там рябит от аркад, колоннад,
от чугунных пугал; / там толпа говорит, осаждая трамвайный угол, / на
языке человека, который убыл.”

([...]) cities one won't see again. The sun / throws its gold at their frozen windows. But all the same / there is no entry, no proper sum. / There are always six bridges spanning the sluggish river. / There are places where lips touched lips for the first time ever, / or pen pressed paper with real fervor. / There are arcades, colonnades, iron idols that blur your lens. / There the streetcar's multitudes, jostling, dense, / speak in the tongue of a man who's departed thence) [Jangfeldt 2003: n.p.].

The essays *A Guide to a Renamed City* (1979) and *In a Room and a Half* (1985) illustrate the paradisiacal image of Saint Petersburg, through its association with the origin of the city, its architecture and marine landscape. The myth of the birth of the city is connected to Peter the Great, who symbolizes the *idea* which gives shape to *matter* through architecture, while the sea, associated with the image of the imperial fleet, represents vastness, the space of freedom combined with that of rationality. The over-abundance of the space of Saint Petersburg, the mastery of shapes and architectural details, transforms the latter in an embodiment of paradisiacal order. Objects are not subjected to the passing of time, but they possess, through their static dimension, the attribute of eternity.

Saint Petersburg as utopia can be observed in the poem *Развивая Платона* (On Developing Plato, 1976), in which not only the ideal city of Plato is allegorically presented, but also the consequences that such a political project presupposes. The resemblance with Saint Petersburg is obvious, as the lines allude to the experience lived by the poet in the Soviet Union before the exile: „Я хотел бы жить, Фортунатус, в городе, где река / высывалась бы из-под моста, как из рукава — рука, / и чтоб она впадала в залив, растопылив пальцы, / как Шопен, никому не показывавший кулака” [Бродский 2009: 8].

The metaphor ***Saint Petersburg as empty space (place)*** is presented in the poem *Полдень в комнате* (Afternoon in the Room, 1978), where the physical representation of the city is blurred, and the concrete existence is diluted in the author's consciousness: „Там был город, где, благодаря / точности перспектив, / было вдогонку бросаться зря, / что-либо упустив” [Бродский 2009: 22].

As far as the theme of Saint Petersburg is concerned, the internal development of the Brodskian lyric is characterized by a development in stages, starting from a concrete or allusive depiction of the city and tending towards a gradual transfiguration which denotes a profound coherence.

In her article *Петербург Иосифа Бродского. О неназывании по имени* (Joseph Brodsky's Petersburg. On Non-naming), Olga Werbinina notes that the name of the native city is missing entirely from the poetry written during the

exile. The poet's Petersburg is imparted, beyond its geographical connotation and as a result of transfigured reality, a metaphysical quality, becoming "aspiration, poetical phantasm, sacred space"³. The relation between images of the sacred and of the profane of the city is surprising in its richness and uniqueness. Thus, things closely related to childhood, to the intimate space of birth and the shaping of the poet, as a result of the separation from the particular context and of the dissolution in the foreign environment, descend into the subtext, lose their purpose and name, change or take on the aspect of a secret code, deciphered only by constantly returning to the poet's biographical itinerary: „Необязательно помнить, как звали тебя, меня; / тебе достаточно блузки, и мне — ремня, / чтоб увидеть в трельяже (то есть подать слепцу), / что безымянность нам в самый раз, к лицу, / как в итоге всему живому” [Келломяки, 1982]⁴.

In an opposing direction, the Brodskian lyric reveals another tendency, that of fixating in a higher register and emphasizing the newly discovered spaces and surroundings, always through the lens of those irremediably lost.

From this perspective, the poet's biographical journey, reflected both in his poetry and in his essays, becomes quasi-synonymous with the evocation of some spatial points of reference which, besides acting as stimuli of poetic creation, also become natural venues of his own being. The Petersburg matrix is both confirmed and sublimated in the Venetian *telos*, following a path which includes extremes such as Arkhangelsk and New York. Fundamentally, the cities the author includes in his lyrical discourse, due to their resemblance to Saint Petersburg, respond to its ontological structure: „[...] the landscape of Saint Petersburg is so classical that it becomes quasi-particular to the mental state of the human being, to his psychological reactions. At least for a person who creates, such interaction seems efficient. It is about a rhythm completely perceptible, perhaps even a natural biological rhythm.”⁵.

In this way, the natural colors, the light and the shades, the architectural rhythms of the native city become paradigmatic, are integrated in the psyche of Saint Petersburg and determine in a concrete manner the very structure of the

³ О. Щербинина, *Петербург Иосифа Бродского. О неназывании по имени*, in „Нева”, №5, 2007

⁴ Brodsky, J., Kline, G.L., *Joseph Brodsky's Adieu, Mademoiselle Veronique*, trans. George L. Kline, in „Russian Review”, Vol. 30, No. 1 (Jan., 1971), pp. 27-32. Web. Accessed: 21/04/2009, p. 161-162

⁵ Лосев, Л. В., *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии* [2006]. – 3-е изд., испр., – М.: Молодая гвардия, 2008, p. 208.

lines. Comparatively, there are the neutral spaces or cities in which “what happens is somehow relegated to another dimension. To psychologically assimilate all these, to adapt them to your own interior rhythm, I think is just impossible. For me, at least, it is impossible.” Synthesizing the differences between Saint Petersburg and New York, Brodsky states about the latter: Find me a colonnade in it! In relation to the manner in which the perception of the native city evolves, this assertion signals the lack of signification of a space devoid of any sacred architectural aesthetics, mainly that of New York, because of its ontological incapacity to constitute a lyrical stimulus.

3. Ann Arbor is the place of the poet’s most productive period, according to his confessions (in a speech delivered to the graduates of Michigan University in 1988), not only due to his nine years of academic and editorial activity there (starting with 1972), but most obviously because of the radical shift in his existential trajectory in the second part of his life, marked by perpetual searches and trials of self-definition and repositioning in space and time. The American town offers the appropriate setting for a premeditated loneliness, stimulating creativity, allowing for the unobtrusive passing of time and life:

„Осенний вечер в скромном городке, / гордящимся присутствием на карте / [...] / Здесь буйствуют кузнечики в тиши. / В шесть вечера, как вследствие атомной / войны, уже не встретишь ни души.” [Бродский 2008: 38-39]

(An autumn evening in the modest square / of a small town proud to have made the atlas / [...] / Grasshoppers, in silence, run amok. / By 6 p.m. the city streets are empty, / unpeopled as if by a nuclear strike.) [Brodsky 2002: 65-66]

The autumnal city in a state of reverie favors the meditation on his destiny and on death:

„Здесь снится вам не женщина в трико, / а собственный ваш адрес на конверте. / Здесь утром, видя скисшим молоко, / молочник узнает о вашей смерти. / Здесь можно жить, забыв про календарь, / глотать свой бром, не выходить наружу, / и в зеркало глядеться, как фонарь / глядится в высыхающую лужу.”

(Here you can live, ignoring calendars, / gulp Bromo, never leave the house; just settle / and stare at your reflection in the glass, / as streetlamps stare at theirs in shrinking puddles.) [Brodsky 2002: 65-66]

Speaking about his life in the United States, Brodsky mentions in an interview with Bella Ezerskaja in 1981 that in order to live in a foreign country one has to particularly like something about its cultural, architectural, constitutional, literary, and geographical structure. Undoubtedly, Ann Arbor represented a special place which the poet spiritually bonded with, and which

became a reference point and a space of perpetual return from his “cultural journeys” in immigration, in Europe (in cities like Berkeley, Cambridge, London, Gothenburg, Stockholm, Tampere, Helsinki, Hamburg, Amsterdam, Rotterdam, Paris, Strasbourg, Zurich, Torino, Milan, Padua, Venice, Florence, Rome, Lisbon, Vienna, Belgrade, Istanbul), in South America (Rio de Janeiro) or on his “adoptive” continent (Montreal, Toronto, Boston, San Francisco, Los Angeles, Houston, Mexico City).

The Brodskian travel writings express the poet’s exhaustion as a result of his pilgrimage, but also as a result of his exposure to artistic environments. They cultivate and maintain not just the nostalgia specific to the exile, but also the nostalgia for historical authenticity, for travelling itself – as Sanna Turoma noted in *Pojet kak odinokij turist – Brodskij, Venecija i putevye zametki*⁶. Besides addressing the Russian poet’s preoccupation with representing, through a specific self-critical and self-ironic evaluation, a particular culture, a space which is more or less exotic, as well as travelling and the author-traveler, the Finnish researcher also introduces the question of the status of the Brodsky’s hero. Is the latter primarily tourist and rather less an exile? To support the deciphering of his travel writings and of his hero’s status, the aforementioned author discusses Brodsky’s essay *A Place as Good as Any* (1986), in the light of which the exile’s nostalgia diminishes as the glorification and the pitying of the modern tourist increase. She wonders whether Brodsky’s traveler, through an acknowledgement of his own “tourism” and of the opportunities offered by “high culture”, or of his free wandering through the museums of London and Venice, fits the profile of the postmodern “post-tourist” as discussed by Maxine Phifer and later by John Urry⁷. Or, on the contrary, is he a “post-tourist” in the sense suggested by Paul Fussler, being “discontent, annoyed, frustrated, bored, and angry both at the contemporary world and at himself as a tourist”? [Typoma 2004: n.p.]

Lev Loseff does not believe that the Brodsky’s hero glides through the cities as a tourist, as Sanna Turoma suggested, but claims he does so as their inhabitant. In his opinion, the poet is attracted to the unexplored side of the urban space, by the neighborhoods populated by locals and by isolated places, by the simple fact of *being there*, and not by visiting touristic attractions. The heterogeneity of Brodsky’s geography, his difficulty and eventually inability to settle down outside his mother country, somehow explains his tendency to seek isolation in an extremely diversified and crowded space like the city, his

⁶ Турома, С., *Поэт как одинокий турист – Бродский, Венеция и путевые заметки*, in „НЛО”, № 67, 2004. Web. Accessed: 18/06/2010.

⁷ *Apud* Russell Alison, *Crossing Boundaries: Postmodern Travel Literature*, N.Y.: Palgrave, 2000, p. 6-7

disinterest in durable existential comfort and his affinity for a quasi-mechanic consumption of particular facts, for the burning of some self-imposed stages. In Loseff's terms, the Russian poet is not only an émigré, a "displaced person", but a cosmopolitan, a citizen of the world.

In Brodsky's writings, being a tourist represents a threat to literature, while being an exile, in spite of the freedom to create and of spatial liberty, directly threatens the creator and his spirit. If, given the irreversibility of time, the exile will never be the same person he was at first, in space he has the possibility to initiate an ample, extensive journey to discover, but especially to *re-discover*, to find similarities rather than dissimilarities. In fact, he is not looking for a place *like any other*, but one *like his native city*. However, although it seemed that he had found in Venice a substitute which could measure up to the "city of white nights" (Saint Petersburg) in his very first year as an immigrant, he never ceased to wander the world, capitalizing, as a traveler-author, on both the desire and the possibility to move around – "the most precious and typical of freedoms"⁸ (Jankelevitch 1998: 15) – and on the possible compatibility between the visited space and the original one:

My desire to get to Istanbul was never a genuine one. I am not even sure whether such a word – "desire" – should be used here. On the other hand, it could hardly be called a mere whim or a subconscious urge. Let it be a desire, then, and let's note that it came about partly as the result of a promise I made to myself in 1972, on leaving my hometown, that of Leningrad, for good – to circumnavigate the inhabited world along the latitude and along the longitude (i.e., the Pulkovo meridian) on which Leningrad is situated. (Brodsky 1987: 394)

Lev Loseff noted in *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии* that, of all Brodsky's maturity poems, only four refer directly to his native city: *От окраины к центру* (in *Ostanovka v pustyne*), the cycle *С февраля по апрель* (in *Konets prekrasnoi epokhi: Stikhotvoreniia 1964-71*), *Похороны Бобо* (in *Chast' rechi: Stikhotvoreniia 1972-76*) and *Полдень в комнате* (in *Uraniia*). The critic does not exclude the possibility that other titles could be added to this list, such as *Декабрь во Флоренции* (in *Chast' rechi...*), *Развивая Платона* and *В Италии* (both in *Uraniia*), where Saint Petersburg is looked at from the perspective of other cities, real or imagined. The same study reveals that New York, the poet's city of residence from 1981 to 1996, appears in only two poems, *Над Восточной рекой* and *Жизнь в рассеянном свете* (both in *Uraniia*), whereas to other cities occasionally imprinted on the poet's affective map he dedicated a great part of his work [Лосев 2008: 207-208]. In a conversation with

⁸ Jankélévitch, V., *Ireversibilul și nostalgia*, București: Univers Enciclopedic, 1998, p.15.

Solomon Volkov, explaining why New York cannot be traced in his poems, Brodsky offered a justification in relation to his home city: Why write about Saint Petersburg if it is present, implicitly, in everything you do? [Лосев 2008: 208]

Sanna Turoma draws attention to the fact that, unfortunately, until recently Brodsky's lyric and travel essays represented the object of a "modern mystification of exile". According to the researcher, David MacFadyen's monography *Joseph Brodsky and the Baroque* (1998) represents, on the contrary, a critique of the traditional reading of the Brodskian work as that of an exiled poet. MacFadyen analyses Brodsky's texts through the lens of travel literature, and more specifically he analyzes the essay *Watermark* (1989) in the context of nomadism. However, he does not correlate this "philosophy of nomadism" with the recent critical debates in which the term "nomadism" appears as a metaphor for the postmodern subjectivity (such as Deleuze and Guattari's "nomadology").

4. The tension felt because of the poet's perpetual alienation seems to only be soothed by his visiting or inhabiting antidote-cities. Essentially, they do not possess the qualities needed to provide him with psychological relaxation, and they can only be accepted, in theory, as temporary substitutes against a continuous internal alienation. Paradoxically, the ineffable attraction to these spaces of re-connecting, expressed in poems and essays which reiterate cyclically common elements and themes, constitutes in fact expressions of the acknowledgement of an irreversible alienation, as Saint Petersburg becomes translucent in all references to the cities present in Brodsky's lyric. According to personal confessions, Brodsky had always been attracted to the Nordic realms, to places with pines, granite, lichens, grayish skies and marine landscapes. In fact, the desire to inhabit a city situated on the banks of a river or on the shore of the sea would lead to his capitalizing on water and the latter's use as lyrical motif of utmost importance.

Venice becomes the urban space where not only the idealized image of Saint Petersburg can be found, but also the *telos* of the biographical itinerary. The two dimensions are intimately connected with the "lagoon city", to which the poet dedicates an impressive essay – *Watermark* (Fondamenta degli incurabili) – and half of his poems about Italy.

Venice as city of remembrance represents the sublimated expression of Saint Petersburg. Although analyzed as *topoi*, in the literal sense, neither of the cities is reduced to the urban dimension. Their cultural symbolism and ideality become translucent; they are museum-cities, monument-cities, situated at the meeting of water and land, gaining accordingly concrete or evanescent shapes in the poetic images.

Perceived as natural environments for his being, these types of spaces are realms in which the poet finds himself temporarily. Their condition of residence-cities, visible both in the case of Saint Petersburg and Venice, is in opposition with their ability to offer any guarantee of a peaceful everyday existence. To be more specific, the permanent inhabitation of such museum-cities is so special that everyday life can hardly be perceived as peaceful. The landscapes in Saint Petersburg and Venice are transformed into cultural shapes where reality and imagination merge.

As an idealized image of the Petersburg matrix, Venice possesses an extreme dimension which can be traced in the poet's lifestyle. His asocial nature, which bears almost naturally the change of empire and language, also imposes a sort of geographical self-determination. "I got used to living close to the sea. The nonsense of land is boring", Brodsky states in one of his interviews [Смирнов, 2007: n.p.].

Venice as destination or telos is a space of permanent refuge: „Удары колокола с колокольни, / пустившей в венецианском небе корни, / точно падающие, не достигая / почвы, плоды. Если есть другая / жизнь, кто-то в ней занят сбором / этих вещей. Полагаю, в скором / времени я это выясню” [С натуры, 1995].

In *Watermark*, Brodsky commemorates his first arrival in Venice: "I was taken over by a feeling of absolute happiness: my nose was struck by a scent I had always associated with the smell of frozen sea algae". In the essay *Guide for a Renamed City*, he reasserts that the guarantee of man's survival in the face of human suffering is given by the fact that "the uncooperative wind, smelling of sea algae, cured many hearts here".

Going back for Christmas to Venice almost annually in the period after the emigration is related to the contemplation of space and time reduced to essence. During the winter, the algae in Venice are "frozen", and the numbness, the freezing, the cold represent in Brodsky's creation invariants connected to the "pure time". According to the biblical text on creation, water – a primordial element – existed ever since the beginning of the temporal dimension of the Universe, and Brodsky emphasizes this by stating: „[...] as I was saying, the Spirit of God was floating above the water, leaving its reflection on it to a point... Hence, for Christmas, it is wonderful to contemplate it. And nowhere on earth is this more pleasant than in Venice.” [Бродский, Вайль 1991: n.p.]

Saint Petersburg and Venice constitute reference points where memory, the re-living or dealing with spatial-temporal dimensions happen gradually, until the primordial image of these cities indispensable to the poet is either diluted, becoming idealized or an utopia (in the case of Saint Petersburg), or is looked at

from two perspectives (as place of remembrance and as destination point, in the case of Venice).

In this way, *the poetry of the cities* mirrors the many stages and faces of the complexity in Joseph Brodsky's employment of the „art of estrangement”.

REFERENCES

- Brodsky, J., *Watermark / Набережная неусцелимых*, bilingual, St. Petersburg: Azbooka Publishing House, 2008.
- Brodsky, J., *Collected Poems in English*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- Brodsky, J., *Less than One. Selected Essays*, Penguin Books, Harmondsworth, 1987.
- Brodsky, J., *Стансы / Stanzas*, trans. Michael Schmitt. Web: Modern Languages Department, Russian Studies - *Polyglot* (Spring 2010 Issue). Accessed: 20/06/2010.
- Brodsky, J., *December in Florence*, in “The New York Review of Book”, May, 1, 1980. Web. Accessed: 23/06/2010.
- Brodsky, J., Kline, G.L., *Joseph Brodsky's Adieu, Mademoiselle Veronique*, trans. George L. Kline, in „Russian Review”, Vol. 30, No. 1 (Jan., 1971), pp. 27-32. Web. Accessed: 21/04/2009.
- Jangfeldt, Bengt, *Joseph Brodsky: A Virgilian Hero, Doomed Never to Return Home*. Web: The Official Web Site of the Nobel Prize (12 December 2003). Accessed: 01/06/2010.
- Jankélévitch, V., *Ireversibilul și nostalgia*, București: Univers Enciclopedic, 1998.
- Könönen, M., *“Four Ways of Writing the City”: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*, Helsinki: Helsinki University Press, 2003.
- Ponomareff, C. V., *One Less Hope: Essays on Twentieth-Century Russian Poets*, New York: Rodopi Amsterdam – New York, 2006.
- Zakhar, I., *‘Post-horse of Civilisation’: Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation*, Dissertation der Doktorwürde am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für Englische Philologie der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008.

- Бродский, И., Вайль, П., *Рождество: точка отсчета. Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем*, Москва: Независимая газета, 1996. Web: Лауреаты Нобелевской премии в области литературы. Accessed: 22/06/2010.
- Бродский, И., *Уrania: Стихотворения [1987]*, Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009.
- Бродский, И., *Часть речи: Стихотворения 1972-1976 [1977]*, Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.
- Крепс, М., *О поэзии Иосифа Бродского [1984]*, Ann Arbor: Ardis Publishers. Web: „Im-Verden-Verlag”, 2001. Accessed: 04/03/2010.
- Лосев, Л. В., *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии [2006]*. – 3-е изд., испр., – М.: Молодая гвардия, 2008.

Смирнов, С. А., 2007, *Автопоэзис человека: Иосиф Бродский*. Web: Электронный альманах человека. Accessed: 20/06/2010.
Турома, С., *Поэт как одинокий турист – Бродский, Венеция и путевые заметки*, in „НЛО”, №67, 2004. Web. Accessed: 18/06/2010.
Щербинина, О., *Петербург Иосифа Бродского. О неназывании по имени*, in „Нева”, №5, 2007.

Orașele lui Iosif Brodski

Cuvinte cheie: *Poezie, spațiu citadin, exil, înstrăinare, Sankt Petersburg, Veneția*

Rezumat: Iosif Brodski circumscrie lirica de inspirație citadină unor areale ce capătă concomitent valoare simbolică și existențială. Itinerarul biografic sinuos al poetului, cvasi-sinonim cu permanenta căutare a unor puncte de reper pe calea *exilului*, constituie nu doar un factor de stimulare a imaginației creatoare, dar și de înstrăinare a eului de lume și de propriul sine.

Prezentul studiu se concentrează asupra matricei petersburgheze a creației sale, confirmată și sublimată în *telos*-ul venețian, după o rută cartografică ce include extreme precum Arhanghelsk sau New York. În lumina demersurilor critice ale unor exegeți și a propriilor observații, tensiunea resimțită din cauza alienării perpetue pare să fie calmată doar de vizitarea sau de locuirea temporară în orașe-antidot ca Veneția, Florența, Istanbul ș.a. Fundamental, ele nu au calitatea de a-i oferi o relaxare psihologică poetului, ci doar de a fi acceptate, cel puțin teoretic, drept surrogate compensatorii pentru ființa deznădăcinată.

„Orașele lui Brodski” sunt, pe de o parte, permanente încercări sau simple senzații de reîntoarcere la locul de origine pierdut pentru totdeauna, iar pe de altă parte, marchează etapele înstrăinării ireversibile a poetului.

Iulia BORISOV ANDON
București, România

**O LECȚIE DE TOLERANȚĂ:
NUVELA «ÎNMORMÂNTAREA VESELĂ» ȘI ROMANUL «MEDEEA ȘI COPIII EI»,
DE LIUDMILA ULIȚKAIA**

Cuvinte cheie: *Ulițkaia, toleranță, etnicitate, comunitate, diversitate*

Atunci când Liudmila Ulițkaia a publicat în 1997 *Înmormântarea veselă*, nuvela și-a primit aprecierea critică destul de repede de la lansare, poate și datorită ultimelor lucrări validate de către critici și de către publicul larg ale acestei figuri proeminente a literaturii postsovietice. Intriga, plasată în New York, în vara excesiv de umedă a anului 1991, gravitează în jurul artistului muribund Alik, al mulțimii de prieteni, de foste și actuale iubite, și de cunoscuți apăruiți ocazional în mansarda lui din Chelsea. Laureata Premiului Booker Olga Slavnikova s-a înșelat estimând această narațiune drept un eșec sigur: ea încearcă să realizeze imposibilul în tentativele de a umple golul lăsat de către decedat.¹

Deloc surprinzătoare, propria descriere a Liudmilei Ulițkaia a nuvelei oferă o perspectivă alternativă: „Aceasta este o carte despre o persoană care a făcut tot posibilul ca, după plecarea acestuia, să nu fie o gaură neagră a disperării, ci o atmosferă de reconciliere și de iubire.”² Afirmția autoarei este mai mult decât un spațiu comun destinat să sensibilizeze cititorii – reprezintă o cheie pentru proza și piesele ei, conturată în *Medeea și copiii ei* (1996), amplificată în *Înmormântarea veselă* și culminând în *Daniel Stein, traducător* (2006), un roman structurat eterogen despre vindecarea rupturii dintre evrei și naționaliști.³ Aceste lucrări descriu puternic efectele neînțelegerii și, din ce în ce mai semnificativ în contextul culturii Rusiei actuale, subliniază nevoia de reconciliere. Narațiunile aduc în prim plan fascinația de lungă durată a Liudmilei Ulițkaia pentru personajele hibrid: acei indivizi care combină diferite (și, de obicei, separatoare) etnii și sisteme de credință. Aceste personaje și rolul lor în aceste *scrieri* sugerează principala preocupare a operei autoarei – toleranța ca practică a

¹Referitor la *Înmormântarea veselă*, a se vedea Ol'ga Slavnikova, *Недолет указывает на цель*, Ural, 1999, nr. 2, p.185. Pentru o opinie similară a se vedea Volodea Iuzbashev, *Л. Улицкая: Веселые похороны*, Znamia, 1998, nr. 11, p.66. Toate traducerile sunt personale cu excepția cazului în care se indică altfel.

² L. Ulitskaia, *Веселые похороны* (1997; Moskva, 2006), comentariul de pe copertă.

³ L. Ulitskaia, *Даниэль Штейн, переводчик*, Moskva, 2006.

recunoașterii și a acceptării punctelor de vedere contradictorii, care, după cum ne reamintește Isaiah Berlin, alcătuiesc experiența de fiecare zi.⁴

În pofida chestiunii de transpunere a vieții private a autorului în operele sale, este important să ne amintim că Ulițkaia însăși este evreică, ulterior convertită la ortodoxism. Așa cum a arătat Judith Kornblatt, această tendință care a avut o prezență mică, dar foarte vizibilă în rândul intelectualității postsovietice, a fost interpretată de unii convertiți ca fiind „de două ori aleși” – ca aparținând poporului ales și ca urmare a opțiunii de a deveni creștini. Totodată, Ulițkaia a derulat o serie de proiecte de promovare a toleranței în rândul tinerilor cititori, iar într-o anumită măsură viața ei confirmă înclinația tradiției literare ruse de a vedea proza autorilor ca pe o extensie a vieții lor.⁵

Înmormântarea veselă și Medeea și copiii ei prezintă un argument elaborat pentru toleranță în modul în care acestea expun viața (și apoi decesele) protagoniștilor hibrizi. Diversitatea etnică și religioasă a fost mult timp un fir ariadnic al prozei Liudmilei Ulițkaia – prima ei nuvelă, *Sonechka* (1992), descrie experiențele blândeii eroine omonime. Soțul Sonechkăi este artistul Robert Viktorovich, pentru care căsătoria este ultima cotitură dintr-o viață în care și-a schimbat credința, prietenii și cetățenia – în mod nechipzuit se întoarce în URSS din Franța în anii '30, este închis și își întâlnește viitoarea soție după eliberarea din închisoare.⁶

⁴ “Lumea în care nu sunt în conflict ceea ce considerăm noi a fi valori incompatibile e o lume cu totul în afara vederii noastre; principiile care sunt armonizate în această altă lume nu sunt principiile cu care, în viața de fiecare zi, suntem obișnuiți; ...ele au devenit niște concepții necunoscute nouă pe Pământ. Dar pe Pământ trăim noi și aici trebuie să credem și să acționăm” (Isaiah Berlin, “În căutarea idealului”, în *Adevăratul studiu al omenirii*, Editura Meridiane, București, 2001, p. 40). Importanța pe care o acordă Ulițkaia toleranței reamintește și de una din axiomele lui Karl Popper pentru o societate deschisă. Această comunitate promovează „toleranța față de toți cei care nu sunt intoleranți și care nu propagă intoleranța.” Popper a scris această lucrare în 1943 și a revizuit-o în 1950, atunci când recente orori ale stalinismului și ale celui de-al Doilea Război Mondial au făcut toleranța să pară mai puțin o abstracțiune, cât o condiție esențială pentru supraviețuirea omenirii. A se vedea Karl Popper, *Societatea deschisă și dușmanii ei*, Editura Humanitas, București, 1993, 1:235, viii-ix.

⁵ Judith Kornblatt, *Doubly Chosen: Jewish Identity, the Soviet Intelligentsia, and the Russian Orthodox Church*, în *Journal of the American Academy of Religion*, Volume 74, Number 1, March 2006, pp. 224-227 (Review), published by Oxford University Press. Referitor la raportul autor-ficțiune a se vedea Mihail Bahtin, *Formele timpului și a cronotopului în roman. Eseuri de poetică istorică*, în *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, București, 1982, p. 294.

⁶ L. Ulitskaia, *Сонечка* (Moskva, 2008)

Pentru Ulițkaia, hibriditatea oferă o multitudine de puncte de vedere. În piesa *Nepotul meu Veniamin* (2008), dominatoarea mamă evreică Esfir crede că a găsit o mireasă pentru fiul ei. Logodnica, Sonia, este ultima reprezentantă a evreilor care au supraviețuit masacrului nazist de la Bobruisk. Esfir află într-un final secretul nevinovat al nurorii sale: Sonia a fost adoptată dintr-un orfelinat și, mai târziu, a ales să fie etichetată „evreică” în pașaportul ei, din dragoste pentru mama care a crescut-o.⁷ Etnicitatea și familia pot rezulta și din opțiunile individului, nu doar din moștenirea biologică.

Un critic de început (și foarte perspicace) al operei Liudmlei Ulițkaia a remarcat faptul că accentul pus de autoare pe familie este de multe ori reflectat prin personajele de evrei și de „estici”, întrucât sentimentul lor de rudenie este foarte puternic.⁸ Romanul *Medeea și copiii ei* (1996) amplifică această discuție, prezentând un personaj matern a cărui identitate hibridă este inseparabilă de Crimeea multietnică, care este căminul său.

«Medeea Mendez avea numele de fată Sinopli și era... ultima grecoaică sadea a familiei stabilite pe coasta Tauridelor încă din timpuri imemorabile, un ținut și acum conștient de legăturile sale cu Grecia Antică... Ceilalți greci taurizi din generația Medeei ori au murit, ori au fost deportați, însă ea a continuat să trăiască în Crimeea, cu binecuvântarea Domnului, așa cum presupunea ea, dar, fără-ndoială, în parte, și datorită numelui ei de familie spaniol primit de la ultimul ei soț, un dentist evreu vesel, un om cu vicii mărunte, care însă nu puteau să nu fie luate în seamă, și cu virtuți mărețe, dar adânc ascunse.»

O grecoaică vorbitoare de limbă rusă ce trăiește în ceea ce va deveni mai târziu Ucraina independentă, etnicitatea hibridă a Medeei este reflectată de evrei, ruși, armeni, lituanieni, ucraineni și tătari prin prietenii și relațiile ei; fiind fără copii, ea devine o figură maternă tocmai datorită toleranței de zi cu zi instituite în casa ei.⁹ Pentru Medeea, înrudirea este un concept elastic, ea îmbrățișându-i pe străini la fel ca pe rudele de sânge.

Așa cum este evidențiat și în *Medeea și copiii ei*, pentru Ulițkaia familia este un microcosmos al umanității. *Înmormântarea veselă* și *Daniel Stein* se dezvoltă pe această filosofie prin descrierea modului în care respectul pentru diferență are capacitatea de a vindeca rănile istorice de la conflictele etnice și seculare. Cu

⁷ L. Ulitskaia, *Мой внук Вениамин, русское варенье и другое*, - М., 2008, pp. 202, 211.

⁸ Tatiana Kazarina, „Бедные родственники”, *Преображение*, 1996, № 4, p. 171.

⁹ Liudmila Ulitskaia, *Медья и ее дети* (Moskva, 2006). Casa Medeei este o casă care se mișcă în timp, unind viața personajelor, în timp ce romanul progresează, susține Tatiana Rovenskaia. A se vedea Rovenskaia, *Архетип дома в новой женской прозе, или коммунальное житие и коммунальные тела*, în rev. «Inoi vzgliad», 2001, №3. p.26.

toate acestea, lucrările menționate demonstrează și măsura în care apartenența etnică sau religioasă poate deveni fără toleranță o deziluzie periculoasă.

Intoleranța și lecțiile trecutului

Istoria Rusiei secolului XX, o temă majoră în opera Liudmilei Ulițkaia, lasă o urmă de îndoială că prețul alterității ar fi dezastruos. Soarta celor care sunt etnic, religios, politic sau sexual diferiți este un laitmotiv în opera ei: diferența semnalizează apetența pentru disimulare, echivalentă cu trădarea în cea mai mare parte a erei sovietice.¹⁰ Pentru minorități, precum evreii sau tătarii, ambele apărând destul de des în povestirile autoarei, alteritatea în contextul sovietic (ca de altfel și perioada anterioară sângeroasă și urmările turbulente) nu este o chestiune de alegere individuală. Aceasta rezulta dintr-o hotărâre conferită de cei de din afară sau de stat; edictele de tipul ultimei campanii a lui Stalin împotriva „cosmopolitismului” sau neîncrederea pe timp de război față de tătarii din Crimeea, au schimbat rapid și irevocabil viața acestor minorități. Consecințele lamentabile ale unor astfel de atitudini și politici nu lasă nici o îndoială că dogmatismul etnic și religios creează intoleranța validată politic și ideologic: o condiție în care o autoritate – fie ea un copil antisemit într-o curte murdară sau Comitetul Central al Partidului Comunist – impune identitatea indivizilor.

Evreii din spațiul ex-sovietic sunt victimele cele mai vizibile ale unor astfel de politici, a căror cruzime a atins apogeul odată cu eforturile naziste de exterminare, de foarte multe ori susținute și de către autoritățile locale în teritoriile ocupate. Pentru o serie de motive, însă, discuția asupra Holocaustului a fost limitată în literatura rusă și în conștiința națională.¹¹

¹⁰ *Cazul Kukoțki (Казус Кукоцкого [Moskva, 2000])*, de exemplu, ilustrează stalinismul și urmările acestuia deformând viața personajelor precum Il'ia Gol'dberg, evreul nefericit genetician și disident. Acest roman a câștigat în 2001 Premiul Booker. Consecințele intoleranței se profilează și în mai multe povestiri scurte din *Oamenii țarului nostru* (2005). Într-una din ele, naratorul autobiografic observă cu tristețe că ea și mama ei sunt urâte în vestul Ucrainei ca și „vizitatorii din stațiuni, rușii (*moskalii*) și evreii.” Identitatea este supradeterminată, cu presupuse privilegii economice (de a-și lua o vacanță) legate de o aversiune atât față de ocupanți (ruși), cât și de o minoritate disprețuită de multă vreme (evrei). A se vedea Ulițkaia, *O, Mașină!* în *Люди нашего царя*, M., 2005, p. 325.

¹¹ Doi autori – Anatolii Rybakov și Vasilii Grossman – au descris pe larg Holocaustul în proza lor. O însemnătate aparte a avut pentru această perioadă și romanul excelent, dar practic ignorat *În istoria recentă (Свежо предание [Tenaflly, New Jersey, 1995])*, scris de I. Grekova (pseudonimul Elenei Venttsel') în 1962. Manuscrisul a rămas nepublicat timp de zeci de ani, din cauza legăturilor precizate în roman dintre pogromurile țariste, genocidul nazist și antisemitismul stalinist de după 1945. Pentru personajele romanului, etnicitatea este ceva non-negociabil: o sursă constantă de violență care distruge cele

Pentru multe personaje ale Liudmilei Ulițkaia, etnicitatea este definită și aplicată de către ceilalți. Evreii se înstrăinau de bunăvoie de alte etnii. În *Înmormântarea veselă*, Leva Gotlib, fostul soț religios conservator al avocatei Irina, se rupe de toți cunoscuții după ce devine din ce în ce mai dogmatic în iudaismul său. După cum observa un critic, distanța lui față de alții este similară autismului autoimpus, care a redus-o la tăcere pe fiica adolescentă a Irinei, T-short, cea care refuză să vorbească cu adulții. Pentru evreii sovietici și diaspora lor, o astfel de izolare decurge parțial din atacurile din trecut și discriminarea prezentă, totuși nuvela Liudmilei Ulițkaia demonstrează că separarea de ceilalți este o soluție de limitare, indiferent de circumstanțe. Este o retragere de la toleranță, care implică perspective opuse pe care Karl Jaspers le-a identificat ca axiale comunicării¹². Astfel, pentru Ulițkaia, izolarea deschide calea neînțelegerii, adversității și tragediei.

Diversitate, comunicare, toleranță

Există câteva personaje importante de etnie mixtă care se evidențiază în acest context interzis. Astfel de personaje hibride nu sunt noi în literatura rusă.¹³ Ce este inovator este modul în care, în scrierile Liudmilei Ulițkaia, mulți dintre ei încorporează la un moment dat diversitatea în viața lor care până atunci nu era condiționată de credință sau de etnie: în *Înmormântarea veselă*, de exemplu, identitatea mozaică a lui Alik aproape că nici nu este conștientizată de către acesta până în ultimele zile dinaintea morții sale.

Acest efort amplifică ceea ce autoarea descrie ca fiind efortul lui Alik de a promova o „atmosferă de reconciliere și iubire”. Ulițkaia a fost mult timp interesată în promovarea înțelegerii între numeroase și varii grupuri etnice din Rusia, ceea ce a determinat-o să editeze o serie de cărți publicate de către Institutul de Toleranță care continuă misiunea inițiată de Institutul pentru Societatea Deschisă. Această serie, publicată în anul 2006, introduce tinerii cititori în viața de zi cu zi a diferitelor grupuri sociale și etnice din Rusia.¹⁴ Ca și în

mai multe dintre personaje. Pentru unul dintre articolele despre *În memoria recentă* a se vedea Ol'ga Vronskaia, *Мама, я жид?* în *Literaturnaia gazeta* №27 (1997), p. 3.

¹² Krutikov, Mikhail, „Опыт российской еврейской эмиграции и его отражение в прозе 90-х годов”, *Diaspora*, 2000, nr. 3, p.221. Despre toleranță a se vedea Daria Krasnoperova, „Зачем нам новое слово? Или заметки о толерантности”, *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 04 martie 2003, și Karl Jaspers, „Comunicarea: Lupta din iubire”, în Karl Jaspers: *Texte filosofice* (Editura Politică, București, 1986), pp. 77-78.

¹³ În literatura rusă a secolului XX, cel mai izbitor exemplu este Kirill Liutov, intelectualul evreu deghizat în creștin devenit ateu din *Cavaleria roșie* (*Конармия*), povestiri de Isaak Babel.

¹⁴ Despre crearea și misiunea Institutului Toleranței a se vedea <http://www.tolerinst.ru> (ultima accesare în 17 decembrie 2011) și L. Ulițkaia, *Занимательная*

reprezentările personajelor hibrid care combină diferite fonduri culturale, aceste cărți combat prejudecățile și stereotipurile, iar în cazul de față Ulițkaia se adresează în mod specific generației care va forma viitorul națiunii.

În discuțiile referitoare la această serie, autoarea invocă retorica toleranței (*tolerantnost'*), un termen crucial pentru cei interesați în transformarea Rusiei într-o societate civilă deschisă. Acest termen nou, afirmă susținătorii acestuia, implică respectul și înțelegerea reciprocă, în timp ce *terpimost'*, vechiul cuvânt rusesc ce semnifică răbdarea la diferențe, nu mai este suficient. În contextul postsovietic actual, toleranța înseamnă egalitate între medii culturale și viziuni asupra lumii diferite, spre deosebire de condescendența pe care majoritatea o poate arăta în mărinimia sa minorităților.¹⁵

Sunt suficiente personaje în opera scriitoarei care exersează toleranța, ale cărei rădăcini provin din medii culturale și istorice antagoniste.¹⁶ Familia Medeei, extinsă biologic și figurativ, provine în mare parte din rădăcinile ei grecești și, mai târziu, evreiești, prin intermediul soțului; ea întruchipează diversitatea pe care romanul o atribuie Crimeei. Firul narativ pe care ea îl coagulează este un fel de „enciclopedie de familie”, legăturile de sânge (oricât de firave ar fi ele!) sunt mai importante decât treburile de stat pentru Medeea.¹⁷

Cum era de așteptat, diversitatea etnică este în prim plan atunci când Ulițkaia descrie comunitatea rusă din New York. În *mormântarea veselă* relevă viețile lui Alik și a Irinei, ale căror convingeri personale i-a făcut să emigreze din URSS sau să ceară azil politic. Cu o singură excepție notabilă – reacția lor la puciul din 1991 – represiunile politice sovietice reprezintă acum doar un motiv de discuție pentru acești ruso-americani care se confruntă cu problemele cu care se confruntă noii imigranți. Irina Pierson (născută Pirozhkova) este o fostă acrobată

толерантность, „Weekend”, 2008, no. 12, <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=873950> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012).

¹⁵ Krasnoperova, *Зачем нам новое слово?* Despre diferența dintre toleranță și răbdare a se vedea Iulia Zelenina, *Толерантность по-русски*, „Vecherniaia Moskva”, 16 noiembrie, 2005, <http://www.vmdaily.ru/article.php?aid=17711> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012). Ulițkaia a arătat că adepții toleranței văd în continuare acești doi termeni ca fiind sinonime: în timpul discuției pe marginea seriei sale de promovare a *tolerantnost'*, ea a observat că tineretul de astăzi ar trebui să fie mai răbdător (*terpimoi*) cu homosexualii („Писатель Людмила Улицкая: «Наши книги о человеке, который не таков как вы»”, *Izvestiia*, 19 iunie, 2006).

¹⁶ Această discuție nu include și homosexualii, un alt grup marginalizat și de multe ori victimă în societatea rusă. Două povestiri, *Îngeruș* („Голубчик”) și *Cepul* („Затычка”), descriu condiția homosexualilor închiși de către stat. Această soartă reamintește de multe personaje etnic hibride din scrierile Liudmilei Ulițkaia.

¹⁷ L.Ulițkaia, *Медее и ее дети*, pp. 46–47, 43.

de circ care, după ce a lucrat ca dansatoare exotică, ca să-și plătească școala de drept, acum este specializată în legislația pe drepturile de autor. Priceperea ei ca acrobată pe sârmă a ajutat-o foarte mult în viața ei din emigrație. Căsătorindu-se cu Gotlib, ea a devenit o soție evreică model, rol pe care l-a abandonat (odată cu căsătoria), pentru simplul motiv, dar decisiv: se plictisise.¹⁸ Pentru Irina, etnia este mutabilă, fie că ești rus, evreu sau, cel mai flexibil dintre toate, „american”. Călătoriile sale, flexibilitatea și salariul greu câștigat exemplifică visul patriei ei noi, care vede rădăcinile cuiva într-o măsură la fel de puțin importantă ca și viitorul său.

Înmormântarea veselă este un site de etnii convergente de-a dreptul frapante, chiar dacă ne amintim de fascinația literaturii ruse față de creuzetul american.¹⁹ Prietenii lui Alik și fostele sale amante sunt atât de diverși, încât unul dintre critici a perceput tot acest grup pestriț ca pe o versiune nouă la Arca lui Noe. Irina oferă o analogie seculară la această imagine, ea constatând că prietenii lui Alik sunt o viziune a unei Rusii care nu a fost niciodată – un tărâm utopic, în care medici evrei și artiști ortodocși ruși ar fi putut conversa și în care afroamericani, albi și muzicieni de stradă veniți din Paraguay s-ar fi putut reuni în spațiul limitat al unei mansarde din Chelsea. Rezultatul este o expresie a valorilor panumane, un mediu în care nicio combinație nu este șocantă, dar în care comunicarea și înțelegerea sunt mai importante decât simplul fapt al diversității.²⁰

Compania pestriță a lui Alik ilustrează potențialul de toleranță existent între grupurile religioase și etnice. Pentru a-și petrece ultimile zile sale la New York cu mai puține dureri provocate de cancer în faza terminală, Alik se lasă ajutat de Mar'ia Ignat'evna, o vindecătoare din Belarus care își combină ierburile miraculoase panaceice cu rugăciuni. Ea o convinge pe Nina, a doua soție a lui

¹⁸ L.Ulițkaia, *Веселые похороны*, pp. 55, 62–64.

¹⁹ Pentru *Omul din subterană* al lui Feodor Dostoievski, America era un conglomerat artificial, cu războiul civil care indica instabilitatea inerentă a acestei națiuni surogat. Alți autori au fost mai degrabă atrași de spațiul american. Nuvela lui Serghei Dovlatov *Străina* (*Иностранка*) este de neconceput fără vibrația etnică a New York-ului. Ulițkaia utilizează comunitățile ascunse ale orașului și surprizele constante ca fundal pentru povestea *Francis de Assisi: Doi în unu* („Франциск Ассизский: Два в одном”), în *Люди нашего царя*.

²⁰ Maiia Karapetian, *Аристократы духа, бражники и блудницы: «Легкое дыхание героев Людмилы Улицкой»*/ *Kul'tura* 27 (1998): 10; Ulițkaia, *Веселые похороны*, p. 232. Despre Ulițkaia, valorile panumane și Jaspers a se vedea la V. Ia. Skvortsov și A. I. Skvortsova, *Самобытие человека в повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны»*/ în *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, Ser.2, Filologiya, zhurnalistika* 5 (2000), p.110.

Alik, că toate unguente și cataplasmele preparate de către ea nu vor avea efectul scontat, dacă pacientul nu acceptă botezul.²¹ Această combinație de medicamente precreștine și fervoare ortodoxă vine din lunga tradiție a slavilor estici, de coexistență a practicilor păgâne și creștine, alcătuind ceea ce Eva Levin a numit în mod succint „religia populară”.²² Ortodoxia rusă, ne amintește romanul Liudmilei Ulițkaia, este ea însăși o combinație de rituri bizantine și de varii manifestări ale altor obiceiuri necanonizate religios, de către o populație care nu renunță la legătura sa păgână cu pământul.

Pentru a o liniști pe Nina, Alik este de acord să vorbească cu un preot ortodox, atâta timp cât este chemat și un rabin. Această cerere neașteptată este ciudat de incompatibilă pentru un ortodox rus, ale cărui origini apar în *Cronica de început* și în povestirile despre cneazul Vladimir în relațiile sale diplomatice cu reprezentanți ai islamului, iudaismului, precum și în bisericile răsăriteană, respectiv occidentală. În *Cronica Primară*, aceste documente diplomatice se încheiau cu punctul de vedere tranșant al Rusiei Kievene: cneazul respinge cu dispreț toate religiile, cu excepția celei de la Constantinopol. În nuvela Liudmilei Ulițkaia, alegerea nu este atât de simplă, cuprinzând una dintre scenele cele mai remarcabile din literatura rusă.

După ce s-a terminat slujba de Sabbath, israelianul Reb Menashe se grăbește să ajungă la apartamentul lui Alik, doar pentru a-l găsi acolo pe părintele ortodox Viktor deja sosit, în plină discuție tulburătoare cu Alik. Irina este responsabilă pentru această întâlnire unică incomodă, pentru că, din cauza lungii perioade petrecute departe de Gotlib și de iudaism, ea a uitat că sărbătoarea evreiască se termină la apusul soarelui. Gotlib, însoțindu-l pe Menashe, le vede pe Irina și pe T-short pentru prima dată de la divorț, la fel cum, observă autorul, Menashe este pe cale de a avea prima sa conversație cu un preot creștin.²³ Reuniunea a două religii majore istoric antagonice este contextualizată ca o reînnoire a unei prietenii pentru a ajunge la un acord cu trecutul, o imagine valabilă pentru relația dificilă dintre iudaism și creștinism.

Dialogul structurează această scenă, care exemplifică punctele de vedere divergente pe care Berlin și Jaspers le asociază comunicării și toleranței. Alik a hotărât să se boteze, dar preotul nu este sigur de acest pas. Îndoiala manifestată de către părintele Viktor încă de la început îl calmează pe Alik. Clericul știe ca nu este un preot născut; lipsit de orice nuanță de certitudine, interacțiunea sa cu

²¹ Ulitskaia, *Веселые похороны*, p.24.

²² Eve Levin, „Dvoeverie and Popular Religion”, în *Seeking God: The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia, Ukraine, and Georgia*, ed. Stephen Batalden (DeKalb, 1993), p. 29.

²³ Ulițkaia, *Веселые похороны*, pp. 71, 99, 122.

omul aflat pe moarte este mai mult umană decât instructivă. Într-o imagine ciudată, dar reconfortantă a euharistiei, el îi dă să bea lui Alik o margarita printr-un pai (artistul este aproape complet paralizat). Așa cum a observat un critic, pe tot timpul conversației lor, sunetele ritmice ale muzicanților din Paraguay aflați în stradă acționau ca o a treia voce.²⁴ Această a treia tradiție, cea păgână, deja evidentă la plantele medicinale ale Mar'iei Ignat'evna – apare din nou exact în momentul în care Alik vorbește cu reprezentanții celor două religii monoteiste.

Alți critici au fost de departe mai puțin receptivi în reacțiile lor la această scenă. Il'ia Kirillov este revoltat de „nedelicata” mențiune referitoare la faptul că rabinul s-a așezat pe banca încă fierbinte de la fesele părintelui Viktor după ce a părăsit camera lui Alik.²⁵ Acest moment este important, dar nu din motive superficiale cum consideră Kirillov. Mai degrabă acest detaliu semnalizează o similitudine umană de bază (dar umanul nu este redus la funcția sa strict fiziologică) între creștinism și iudaism. Așa cum a remarcat Helena Goscilo, beneficiile operelor Liudmilei Ulițkaia – autor care preferă descrierile oneste, dar nu vulgare ale corpului – implică faptul că fizicul, spiritualul și eroticul, toate își au un loc în viață.²⁶ În timp ce Kirillov este înfuriat de încadrarea naturalistă făcută de Ulițkaia a interacțiunii dintre aceste religii, *Înmormântare veselă* arată că spiritualitatea nu poate exista fără fiziologie. Reb Menashe percepe cu abilitate această relație dintre trup și suflet. La început șocat de femeile aproape goale ce se perindau prin apartamentul sufocant al lui Alik, pentru ca ulterior să admită că există ceva edenic și nevinovat la ele.²⁷

Vorbirea, ca și corpul, îi pune în legătură pe oameni. Atât Viktor, cât și Menashe vorbesc cu Alik într-o limbă străină; în cazul preotului, el vorbește rusa atentă a unui emigrant din primul val, în timp ce rabinul și artistul vorbesc în engleză.²⁸ Pentru Menashe și Alik discuția este de fapt o serie de întrebări alternative, accesarea patrimoniului subconștient al iudaismului unindu-i pe savant și pe artist. Rabinul îi prezintă lui Alik trei opțiuni: artistul poate să rămână un „copil captiv” (un evreu crescut fără iudaism), să se convertească la creștinism sau să devină un evreu (prin acceptarea formală a iudaismului). Alegerea finală este o continuare a status quo-ului: Reb Menashe ajunge la concluzia că artistul

²⁴ Ibid., pp. 96, 94, 93, 89.

²⁵ Ibid., p. 97; Il'ia Kirillov, «Колбаса косы» Людмилы Улицкой, «Zavtra», 8 August, 2000, <http://www.zavtra.ru/denlit/044/42.html> (ultima accesare în 14 ianuarie 2012).

²⁶ Helena Goscilo, „Introduction”, în *Present Imperfect: Stories by Russian Women*, ed. Ayesha Kagal and Natasha Perova (Boulder, 1996), p.2.

²⁷ L. Ulițkaia, *Веселые похороны*, p. 106.

²⁸ Ibid., p. 108.

trebuie să rămână un „captiv”, un evreu fără iudaism, așa cum a fost și înainte.²⁹ Această non-rezoluție, ca și mărturisirea lui Alik în fața rabinului că s-a decis să devină un creștin, spune cititorului că acest dialog este un schimb de idei și nu o impunere a credinței.

Această conversație exemplifică imperativele la toleranță pentru societatea civilă modernă. Reflectând la scrierile lui Berlin și Jaspers, Ingrid Creppell observă modul în care toleranța se folosește de limbaj ca „un instrument pentru a determina acte de adaptabilitate. Dar este totodată, însăși întruchiparea adaptabilității, adică, noi folosim mai degrabă cuvinte, decât forța, ca să relaționăm unul cu celălalt”.³⁰ Comunicarea implica în mod necesar ascultarea punctelor de vedere opuse. Vorbitul și cititul substituie coerciția, așa cum *Înmormântarea veselă* și *Medeea și copiii ei* prezintă puncte de vedere conflictuale.

Narațiunile toleranței

Medeea și Alik ne arată că, indiferent de forma sa, credința transcende religia și că etica surmontează, prin importanța acordată de către indivizi, dogma. Operele Liudmilei Ulițkaia au fost publicate atunci când dezbaterea occidental vs. slavofil a apărut din hibernarea sovietică. Re-formarea identității naționale ruse a căpătat deseori forma unei „solidarități negative” care rezultă dintr-o căutare acerbă a dușmanilor etnici și ideologici, în acest sens scriitorul conservator Viktor Astaf'ev etichetând *Înmormântarea veselă* drept „o rușine”.³¹ Dat fiind acest context, schimbarea Liudmilei Ulițkaia de la înverșunarea marcată emoțional negativ și izolare spre toleranță și angajament este un semn de bun augur pentru cultura postsovietică.

Comunicarea prin perceperea celuilalt – o componentă cheie a toleranței – este esențială în opera Liudmilei Ulițkaia. Uneori, nevoia unei astfel de interacțiuni este implicită, ca în cazul Medeei, când își aduce aminte de frații ei: în timpul războiului civil unul a fost ucis de către bolșevici, al doilea de către albi, iar, în timpul Marelui Război pentru Patrie, cel de-al treilea a fost ucis de naziști și al patrulea de sovietici. În alte situații, nevoia de comunicare este evidentă, dacă am menționa aici discuțiile dintre Alik, părintele Viktor și Reb Menashe. Într-

²⁹ Ibid., pp. 111–13; Krutikov, *Opyt rossiiskoi evreiskoi emigratsii i ego otrazhenie v proze 90-kh godov*, p. 220.

³⁰ Ingrid Creppell, *Toleration and Identity: Foundations in Early Modern Thought* (New York, 2003), x.

³¹ Ryzhova, „*Tolerance and Extremism*”, 66. Comentariile lui Astaf'ev's se regăsesc în articolul semnat de Mariia Remizova, „*Grandes dames proshedshego sezona*”, «*Kontinent*», №112 (2002), <http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/remiz.html> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012).

adevăr, în timp ce rabinul și muribundul purtau o discuție despre afaceri, se întâmplă ceva extraordinar: „Totul era mai adânc decât ceea ce se vedea la suprafață în conversația lor plină de haz; amândoi înțelegeau asta și, punându-și întrebări prostești, se apropiau pe neobservate de lucrul cel mai important care se petrece în relațiile dintre oameni, se apropiau de acea comuniune profundă care lasă urme de neșters.”³² Tocmai acest tip de interacțiune creează în *Înmormântarea veselă* liantul de nezdrcinat al personajelor sale aparent nepotrivite împreună.

Într-un mod cu totul specific această eterogenitate definește romanul dialogic, un gen (re)născut din interacțiunea unor voci atât de diferite și a narațiunilor interne, așa cum *Medeea și copiii ei* și *Înmormântarea veselă* strămută opiniile unuia dintre personaje către cele ale altuia. Într-un mod similar, discuția dintre Reb Menashe și părintele Viktor sugerează faptul că preoții au descoperit o datorie anterior nerecunoscută, de a promova înțelegerea. În ambele *scrieri*, actul de angajare prin cuvinte, în loc de violență, exemplifică modul în care limba acordă formă toleranței.³³

Pentru Ulițkaia comunitatea diversă dă sens vieții, indiferent dacă acest grup este familia multietnică lărgită a Medeei sau iubitele, prietenii, cunoșcui de ocazie aflați lângă Alik în ultimele sale zile. Aceste comunități provin dintr-o relație de rudenie care ar putea fi biologică, religioasă sau simpla recunoaștere a unei familii umane. Ceea ce ține aceste grupuri împreună este toleranța: alegând să coexiste cu cei ale căror origini se opun originilor noastre. În opera Liudmilei Ulițkaia, toleranța și diferența sunt interdependente, permițând fiecărui individ să existe într-o lume în cazul în care unitatea este aleasă și nu impusă.

³² Referitor la necesitatea angajării ca parte a toleranței a se vedea Karl Popper, *Societatea deschisă și dușmanii ei*, Editura Humanitas, București, 1993, 1:235. Jaspers vede această acțiune drept cheie a interacțiunii umane (Karl Jaspers, „Comunicarea: Lupta din iubire”, în Karl Jaspers: *Texte filosofice* (Editura Politică, București, 1986, 77). A se vedea și Ulitskaia, *Medeea i ee deti*, 32; și idem, *Веселые похороны*, p. 57.

³³ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, edited by M. Holquist (University of Texas Press, Austin TX), 1986, pp. 40, 262.

BIBLIOGRAFIE

- Babel, Isaak, *Конармия*, Москва, 2010.
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București, Ed. Univers, București, 1982.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, edited by M. Holquist (University of Texas Press, Austin TX), 1986.
- Berlin, Isaiah, *Adevăratul studiu al omenirii*, Editura Meridiane, București, 2001.
- Creppell, Ingrid, *Toleration and Identity: Foundations in Early Modern Thought*, New York, 2003.
- Greova, I., *În istoria recentă (Svezho predanie)*, Tenaflly, New Jersey, 1995.
- Iuzbashev, Volodea, Л. Улицкая: *Веселые похороны*, în «Znamia», №11, 1998.
- Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, Editura Politică, București, 1986.
- Kazarina, Tatiana, *Бедные родственники*, în «Preobrazhenie», № 4, 1996.
- Kirillov, Il'ia, „*Kolbasa kosy*» *Liudmily Ulitskoi*, «Zavtra», 8 August, 2000,
- Kornblatt, Judith, „Doubly Chosen: Jewish Identity, the Soviet Intelligentsia, and the Russian Orthodox Church”, published by Oxford University Press, in «Journal of the American Academy of Religion», Vol. 74, №1, March 2006.
- Karapetian, Maiia, *Aristokraty dukha, brazhniky i bludnitsy: «Legkoe dykhanie' geroev Liudmily Ulitskoi»*, «Kul'tura», №27, 1998.
- Krasnoperova, Daria, *Zachem nam Novoe Slovo? Ili Zametki o tolerantnosti*, în «Sankt Peterburgskie vedomosti», 04 martie 2003.
- Krutikov, Mikhail, *Opyt rosiiskoi evreiskoi emigratsii i ego otrazhenie v proze 90-kh godov*, în «Diaspora», №3, 2000.
- Levin, Eve, „Dvoeverie and Popular Religion”, în *Seeking God: The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia, Ukraine, and Georgia*, ed. by Stephen Batalden, 1993.
- Popper, Karl, *Societatea deschisă și dușmanii ei*, Editura Humanitas, București, 1993.
- Remizova, Mariia, *Grandes dames proshedshego sezona*, «Kontinent» №112, 2002.
- Rovenskaia, Tatiana, *Архетип дома в новой женской прозе, или коммунальное житие и коммунальные тела*, «Inoi vzgliad», № 3, 2001.
- Skvortsov, V. Ia., și Skvortsova, A. I., *Самобытие человека в повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны»*/ în «Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta», Ser. 2, «Filologiya, zhurnalistika», № 5, 2000.
- Slavnikova, Ol'ga, *Недолет указывает на цель*, № 2, Ural, 1999.
- Ulițkaia, Liudmila, *Даниэль Штейн, переводчик*, Moskva, 2006.
- Ulițkaia, Liudmila, *Казус Кукоцкого*, Moskva, 2000.
- Ulițkaia, Liudmila, *Люди нашего царя*, Moskva, 2005.
- Ulițkaia, Liudmila, *Медя и ее дети*, Moskva, 2006.
- Ulițkaia, Liudmila, *Мой внук Вениамин, Русское варенье и другое*, Moskva, 2008.
- Ulițkaia, Liudmila, *Сонечка*, Moskva, 2008.
- Ulițkaia, Liudmila, *Веселые похороны*, 1997; Moskva, 2006.
- Vronskaia, Ольга, *Мама, я жид?*, în «Литературная газета», №27, 1997.
- Zelenina, Iulia, *Писатель Людмила Улицкая: «Наши книги о человеке, который не таков, как вы»*, în «Известия», 19 Iunie, 2006.

Present Imperfect: Stories by Russian Women, ed. by Ayesha Kagal and Natasha Perova (Boulder, 1996).

<http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/remiz.html> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012).

<http://www.zavtra.ru/denlit/044/42.html> (ultima accesare în 14 ianuarie 2012).

<http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=873950> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012).

<http://www.vmdaily.ru/article.php?aid=17711> (ultima accesare în 08 ianuarie 2012).

A Tolerance Lesson: Lyudmila Ulitskaya's Short-Story The Funeral Party and the Novel Medea and Her Children

Abstract: Twentieth-century Russian history leaves just a little doubt that the price one has to pay for being different is huge. The fate of those who are ethnically, politically, or sexually different is a leitmotif in Liudmila Ulitskaia's work – difference signals the potential for dissimulation is equal to treason throughout much of the Soviet era. Several prominent characters of mixed ethnicity stand out against this forbidding background. What is innovative is how in Ulitskaia's writings many of them incorporate such diversity into an existence that is not merely a function of faith or ethnicity: in *The Funeral Party*, Alik's Jewish identity plays almost no role until the last days preceding his death.

Several characters in the author's work exemplify tolerance stemming from historically antagonistic cultural backgrounds. Medeea's extended biological and figurative family partly comes from her Greek ancestry and late Jewish husband; she embodies the diversity the novel ascribes to Crimea. The narrative she unifies is a sort of "encyclopedia of the family" – for Medeea kinship is more important than state affairs. Not surprisingly, ethnic diversity plays an important part in Ulitskaia's vision of the Russian community in New York. *The Funeral Party* highlights Alik and Irina's lives, whose personal convictions caused them to either emigrate or flee from the USSR.

Medeea and Alik show that belief transcends religion; likewise, ethics are far more important than dogma. Ulitskaia's works were published when the Westerner/Slavophile debate was emerging from its Soviet hibernation. For Ulitskaia the diverse community gives meaning to life, whether this community is represented by Medeea's multiethnic "children" or the lovers, friends, and acquaintances helping Alik spend his last days. These communities arise from a kinship which may be biological, religious, or a simple recognition of an overarching human family. What holds these groups together is tolerance: choosing to coexist with those whose backgrounds oppose their own. In Ulitskaia's writings difference and tolerance are mutually dependent, allowing each individual to exist within a world where unity is chosen, rather than coerced.

Delia Doina MIHALACHE
București, România

ȘIȘKIN ȘI ZAMIATIN – DOUĂ VIZIUNI OPUSE ASUPRA LUMII

Cuvinte-cheie: *Șișkin, Zamiatin, viziuni opuse, teroare, manipulare*

Sufletul rus, în toată grandoarea lui, abundă de contradicții. Acest lucru este vizibil în toate formele artei ruse, în toate manifestările spiritului poporului rus, dar și în ritualurile de zi cu zi. De la credința aproape oarbă în superstiții la bețiile până la ultimul pahar, de la celebrele băi rusești, care alternează aburii fierbinți cu săgețile apei aproape înghețate la izbucnirile clocotitoare ale simțurilor. Situată mereu la extreme, între două poluri ale civilizației – Orientul și Occidentul – și având în interiorul său două poluri cu tendințe și moșteniri diferite – Moskova și Sankt Petersburg –, bătrâna, dar mereu tână Rusia, care distruge și apoi construiește totul de la zero, aflată într-o permanentă devenire și oscilând între „cândva” și un viitor întotdeauna mai înșorit decât prezentul, pare un tărâm fantastic, în care granițele dintre realitate și credință sunt estompate și se întrepătrund, spiritul capătă materialitate, iar trupul se spiritualizează. În acest spațiu al veșnicelor nostalgii a fost posibilă apariția unor artiști, atât ai cuvântului, cât și ai penelului, care transpun realitatea niciodată satisfăcătoare fie într-un spațiu dominat de măreția și demnitatea smerită, fie într-unul înspăimântător și greu de imaginat, al artificialului mecanizat, complet rupt de creația divină.

Cele două personalități culturale pe care mi-am propus să le pun în balanță în această lucrare aparțin aceluiași spațiu al extremelor existențiale și al paradoxurilor, dar marchează două perioade de timp esențiale în istoria Rusiei, secolele XIX și XX, acestea reprezentând nu doar o variabilă temporală, ci și două filosofii de viață opuse.

Secolului XIX îi aparține pictorul Ivan Ivanovici Șișkin, peisagist aparținând curentului romantic și mișcării pictorilor itineranți, în timp ce, ca reprezentant al secolului XX, l-am ales pe Evgheni Zamiatin, nu din cauză că a trăit în acest secol, ci, mai ales, datorită capacității de anticipație socială de care a dat dovadă în opera sa de căpătâi, romanul *Noi*.

De ce i-am ales pe cei doi? Deoarece am simțit nevoia să pun în oglindă două modalități de expresie diferite ce reflectă lumea în mod total diferit. Intenția acestei lucrări nu este doar aceea de a-i compara pe Șișkin și Zamiatin, ci, pornind de la operele celor doi, de a pune în opoziție două viziuni asupra vieții, caracteristice a două secole, ambele pornind de la realitate, dar depărtându-se

de ea și reconstruind lumea fie sub semnul majestuosului, fie sub cel al terorii. Este diferența dintre speranță și absurd, dintre natural și artificial, dintre poezie și ciocan.

În istoria culturii artistice a Rusiei, pictura de peisaje din secolul XIX ocupă un loc de onoare. Peisajele din prima jumătate a secolului XIX, operele lui Alexei Venețianov, Ivan Aivazovski sau Alexandr Ivanov întrupează cu poezie percepția acestora asupra naturii, luminoasă și imprimată de un excepțional umanism. Împlinirea realismului în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului a aprofundat conținutul acestui gen. Pictorii au descoperit de fapt noi mijloace de expresie cu ajutorul cărora să poată crea un stil național.

Alături de marile nume ale picturii realiste: Alexei Savrasov, Feodor Vasiliev, Isaac Levitan ș.a., își are locul său bine definit nu mai puțin cunoscutul Ivan Ivanovici Șîșkin, care își desfășoară activitatea în a doua jumătate a secolului XIX. Aflat sub influența tatălui său, arheolog și etnolog amator, viitorul pictor a început să îndrăgească istoria țării sale și frumusețea naturii ruse încă din copilăria sa, pe care și-a petrecut-o pe malurile vaste ale râului Kama și în pădurile imense ale regiunii Viatka.

Mai târziu, în timpul anilor de studii la Școala de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, în procesul de formulare a propriilor concepții asupra picturii, el va căpăta certitudinea că pictura trebuie să studieze natura. Tocmai de aceea, el nu se va arăta pasionat de mediul academic din Sankt Petersburg unde urmează Academia de arte frumoase pe care o termină totuși cu medalia de aur, obținând astfel o călătorie în străinătate. În Germania, la Düsseldorf, unul din cele mai importante centre ale vieții artistice europene, Șîșkin se face cunoscut prin desenele sale în stilou, unul dintre acestea, „Vedere din împrejurimile Düsseldorfului” (1865), aducându-i și titlul de academician. Dar studiul naturii îl pregătise pentru a înțelege frumusețea serenă și expresivitatea peisajelor câmpiilor din nord, însă nu-i era de ajuns doar să aplice asupra naturii ceea ce învățase, simțea nevoia să participe la mișcarea de căutare a pictorilor ruși. Tocmai de aceea, la întoarcerea în Rusia a intrat în contact cu cercul de pictori ruși aparținând mișcării *peredvijnicilor*, care se separaseră de Academie cu doi ani înainte, acuzând-o de conservatorism. Astfel a început îndelungata prietenie dintre Șîșkin și Kramskoi, ideologul acestei mișcări. Șîșkin înțelege, cu această ocazie, că rolul peisajului nu este doar acela de a reda cu fidelitate natura, ci și de a exprima caracterul țării, de a evoca idealurile epocii. „Poate părea puțin exagerat, dar până și peisajul începe să fie privit de *peredvijnici* ca un mijloc de educație cetățenească. Zugrăvind motivele cele mai simple din natura patriei, ei reușesc să le confere grandoare epică, așa cum a procedat Șîșkin, sau să-și

exprime prin intermediul lor propriile stări sufletești, pe note de un vibrant lirism, cum întâlnim la Levitan.”¹

Astfel a început o perioadă foarte fertilă pentru tânărul pictor, care are ocazia să-și pună în aplicare măiestria artistică într-o serie de tablouri devenite celebre, majoritatea dintre acestea având ca tematică pădurea, în variile ei aspecte, surprinsă în plină zi și populată de imagini inedite, vegetație, diverse animale și chiar oameni, cu mențiunea că factorul uman nu ocupă locul central în operele sale, fiind mai degrabă un element de decor, simbolizând conviețuirea armonioasă a ființelor în interiorul unui decor maiestuos și luxuriant.

În componența unui asemenea peisaj intră neapărat elementul subiectiv, *peredvijnicii* înțelegând să contemple natura activ, dând expresie propriilor emoții în fața ei, nu ca simpli spectatori pasivi. Astfel, peisajul poate dobândi o înclinație epică, eminentă lirică (cum e cazul lui Levitan) sau poate căpăta grandoare epică, devenind monumental, ca în opera lui Șişkin. „El înțelege să picteze ceea ce vede, fără să idealizeze, fără să imagineze; dar el nu se oprește în fața unui motiv oarecare. Ambiția de a crea lucrări monumentale, conforme cu ideea sa despre măreția naturii ruse, despre întinderile de necuprins ale țării sale, l-a determinat să aleagă motive susceptibile prin ele însele de a produce efect. Bineînțeles, stânci abrupte, piscuri semețe și alte asemenea forme de relief îndrăgite de romantici nu avea unde întâlni în podișul Rusiei centrale; iar să le imagineze nu concepea. De altfel, nefiind tipice pentru zona geografică respectivă, asemenea accidente de relief nici nu i-ar fi servit la crearea portretului pe care-l dorea cât mai veridic al țării sale. Nu i-a rămas să aleagă atunci decât pădurea. Și nu o pădure oarecare, nu un copac la întâmplare, nu pâlcurile de mesteceni firavi, ci masivele păduroase, nesfârșiții codri de conifere sau de stejar, pădurile surde cu arbori seculari și falnici.”² I s-a reproșat că, oprindu-se în fața unor motive prin ele însele grandioase, Șişkin nu transgresează natura, n-o înnobilează, nu adaugă aproape nimic de la sine, ci se străduiește s-o redea cât mai fidel.

Dincolo de aceste reproșuri – în parte îndreptățite –, valoarea lui Șişkin transgresează simpla reproducere a naturii. El nu numai că vede natura, dar se și cufundă în ea, o studiază, o înțelege, o admiră și o iubește în același timp, transformând această admirație în sentiment național. Din fiecare pictură sau gravură a lui transpare măreția acestui temperament solar. Poate tocmai reproșul acesta de copiere fidelă a naturii este și cea mai mare laudă, căci a avut orgoliul de a căuta peisajele cele mai grandioase și inedite, dar și smerenia de a le întipări pe pânză sau pe hârtie așa cum sunt ele. În acest sentiment de adâncă

¹ V. Florea, *O istorie a artei ruse*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 329

² Idem, p. 358

comuniune cu natura, mergând până la a se confunda cu ea, își pictează poetul și personajele umane. Aceasta este, de fapt, una din mărcile lui, căci Șişkin a extins limitele genului, introducând ființe umane în peisajele sale.

Tehnica de studiu i-a permis să intre în contact cu natura, să se dedice unei experiențe profesionale intensive și să creeze o bază solidă pentru compozițiile sale picturale. Kramskoi mărturisea în 1872: „Șişkin ne-a stupefiat prin cunoștințele lui, două sau trei studii pe zi, și ce studii!... Când se află în fața naturii, în toate manifestările sale, devine curajos și iscusit, nu ezită deloc, este atotputernic – el reprezintă propria lui școală!”.

Lucrând constant în mijlocul naturii, Șişkin a căpătat o mare înțelegere a acesteia. O vedea în toată diversitatea și îi simțea toate schimbările. Din anii 1870 a început să picteze natura în transformare, cu soarele pregătindu-se să apună. Înainte de a vorbi despre specificul național din picturile lui Șişkin, trebuie menționat subiectivismul său în unele tablouri, marcat prin alegerea peisajelor care corespund celor în care-și petrecuse copilăria. Dealtfel, tema frumuseții pădurilor natale este mereu prezentă la el.

Să aruncăm însă o privire asupra câtorva dintre tablourile sale reprezentative, în încercarea de a înțelege mecanismul de percepție al acestui artist și implicațiile care pot fi deduse din această percepție, prin intermediul reprezentărilor acesteia. Așa cum am menționat mai devreme, Șişkin introduce un element de noutate în peisajele sale, anume oamenii. Evident, în acele tablouri în care se întâmplă acest lucru, prezența umană nu ocupă un loc principal. Oamenii (de diferite categorii sociale și vârste, de cele mai multe ori țărani, dar și nobili petrecând după-amiezi plăcute în mijlocul unei naturi prietenoase) apar la relativă depărtare. Ei nu reprezintă personaje ale tabloului, ci doar completări ale peisajului, natura ocupând locul principal, singurul lor rost fiind acela de a o potența. De fapt, oamenii aproape că au același rol ca și celelalte ființe prezente în operele lui, pentru care rușii îl iubesc atât de mult. Ursuleți jucându-se în verdeața înrourată a dimineții, o vulpe răzleață, vaci păscând sau întorcându-se de la păscut, cai, păsări, fluturi, un cârd de găște... acolo unde apar animă și înviează peisajul, dându-i o notă de prospețime naivă, transparentă, inedită prin candoarea sa. *Vedere din împrejurimile Sankt-Petersburgului* (1856), *Într-o pădure* (1865), *Peisaj suedez*, *Vedere din împrejurimile Düsseldorfului* (1865), *Alee într-o grădină de vară* (gravură, 1869), *Culesul ciupercilor* (1870), *Seară* (1871), *Plimbare prin pădure* (1869), *După-amiază în împrejurimile Moscovei* (1866), *Potecă în pădure* (1880), *În pădurile contesei Mordvinova* (Peterhof, 1891) sunt doar câteva exemple de tablouri în care prezența umană completează armonios cadrul naturii. M-am oprit asupra acestor tablouri tocmai pentru a menționa simbolistica factorului uman în opera lui Șişkin. De remarcat faptul că acesta nu s-a oprit niciodată doar asupra unei

categorii sociale. A pictat în egală măsură nobili, doamne în rochii elegante, cu crinolină, la brațul unor domni în costume specifice secolului XIX, dar și țărani, ciobani, copii. Aceștia se situează pe diferite planuri, în funcție de tablou: uneori sunt relativ aproape, alteori în depărtare, ca niște umbre în mișcare, însă, indiferent de depărtare, personajele sale nu au chip vizibil. Acesta este mai degrabă dedus, intuit, sugerat, însă este clar faptul că acestea sunt doar elemente care, în viziunea pictorului, întregesc și animă o natură deja perfectă în sine. Omul este dator să populeze natura și să o respecte pentru măreția ei, să-și cunoască locul în universul atât de perfect construit. Acest crez răzbate din toate marile sale picturi: suntem egali în fața măreției naturii, iar omul însuși este o parte a acesteia.

Un alt aspect important al artei sale este legat de emoțiile transmise prin culori și lumină. Dacă alți peisagiști, cum ar fi Levitan, tind să imprime naturii propriile emoții transfigurate în culori, la Șişkin procesul este invers, căci propriile emoții sunt generate de contemplarea naturii, aşadar se reîntorc în sine precum într-un cerc: el nu îşi transmite sentimentele prin intermediul peisajelor pe care le pictează, ci însăşi contemplarea naturii îi comunică acele emoții reverberante, care îl fac să fie acaparat de frumusețea mediului, simțind astfel o nevoie compulsivă de a-l reda în toată splendoarea lui, pentru ca cei asemeni lui să încerce aceleași simțăminte la vederea tablourilor. Într-adevăr, Șişkin este, mai degrabă, un fotograf al naturii, decât un pictor, dar acest lucru nu face decât să întărească sentimentul de adâncă admirație și copleșitoare abnegație, resimțit în fața minunatelor peisaje cu care se confundă în momentul pictării acestora, sentiment ce poate fi intuit la o simpă privire mai atentă a cadrelor sale.

În primii ani de pictură, până să deprindă măiestria peisajelor realizate spre finalul vieții, peisajele sale surprind diverse poze inedite din natură, cu o preferință neobișnuită pentru după-amiezile de vară. Frunzele copacilor au acel colorit specific zilelor însorite de vară – un verde crud, însă nu unul de primăvară, ci în deplinătatea înfloritoare a naturii văratice, în timp ce verdeața ascunsă de umbra razelor soarelui, ferigile, sunt de un verde închis, puternic. Rar se plasează Șişkin în alte dimensiuni temporale. Mai ales spre sfârșitul vieții începe să abordeze viziuni mai complexe, ale naturii în devenire. Există tablouri în care soarele este în crepuscul, sau soarele de toamnă luminează brazii roșiatici și iarba trecută de maturitate, așa cum se întâmplă în tabloul *Pădure. Coborâre pe o cărare*. În general însă, opțiunea pentru redarea naturii în deplina splendoare a luminii de zi stă mărturie a temperamentului solar al pictorului, cu preferințe pentru lumina dătătoare de viață și perspectivă. Pictorul are și câteva tablouri înfățișând pădurea iarna, unul dintre ele intitulându-se chiar astfel (*Iarna*), pictat în 1890, înfățișând o pădure acoperită de zăpadă, care nu este nici pe departe atât de dramatică pe cât ar fi putut să fie, dimpotrivă, inspiră aceeași

luminozitate a soarelui răzbătând printre copacii albi și grei de zăpadă căzândă. Un an mai târziu însă, pictează una dintre puținele sale nocturne, un tablou mai degrabă romantic, al unui brad singuratic, pe marginea unei stânci, cu crengile împovărate de zăpada grea, ca un martor solitar al luminii selenare, reci, ca un erou damnat într-un spectru crepuscular, posibil datorită reflexiei lunii, subînțelese undeva în dreapta, în afara cadrului, și a reflexiei zăpezii străvezii în această depărtare informă, verde-albastră. (*În marele Nord*, 1891).

Revenind însă la tablourile diurne, descoperim peisaje majestuoase, încadrând cerul și pământul în egală măsură, într-un joc de umbre și culori demne de însăși creația divină. Sunt prezente toate elementele vieții în egală măsură: ape (sub orice formă – râuri, lacuri, iazuri, eleștee, chiar și simple bălți), vegetație, ființe vii, nori, pământ, piatră, toate într-o horă supremă a existenței, a cărei muzică este lumina. Ea este elementul fundamental în tablourile sale. Ea potențează culorile, ea este martorul ciclurilor vieții, așa cum pictorul devine oglinda acesteia și a subiectelor reflecției sale.

O privire atentă asupra câtorva dintre tablourile sale cele mai complexe ne transpune într-o realitate atât de frumoasă încât pare ireală. Se simte profundul respect pentru valori precum armonia, cultul frumosului și al libertății spiritului, valori înfloritoare într-un secol de plin avânt economic și cultural, așa cum a fost secolul al XIX-lea. Tocmai aceste valori care răzbat din operele lui Șişkin vin în contradicție frapantă cu realitățile secolului următor, un secol al marilor schimbări, accelerări culturale, un secol al exploziei demografice și al cultului informației, dar și un secol care a permis declanșarea și desfășurarea a două războaie mondiale, un secol al bombei atomice, al diverselor forme de totalitarism și al dezinformării în masă... Aceste realități sunt nu doar anticipate, împreună cu posibilele lor consecințe, ci și exploatate la extrem în ceea ce, la vremea respectivă, a constituit un experiment literar – romanul *Noi*, al lui Evgheni Zamiatin.

Roman de factură fantastică și de anticipație socială, *Noi* este prima anti-utopie avertisment asupra pericolului pe care îl prezintă pentru om dezvoltarea hipertrofiată a civilizației mașiniste. O viață standardizată, despiritualizată, strict utilitaristă, cronometrată până în cele mai mici amănunte, chiar și în ceea ce privește relațiile intime; o viață în care nu există „eu”, ci numai colectivul „noi”, în care sentimentele sunt atrofiate, arta inexistentă; fericirea tuturor este „asigurată” prin totala lipsă de opțiune din partea individului; nerespectarea, chiar și infimă, a „ordinii” atrage pedeapsa capitală (într-o singură clipă, mașina Binefăcătorului îl transformă pe cel vinovat într-o minusculă băltoacă de apă); în final, spre a stăvili pentru totdeauna eventualele izbucniri de nemulțumire sau

dorințe de schimbare – o operație globală, pentru toți locuitorii, extirpându-li-se din creier o mică excrescență spre a lichida definitiv orice germene de imaginație.

Dacă ar fi să punem sub semnul comparației cele două lumi, constatăm faptul că unul din puținele lucruri pe care îl au în comun este intenția autorului. Operele ambilor autori stau sub semnul dorinței de a atrage atenția asupra anumitor aspecte. La Șişkin, ca peisagist, acest lucru este mai greu de perceput la prima vedere, dovadă fiind însă participarea lui activă și afilierea la mișcarea *peredvijnicilor*, care porniseră de la o revoltă împotriva metodelor tradiționale, conservatoare și se angajaseră pe un drum al desconspirării abuzurilor celor mari și al demascării suferințelor poporului. Șişkin nu era un revoltat radical, ci unul moderat. Metoda sa de „luptă” era tematica națională, a peisajelor specific naționale, îndrăzneala de a sparge canoanele artistice tradiționale și de a introduce oameni în peisajele sale și un neasemuit curaj de a reproduce natura în toată plenitudinea și grația ei.

În ceea ce privește romanul *Noi*, așa cum arată scriitorul într-o scrisoare din 1929 către revista „Literaturnaia gazeta”, acesta este un „protest împotriva impasului în care a ajuns civilizația europeană-americană, care îl depersonalizează pe om, îl mecanizează, îl mașinizează”. Și mai târziu, într-un interviu acordat la Paris, criticului Frédéric Lefèvre: „Criticii noștri n-au văzut în acest roman altceva decât un pamflet politic. Este, desigur, o eroare: acest roman constituie un semnal privind pericolul ce-l reprezintă pentru om, pentru omenire, puterea hipertrofiată a mașinilor, și puterea statului, indiferent care. (...) Este interesant că, în ultimul său roman, cunoscutul scriitor englez Huxley dezvoltă aproape aceleași idei și trăsături de subiect care se regăsesc în *Noi*. Coincidența este, desigur, întâmplătoare. Dar această coincidență demonstrează că ideile sunt în jurul nostru, în aerul prevestitor de furtună, pe care îl respirăm.”³

Ce altceva s-ar putea opune mai mult unei lumi mecanizate, mașinizate, lipsite de simțire, de idealuri și de liber arbitru, decât natura însăși, căreia Șişkin îi dedică o operă de o viață. Intuind „pericolul” pe care l-ar putea reprezenta frumusețea naturii asupra intelectului și simțirii umane, manipulatorii din romanul lui Zamiatin construiesc un „zid verde” în jurul orașului de sticlă, ai cărui locuitori, lipsiți de orice intimitate, nu au voie să pătrundă nici măcar cu privirea în minunatul „haos” natural. Dar smuls cu forța din propria lui cușcă, D-503, eroul romanului, are o reacție de incredibilă stupefiere, atunci când este pus

³ Apud Inna Cristea, *Postfață* la romanul *Noi*, Editura Humanitas, București, 1991, Colecția „Totalitarism și literatura estului”, p. 175

pentru prima dată în fața miracolului numit natură. Aici, descrierea lui Zamiatin este extrem de plastică, aproape picturală:

„Atunci am deschis ochii – și față în față cu mine, aievea – acel ceva pe care nimeni dintre cei vii nu l-a văzut până acum decât micșorat la scara de la unu la o mie, pălit, estompat de sticla mată a zidului. Soarele... nu soarele nostru, repartizat uniform pe suprafața lucie a carosabilului: erau un fel de cioburi vii, pete că săreau întruna, care-ți orbeau privirea, îți făceau capul carusel. Și copacii, ca lumânările – se avântau drept spre cer; ca niște păianjeni cu labe noduroase, așezați pe pământ; ca niște fântâni verzi și mute... Și totul se târăște în patru labe, se mișcă, foșnește; de sub picioare mi se smulge nu știu ce ghemotoc aspru, iar eu sunt ținut locului, nu pot face un pas – pentru că nu am sub picioare o suprafață plană – înțelegeți, nu am o suprafață plană – dar ceva respingător de moale, maleabil, viu, verde, elastic.”

Citind această descriere, nu ne este greu să vizualizăm o pictură a lui Șişkin, cu pământul moale, acoperit cu o suprafață fină și umedă de mușchi, cu trunchiuri de copaci înălțându-se ca niște monumente ale legăturii dintre pământ și cer, cu raze jucăușe, croindu-și loc printre frunzele copacilor, mângâiate de adieri prietenoase.

Dar opoziția dintre cele două lumi, cea a lui Șişkin și cea prezentată în romanul «Noi» nu se rezumă doar la atitudinea diferită vis-à-vis de natură, ci are mult mai multe implicații, începând cu faptul că cei doi artiști, deși răstimpul dintre ei nu a fost decât de câteva decenii, portretizează în operele lor nu doar două secole diferite, ci și două filosofii de viață foarte diferite, născute din două moduri de viață. În opera lui Șişkin este vizibilă oarecum nostalgia pentru un trecut boem, idilic, în care omul, indiferent de condiția socială, trăia în armonie cu natura, se „încadra” acesteia într-o conviețuire pașnică. Până și costumele celor câteva personaje din înalta societate prezente în picturile sale trimit la o eleganță a unui secol apus. Atmosfera din romanul «Noi» sugerează, dimpotrivă, o spaimă față de un viitor incert, amenințat de o schimbare perpetuă, amenințat de moartea spirituală și, în cele din urmă, fizică, a omului și a conștiinței sale. Câtă distanță între un trecut care permitea poeziei să-și afle un loc atât de trainic în inimile celor care o îndrăgeau și aveau timp să o înțeleagă, să o guste și un viitor dominat de utilitarism! Ce prăpastie între un secol XIX dominat de avânt cultural și un secol XX al mecanizării și despiritualizării! Toate aceste argumente fac din cele două opere reprezentante ale două viziuni complet diferite asupra existenței în general. Iar dacă ar argumenta cineva că cele două au în comun o atitudine anti-umanistă, sub pretextul că ambii artiști plasează omul nu în centrul universului – clasicul *homo mensura* –, ci undeva la baza lui, ca o infimă celulă într-un organism atotputernic, mai presus de om, atunci s-ar înșela amarnic, căci acest așa-zis anti-umanism nu prezintă deloc similitudini la cei doi. E drept că Șişkin nu plasează individul uman în centrul universului său liric, dar îi acordă un

loc în peisajele sale, un loc al demnității umane, conștiente de rostul său în mecanismul lumii și al creației divine, dar și un loc al smereniei înălțătoare, în care omul acceptă că este doar o parte din această creație, liber să se bucure de ea, să o completeze și să o înobileze prin prezența lui, prin uimirea și prin arta lui, capabil să se individualizeze și să lase o urmă a existenței sale în acest univers. Dimpotrivă, în romanul «Noi» este cultivat un sentiment de nimicnicie și umilință dus la extrem, în care individul uman este dezindividualizat total și redus la nivelul unei simple piese de șah, programate să acționeze mecanic, dispensabilă, căreia i se interzice accesul la contemplare, introspecție și chiar la sentimente, toate acestea putându-i afecta funcționarea docilă, similară unui mecanism automatizat.

BIBLIOGRAFIE

Chichkine, Editions d'Art Aurore, Léningrad, 1981.
Florea, Vasile, O istorie a artei ruse, Editura Meridiane, București, 1979.
Moraru, Mihaela, Universul artei ruse, Editura Meteor Press, București.
Zamiatin, Evgheni, Noi, Editura Humanitas, București, 1991.

Shishkin and Zamyatin – Two Opposite Visions of the World

Abstract: Russians have always situated themselves between two existential extremes, between two dreams: one involving return to the origins, to the idealized past, and other concerning a distorted vision of the future, which was practically materialized by communism. Two of the best known Russian artists: Ivan Shishkin – the painter and Evgheni Zamyatin – the writer, have expressed in their art two very different perspectives of life in perfect accordance with the Russian tendency of seeing the world through black and white glasses. This paper is, ultimately, about absolute nature and absolute terror.

Elena-Cristina GIUGĂL NEACȘIU
București, România

GENERATION Π – ROMAN POSTMODERN

Keywords: *postmodernism, poet, intertextualitate, simulacru, mass-media.*

Postmodernismul a fost supus unor numeroase clasificări de-a lungul timpului, astfel avem postmodernismul lui „Barth: „literatura reînnoirii postmodernismul; lui Jean-Francois Lyotard, o condiție generală a cunoașterii în regimul informațional contemporan; postmodernismul lui Ihab Hassan o etapă pe drumul către unificarea spirituală a umanității¹ sau postmodernismul lui Brian McHale: „trecerea de la o dominantă epistemologică la una ontologică”², dar și teoriile lui R. Barthes („textul”, „moartea autorului”), J. Kristeva („teoria intertextului”, „intertextualitate”), G. Deleuze („teza simulacrului”), M. Bahtin („statutul cuvântului”, „dialogul în cultură”, „râsul”), J. Derrida („deconstrucția”). Ihab Hassan, criticul care a popularizat cel mai mult acest curent, a deslușit un postmodernism avangardist, contra-cultural și unul poststructuralist caracterizat de descentrare și interdependență. De asemenea, acesta considera că postmodernismul înclină spre anarhie, într-o complicitate și mai fățișă cu lucrurile care se dezmembrează. Totodată, criticul a sintetizat, câteva trăsături specifice retoricii rupturii și a desființării, precum: decretație, discontinuitate, dezintegrare, deconstruire, descentrare, deplasare, dizlocare, diferență, dispariție, descompunere, detotalizare, disjuncție, dezmembrare, demistificare³. Jean Baudrillard descrie postmodernitatea ca fiind distrugerea semnificației, iar Michel Foucault consideră că identitatea ființei umane se dispersează, chipul omului se șterge „asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării”⁴. Baudrillard, cel mai sceptic din teoreticieni, recunoștea în eseul său, *Simulacre și simulare* (1981), că realitatea socială nu există în sens convențional, dar că a fost înlocuită de un proces fără sfârșit de producere de simulacre. „Mass-media și celelalte forme ale producției culturale de masă generează constant procese de

¹B. McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Polirom, Iași, 2009, p.21.

²M. Constantinescu, *Forme în mișcare Postmodernismul*, Universul Enciclopedic, București, 1999, p.9.

³I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus; toward a postmodern literature*, Oxford University Press, 1971.

⁴ Apud Șoptereanu, Virgil, *Mituri literare moderne și postmoderne*, Paideia, București, 2008, p. 238.

re-apropriere și re-contextualizare ale unor simboluri culturale sau imagini în mod fundamental deplasând experiența noastră de la *realitate* la o *hiperrealitate*⁵. Deschis de urme și asocieri eterogene, care se află într-un proces constant de revizuire și suplimentare, însuși textul postmodern a devenit *hipertext*.

Dacă în Occident, postmodernismul a apărut ca o reacție la modernism, postmodernismul rus a luat naștere, atunci când în vest acest curent ajunsese la stadiul maturității sale, ale cărui postulate fundamentale au fost însușite de către noul curent apărut în Rusia.

Urmând, în linii mari, tehnicile postmoderniste în opera sa, Viktor Pelevin (n. 1962) și-a construit reputația de copil teribil al literaturii ruse contemporane, stârnind numeroase polemici în lumea criticii din Rusia și de peste hotare. Misteriosul și taciturnul scriitor rus, a suscitat interesul în lumea întreagă, cele mai reprezentative romane ale sale fiind traduse și în limba română: *Mitraliera de lut* (*Ceapaev i Pustota*) în 2006 și *Generația P* (*Generation П*), în 2011. Ne propunem în prezentul articol să reliefăm câteva din trăsăturile postmoderne ale romanului *Generation П*, al scriitorului rus Viktor Pelevin, punând accent asupra intertextualității, simulacrului, satirei, parodiei și a jocurilor de limbaj, evidențiind câteva dintre temele predilecte în proza scriitorilor ruși postmoderni.

Perioada post-sovietică. Condiția poetului și literaturii

Publicat în anul 1999, în roman este descris procesul de adaptare la capitalismul din Rusia post-sovietică a lui Vavilen Tatarski, a cărui viață de dinaintea prăbușirii Uniunii Sovietice se desfășurase „cât se poate de banal”⁶ și care asemenea lui Piotr Pustota din romanul *Mitraliera de lut*, aparținea generației anilor '70, ai căror copii „au ales Pepsi exact la fel cum părinții lor îl aleseră pe Brejnev”⁷. După destrămarea vechiului sistem, eroul principal lucrează, inițial, ca umil vânzător la un chioșc, controlat de mafioți, unde vindea lichior, țigări și snack-uri. Remarcăm în prima parte a romanului că Tatarski se identifică foarte mult cu vechea epocă, acceptându-și soarta de om simplu, care nu poate pretinde mai mult de la viață, date fiind circumstanțele istorice. O astfel de atitudine față de noua realitate îi aduce acestuia o oarecare izolare de lumea exterioară, influență din exterior fiind minimă, eroul ducându-și existența în propria cochilie, fiind astfel protejat de impactul conflictului cu noua eră. În același timp, Tatarski se disociază de această perioadă, considerându-se o parte componentă dintr-o altă realitate – denumită *eternitate*. Acel ceva „neschim-

⁵J. Baudrillard, *Simulacre și simulare*, Ideea Design & Print, Cluj, 2008.

⁶V. Pelevin, *Generation P*, Curtea Veche, București, 2011, p. 12.

⁷Idem, p. 9.

bător, indestructibil și deloc dependent de lucrurile pământești trecătoare” – această eternitate – aparținând tărâmului virtual, care oferă o alternativă la prezentul nesatisfăcător – va exista atât timp cât Tatarski va crede sincer în ea.

Legătura cu trecutul pare să se reînnoade, o dată cu noile sale locuri de muncă din domeniul publicitar, *copywriter* și *creator*, unde Tatarski este nevoit să uzeze de unele referințe familiare publicului post-sovietic pentru a crea noi imagini publicitare. Totuși, dat fiind firea sa visătoare de poet, așa cum se descoperise pe sine înainte de prăbușirea marii puteri sovietice, prin eroul său Tatarski, Pelevin ilustrează dificultatea găsirii propriei identități într-o lume nouă. Mai mult, scriitorul percepe breasla literaților ca fiind „ea însăși relicvă a zgomotului alb al psihicului sovietic (care) dădea încă vagi roade insignifiante”⁸. În aceeași ordine de idei, regăsim afirmațiile criticului american Tatiana V. Keeling:

„Una dintre metodele pe care le utilizează Pelevin pentru a câștiga putere asupra cititorului o constituie cea a refuzului său de a juca rolul tradițional al poetului. În schimb, el construiește o punte între el și cititori, folosind – la perfecție – jargonul, *slang*-ul și jocurile de limbaj și îndrumându-i pe cititori să procedeze la fel, ceea ce creează un tip unic de comuniune. De asemenea, Pelevin își încurajează cititorii să participe la construcția textelor și crearea în lucrările sale a unei realități recunoscute”⁹.

Observăm că autorul prețuiește mai presus de toate libertatea și se străduiește să spargă toate stereotipurile existente referitoare la scriitori. Evită, cu o deosebită grijă, etichetările, indiferent că sunt făcute unui idol sau unui monstru, și rezistă tentației de a-și conferi atributul de poet – caracteristică pe care o transferă personajelor sale, fie că vorbim de Tatarski – un dependent de droguri sau de schizofrenicul Piotr din *Mitraliera de lut*. El împarte omul-poet în două laturi, lăsându-l pe om fără de rol. „Jocul cu cuvintele devine un fel de a gândi, un fel de a comunica, un fel de a trăi”¹⁰, legătura cu cititorii săi, scriitorul și-o crează utilizând jargonul și argoul. „Noul limbaj rupe vechea lui înrudire cu lucrurile spre a intra în acea suveranitate solitară din care nu va mai apărea în ființa lui abruptă, decât ca literatură”¹¹ și tocmai această izbucnire liberă și deschisă a limbajului este caracteristică romanelor peleviniene. „Diversitatea jocurilor de limbaj (...) apare în romanul postmodern ca diversitatea mass-media:

⁸Ibidem, p.59.

⁹T.V. Keeling, *Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya*, Arizona State University, 2008, p.77.

¹⁰Idem.

¹¹M. Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Ed.Univers, București, 1996, p. 25.

texte mass-media diferite necesită voci diferite, iar vocile diferite necesită strategii de comunicare diferite¹². Constatăm așadar că în romanul *Generation P* se interferează discursul pur literar cu cel al mijloacelor de informare în masă și al comunicării în diversele ei forme de existență: de la *slang* la limbajul reclamelor. Toate aceste asocieri din roman, luate separat sau împreună, evidențiază ridicarea, la rang mitologic a chipului noului rus și a sloganurilor publicitare din realitate, astfel postmodernismul este asociat cu cultura de masă, cu kitsch-ul, devenind expresia pură a însăși artei lumii democratice.

Revenind asupra viziunii peleviniene referitoare la Rusia, remarcăm că este o lume virtuală și abstractă, o hiperrealitate în sens baudrillardian, putând fi comparată cu tropul Sankt-Petersburg-ului din literatura secolului al XIX-lea, unde acesta era perceput ca un vis, o himeră, o fantomă. Societatea rusă post-sovietică pare a se fi occidentalizat și democratizat doar în sensul consumismului: mașini luxoase, droguri, ceasuri scumpe, valută, vilele somptuoase, sunt artefactele cu care defilează eroii pelevinieni, simple imitații superficiale ale presupusului comportament vestit, constituind, cu preponderență, dovada că noul rus și-a scos din suflet simțirea sovietică, rupând legătura cu memoria culturală anterioară. Cu toate acestea, ruptura individuală și națională cu trecutul pare finalizată, când Tatarski se reinventează pe sine drept om de afaceri *creator*, plin de succes. Literatura se transformă în reclamă, iar „Komsomol-ul devine afacere”¹³, după cum afirmă eroul unei alte opere a scriitorului. Caracterul bipolar de tranziție poate fi exprimat foarte bine prin statuia lui Lenin, care a devenit marfă în această societate capitalistă dură: „dar conducătorul părăsise, în cele din urmă, cuibul cald al Rusiei. Statuile lui fuseseră duse în afara orașului în camioane militare (se spune că unui colonel îi venise ideea să le topească și să le vândă ca metal neferos și câștigase o grămadă de bani, până fusese găbjit)”¹⁴.

Icoanele fostului sistem ideologic sunt transbordate în afara sferei rusești, în timp ce în multe alte concepte ce țin de comerț și afaceri sunt importate din vest. Cu toate acestea, unele pasaje din roman ținesc o altfel de lectură mult mai complicată a transformării culturale a Rusiei. Pelevin jonglează, în stil soț-artist, cu denumirea sarcastică a unor droguri: *Alice în Țara Minunilor*, *Hitler* sau *Rosa Mundi*. În același timp, spargerea barierelor stereotipurilor culturale impuse în epocă sovietică și deconstrucția icoanelor regimului comunist, este evidențiată de imaginea lui Lenin de pe una din sticlulele cu narcotice, aceasta neclar conturată, putând fi ușor confundată cu cea a americanului *Uncle Sam*. Așadar,

¹²M. Constantinescu, op. cit., p. 170.

¹³V. Pelevin, *Dialektika perehodnogo perioda (iz niotkuda v nikuda)*, Eksmo, Moscova, 2003, p. 25.

¹⁴V. Pelevin, *Generation P*, p. 30.

Pelevin folosește, de fapt, juxtapunerile radicale, ale unor simboluri a două sisteme diferite, spre a „produce ceva autentic și unic”¹⁵.

Atenția pentru fenomenul ideologic, reclame, dezvoltarea tehnologiei computerizate, cercetarea stării actuale a arhetipului național rus sunt caracteristice operelor artiștilor soț-artiști: „în perioada comunismului sovietic, aceste simboluri nu erau percepute ca aparținând cuiva, ele, aparent, erau colective, și toată lumea se putea folosi de ele. Reacția oficială față de soț-artiști, a demonstrat încă o dată că atributul de *proprietate colectivă* asupra simbolurilor comuniste (steagul roșu sau portretul lui Lenin) era fictiv și iluzoriu. Orice încercare de demascare a acestei stări era catalogată ca aducătoare de prejudicii puterii statului”¹⁶. Întregul set de valori pare a se fi răsturnat, necesitând o reconstrucție totală psihico-culturală.

Dar nu numai identitatea ideologică, dar și cea culturală a *copywriter*-ilor din romanul *Generation P* este complet divizată. Oamenii de afaceri se luptă să-și însușească comportamentul și limbajul antreprenorilor vestici, însă nu sunt admirați în mod deosebit în lumea occidentală, după cum bine spune unul dintre ei: „dar ăștia cred că noi suntem nuli cultural! Parc-am fi niște sălbatici din Africa, înțelegi? Nu suntem decât niște animale cu bani. Niște porci sau niște vite. Dar noi suntem Rusia”¹⁷. Pe de o parte *noii ruși*, descriși în roman constituie subiectul unui proces mult mai lung și imperativ de occidentalizare, iar pe de altă parte sunt măcinați de sentimentul pierderii propriei identități și de umilire națională. Tatarski privește cu nostalgie la vechile sale eseuri scrise în școala din perioada sovietică și descrie o excursie în mediul rural ca pe o revenire acasă. Cu toate acestea, grijile legate de afaceri pun capăt acestor experiențe răscolitoare. *Noii ruși* ai lui Pelevin nu se simt acasă nici la hotelul american Hilton, dar nici în mediul rural rusesc. Ei aparțin, în același timp, celor două lumi și, de fapt, nici uneia.

Hiperrealitatea – în sensul baudrillardian al cuvântului – îmbracă diverse forme; jocurile pe calculator, resursele limbajului computerizat, invențiile tehnice și a mijloacelor de comunicare prin internet, mass-media și publicitate sunt aici simulacrele lumii reale. Realitatea virtuală reprezintă pentru Pelevin un instrument de modelare a universului propriilor texte, iar „prin crearea de texte ludice în care ramificațiile ontologice ale «cuvântului creator», care constituie baza jocului său narativ, Pelevin invită cititorul să intre în «jocul» textului și să

¹⁵Margarita Tupițan, *Sots-art*, Catalog *The New Museum of Contemporary Art*, New York, 1986.

¹⁶Groys, Boris, *The artist in the age of commodity fetishism*, www.sotsart.com/critique/groys.html, accesat la 20.01.2009.

¹⁷V. Pelevin, *Generation P*, p. 167.

descopere că nu există nici sfârșit al jocului nici posibilitatea de întoarcere la «realitate»¹⁸.

Noii ruși. Teoreticienii postmodernismului remarcă faptul că figurile celebre ale timpului nostru nu mai sunt bărbații curajoși (acel *nastayaŝci celovek* din perioada sovietică), a căror existență era înnobilită de virtuți precum onoare, temeritate și onestitate, ci cei care sunt numiți în mod semnificativ „oamenii frumoși” din lumea *showbiz*-ului sau din sfera milionarilor. Iar criticul Mark Lipovețki considera că „în romanul pelevinian se evidențiază combinația caracteristicilor de escroc și erou cultural care îi oglindește pe noii ruși de succes ca membrii ai unui ordin mistic caldeean care și-au moștenit puterea de la preoții antici babilonieni și, în același timp, pungași profesionali care aprovizionează Rusia cu o realitate iluzorie (virtuală), sub formă de reclame comerciale și politice. Rușii noi ai lui Pelevin vând simulacre la nivel mondial, conștientizând cu certitudine că produsele lor sunt doar niște falsuri sofisticate¹⁹, exemplul de mai jos fiind elocvent în acest sens:

„— Exact, zise Hanin, în ce constă principala caracteristică a miracolului economic rusesc? Principala caracteristică a miracolului economic rusesc constă în aceea că economia se afundă tot mai adânc în rahat, în timp ce afacerile se dezvoltă, se consolidează și ies în arena internațională. Acum gândește-te cu ce fac comerț oamenii pe care-i vezi în jur?

— Cu ce?

— Cu ceva total imaterial. Cu timp de emisie și spațiu publicitar – în reviste sau pe străzi”²⁰.

Totodată, este grăitor faptul că preotul suprem al ordinului secret caldeean care controlează Rusia este privat de propria înfățișare și este literalmente transformat într-o copie virtuală a lui însuși. Mai târziu, acest model al său 3-D a fost promovat în aproape toate reclamele TV. Astfel, funcția principală a acestei personificării a puterii absolute o constituie distrarea publicului, reușind, în același timp, să-și vândă propriile simulacre privind succesul și fericirea. Analizați din perspectiva „noilor ruși ca un mit cultural”²¹, în viziunea lui Lipovețki, profilul lor caracteristic la Pelevin s-ar rezuma la nerușinați, vanitoși, mincinoși, escroci ș.a.m.d.

¹⁸S. Dalton-Brown, *Ludic. Nonchalance or Ludicrous. Despair? Viktor Pelevin and Russian Postmodernist Prose*, The Slavonic and East European Review, Vol. 75, №2 (Apr., 1997), p. 216.

¹⁹M. Lipovețki, *New Russians as a Cultural Myth*, in «Russian Review», Vol. 62, № 1 (Jan., 2003), pp. 54-71, <http://www.jstor.org/stable/3664558>, accesat la 29.01.2010, p. 66.

²⁰V. Pelevin, *Generation P*, p. 124.

²¹M. Lipovețki, op. cit., p. 54.

Această nouă clasă socială din Rusia, în romanul *Generation P* este prezentată satiric, dobândind accente grotești. *Noii ruși* s-au expulzat din marea masă rusă prin imitarea comportamentului occidental și utilizarea frecvente a limbii engleze, devenite universale la nivelul mass-media, cât și în publicitate. Văzută din perspectiva rusă, identitatea lor este situată în spatele graniței propriului univers, dar în același timp ei locuiesc în acel areal și participă la economia rusă. Apartenența lor la o anti-lume este accentuată de anti-comportamentul conștient, sub formă de vacanțe scumpe în străinătate, bunuri de lux occidentale și vorbitul limbilor străine. Terminologia străină folosită în roman constituie o precondiție constantă pentru devenirea unui *businessman* de succes. Totodată, constatăm că, nu numai la nivelul cultural (Rusia *versus* vest) și cel ideologic (comunism *versus* post-comunism) există o dispută, cât și la nivelul lingvistic (rusă *versus* engleză), lucru sugerat de autor prin însuși titlul romanului. Acestea par a fi coordonatele celor două lumi aflate pe poziții diametral opuse. Limba engleză și decadența occidentală capătă în roman conotații demonice inconfundabile și tocmai această situație nehotărâtă între interiorul și exteriorul Rusiei, patrie și Occident, bine și rău, limba rusă sau cele străine, constituie caracteristica definitorie a *noilor ruși* din romanul *Generation P*.

Intertextualitate. Titlurile operelor peleviniene sugerează prin ele însele natura lor intertextuală, lucru valabil și în cazul romanului *Generation P*, care poate fi asociat cu cel al scriitorului canadian Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, publicat în 1998 – aproape concomitent cu cel pelevinian. Titlul lui Coupland se referă la o generație fără nume care nu se mai identifică cu obiectivele și scopurile părinților ei, dar își găsește salvarea în pustiu, reușind astfel să-și păstreze atât integritatea interioară cât și cea exterioară, iar cea a lui Pelevin se aplică unui grup de persoane care s-a născut în decursul perioadei de stagnare brejneviană și care a ajuns la maturitate în preajma colapsului Uniunii Sovietice, ceea ce denotă o serie de asociații între cele două opere, având în vedere unicitatea situației istorico-culturale, însă la Pelevin este doar generația P și nu X, salvarea nu este posibilă, lucru întâlnit peste tot în roman, astfel, eroilor pelevinieni rămânându-le doar acea goliciune a sufletului, în acest nou univers artificial creat. Denumirea romanului a fost asociată cu diverse alte sensuri, legate sau nu de textul pelevinian și semnificațiile acestuia. Unii au fost tentați să evidențieze juxtapunerea unui cuvântului *generation* cu litera rusească П. Adeseori П a fost asociat cu numele autorului Пелевин, cu perestroika (перестройка), cu postmodernismul (постмодернизм), cu postcomunismul (посткоммунизм), cu vidul (пустота), cu Pepsi (Пепси), cu grecescul П sau cu una dintre divinitățile babiloniene, invocate în roman – câinele șchiop, „pe care-l chema Pizditul, în cronicile

străvechi fiind reprezentat prin litera «P» cu două virgule²². Lesley Milne consideră că amestecarea alfabetului latin cu cel chirilic în titlul acestui roman reflectă starea actuală de confuzie din cultura rusa care importă limbajul, ideile și mărfurile din Vest²³. Analizând sensurile cuvântului *generation*, Sarah Wilson identifica în *Oxford English Dictionary* o multitudine de sensuri, „precum totalitatea oamenilor (dintr-o comunitate socială dată) care sunt cam de aceeași vârstă, perioada de timp care desparte vârsta tatălui de cea a fiului, producția prin procese naturale sau artificiale, producerea de electricitate și etapele de dezvoltare la calculatoare”²⁴. În același timp, dat fiind faptul că litera G corespunde pe tastatura rusească cu litera П, se poate realiza o rocadă de genul: *Generation П* devine *Покорение*. G. Șulga afirma că denumirea *Generation P* este un simulacru spumant, care amestecă multe noțiuni, însă toate mărginesc același punct semantic²⁵. Combinate, cele două jumătăți din titlu, pot constitui obiectul unor posibile interpretări cât mai diverse, toate putând fi surprinzător de relevante și putând naște noi sensuri și semnificații, în funcție de preferințele celor care le interpretează. În eseul său *Moartea autorului*, Roland Barthes proclama că „moartea autorului” a atras după sine „nașterea cititorului”²⁶, un motiv pentru a afirma că „unitatea unui text stă nu în originea ci în destinația lui”²⁷. E incontestabil că cititorul dobândește astfel, cel puțin teoretic, o mai mare libertate în manipularea și interpretarea textelor. Rămâne însă de văzut dacă dorința de emancipare a cititorului nu este cumva contrabalansată de înclinația lui de a se abandona plăcerii foarte speciale care rezultă din lectura unei povești atent elaborate, în care acceptăm să fim ghidați, conduși, chiar manipulați de un autor (o funcție-autor) constructor de fascinante labirinturi textuale. Pelevin prezintă ideea transferului de activitate de la autor la cititor încă din micul paragraf de dinaintea primului capitol:

„Toate mărcile înregistrate menționate în text aparțin proprietarilor de drept și toate drepturile sunt rezervate. Numele de produse și de oameni politici nu se

²²V. Pelevin, *Generation P*, p. 276.

²³Lesley Milne, *Reflective laughter: aspects of humour in Russian culture*, Wimbledon Publishing Company, London 2004, p. 94.

²⁴Sarah Wilson, *Victor Pelevin's Feminist Polemic: An Intertextual Exploration of (Post-) Soviet Gender and Sexuality*, pelevin.nov.ru/stati/s-Sarah.Wilson.doc, accesat la 20.01.2012, p. 55.

²⁵K. V. Shulga, *Poetiko-filosofskie Aspekty Voplosheniia 'Virtual'noi Real'nosti v Romane Generation 'П' Viktora Pelevina*, Diss., Kandidata Filologicheskikh Nauk, Tambov, 2005, p. 47, apud Sarah Wilson op. cit., p. 55.

²⁶Apud Image-Music-Text, trans. S. Heath, New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1977, p. 145.

²⁷Ibidem.

referă la produse ori persoane reale, ci numai la proiecția elementelor din domeniile informatic, politic și comercial (...). Orice alte coincidențe sunt întâmplătoare²⁸.

Cititorul trăiește o experiență textuală în care opiniile și percepțiile acestuia sunt înnobilate de un dialog cu un punct de vedere auctorial. Limbajul comercial de la începutul romanului plasează cartea în mijlocul a milioane de produse similare, la care se referă și care sunt menționate în aceasta.

O importantă caracteristică a postmodernismului este aceea că operarea autorului cu texte și probleme nu constă numai în prezentarea nemijlocită, directă a realității și faptelor reale istorice, îndeosebi, iar izvorul ontologic al cunoștințelor autorului pot fi regăsite doar în texte²⁹. Autorii postmoderni nu se folosesc în totalitate de originalitate, ci operează și cu copii, adică (și)mulează: „postmodernismul ne-a învățat să privim acțiunea de a scrie ca literatură, iar istoria ca pe o conștiință a discursului, și aceste două procese la scară largă generează sistemul de cunoaștere, prin prisma cărora putem pătrunde tainele trecutului”³⁰. Remarcăm așadar că, prin eroul său, Tatarski, autorul transpune, cu o rapiditate uluitoare, sloganuri publicitare diverse, expresii clasice, unele aparținând unor scriitori precum Pasternak, Tsvetaeva, Dostoievski, Cehov, Tiutcev, Goethe, dar și o mulțime de expresii latinești (*Medici temputatibus placidus, Homo sapiens, Staviator*) și englezești (*The game has no name, Just be Calvin Klein, It will never be the same, 7-up the Uncola, Just do it, Tuborg man*). În roman se întâlnesc o multitudine de motive biblice (spre exemplu psalmul 13), mitul Turnului Babel, iar pe de altă parte sunt recreate sau menționate, ca *deja vu*-uri ale lui Tatarski, scene din piese shakespeariene sau din filmele *Războiul Stelelor* și *Golden Eye*.

Versurile preferate ale lui Tatarski, aparținând lui Boris Pasternak, exprimă tulburarea cauzată de împărțirea lumii conform binarității rus/non-rus sau feminin/masculin. Astfel că, în loc să creeze propria poezie, Tatarski recurge la manipularea fragmentelor din alte poezii și lucrări literare pentru a convinge oamenii să cumpere anumite produse. Cererea crescută pentru crearea unor texte noi, denaturează, de asemenea, perceperea textelor vechi, astfel că Tatarski citește chiar Biblia doar cu scopul de a o exploata în conceperea unor sloganuri noi publicitare „**Hristos Mântuitorul/un domn solid pentru domni solizi**”³¹ ș.a.m.d. De altfel, acest lucru se petrece pe un fond postmodern, unde

²⁸V. Pelevin, *Generation P*, p. 6.

²⁹M. Kanievskaia, *История и миф в постмодернистском русском романе*, «Isvestia» // *Seria literaturî i iazîka*, 2000, №59, p. 129.

³⁰M. Lipovețski, op. cit., p. 252.

³¹V. Pelevin, *Generation P*, p. 152.

dispare sentimentul istoriei și al propriei identități socio-culturale, „mass-media servind drept agent și mecanism pentru amnezia istorică a individului contemporan”³².

Numele intertextuale ale eroilor pelevinieni joacă adesea un rol important în determinarea destinului lor (Vavilon / Vladimir, Mihail Nepoiman³³, Leonid / Leghion³⁴ etc.). Așa cum alegerile cititorilor pentru sensurile titlurilor creează o anumită intertextualitate asupra altora, opțiunile personajelor privind propriile nume și diversele lor asocieri joacă un rol critic în stabilirea cursurilor vieților lor.

Romanul *Generation P* este plin de referințe la moștenirea culturală rusă, însă Pelevin, prezintă mai degrabă literaturizarea rusă a conștiinței într-o cheie ironică, decât să se implice într-o căutare literară serioasă a unei identități rusești³⁵. Remarcăm că spiritul dostoevskian îl urmărește, în continuare, pe scriitorul postmodernist, subliniem aici doar trimiterea directă a titlului celui de-al cincilea capitol din *Generation P* la romanul marelui clasic rus *Oameni sărmani* – denumire pe care scriitorul postmodern o conferă și unui bar. Stilul epistolar din *Oameni sărmani* invită el însuși la intertextualitate, pentru a evidenția diferitele puncte de referință ale fiecăruia dintre caractere.

Totodată, Tatarski îl citează pe poetul Griboedov³⁶, într-un concept de publicitate atunci când el este sub influența unor droguri, denumite de Pelevin *ciuperci psihedelize*. Tatarski denigrează cunoscuta replică din comedia griboedoviană *Prea multă minte strică* – И дым отечества нам сладок и приятен – transformându-l în slogan pentru o marcă de țigări „și fumul patriei e dulce pentru noi./ parlament”³⁷.

Intertextualitatea postmodernă este ilustrată prin numeroasele referiri la literatura clasică și modernă rusă ș.a.m.d. Prin combinarea diferitelor aluzii la Kafka, Dostoievski, Gogol, Cehov, ș.a., Pelevin creează o lume fictivă, în care cuvintele pot funcționa ca memento-uri groțesti ale propriului eșec de a deveni vii sau ca elemente de pornire spre găsirea sinelui autentic³⁸. Totodată, universul

³² M. Constantinescu, op. cit., p. 172.

³³ Aluzie la Noua Politică Economică (NEP) – sistemul de reforme economice instituit de Lenin, în U.R.S.S., în anul 1921.

³⁴ În limba rusă, *leghion* înseamnă „legiune”.

³⁵ B. Noordenbos, „Copy-writing Post-Soviet Russia. Viktor Pelevin’s work in Postcolonial Terms”, *Dutch contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists*, Ohrid, September 10-16 2008, p. 218.

³⁶ Numele căruia înseamnă ad litteram *mâncător de ciuperci*.

³⁷ V. Pelevin, *Generation P*, p. 56.

³⁸ M. Lipovețki, „Russian Literary Postmodernism in the 1990s”, *Slavonic and East European Review*, 2001, p. 48, <http://www.jstor.org/pss/4213154>, accesat 28.06.2011.

pelevinian este un vast carnaval morbid, tragic și care, în același timp, „ține de teatrul de marionete”³⁹.

„În estetica postmodernismului realitatea dispare în torentul simulacrelor”⁴⁰, lumea se transformă în haos, coexistând și suprapunându-se unul peste celălalt în texte, în cultură, în mituri. Eroul pelevinian trăiește într-o lume a simulacrelor, create de el însuși sau de alți oameni. Într-o societate intrată în era vidului (*nycmoma*), și a *individualismului*, personajele peleviniene par indivizi fărămițați, fragmentați de realitatea înconjurătoare pe care o aleg și care trec de la un limbaj la altul, lumea post-nietzscheană golindu-se de realitate. Eliberat de obsesia semnificațiilor și de tortura căutării adevărilor absolute, acesta privește acceptarea lumii ca o poveste, ca o fabulă. El este rupt de realitate, suferind o criză de personalitate și identitate, asemenea Rusiei post-sovietice. Sub masca schizofrenicului, Pelevin ascunde omul societății de mâine.

Simulacrul prin mass-media. În același timp, „Pelevin înfățișează în romanul său *Generation P* (...) modul în care este manipulată conștiința prin intermediul reclamei: pentru aceasta sunt folosite idei acumulate în cultura umană, transformate în banalitatea și trivialitatea unui kitsch”⁴¹. Așadar, la Pelevin reclamele reprezintă mult mai mult decât niște simple texte scrise sau desenate, care necesită traducere pentru a deveni comprehensibile publicului rus. Nu numai mesajul comercial sau produsul ca atare trebuie să devină accesibil, cât și, mult mai important, stilul de viață și discursul asociate cu acesta. Remarcăm că într-adevăr, scriitorul este, în mod constant, preocupat de relația dintre bunurile de larg consum, crearea unui *image* și formarea unei identități. Publicitatea în roman este strâns legată de formarea individului, dar, și de devenirea identității naționale, fiind valabil și procesul invers, unele idei despre identitatea personală au o influență decisivă asupra valorii, atribuite produselor, prin reclamă. În multe privințe, protagonistul Tatarski respectă rolul de *image maker* al noii națiuni care înlocuiește rolul tradițional al scriitorului rus văzut ca și un *nation builder*.

Unele reclame din roman au la bază inversarea celebrei dihotomii *sovietic* = *bun*, *vest* = *rău*. Sloganul ales de Tatarski pentru reclama la un parfum pare a fi ilustrativ, în acest sens al adoptării tipicului occidental: **gucci pentru bărbați/ fii european. miroase mai bine**⁴² (**gucci for men / будь европейцем. пахни лучше.**). În astfel de situații, conotațiile occidentale ale produselor sunt păstrate, fiind totuși redată către potențialii consumatori și într-un limbaj accesibil. Alteori

³⁹ J-S. Blanc, op. cit.

⁴⁰ E.V. Sofanova, op.cit.

⁴¹ V. Șoptoreanu, op. cit., p. 249.

⁴² V. Pelevin, *Generation P*, p. 192.

pare că limba rusă este cea care invitată să traverseze frontiera, să intre și să-și reverse identitatea sa sovietică în Europa. În alte cazuri, apare problema conferirii de sensuri alternative rusești la produsele și textele de sorginte străină. Cel mai simplu mod de transpunere a textelor străine pentru înțelegerea lor în limba rusă o constituie negarea lor pur și simplu. Desigur, autorul se bazează pe puternica dihotomie amintită anterior ceea ce este *ne-occidental* este *rusc*. Spre exemplu, Tatarski decide să nu mai traducă sloganul american pentru Sprite: *Uncola*, percependu-l ca fiind extrem de adecvat pentru Rusia, mai ales, dacă un regim totalitar s-ar instala în curând, la putere, în viziunea eroului: „De aceea pentru consumatorul rus, termenul *Uncola* are largi conotații antidemocratice și antiliberale, ceea ce-l face extrem de atrăgător și promițător unei dictaturi militare”⁴³. Atitudinea este valabilă și pentru marca de pantofi *Reebok*, unde cunoscutul slogan al firmei Nike *Just do it*, servește drept contra-model: ***Do it yourself, motherfucker. Reebok***⁴⁴, iar exemplele în acest sens pot continua.

Toate aceste exemple iconografice tipice vestului: băuturile carbogazoase, mărci de produse sport, de țigări capătă în sfera semiotică rusă o conotație minimală. În campania pentru țigările Parliament, unde Tatarski face numeroase încercări de a găsi sloganul potrivit, printre care și „**parcă nu te lamentezi**” (***нап костей не ламент***) sau **parliament – the uniava**, aminti că sloganul trebuia să fie în rusește, a scris: „**ziua de mâine ce ne aduce? / parliament. neiava**”, însă el recunoaște primitivismul și goliciunea opoziției dublă cu America: „înțelegând că era un calc amărât după cuvântul *Uncola*, fu gata să se dea bătut”⁴⁵.

Tema dependenței Rusiei de vest în invențiile sale naționale este, desigur, una destul de veche. În analiza proceselor din spatele stereotipurilor legate de identitatea Rusiei, iar această tendință apofantică de descriere a arealului rus pare a constitui baza traducerilor din acest roman. Problemele ridicate de traduceri pot constitui, în general un factor stimulator în procesele semiotice. Iuri Lotman recunoaște că deosebit de interesante sunt textele care, în momentele de explozie culturală, sunt strămutate din domenii culturale *îndepărtate* în sfere proprii, unele texte neputând fi cu ușurință decodificate și înzestrate cu noi sensuri, iar intraductibilitatea acestor texte generează o nouă dinamică productivă cultural-semiotică⁴⁶.

⁴³Ibidem, pp. 33-34.

⁴⁴Ibidem, p. 155.

⁴⁵Ibidem, p. 35.

⁴⁶Apud B. Noordenbos, *Breaking into a new era? A cultural-semiotic reading of Viktor Pelevin*, Russian Literature LXIV (2008), p 102.

Ceea ce complică situația cu mai multe produse occidentale, termeni și sloganuri este faptul că textele din anti-sferele lingvistice trebuie să fie traduse într-o limbă care, la rândul ei se află, în plin proces de transformare, traducătorii trecând ei înșiși, printr-un proces de reinventare propriilor identități (Vavilon, Vova, Vavan sau Vladimir). Dacă anterior, remarcasem clar poziția lui Pelevin, în această situație devine oarecum neclar dacă în Rusia ar trebui incitat spiritul anti-occidental (precum în posterele de la Țigările Parlament) sau spiritul rus ar trebui să devină el însuși occidental (ca în anunțul pentru Gucci). Rusia însăși pare a-și fi pierdut propria identitate, prin acest aflux de elemente străine: sociale, economice, lingvistice, ș.a.m.d. Democrația pare un concept lipsit de sens și gol, importat și impus din vest. Valoarea acesteia este îndoielnică în Rusia:

„– Cine o fi următorul? După Elțin?

– Cum cine? Țăla care-o fi să fie votat. Avem alegeri corecte, ca în America”⁴⁷.

Prin imaginarea democrației ruse ca una virtuală, Pelevin nu se referă numai la problemele existente în democratizarea fostei Uniunii Sovietice, cât mai degrabă stăruie asupra noțiunii baudrillardiene a simulacrului. Structurile cognitive, necesare pentru a înțelege fenomenele vestice, precum capitalismul și democrația, par să lipsească Rusiei lui Pelevin, lucru ce ne conduce cu gândul la ceea ce Baudrillard numea „înlocuirea realului cu semnele realului (...) un hiperreal ferit de imaginar și de orice fel de distincție între real și imaginar, care nu mai lasă loc decât recurenței orbitale și generării simulate de diferențe”⁴⁸. În acest sens, Rusia peleviniană, pare a fi construită din semne, care au sens doar în vest, dar în Rusia iau forma unor simulacre. În timp ce personajele din roman au puțină încredere în realitatea înspăimântătoare a țării lor și chiar în ei înșiși, micuțul Vovcik este foarte preocupat de pătrunderea identității ruse, căci „e nevoie să existe o idee rusă limpede, simplă ca să i-o poți explica oricărui labagiu de la orice Harvard: unu și cu unu fac doi, și nu te mai uita ca boul. Și trebuie să știm și noi înșine de unde venim”⁴⁹.

În analiza *Culturii simulacrului*, M. Constantinescu afirma că: „mass-media tinde să fabrice modele de pseudo-existență pentru un public cooperant; această tendință duce la ștergerea distincției dintre existență și aparență, dintre ceea ce este și ceea ce nu este. Vrem să fim ceea ce vedem la televizor, să locuim în casele pe care le vedem acolo, să consumăm mărfurile impuse (printr-o publicitate agresivă) de televiziune. Televiziunea creează o situație în care dorința cea mai mare este să semănăm cu *cineva* sau *ceva*, într-un fel de omogenizare

⁴⁷V. Pelevin, *Generation P*, p. 249.

⁴⁸J. Baudrillard, op. cit., p. 6.

⁴⁹V. Pelevin, *Generation P*, p. 168.

colectivă, prin urmare uitându-ne propria identitate⁵⁰. Așadar în acest roman, precum și în *Mitraliera de lut*, Pelevin subliniază similitudinile dintre construcțiile ideologice sovietice și artefactele culturale promovate de către capitalismul vestic, precum reclamele și serialele de televiziune, care nu sunt altceva decât simulacre, construcții culturale iluzorii. Instrumente, precum televizorul, ajută în procesul de bifurcare, creând receptori pasive la reclame, dar și cumpărători ai acelorași produse. Mass-media face acest lucru cu scopul de a crea iluzia omului că-și poate achiziționa identitatea dorită doar prin dobândirea anumitor obiecte, cu ajutorul cărora poate influența percepția celorlalți asupra sa.

Spre finalul analizei noastre, dorim să reiterăm câteva dintre elementele postmoderne din romanul pelevinian *Generation P*, care a reprezentat pentru noi o veritabilă experiență de interpretare. Am începe prin sublinierea limbajului operei caracterizat de utilizarea jargonului, *slang*-ului, dar în mod deosebit a jocurilor de limbaj, exemplificând doar cu „**parcă nu te lamentezi**” (**пар костей не ламент**) sau **parliament, in god we monopoly** (motto-ul oficial al Statelor Unite ale Americii adoptat în 1956 – inscripționat pe bancnote de dolari – In God We Trust sau **acapulcopsis now** (combinație între denumirea stațiunii mexicane **acapulco** și denumirea filmului american **apocalypse now**, produs în 1979, de cunoscutul regizor F.F. Coppola, a cărui acțiune este plasată în timpul războiului din Vietnam). Lyotard afirma că „invenția continuă de construcții lingvistice, de cuvinte și sensuri (...) face să evolueze limba și producă marii satisfacții⁵¹, iar satisfacția lui Pelevin o constituie tocmai crearea acelui tip unic de comuniune între el – scriitorul și cititorii săi.

Totodată, în opera de față Pelevin și-a dovedit măiestria în îmbinarea elementelor culturii de masă, kitsch-ului cu cele ale postmodernismului, ridicând, la rang mitologic, chipul noului rus și sloganurile publicitare din realitate. În ceea ce privește nouă clasă socială din Rusia, *noii ruși* – prezentată satiric în roman – am evidențiat faptul că autorul consideră că, deși, proveniți din marea masă rusă, aceștia și-au pierdut propria identitate în noua lume, prin adoptarea, imitarea comportamentului străin și aplicarea economiei de piață de tip occidental în mass-media și publicitate, cât și prin utilizarea excesivă a limbii engleze. Și o dată cu aceste elemente, Pelevin pune în discuție mitul unei întregi generații care a ales PEPSI, ilustrat în creația sa nu numai prin conținutul narațiunilor sale, acesta fiind înscris chiar în titlul romanelor *Generation П* și *Ceapaev i Pustota (Mitraliera de lut)*.

De asemenea, a fost evidențiată preocuparea scriitorului pentru relația dintre bunurile de larg consum, crearea unui *image* și devenirea identității

⁵⁰M. Constantinescu, op. cit., p. 176.

⁵¹J.-F. Lyotard, op. cit, p. 25.

naționale, unde capitalismul și democrația din Rusia lui Pelevin au condus la crearea unei lumi virtuale și abstracte, o hiperrealitate – în sensul baudrillardian, ruptă de legătura cu simțirea sovietică sau de memoria culturală anterioară. Similitudinile dintre construcțiile ideologice sovietice și artefactele culturale promovate de către capitalismul vestic, precum reclamele și serialele de televiziune – subscriu ideii că Rusia peleviniană, pare a fi construită din semne, care au sens doar în vest, aici luând forma unor construcții culturale iluzorii, a unor simulacre. Un alt element semnificativ din opera îl constituie dihotomia est/vest și rus/străin, care vine în completarea celor enunțate mai sus.

Remarcam, în același timp, rolul deosebit pe care naratorul îl acordă intertextualității în această creație postmodernă, fie că avem în vedere numele eroilor pelevinieni care sunt determinante pentru destinul acestora ori numeroasele trimiteri la literatura clasică rusă, precum utilizării elementelor de tip *soț-artist* menite să spargă barierele stereotipurilor culturale impuse în epocă sovietică și să deconstruiască icoanele regimului comunist.

Exponent al propriului său stil literar mistico-fantastic, *по пелевски*, filosof și culturolog prin vocație, Pelevin parodiază elementele realist-socialiste din romanele, filmele și anecdotele din epoca sovietică, din filmele americane și telenovele latino-americane, precum și sloganurile publicitare la diversele mărci de produse, răspândite la nivel mondial.

Este evident că operele sale nu pot fi privite dintr-un punct de vedere tradiționalist, pentru că însăși structura lor este una haotică, autorul refuzând aceea verticalitate realistă... și dacă încă ne mai întrebăm cărui curent aparțin aceste lucrări putem găsi răspuns în afirmația lui Roland Carton, care afirma că în operele peleviniene nu putem identifica doar un sens, o singură interpretare, iar noi rămânem cu speranța că mărturiile aduse sunt suficiente în acest sens.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes R., *The Death of the Author*, apud *Image-Music-Text*, trans. S. Heath, New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1977.
- Baudrillard J., *Simulacre și simulare*, Ideea Design & Print, Cluj, 2008.
- Constantinescu M., *Forme în mișcare Postmodernismul*, Universul Enciclopedic, București, 1999.
- Dalton-Brown S., *Ludic. Nonchalance or Ludicrous. Despair? Viktor. Pelevin and. Russian. Postmodernist Prose*, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 75, №2, 1997.
- Hassan I., *The Dismemberment of Orpheus; toward a postmodern literature*, Oxford University Press, 1971.
- Kanievskaja M., *История и миф в постмодернистском русском романе*, *Izvestia/ Seria literaturî i iazika*, №59, 2000.

- Keeling T.V., *Surviving in post-Soviet Russia: Magical realism in the works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya*, Arizona State University, 2008.
- McHale B., *Ficțiunea postmodernistă*, Polirom, Iași, 2009.
- Milne Lesley, *Reflective laughter: aspects of humour in Russian culture*, Wimbledon Publishing Company, London, 2004.
- Pelevin V., *Generation P*, Curtea Veche, București, 2011.
- Pelevin V., *Dialektika perehnodnogo perioda (iz niotkuda v nikuda)*, Eksmo, Moscova, 2003.
- Șoptereanu, Virgil, *Mituri literare moderne și postmoderne*, Paideia, București, 2008.
- Tupițan, Margarita, *Sots-art*, Catalog *The New Museum of Contemporary Art*, New York, 1986.
- <http://www.sotsart.com/critique/groys.html>, accesat la 20.01.2009.
- <http://www.jstor.org/stable/3664558>, accesat la 29.01.2010
- <http://www.pelevin.nov.ru/stati/s-Sarah.Wilson.doc>, accesat la 20.01.2012

A Postmodern Novel – Generation П

Abstract: In the present study we would like to underline the post-modern characteristics in Viktor Pelevin's novel *Generation П*, stressing upon some techniques such as intertextuality, simulacrum, satire, parody, language game. At the same time, we focus on one of the most significant theme of this Russian writer: the artist's and its creation condition in post-soviet Russia. This new „virtual and abstract” Russia is in fact a *hyperreality*, as Baudrillard has described it, where a new social type could evolve – *New Russians (новые русские)* as a consequence of the interference of Western and Eastern values. Simultaneously, we analyze the role played by mass-media in creating a *simulacrum* reality.

300 de ani de la nașterea lui M.V. Lomonosov //
300 лет со дня рождения М.В. Ломоносова

Andreea DUNAEVA
București, România

«POEZIA ȘTIINȚIFICĂ» A LUI M. V. LOMONOSOV

Cuvinte-cheie: *Lomonosov, poezia științifică, foloasele sticlei, odă, cugetare*

În literatura rusă, lirica științifico-filosofică își are începuturile odată cu M. V. Lomonosov. Aici, în scrierile de acest gen, autorul se manifestă în același timp ca scriitor și ca savant, aici Lomonosov poetul se contopește profund cu omul de știință.

De altfel, contribuția originală a lui Lomonosov în literatura rusă este determinată tocmai de acest caracter enciclopedic al personalității sale, în care simțul estetic se împletește cu concepțiile științifice, pe de o parte, dar și cu o anumită viziune socială, pe de altă parte. Această strânsă legătură dintre estetică, pragmatică și ideologie este considerată ca fiind definitorie pentru creația lui Lomonosov.

În odele sale, de exemplu, Lomonosov aduce un elogiu ideilor iluministe, științei și artelor. Personificând știința, mai exact diferitele ramuri ale științei, el le cheamă în ajutor, căci acestea sunt cele care pot contribui atât la prosperitatea materială, cât și la îmbogățirea spirituală a omului.

Astfel, într-o odă¹ din 1750 Lomonosov le trasează științelor sarcini precise; mecanica trebuie să se ocupe de construcții, chimia trebuie să descopere comorile din străfundurile pământului, astronomia să descopere noi planete, geografia să deseneze hărți. În ceea ce privește meteorologia, Lomonosov îi subliniază importanța aducând, printre altele, și argumentul că țăranul rus trebuie să știe când să are sau să semene. Lomonosov a fost întotdeauna preocupat nu numai de știința pură, abstractă, cât și de aplicațiile ei practice.

Așa, de exemplu, în *Epistolă despre foloasele sticlei* (*Письмо о пользе стекла*) Lomonosov ia drept punct de pornire ceea ce, de altfel, constituie axa structurii întregului poem, și anume exemplele concrete de utilizare a sticlei în diferite domenii de activitate. Doar odată stabilită această bază structurală, expunând premisele demersului său poetico-științific, autorul lărgeste aria problematicii abordate, trecând, de această dată, la nivelul teoretic. Lomonosov scrie, astfel, un adevărat tratat științific în versuri.

¹ Vezi M. V. Lomonosov, *Ода, в которой ее величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Царском Селе августа 27 дня 1750 года*.

Epistola... a fost scrisă chiar în perioada în care autorul era preocupat de obținerea acelei sticle speciale, netransparente, folosită în arta mozaicului și, în general, în arta decorativă, al cărei secret nu era cunoscut în Rusia, ceea ce, pentru savantul Lomonosov, constituia o adevărată provocare științifică. Poate de aceea în poem apar într-o strânsă legătură nu numai știința și poezia, dar și industria și artele, ca diferite laturi ale unui univers de tip enciclopedic.

Deși poate fi numită tratat științific, *Epistola...* aparține, în același timp, genului oratoric și epistolar. Adresată curatorului Universității din Moscova, cunoscutului mecena Ivan Șuvalov, ea abundă în structuri dialogice și adresări directe. Cercetătorii subliniază că scopul acestui poem nu este producerea unei satisfacții estetice, ci acela de a convinge cititorul, deci, același scop pe care și-l propun și operele oratorice. Iar cititorul sau auditoriul odată convins, se poate trece la o acțiune practică, la anumite schimbări concrete pe plan economic și social. Astfel se poate realiza nu numai cea mai importantă sarcină a științei, dar și cea mai importantă sarcină a poeziei, care, în concepția lui Lomonosov, este aceea de a da rezultate practice. Nu întâmplător noțiunile de *folos* și *frumusețe* sunt alăturate chiar de la început («Не меньше польза в нем, не меньше в нем краса»²). Se poate astfel afirma că Lomonosov urmărește propaganda gândirii științifice prin mijloace poetice și oratorice.

În funcție de ideile exprimate, și stilurile poetice alternează. Lomonosov începe acest imn dedicat sticlei pornind de la nivelul material, cotidian, apelând, în acest context, la tematica anacreontică a bucuriilor vieții, vinului și dragostei. În prima parte a *Epistolei...*, domeniile în care este folosită sticla sunt cele din viața de zi cu zi: vesela, ferestrele, oglinzile și podoabele, ochelarii. În a doua parte sunt enumerate și alte situații în care este folosită sticla, și anume la ustensilele de laborator, la barometre, mașini electrostatice, telescoape și microscopice. Aici Lomonosov se ridică la nivelul spiritual al gândirii și rațiunii, constatându-se o asemănare tematică și de gen cu odele duhovnicești. Astfel, în evocarea unor tablouri cosmice, apar intonații solemne, specifice odelor, menite să ridice registrul stilistic la nivelul corespunzător celor mai înalte sfere ale vieții spirituale.

Ca om de știință, în *Epistolă despre foloasele sticlei* Lomonosov poartă o polemică aprinsă cu reprezentanții Bisericii, adversarii lui de idei, care se exprimau împotriva sistemului heliocentric. Autorul vorbește cu entuziasm despre N. Copernic și despre C. Huygens, J. Kepler și I. Newton, care susțineau aceste teorii, și, pe de altă parte, polemizează cu Augustin, care afirma că pământul nu poate fi rotund. În acest război al teoriilor științifice, arma

² M. V. Lomonosov, *Письмо о пользе Стекла...*, în M. V. Lomonosov, *Избранные произведения*, Leningrad, «Советский писатель», 1986, p. 236.

savantului, spune Lomonosov, este telescopul, deci din nou sticla, care poate ajuta la pătrunderea tainelor cerului.

Ca poet, Lomonosov transformă sticla în personajul principal al poemului său, scriind peste tot acest cuvânt cu literă mare. Acest original personaj este prezentat în toată complexitatea lui, începând chiar cu originile, autorul introducând și o „preistorie”, în care Sticla apare ca rezultat al unei catastrofe cosmice, evocându-se, cu această ocazie, și mitul luptei dintre apă și foc. Lomonosov vede întreg cosmosul ca pe un organism viu, îl personifică.

Pe Lomonosov îl frământă problemele originii universului; el avansează ipoteze îndrăznețe, își expune în fața cititorului mersul gândurilor, al raționamentului, făcându-l astfel părtaș la procesul de cunoaștere a universului. Dar poezia științifică a lui Lomonosov nu este o simplă transpunere în versuri a unei tematici științifice. Este o poezie născută nu numai din cunoaștere, dar și din inspirație; așa cum arată unii cercetători³, la Lomonosov inspirația poetică este provocată de gândirea științifică.

În *Cugetare de dimineață despre măreția lui Dumnezeu* (*Утреннее размышление о божием величестве*) Lomonosov intuiește în mod genial că soarele este o materie incandescentă, „un ocean veșnic arzând” («горящий вечно океан»), pe a cărui suprafață are loc un proces neîntrerupt de modificare a substanței («огненные валы», «вихри пламенные»). Metaforele de o mare plasticitate la care recurge poetul nu exprimă doar o viziune artistică, ci sunt inspirate chiar de ipotezele științifice respective. La fel de științifică și poetică în același timp este *Cugetare de seară despre măreția lui Dumnezeu cu ocazia marii aurore boreale*, (*Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния*) în care autorul oferă o descriere profund lirică a nopții, pentru ca, imediat după aceea, să fie discutate cauzele producerii aurorii.

În ambele *Cugetări* întâlnim aceeași compoziție. La început sunt evocate unele fenomene cunoscute omului din viața de zi cu zi, apoi ne sunt dezvăluite lumi noi, necunoscute. Astfel, în prima strofă a *Cugetării de dimineață...* este înfățișat răsăritul soarelui și trezirea naturii, pentru ca după aceea poetul savant să aducă în discuție proprietățile fizice ale soarelui. Lomonosov descrie fenomenele ce se petrec la suprafața soarelui în imagini simple, accesibile, dar și de o mare plasticitate:

*Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борющиеся множество веков;*

³ Vezi P. A. Orlov, *История русской литературы XVIII в.*, М., «Высшая школа», 1991, p.65.

Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.⁴

La fel, în *Cugetare de seară...*, după ce descrie un tablou cunoscut, familiar, Lomonosov vorbește despre caracterul infinit al universului, în care omul este ca un fir de nisip într-un ocean nesfârșit. El pune și problema existenței vieții pe alte planete și formulează o serie de ipoteze privind natura fizică a aurorii boreale, polemizând cu unii savanți occidentali, adepți ai teoriilor abstracte despre auroră, și având avantajul unei mai bune cunoașteri, încă din copilărie, a acestui fenomen. Astfel, demersul științific al lui Lomonosov este orientat dinspre observație spre generalizări, dinspre practică spre teorie, și nu invers.

Un exemplu al acestei orientări de la practică la teorie îl constituie și comunicarea sa științifică în proză *Apariția planetei Venus pe suprafața soarelui* (*Явление Венеры на солнце*), în care autorul acuză amestecul Bisericii în treburile științei, ridicându-se împotriva argumentului textului *Bibliei*, care, dat fiind caracterul său metaforic, nu trebuie înțeles ad litteram. Apărând teoria sistemului heliocentric al lui Copernic, Lomonosov aduce o pildă foarte ingenioasă și sugestivă, în cunoscutul fragment în versuri inclus în cadrul scrierii în proză. Astfel, într-o dispută dintre Copernic și Ptolemeu în ceea ce privește sistemele geocentric și heliocentric, argumentul cel mai de bun simț îl aduce bucătarul, care spune că nu se poate ca focul să fie învârtit în jurul fripturii, ci numai invers⁵.

Aminteam, la început, că în literatura rusă poezia științifică își are începuturile odată cu Lomonosov. În literatura universală, însă, a existat poezie științifică și înainte de el, și în opera contemporanilor săi. Astfel, *Epistola despre foloasele sticlei* își are originile în poezia științifică antică, unul dintre înaintașii lui Lomonosov în acest domeniu fiind poetul roman Lucrețiu, autorul poemului *Despre natura lucrurilor*, în care a expus amănunțit viziunea materialistă a filosofului grec Epicur. Idei asemănătoare cu cele ale lui Lomonosov în ceea ce privește foloasele științei au mai fost exprimate de Cicero. Mai târziu, englezul Alexander Pope, de exemplu, a scris poemul *Eseu despre om*, în care a expus toate doctrinele filosofice existente referitoare la esența morală a omului în relația lui cu natura și cu societatea, reușind să unească filosofia și știința cu poezia. Mai târziu, sub influența lui Pope, Voltaire a scris *Legea naturală* (1756), ce constituie un conspect poetic al celor mai importante teze ale fizicii lui Newton și ale filosofiei lui J. Locke și G. Leibniz. Dar toți aceștia amintiți aici au

⁴ М.В. Ломоносов, *Утреннее размышление о божием величестве*, în *Избранные произведения...*, p. 204.

⁵ Vezi М. В. Ломоносов, *Явление Венеры на Солнце*, în Mihailo Lomonosov, *Избранная проза*, М., «Советская Россия», 1980, p. 448–449.

transpus în versuri niște teorii străine. Spre deosebire de ei, marele merit al lui Lomonosov constă în faptul că la el poezia și știința îi aparțin în egală măsură. Adevărurile expuse îi aparțin autorului, care nu ne oferă doar niște descrieri științifice, ci și cu adevărat artistice.

Așa, de exemplu, când Lomonosov își prezintă teoria științifică despre originea aurorii boreale într-un cadru oficial, face trimitere la propria sa poezie *Cugetare de seară...*, spunând: „...ода mea despre aurora boreală, care a fost scrisă în 1743, iar în 1747 a apărut în *Retorica*, cuprinde ideea mea mai veche, cum că aurora boreală este produsă, probabil, de mișcarea eterului” («...ода моя о северном сиянии, которая сочинена в 1743 году, а в 1747 году в *Риторике* напечатана, содержит мое давнейшее мнение, что северное сияние движением Ефира произведено быть может»)⁶.

Adesea lucrările științifice în proză sunt precedate de versuri, autorul reluând în lucrarea respectivă unele imagini artistice din versurile date. Așa a procedat, de exemplu, cu următoarele versuri din *Oda cu ocazia aniversării urcării pe tronul Rusiei... a Elisavetei Petrovna*, din 1747:

Тогда сокровища открыл,
Какими хвалятся Индия;
Но требует к тому Россия
Искусством утвержденных рук.
Сие злату очистит жилу;
Почувствуют и камни силу
Тобой восставленных наук.

Хотя всегдашними снегами
Покрыта северна страна,
Где мерзлыми борей крылами
Твои взвевает знамена;
Но бог меж льдистыми горами
Велик своими чудесами:
Там Лена чистой быстриной,
Как Нил, народы напояет
И бреги наконец теряет,
Сравнившись морю шириной⁷.

⁶Cităm după E. Lebedev, *Mihail Vasilievici Lomonosov*, Rostov pe Don, «Феникс», Moscova, «Зевс», 1997, p. 322.

⁷ М. V. Ломоносов, *Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года*, în *Избранные произведения...*, p.118–119.

Patru ani mai târziu, în *Cuvânt despre foloasele Chimiei* (*Слово о пользе Химии*), el spunea: „Рачения и трудов для сыскания металлов требует пространная и изобильная Россия. Мне кажется, я слышу, что она к сынам своим вещает: Простирайте надежду и руки ваши в мое недра и не мыслите, что искание ваше будет тщетно.[...] Имеете в краях моих, к теплой Индии и к Ледовитому морю лежащих, довольные признаки подземного моего богатства. Для сообщения нужных вещей к сему делу открываю вам летом далеко протекающие реки и гладкие снега зимою подстилаю”⁸.

În proza științifică, de exemplu, în *Cuvânt despre foloasele chimiei*, Lomonosov adoptă un discurs mai apropiat de canoanele științifice, cu puține exclamații retorice, lipsit de patetism. E adevărat, întrebările retorice abundă, dar autorul recurge la ele doar pentru a-și structura mai bine textul, pentru a-i asigura axa logică. Aici ocolește polisemia, abordarea sa fiind de o maximă exactitate. Putem regăsi aceleași procedee și în poezia științifică, fără ca acestea să scadă cu ceva valoarea estetică a versurilor.

Lomonosov este, într-adevăr, și poet, și savant, dar și un mare patriot. În operele sale, el se arată preocupat nu numai de exprimarea artistică a unor adevăruri științifice, dar, totodată, și de problema destinului științei în Rusia.

Ideea la care revine mereu Lomonosov este că trebuie să existe și oameni de știință ruși, într-un context în care, în Rusia, în domeniul științei activau numai străini. În odele lui Lomonosov se face simțită această chemare spre formarea unei generații noi de savanți, ruși, de această dată, care să arate lumii întregi că și pământul rusesc poate da noi Platonii sau noi Newtonii:

*Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рожать*⁹.

⁸ M. V. Lomonosov, *Слово о пользе Химии*, în Mihailo Lomonosov, Избранная проза, Moscova, «Советская Россия», 1980, p. 412.

⁹ M. V. Lomonosov, *Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года*, în Избранные произведения..., p. 120.

BIBLIOGRAFIE

- Lebedev E., *Mihail Vasilievici Lomonosov*, Rostov pe Don, M: «Феникс», «Зевс», 1997.
Lomonosov M, *Избранная проза*, M: «Советская Россия», 1980.
Lomonosov M.V., *Избранные произведения*, Leningrad, «Советский писатель», 1986.
Orlov P. A., *История русской литературы XVIII в.*, M: «Высшая школа», 1991.

«Научная поэзия» М. В. Ломоносова

Резюме: В русской литературе основателем «научно-философской» лирики является М. В. Ломоносов. В произведениях этого жанра Ломоносов проявляется одновременно и как писатель, и как ученый. В одах он воспекает все отрасли науки, а *Письмо о пользе стекла* является своеобразным научным трактатом в стихах. Научному познанию Вселенной Ломоносов посвящает стихотворения *Утреннее размышление о божием величестве* и *Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния*. Часто он приводит в своих научных трудах стихи, написанные им раньше на ту же тему, которые поддерживают его научно-познавательный подход. И в научных, и в поэтических произведениях, Ломоносов выступает как патриот, уверенный, что Россия может рожать новых Платонов и Невтонов.

Valentina ȘÂRIAEVA
Timișoara, România

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И СУЖДЕНИЯ О ПЕРЕВОДЕ М.В. ЛОМОНОСОВА

Ключевые слова: *М.В. Ломоносов, практика перевода, переводческие воззрения, переводческие тенденции.*

Литературная и научная деятельность М.В. Ломоносова была тесно связана с изучением иностранных исследований, текстов античных писателей и поэтов, древнерусских произведений, а также работ ученых и писателей – современников. Переводческое наследие Ломоносова включает как научные статьи, так и переводы литературных произведений с древнегреческого и латинского. Тем не менее, рассматривая вопросы, связанные с переводческой деятельностью М.В. Ломоносова, необходимо сделать несколько пояснений.

Понятие литературного перевода как творческого акта передачи содержания подлинника с отражением особенностей стилистической манеры автора в указанной эпохе вряд ли существовало. В переводческой сфере тех времен друг другу противостояли два различных подхода, две концепции: буквальный перевод и творческое переосмысление подлинника, при котором личностные взгляды переводчика находили свое отражение в переводе (так называемый «вольный перевод»)¹. Один из наиболее ярких примеров последнего можно найти в суждении Флориана, высказанного им в предисловии к его переводу «Дон Кихота» Сервантеса:

«Рабская верность есть порок... В «Дон Кишоте» встречаются излишки, черты худого вкуса – для чего их не выбросить?... Когда переводишь роман и тому подобное, то самый приятный перевод есть, конечно, и самый верный.»²

При этом выбор концепции выполнения перевода зачастую оставался на усмотрение самого переводчика или литературного деятеля.

¹ В.И. Копанаев, *Вопросы истории и теории художественного перевода*. Минск, 1972, с. 105-174.

² Цитируется в переводе Жуковского В. А. *Дон Кишот ла Манхский. Сочинение Серванта*. Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским. – М. 1804, т. 1, с. XXXVIII-XXXIX.

Ломоносов, несомненно, был знаком с ведущими идеями литературного мира своего времени. Но и это не все: перевод сам по себе никогда не являлся для Ломоносова самоцелью. Основным интересом ученого, все же, являлась русская словесность и наука. Именно поэтому в оценке переводческой деятельности Ломоносова необходимо учитывать её практический характер, осознать её роль приложения, необходимого для обоснования определенных научных суждений³.

Несмотря на их роль сопутствующего элемента, исследование переводов М.В. Ломоносова не лишено научной ценности по ряду причин. Во-первых, в соответствии с общим пониманием перевода эпохи, переводные работы Ломоносова отражают отношение ученого к оригиналу или автору оригинала, что ценно в исследованиях личностных воззрений и интересов Ломоносова. Во-вторых, наряду с общей концепцией переводов, свойственной эпохе, в высказываниях о переводных текстах и переводческих работах Ломоносова встречается много нового, индивидуального. Суждения ученого говорят о глубоком понимании естественного различия языков как систем знаков, о пристальном внимании к особенностям русского языка в сравнении с древними и современными иностранными языками. И, наконец, переводческая деятельность М.В. Ломоносова была направлена на подтверждение общих положений риторики и стилистики. В этом смысле, переводы – это практическая деятельность, сопутствующая исследованию, выведению общих принципов в филологических науках, основная база для теоретических построений.

В данной статье мы постараемся проследить типичные для эпохи черты переводческой деятельности М.В. Ломоносова, его новаторские идеи и положения, а также его взгляды и суждения о переводе и литературной деятельности, связанной с сопоставлением родного и иностранных языков. Примеры, рассмотренные в данной статье, касаются лишь художественного перевода⁴, поскольку именно он представляет наибольшую сложность в выполнении и позволяет наиболее полноценно раскрыть собственно отношение переводчика к переводимому материалу и принципы его работы.

Для поставленной задачи, нам необходимо в первую очередь очертить лингвистический круг интересов М.В. Ломоносова. Дошедшие до нас

³ В.В. Сдобников, О.В. Петрова, *Теория перевода* – М. Изд-во Восток-Запад, 2006, с. 21-23

⁴ Художественные переводы М.В. Ломоносова собраны в *Кратком руководстве к риторике на пользу любителей сладкоречия* // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – М.; Л., 1950 –1983. Т. 7, с. 19-79.

списки, составленные самим ученым, содержат более ста наименований выписанной из-за границы литературы на различные темы от естественных наук до истории, философии, риторики и т.д. При этом стоит отметить, что Ломоносов в равной мере выписывал книги на немецком, латинском, французском, английском, итальянском и польском языках. Более того, в списках числится также и заказ на испанскую грамматику – постоянно расширяя свои познания, М.В. Ломоносов продолжал и изучение иностранных языков. Существуют сведения о том, что уже в зрелом возрасте он решил изучать арабский⁵.

Столь глубокие познания в сфере иностранных языков не могут не привести к определенным обобщениям и общелингвистическим установкам (названным таковыми, естественно, с точки зрения современного понимания языкознания и переводоведения). Постоянная работа с иностранной литературой, чтение её и перевод приводит М.В. Ломоносова к передовым для своей эпохи взглядам о разнице между языками как неидентичными системами знаков:

«Рассуди, что все народы в употреблении пера и изъявлении мыслей много между собою разнствуют. И для того береги свойства собственного своего языка. То, что любим в стиле Латинском, Французском иди Немецком, смеху достойно иногда бывает в Русском»⁶.

Хотя данная мысль в понимании М.В. Ломоносова относится не непосредственно к переводу, но к рассуждению о создании литературного творчества, для современных исследований подобное понимание роли языковых средств и структур в мировоззрении ученого чрезвычайно важно. Оно естественно связано с пониманием частичной непереводаемости художественного текста в том, что касается стилистики, индивидуальной манеры или юмора автора подлинника. И действительно, от эпохи Ломоносова до нас дошло довольно много заметок и упоминаний о непереводаемости, как части перевода, в основном из области поэзии: «...по тому что перевод не может николи стихотворцева изъяснить оригинала⁷», но также и в том, что касается прозы (цитата В.К. Тредиаковского):

⁵П.Н. Берков, *Литературные интересы Ломоносова // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы* / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962, с.16

⁶ Берков П.Н. *Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. I Анонимная статья Ломоносова (1755)// XVIII век. Сборник статей и материалов.* /Под ред. А. С. Орлова. – М.;Л.: Изд-во АН СССР. 1935 , стр. 343-344

⁷ Там же, с. 346

«Возможно ль статья, чтоб переводные стихи с стихов могли быть столь же хороши, сколько подлинны, для того что и прозаический перевод теряет много силы и красоты перед подлинником, не то что стихи?»⁸

В творчестве Ломоносова понимание естественного различия в использовании языковых средств приводит к вполне определенному выводу о ценности богатства родного языка:

«...береги свойства собственного своего языка... российские стихи надлежит сочинять по природному нашему языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить... чем российский язык изобилен и что в нем к версификации угодно и способно, того, смотря на скудость другой какой-нибудь речи или на небрежение в оной находящихся стихотворцев, не отнимать, но как собственное и природное употреблять надлежит.»⁹.

Применением этой идеи на практике стало использование в переводах простонародных оборотов и изречений (например, в переводах Гомера). Существует мнение о том, что просторечия в переводе Гомера стали следствием влияния руководства по поэтике Юлия Цезаря Скалигера (1561г.) – чрезвычайно распространенного и общепринятого трактата, охарактеризовавшего стиль великого поэта как «простецкий, тривиальный»¹⁰. Стоит отметить, что влияние этой работы в переводах Ломоносова ощущается и в некоторых других особенностях переложенных текстов – например, в использовании прилагательных. Эпитеты Гомера по Скалигеру часто бывают «вялыми, ребячливыми, нелепыми и не на своем месте»¹¹. Тем не менее, многочисленные эпитеты являлись неизменной чертой эпического жанра: обычно каждое существительное сопровождалось определительным прилагательным: заря – «божественная», корабли – «добропалубные» и т.д. В переводе Ломоносова большинство эпитетов опущено, что неизбежно меняет характер текста. Тем не менее, данный факт объясняется скорее не тем, что Ломоносов переводил с какого-либо иноязычного перевода, но непосредственно отношением, господствовавшим в те времена –

⁸ О.Е. Семенец, А.Н. Панасьева, *История перевода (Средневековая Азия. Восточная Европа XV-XVIII веков)*, Киев, Изд-во: «Лыбидь», 1991, с. 203

⁹ М.В. Ломоносов, *Письмо о правилах российского стихотворства* // Ломоносов М. В. *Полное собрание сочинений* / АН СССР, М.- Л., 1950-1983. Т.7, с. 9-10

¹⁰ А.Н. Егунов, *Ломоносов – переводчик Гомера* // *Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы* / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана, М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 211

¹¹ Там же, с. 203

некоторые «ненужные» части оригинала можно «выбросить» без существенного вреда для понимания и воздействия текста¹².

Употребление простонародных выражений и оборотов в эпическом жанре является чертой, требующей пристального внимания. Стремление передать героический эпос живыми, народными средствами, наряду с отказом от славянизмов и архаизмов, является началом поэтизации народной русской речи, новым этапом в развитии русской поэзии, близкой по духу и стилю русскому народу.

Конечно, суждение об определенных выражениях как «просторечиях» не обусловлено их современным звучанием и пониманием. Вполне естественно, что за два с половиной столетия нормы языка существенно изменились. Определение «просторечий» обеспечивается в первую очередь учением о «трех штилях»¹³ самого Ломоносова, а также анализом переводных и оригинальных произведений ученого – переводов римских авторов, а также эпических произведений самого Ломоносова (например, эпической поэмы «Петр Первый», написанной «высоким штилем», в которой немыслимы некоторые выражения, употребленные в переводе Гомера¹⁴).

Хотя в своих переводных работах М.В. Ломоносов придерживается достаточно близко оригиналов – более того, работая с иноязычными источниками, Ломоносов нередко оставался недоволен переводом и обращался к подлиннику в поисках более точного переложения¹⁵ – его нельзя назвать последователем буквального подхода в переводе. Более того, говоря о церковной литературе, Ломоносов отмечает недостатки «буквализма»:

«Правда, что многие места оных переводов недовольно вразумительны, однако польза наша весьма велика. При сем, хотя нельзя прекословить, что сначала переводившие с греческого языка книги на славенский не могли миновать и довольно остеречься, чтобы не принять в перевод свойств

¹² А.Н. Егун, *Ломоносов — переводчик Гомера // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы* / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана, М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. сс. 207-208

¹³ М.В. Ломоносов, *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений* / АН СССР, М.; Л., 1950-1983. Т.7, сс. 588-589

¹⁴ А.Н. Егун, *Ломоносов – переводчик Гомера // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы* / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962, сс. 211-212

¹⁵ Там же, с. 205

греческих, славенскому языку странных, однако оные чрез долготу времени слуху славенскому перестали быть противны...»¹⁶

Из приведенной выше цитаты становится ясно, что буквальный перевод в сфере религиозной литературы для М.В. Ломоносова представляется фактом закономерным. Подобное отношение отражает общую тенденцию эпохи, в которой преклонение перед святым писанием не позволяло переводчику ни на шаг отойти от текста¹⁷. Тем не менее, заметка о «невразумительности» некоторых мест из переводов относится именно к буквальной передаче.

В своей собственной переводческой практике М.В. Ломоносов не только не следует принципу «буквализма», но, довольно близко придерживаясь содержания подлинника, использует богатейшие средства русского языка для передачи оттенков стиля и смысла. Конечно, сказать, что личностное отношение к переводимым литературным произведениям не находит ни малейшего отражения в художественных переводах Ломоносова было бы ошибочно. Тем не менее, благодаря глубинному осознанию изначального различия выразительных инструментов в языках, эксперименты художественной передачи и поиски языковых средств Ломоносова становятся исследованием выразительной способности живой русской речи, её потенциала в стихотворной деятельности и её самостоятельности и полноценности в сравнении с другими языками.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Берков П.Н., *Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. I Анонимная статья Ломоносова (1755)* // XVIII век. Сборник статей и материалов. /Под ред. А. С. Орлова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1935.
- Берков П.Н., *Литературные интересы Ломоносова* // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
- Егунов А.Н., *Ломоносов – переводчик Гомера* // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы / Под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

¹⁶ М.В. Ломоносов, *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке* // Ломоносов М. В. *Полное собрание сочинений* / АН СССР, М.; Л., 1950-1983. Т.7, сс. 587-588

¹⁷ А.В. Федоров, *Основы общей теории перевода. (Лингвистические проблемы)*, М.: «Филология Три», 2002, с. 30

- Копанаев В.И., *Вопросы истории и теории художественного перевода*. Минск, 1972.
- Ломоносов М.В., *Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия* // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. М.В. М.; Л., 1950-1983.
- Ломоносов М.В., *Письмо о правилах российского стихотворства* // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – М.; Л., 1950-1983.
- Ломоносов М.В., *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке* // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – М.; Л., 1950-1983.
- Сдобников В.В., Петрова О.В., *Теория перевода* – М. Изд-во Восток-Запад, 2006.
- Семенец О.Е., Панасьева А.Н., *История перевода (Средневековая Азия. Восточная Европа XV-XVIII веков)* – Киев, Изд-во: «Льбидь», 1991.
- Федоров А.В., *Основы общей теории перевода. (Лингвистические проблемы)*. – М. Изд-во: Филология Три, 2002.

Practica și ideile despre traducere ale lui M.V. Lomonosov

Rezumat: Scopul principal al acestei lucrări este de a specifica ideile despre traducere exprimate de către M.V. Lomonosov, pe care le putem numi tipice pentru sec. al XVIII-lea, atitudinile lui novatoare, precum și aspectele particulare ale practicii lui de traducere. Cercetarea se bazează pe analiza operelor literare traduse, deoarece ele reprezintă în modul cel mai clar atitudinile sale despre traducere. Pentru exemplificare se folosesc enunțuri din operele lui Lomonosov dedicate retoricii și limbii ruse, fiindcă în acestea sunt exprimate cel mai clar părerile lui Lomonosov despre raporturile între rusă și limbile străine, la fel ca și virtuțile limbii ruse în traducere.

Elena MURAVENKO,
Moscova, Rusia – Graz, Austria
Nadja SCHWEIGER,
Viena, Austria

О РАЗВИТИИ ВРЕМЕННЫХ ЗНАЧЕНИЙ КОНСТРУКЦИИ *В + ВИН. П.* ОТ ЛОМОНОСОВА ДО НАШИХ ДНЕЙ

Ключевые слова: *временное значение, изменение способа выражения значения, конструкция в + вин. п., конструкция за + вин. п., конструкция в течение + род. п.*

В 1757 году увидела свет «Российская грамматика» М.В. Ломоносова – первая печатная нормативная научная грамматика русского языка, которая на много десятилетий вперед определила развитие русской грамматической мысли. В наши дни «Грамматика» Ломоносова является также ценным источником для изучения литературного языка середины XVIII века. В «Грамматике» затронута, в частности, и интересующая нас тема – способы выражения различных временных значений. Интересно проследить изменения, произошедшие в способах выражения времени за прошедшие два с половиной века. В «Очерках по исторической грамматике русского языка» отмечается, что «чаще других в конце XVIII – начале XIX в. употреблялись временные конструкции с винит. пад. и предлогом *в*»¹. Именно на этой частотной конструкции мы и остановим внимание в данной статье.

Опираясь на анализ примеров XVIII века, содержащихся в НКРЯ (Национальном корпусе русского языка)², и описание системы временных словосочетаний XIX века³, можно выделить 4 основных временных значения сочетания *в + вин. п.* в XVIII веке. Рассмотрим последовательно все четыре значения и поговорим об изменениях способов выражения каждого из них. (В данной статье мы будем рассматривать только существительные, называющие отрезки времени, а не существительные со значением процесса.)

¹В. М. Филиппова, *Изменения в словосочетаниях, выражающих временные отношения // Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века. Изменения в системе словосочетаний в русском литературном языке XIX века.* М.: Наука, 1964, с. 111.

² Национальный корпус русского языка // www.ruscorpora.ru.

³В. М. Филиппова, *Указ. раб.*, с. 90-127.

1. Основным временным значением рассматриваемого сочетания было указание на совершение действия **в один из моментов названного отрезка времени**. В XVIII веке это значение было присуще всем названиям временных отрезков в винительном падеже с предлогом *в*. Что касается таких выражений с временными отрезками, как *в момент, в секунду, в минуту, в день, в понедельник, во вторник* и т. п., *в полдень, в полночь, в праздник*, а также во множественном числе *в моменты, в секунды, в минуты, в часы, в дни, в праздники*, это употребление сохранилось и в современном языке, потеснив другие варианты, так что эти тривиальные примеры приводить не будем. То же касается и таких выражений, как *в период, в эпоху, в эру, во время/во времена*, а также употреблений во мн. числе *в недели, в месяцы, в годы, в века, в тысячелетия*.

Сосредоточимся на названиях тех временных отрезков, конструкции с которыми претерпели изменения. Это слова 1) *неделя*; 2) *час, месяц, год, век, столетие, тысячелетие*; 3) *зима, весна, лето, осень*; 4) *утро, день, вечер, ночь*. Мы разбили их на четыре группы в зависимости от произошедших изменений.

1.1. *Неделя*. В XVIII–XIX вв. более частотной была конструкция, которая является основной и сейчас: *на неделе*. Ломоносов в своей грамматике пишет: «Буде хотим изобразить время по праздникам или по знатым святым, употребляем предложный падеж с предлогом *о*: *о Рождестве, о Петрове дни*; недели лучше принимают предлог *на*: *на Масленице, на Страшной неделе*»⁴. С названиями непраздничных недель он также употребляет конструкцию *на + предл. п.*:

(1) *Летом на всякой неделе по дважды должен он выезжать к пастухам и смотреть, чтобы они скот пасли на хорошей траве, а пашням и санным покосам никакого вреда не чинили; Також не сеять на 20-той неделе после Рождества Христова* [М.В. Ломоносов. Лифляндская экономия (1760)]⁵.

Однако и более общая конструкция *в + вин. п.* со словом *неделя* в текстах Ломоносова встречается:

(2) *Первый день Рождества Христова сравнивают они с Иоанновым днем и примечают, какова погода будет в неделю пред Рождеством Христовым, такову ж погоду ожидают они и в*

⁴ М.В. Ломоносов, *Российская грамматика*. М.: 1755, с. 209.

⁵ Все примеры до 1917 года даны в написании, утверждённом реформой графики и орфографии 1917–1918 гг.

неделю пред Иоанновым днем [М.В. Ломоносов. Лифляндская экономия (1760)].

Приведём примеры других авторов XVIII – начала XIX века:

(3) *Старец, доволен будучи их ответом, дал время им на размышление неделю и удалился из собрания; а юноши положили между собою **в сию неделю** не видаться* [Н.И. Новиков. Пословицы российские (1782)].

(4) *Ростиславичи, воспитанные, кажется, в доме у Ярополка, бежали от него и в отсутствие дяди, который гостил у Всеволода **в неделю Пасхи**, вооруженною рукою заняли Владимир* [Н. М. Карамзин. История государства Российского (1806-1818)].

(5) *С тех пор как впервые увидел он Елизавету, **в неделю отсутствия г-на Причудина**, она менее всего занимала его мысли* [В. Т. Нарезный. Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова (1814)].

Постепенно вариант *на неделе* всё более теснит вариант *в неделю* – в современном языке конструкция *на неделе* явно является преобладающей. Однако окончательного вытеснения конструкции **в + вин. п.** не произошло. Как отмечает в своей книге М.В. Всеволодова, «в подавляющем большинстве случаев для обозначения очередного временного отрезка из единичного ряда употребляются группы *в + вин. п.* для сочетаний со словами *первый* и *последний*»⁶; подробно эта тема разработана в исследовании Г. Лайкауфа⁷. Действительно, в современном языке (последние 50 лет) *в первую неделю* употребляется в два раза чаще, чем *на первой неделе* (в НКРЯ 42 примера против 21), а *в последнюю неделю* – в 6 раз чаще, чем *на последней неделе* (в НКРЯ 31 пример против 6). Приведем примеры:

(6) ***В первую неделю** октября самой обсуждаемой в прессе фигурой наравне с губернатором был именно Миронов* [Елена Роткевич. Северяне выбирают сердцем. В Петербурге началась борьба за губернаторское кресло (2002) // «Известия», 2002.10.20].

(7) ***В последнюю неделю** Наташа дежурила почему-то часто – возможно, подменяла кого-нибудь из заболевших подруг* [Валентин Распутин. Наташа (1981)].

⁶ М.В. Всеволодова, *Способы выражения временных отношений в современном русском языке*. М.: Издательство Московского университета, 1975, с. 102, 105.

⁷ Günter Leikauf. *Temporalstrukturen im Russischen (Umstandsbestimmungen der Zeit und Temporalätze)*. Graz. Рукопись.

Преобладающее употребление конструкций *в первую неделю* и *в последнюю неделю* характерно именно в последние годы. Предыдущие 50 лет (с 1910 по 1960) *на первой (последней) неделе* и *в первую (последнюю) неделю* употребляются примерно с одинаковой частотой.

С другими определениями употребление *в... неделю* в современном языке встречается крайне редко, однако полностью не исключено:

(8) *А играл он **в эту неделю** много, почти каждый вечер, поскольку всюду шли новогодние вечера, и было много приглашений – в институты, клубы и кафе...* [Людмила Улицкая. Казус Кукоцкого // «Новый Мир», 2000].

(9) *А когда выпадает выходной, то я так устаю, что должен отдохнуть, иначе просто не буду в состоянии сниматься **в будущую неделю**,* – жаловался Смоктуновский [Эльдар Рязанов. Подведенные итоги (2000)].

1.2. Час, месяц, год, век, столетие, тысячелетие

Перечисленные существительные встречались в рассматриваемом значении с предлогом **в** как в винительном, так и в предложном падежах. Однако уже с XVIII века намечается распределение этих двух падежей в зависимости от конкретизирующих слов: если конструкция имела точное обозначение времени, то использовался предложный падеж: *в XVII веке, в 1659 году, в октябре месяце*. Если век (год, месяц) конкретизировался существительным в родительном падеже, то использовалась конструкция с винительным: *в год свадьбы, в месяц смерти*. В остальных случаях с XVIII века вплоть до середины XIX века возможны были обе конструкции:

(10) *Достойно замечания, что **в следующий год** около Москвы снег лежал целый месяц после Святой Пасхи и люди ездили на санях до 20 апреля* [Н. М. Карамзин. История государства Российского (1809–1820)].

(11) ***В следующем году** тот же Гартингер, находясь в Эстонии, чрез Иваньгород доставил в Москву новые грамоты от Максимилиана и сына его, Филиппа, короля испанского, к Иоанну и юному Василию, царям России* [Н. М. Карамзин. История государства Российского (1811–1818)].

(12) ***В нынешний век** правда есть преступление, а жизнь наша нужна для славы и счастья отечества* [Ф. В. Булгарин. Димитрий Самозванец (1830)].

(13) ***В нынешнем веке** действительно нельзя сказать правды, а тем более написать, при том же всех почти льстецов весьма*

щедро награждают, а за правду отсылают в Сибирь... [А. К. Карпов. Записки (1831)].

Однако постепенно происходит дальнейшая дифференциация конструкций: с прилагательными *прошлый, прошедший, нынешний, будущий, следующий* закрепляется предложный падеж (возможно, потому, что эти прилагательные довольно точно указывают дату, время происходящего), тогда как прилагательные, служащие «индивидуальной» или качественной характеристикой, требуют винительного падежа: *в медовый месяц, в юбилейный год, в атомный век*.

Кроме того, именно с винительным падежом предпочтительнее использовать местоимение *тот*: за последние 30 лет в НКРЯ с сочетанием *в тот год* примеров в три раза больше, чем *в том году* (360 против 120). Прилагательные *первый* и *последний* также требуют конструкции **в + вин. п.**: *в первый месяц, в последний месяц, в первый год, в последний год* (наблюдение Г. Лайкауфа⁸, о котором мы уже упоминали, описывая конструкцию *в первую неделю*). Прилагательные *первый* и *последний* также требуют конструкции **в + вин. п.**

1.3. *Зима, весна, лето, осень*.

В XVIII в. с названиями времён года употреблялись две конструкции: **в + вин. п.** и **твор. п.** (*в ... осень* и *осенью*). Причем конструкция **в + вин. п.**, как правило, употреблялась с определениями: *в ту, эту, прошедшую, нынешнюю, следующую весну (зиму, осень), в лютую, холодную зиму, в глубокую, ненастную, дурную, негодную осень, в сухое, мокрое лето* и т. п. – тогда как форма творительного падежа реже сопровождалась определениями. Характерным является употребление обеих конструкций в одном тексте:

(14) *Ее два сорта: одна – зимовая, которая сеется **осенью** и поспевает **в следующее лето**; другая – яровая, сеется **весною** и поспевает **тем же летом*** [В.Ф. Зуев. Извлечения из учебника «Начертание естественной истории» (1785)].

Творительный падеж уже в XVIII в. был более употребителен, однако частота употребляемости двух конструкций сравнима: формы *летом* и *осенью* употреблялись в два раза чаще, чем *в (...) лето* и *в (...) осень*. (Слово *лето* встречается особенно часто, поскольку в XVIII в. имеет два значения: 'год' и 'лето'.) Что касается форм *зимою/зимой* и *весною/весной*, они уже в XVIII в. веке встречаются на порядок чаще, чем *в (...) зиму* и *в (...) весну*.

⁸ Günter Leikauf, *Temporalkonstruktionen im Russischen (Umstandsbestimmungen der Zeit und Temporalsätze)*. Graz. Рукопись.

Формы творительного падежа на *-ою* в XVIII–XIX вв. явно преобладают над формами с окончанием *-ой*.

На протяжении двух с половиной веков доля употреблений конструкции **в + вин. п.** продолжает неуклонно сокращаться. Форма же творительного падежа в этом значении, наоборот, настолько часто употребляется (и чаще без определения!), что начинает восприниматься как наречие и адвербиализуется – признаком этого является определяемость этой формы не прилагательным, а наречием же, ср. *нынешней осенью* (сущ. в твор. п.) – *нынче осенью* (наречие). Примеры подобных употреблений с наречиями мы находим в НКРЯ, начиная с середины XIX века, видимо, к этому времени и можно отнести осмысление этих форм как наречных:

(15) *Знаете ли, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что я умру **нынче осенью*** [Ф.М. Достоевский. Бедные люди (1846)].

(16) ***Рано весной**, как только сойдет снег и станет обсыхать ветошь, то есть прошлогодняя трава, начинаются палы, или степные пожары* [С.Т. Аксаков. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии (1852)].

В современном языке наречия *зимой, весной, летом, осенью* (а иной раз и существительные – *холодной зимой, ранней весной, жарким летом, поздней осенью*) являются явно преобладающим способом обозначения того, что событие совершается в то или иное время года. Однако конструкция **в + вин. п.** чаще встречается с местоимением *тот*, а также с распространителями *первый* и *последний*:

(17) ***В ту осень** много было у Матрёны обид* [Александр Солженицын. Матренин двор (1960)].

(18) ***В ту зиму** он увлёкся палеонтологией, завёл большие альбомы, где рисовал разных динозавров и птеродактилей, и без конца рассказывал о них всё, что знал* [Юрий Трифонов. Дом на набережной (1976)].

(19) ***В ту весну**, когда Иванов уехал, Лена была занята сугубо материальными делами: снимала дачу, на которой должен был жить ее уже выросший, семилетний мальчик с сиделкой, а также она с Альбертом* [Людмила Петрушевская. Бессмертная любовь (1988)].

(20) *Было дело **в первое лето** по приезде в Вологду, всей семьей подались мы на пристань с целью поехать на рыбалку, но куда именно, еще не знаем* [Виктор Астафьев. Затеси (1999) // «Новый Мир», 2000].

С другими определениями **в + вин. п.** с названиями времен года в современном языке встречается крайне редко, однако это употребление нельзя сбросить со счетов:

(21) *И может быть, **в следующую весну** я пойду в лес не ради сморчков и даже не ради медуниц, а ради того, чтобы насобирать прошлогодней калины* [Владимир Солоухин. Третья охота (1967)].

(22) *И даже сухой Свечин рассказывал Штруму о своей коллекции кактусов, которую ему удалось спасти **в холодную зиму 1941 года*** [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)].

(23) ... **В осень 1945 года** особенно часто принимали нас у себя необыкновенно радушные, хлебосольные Тархановы [Софья Пилявская. Грустная книга (2000)].

Характерно использование разных конструкций в качестве однородных, подчёркивающее их полную синонимию:

(24) *Ни **в осень**, ни **зимой**, ни **весной** – если только в теплом и сухом мае – в деревню было почти не проехать* [Захар Прилепин. Санька (2006)].

1.4. Утро, день, вечер, ночь.

Картина употреблений этих временных отрезков в чем-то аналогична употреблению времен года: здесь также распространенной формой был творительный падеж, переосмысленный в современном языке как наречие: *утром, днем, вечером, ночью*. Однако если употребление названий времен года в конструкции **в + вин. п.** является периферийным, то с названиями частей суток эта конструкция вполне распространена и сейчас. Именно она употребляется в случае наличия определений: *в то (это, ненастное) утро; в ту (лунную, тёмную) ночь; в вечер дебюта (премьеры, знакомства, разлуки); в утро перед катастрофой, в вечер перед премьерой* и т.п. Сочетание *в ночь* особенно часто употребляется при указании перехода в другие сутки: *в ночь с пятницы на субботу, в ночь с девятого на десятое апреля*.

Слово *день* при указании на часть суток в современном языке используется только в форме *днем*, поскольку за конструкцией *в день* закреплено значение даты: *в день свадьбы (защиты, траура)*.

2. Еще одно распространенное временное значение сочетания **в+вин.п.** вплоть до середины XIX века – действие, длящееся **в пределах**

названного отрезка времени⁹. В этом значении названию отрезка времени обычно предшествует местоимение *весь*.

(25) *В сосудах изобразить приятно цветущие чувствительные, то есть чувствительные травы, которые ночью сжимаются, а при восхождении солнца отворяются и так **цветут во весь день*** [М.В. Ломоносов. Проект на иллюминацию к торжественному дню восшествия на всероссийский престол Ея Императорского Величества ноября 25 дня 1752 года (1752)].

(26) *...и **плыли** при тихой погоде или малом ветре **во всю ночь** и проплыли мимо города Чистополя, откуда много отпускается хлеба в Россию* [А.Н. Радищев. Записки путешествия из Сибири (1797)].

(27) *Во время похода от Смоленска до Орши стужа **во все четыре дня была слабее**, нежели в 1795 году, когда северная армия перешла по льду Вааль и овладела голландским флотом в Зюйдерзе* [Д.В. Давыдов. Мороз ли истребил французскую армию в 1812 году? (1830-1835)].

(28) *Мало-помалу она по наружности несколько возвратилась к жизни, но всегда была грустна, почти не говорила, сидела задумавшись, прилежно работала, не пропуская ни одной службы в церкви, где **во все время стояла** на коленях **и клала** земные поклоны* [В. И. Даль. Павел Алексеевич Игровый (1847)].

Существовала и синонимичная конструкция с винительным падежом без предлога. Как указывается в «Изменениях...», «эти две конструкции не различались ни по лексическому составу, ни по сферам употребления. Но в конце XVIII – начале XIX в. наиболее употребительной была предложная конструкция»¹⁰. Конструкция **в + вин.п.** активно употребляется в этом значении вплоть до середины XIX в., а потом постепенно уходит из языка.

В этом значении, как правило, использовались глаголы несовершенного вида, и именно в этом случае предложная и беспредложная конструкции действительно полностью взаимозаменяемы. Однако конструкция **в + вин.п.** могла употребляться в этом значении и с глаголами совершенного вида, тогда замена на беспредложную конструкцию не всегда была возможна. Ср.:

⁹В. М. Филиппова, *Изменения в словосочетаниях, выражающих временные отношения // Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века. Изменения в системе словосочетаний в русском литературном языке XIX века*. М.: Наука, 1964, с. 92, 102.

¹⁰В. М. Филиппова, *Там же*, с. 103.

(29) *Подписка же на сие издание **продолжится во весь год*** [И.А. Крылов. Почта Духов, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами (1789)].

(30) *И самая говорливая шинкарька не в силах будет рассказать вам о мучении, какое **претерпел я во весь день и во всю ночь*** [В.Т. Нарезный. Гаркуша, малороссийский разбойник (1825)].

Наиболее точно значение этой конструкции в современном языке передается конструкцией с производным предлогом *в течение* + **род. п.**, развивающейся на базе сочетания предлога **в** с винительным падежом отглагольного абстрактного существительного. Этот предлог обычно сочетается с названиями временных отрезков (в отличие от предлога *в продолжение* + **род.п.**, чаще сочетающегося с названиями процессов). Предлог *в течение* + **род.п.** развивается с конца XVIII в., употребляется сначала в деловой речи, но постепенно вытесняет конструкцию **в + вин.п.** из всех стилей речи. Первый содержащийся в НКРЯ пример с предлогом *в течение* принадлежит М.В. Ломоносову и относится к 1764 году:

(31) *Народ Российский, приемлющий сей великий дар от щедрот вашего величества, никогда не мог приличнее быть обогащен оным, как **в течение вашего века...*** [М.В. Ломоносов. Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное (1764)].

Как пишет В.М. Филиппова, «в самом конце XIX в. начинает функционировать предлог *на протяжении*, конструкции с которым еще более точно выражают значение «действие, длящееся в пределах названного отрезка времени»¹¹. На самом деле этот предлог появляется еще в конце XVIII века:

(32) *Доброта и деятельное участие, с которыми Ваше Императорское Величество **на протяжении стольких лет** относились к моей персоне, <...>, все это внушает в меня достаточно смелости и уверенности в том, что мое обращение к Вашему Величеству не будет воспринято Вами как неслыханная дерзость...* [И.М. Долгоруков. Повесть о рождении моем, происхождении и всей моей жизни (1788–1822)].

¹¹ Там же, с. 117.

Однако сначала употребляется он крайне редко и в основном в пространственном значении, а распространение получает действительно лишь в самом конце XIX века:

(33) *Исидор Гольдсмит на протяжении восьми лет был редактором двух влиятельных русских ежемесячников* [С. М. Степняк-Кравчинский. Россия под властью царей (1886)].

3. К только что рассмотренному значению близко значение «действие и количество времени, на него затраченное»¹². Это значение упоминает М.В. Ломоносов в «Российской грамматике»: «Когда разумеется произведение или совершение дела, требуется предлог *в*: *в десять лет взята Троя, в два года выслушал физику*»¹³.

В отличие от примеров, рассмотренных в предыдущем разделе, здесь преимущественно используются глаголы совершенного вида или несовершенного со значением многократности.

(34) *Каждый человек в год сему идола третью часть своей хищной добычи долженствовал принести в жертву* [М.В. Ломоносов. Древняя российская история. Фрагменты (1754–1758)].

(35) *При том же сказать, шутка шуткой, а дело делом: я не люблю тех пышных свадеб, на которых в несколько дней столько денег издерживают, что после в год не поправишься!* [И.А. Крылов. Пирог (1799-1801)].

(36) *...всадник едва мог на хорошем коне объехать его в половину дня* [Н.М. Карамзин. История государства Российского (1808-1820)].

(37) *Уверяю, что кто пройдет им раз десять, тот уже без огня может выйти и спуститься в четверть часа* [В.Т. Нарезный. Гаркуша, малороссийский разбойник (1825)].

(38) *Во весь день видели одного только зайца, и того протравили* [А.С. Пушкин. Дубровский (1833)].

(39) *В десять лет внутри России столько совершается событий, сколько в другом государстве не совершится в полвека* [Н.В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями (1843-1847)].

(40) *Вот мы и начали читать Вальтер-Скотта и в какой-нибудь месяц почти половину прочли* [Ф.М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

¹² Там же, с. 102.

¹³ Л.М. Ломоносов, *Российская грамматика*. М.:1755, с. 209.

Сочетание **в + вин.п.** в этом значении постепенно, с начала XIX века, вытесняется сочетанием *за + вин.п.* Кроме того, в современных текстах это значение хорошо передается конструкцией с предлогом *в течение + род. п.*

Конструкция **в + вин.п.** остается устойчивой в следующих случаях:

а) если речь идет о повторяемости события сколько-то раз в течение определенного отрезка времени, т.е. рассматривается кратное действие: *два раза в неделю, раз в месяц, дважды в год*, а также при обозначении скорости: *сорок оборотов в минуту, 60 км в час* и т.п.;

б) если речь идет о количестве денег, получаемом или затрачиваемом за определенный интервал времени (обычно за месяц или за год): *получать тридцать тысяч рублей в месяц, две тысячи евро в месяц, два миллиона рублей в год*.

(41) *7000 рублей в месяц уходит в основном на еду и лекарства* [Константин Арский. «Метровые» дети (2002) // «Вечерняя Москва», 2002.05.16].

(42) *При этом, вероятно, страховая премия составит не менее 2 тыс. долл. в год.* [Г.Шаров. Федеральный закон «Об адвокатской деятельности и адвокатуре в Российской Федерации» о страховании риска ответственности адвоката (2004) // «Адвокат», 2004.12.01]

(43) *По словам президента «Зенита», расходная часть бюджета клуба составляет от 15 до 20 миллионов долларов в год* [Олег Скворцов, Дмитрий Глухих, Анна Харитонова. Футбол не стоит денег (2003) // «Совершенно секретно», 2003.08.09].

в) если конструкция употребляется в атрибутивной функции: *интервал в две недели, промежуток в три месяца, разница в полгода, срок в три года, пауза в две минуты, перерыв в полчаса* и т.п. (в этом случае использование конструкций *за + вин. п.* и *в течение + род.п.* невозможно).

Кроме того, М.В. Всеволодова отмечает, что конструкция **в + вин.п.** возможна, если выражено «значение интенсивности действия при краткости срока его выполнения»¹⁴. Действительно, многие найденные в НКРЯ современные примеры с этой конструкцией имеют такое дополнительное значение:

(44) *Вдруг кто-то заболел, и меня срочно, в полчаса ввели в эпизодическую роль некоего лирического лейтенанта Юрия в спектакль «Осторожно, листопад!* [Вениамин Смехов. Театр моей памяти (2001)].

¹⁴ М.В. Всеволодова, *Способы выражения временных отношений в современном русском языке*. М.: Издательство Московского университета, 1975, с. 98.

(45) *Трое моих сыновей **в одну неделю** были убиты братьями-великанами* [Фазиль Искандер. Сандро из Чегема (1989)].

(46) *Но, когда я приду, мне приятно сделать вид, что я спокоен, что сложных вопросов нет и что вчерашняя плохая репетиция – пустяк, который можно поправить без труда, **в десять минут*** [Анатолий Эфрос. Профессия: режиссер (1975-1987)].

(47) *Пророчество школьного физика, увы-увы, сбылось триумфально: Героя взяли старшим лаборантом, и он **в три месяца** приобрел специфическую популярность как «Герка, который всё может»* [Михаил Чулаки. Примус // «Звезда», 2002].

Отметим также, что названия временных отрезков с определением считанные (считанные минуты, считанные часы, считанные дни, считанные недели, считанные месяцы, считанные годы) употребляются в винительном падеже с предлогом *в* в полтора-два раза чаще, чем с предлогом *за*, причем в НКРЯ примеры с обоими предлогами встречаются лишь с конца 60-х гг. XX века, только один пример в НКРЯ относится к 1948 году:

(48) *От каждого возчика он требовал, чтобы тот мог **в считанные минуты** словить, взнуздать и запрячь в телегу норовистую Лиску...* [А.И. Мусатов. Стожары (1948)].

Возможно, на распространение такого употребления оказало влияние выражение *в два счета*, встречающееся в текстах НКРЯ с 1922 года (**за два счета* не употребляется):

(49) *Сейчас починят! **В два счета** починили и подали. И я рванул дальше* [М.А. Булгаков. Похождения Чичикова (1922)].

Таким образом, несмотря на то что конструкция **в + вин.п.** в значении количества времени, затраченного на действие, в основных употреблениях заменилась конструкцией **за + вин.п.** и **в течение + вин.п.**, в современном языке остается достаточно случаев (они перечислены выше), когда эта конструкция является предпочтительной или даже единственно возможной. Об устойчивости конструкции говорят и встречающиеся в современном языке примеры, в которых нет дополнительного значения краткости срока, в том числе и с такими распространителями, которые отмечены М.В. Всеволодовой¹⁵ как невозможные:

(50) *Если днями возьмут, то и затеваться с погребом нечего: только зря растревожишь, разворишишь старье, оно — тронь, дак*

¹⁵ М. В. Всеволодова. Там же, с. 85, 89.

и в две недели не уберешься [Евгений Носов. Усвятские шлемоносцы (1977)].

(51) *В эти два года* он пишет три собственные пьесы на сюжеты несохранившихся драм Еврипида: «Меланиппа-философ», «Царь Иксион» и «Лаодамия» [М. Л. Гаспаров. Еврипид Иннокентия Анненского (1999)].

(52) *Предусмотренные Законом мероприятия первоначально предполагалось осуществить в два года* [Александр Нежный. Трудная свобода // «Звезда», 2001].

4. В «Российской грамматике» М.В. Ломоносов описывает такой способ обозначения возраста: «Для изображения лет возраста употребляем родительный без предлога; *двенадцати лет вступить в учение математики; умереть семидесяти лет*»¹⁶.

Этот способ был распространен в русском языке до середины XIX века как в обстоятельственном, так и в атрибутивном значении:

(53) *Двадцати пяти лет* женился он на знатной и любезной девице [Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника (1793)].

(54) Царь Алексей Михайлович скончался 30 января 1676 года, оставя Петра *трех лет и восьми месяцев* [А. С. Пушкин. История Петра: Подготовительные тексты (1835-1836)].

(55) У него четверо детей, старшая из них, девочка *лет пяти*, как мне казалось, сидела с нами за столом [Н.А. Дурова. Год жизни в Петербурге, или Невыгоды третьего посещения (1838)].

(56) *Двадцати лет* Володя окончил курс учения и вышел вторым по списку [И.И. Панаев. Прекрасный человек (1840)].

Наряду с родительным падежом для обозначения возраста уже с конца XVIII века встречается конструкция **в + вин.п.**:

(57) Нас встретила *женщина лет в сорок*, почтенного вида, и молодая девушка *лет в двадцать*, не прекрасная, но миловидная и нежная [Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника (1793)].

(58) *В шестьдесят лет* ломать кости уже не шутка [И. М. Долгоруков. Повесть о рождении моем, происхождении и всей моей жизни. 1791-1798 (1788-1822)].

(59) У вас есть в монастыре женщина *лет в тридцать*, прекрасная собою, с возвышенным станом, с черными пламенными глазами [В. Т. Нарезный. Бурсак (1822)].

¹⁶ М. В. Ломоносов. Указ.соч., с. 523.

(60) *...в наш век ребята росли и зрели по-русски: **в двадцать пять лет** нас не величали людьми, зато **в шестьдесят пять** и не называли стариками* [И. Н. Скобелев. Рассказы русского инвалида (1838-1844)].

Обе конструкции, как видно из примеров, употреблялись и в обстоятельственном, и в атрибутивном значении. В современном языке они обе сохранились, но в обстоятельственном значении используется сочетание **в + вин.п.**, а в атрибутивной функции – родительный падеж или соответствующее прилагательное:

(61) *Первую мелодию я сочинил **в пять лет*** [Муслим Магомаев. Любовь моя – мелодия (1999)].

(62) *И из этих тридцати двое, мальчик **десяти лет и пятилетней** девочка-виолончелистка, просто потрясающие* [Юрий Башмет. Вокзал мечты (2003)].

Итак, мы рассмотрели развитие временных значений сочетания **в + вин.п.** с середины XVIII века до наших дней. Из четырех временных значений два перестали использоваться: одна конструкция (*плыть **во всю ночь***) совсем ушла из языка – в этом значении остался беспредложный винительный и развилась новая конструкция с предлогом *в течение*, другая (*построить дом **в два года***) отошла на периферийные позиции, уступив главное место новым конструкциям – **за + вин.п.** и **в течение + род.п.**

Употребление сочетания **в + вин.п.** в двух оставшихся значениях тоже претерпело изменения, связанные с начавшейся еще в XVIII веке и продолжающейся до сих дифференциацией по используемым в конструкции словам и их распространителям. Так, в первом рассмотренном значении, т. е. для обозначения совершения действия в один из моментов указанного отрезка времени, сочетание **в + вин.п.** с XVIII века устойчиво употребляется с названиями таких отрезков, как *момент/моменты, секунда/секунды, минута/минуты, часы, полдень, полночь, дни, праздник/праздники, недели, месяцы, годы, века, тысячелетия, период, эпоха, эра, время/времена* и с названиями дней недели. Что касается названий таких временных отрезков, как *неделя, час, месяц, год, век, столетие, тысячелетие*, а также обозначений частей суток (*утро, день, вечер, ночь*) и времен года (*зима, весна, лето, осень*), они употребляются в конструкции **в + вин.п.** лишь с определенными конкретизирующими словами: это прежде всего определения в форме родительного падежа (*в вечер знакомства, в год приезда*), а также слова *первый, последний, тот* (*в тот год, в первую неделю месяца, в последний месяц года*). В последнем рассмотренном значении, для обозначения возраста, сочетание **в + вин.п.**

закрепилось в одной из двух возможных ранее синтаксических позиций, а именно в позиции обстоятельства.

Несмотря на произошедшие изменения, связанные с устранением многофункциональности форм и дифференциацией конструкций, мы должны отметить, что система временных значений в русском языке, в частности в рассмотренном небольшом фрагменте, продолжает оставаться очень сложной. Во многих случаях новые конструкции не вытесняют старые окончательно, а лишь теснят их на периферию языка, где те продолжают употребляться и не воспринимаются носителями языка как устаревшие.

БИБЛИОГРАФИЯ

Всеволодова М.В., *Способы выражения временных отношений в современном русском языке*. М.: Издательство Московского университета, 1975.

Ломоносов М.В., *Российская грамматика*. М.: 1755.

Leikauf Günter, *Temporalkonstruktionen im Russischen (Umstandsbestimmungen der Zeit und Temporalsätze)*. Graz. Рукопись.

Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века. Изменения в системе словосочетаний в русском литературном языке XIX века. М.: Наука, 1964.

www.ruscorpora.ru

Über die Entwicklung der Zeitangaben in der Konstruktion v+Akkusativ von Lomonosov bis in unsere Zeit

Stichwörter: *Zeitangabe, Veränderung der Ausdrucksweise der Bedeutung, Konstruktion v+Akkusativ, Konstruktion za + Akkusativ, Konstruktion v tečenie + Genitiv.*

In diesem Artikel wird die Entwicklung der Zeitangaben in der Konstruktion v+Akkusativ in der russischen Sprache von der Mitte des 17.Jh. bis heute untersucht. Von den vier zeitlichen Bedeutungen dieser Konstruktion, die zu Beginn der betrachteten Zeitperiode noch in Verwendung standen, werden in der Gegenwartssprache nur zwei aktiv verwendet: Die Bezeichnung einer Handlung zu einem Zeitpunkt innerhalb einer angegebenen Zeit (**v tot god on uechal**) und die Bezeichnung des Alters einer Person (**v pjať let on naučilsja čitat**), wobei aber auch diese beiden Konstruktionen im Sprachgebrauch einigen Veränderungen unterworfen waren. Die anderen zwei Bedeutungen sind außer Gebrauch gekommen. Eine Konstruktion, die eine Zeitdauer angab (**plyt vo vsju noč**), ist gar nicht mehr gebräuchlich; in dieser Bedeutung wird wie früher der Akkusativ ohne Präposition verwendet, außerdem hat sich die neue

Konstruktion *v tečenie* entwickelt. Die andere Konstruktion, die eine Handlung und die dafür benötigte Zeit beschrieb (*postroit' dom v dva goda*), wird nur mehr sehr selten verwendet, und hat ihren Platz in der Gegenwartssprache neuen Konstruktionen überlassen, nämlich *za*+Akkusativ. und *v tečenie* + Genitiv. In diesem Artikel werden die sukzessiven Veränderungen der Ausdrucksweise bei diesen Zeitangaben untersucht und beschrieben.

120 de ani de la nașterea M.I. Țvetaeva //
К 120-летию дня рождения М.И. Цветаевой

**«НЕДОСКАЗУЕМЫЕ УГОДИЯ ОБРАЗОВ»:
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ – МАРИНА ЦВЕТАЕВА, ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ**

Ключевые слова: *Марина Цветаева, Андрей Белый, сборник «Разлука», реформа русского стиха, символизм.*

1. Предыстория.

Цветаева в некотором смысле опоздала родиться – об одном опоздании она сильно сожалела в своих записных книжках, признаваясь в любви к галантному XVIII веку. Другому опозданию – не столь далеко отнесенному во времени – мы, быть может, обязаны тем, Цветаева стала тем, кем стала, обрела собственный голос, а русская литература пополнилась абсолютно уникальным явлением – поэтом Мариной Цветаевой.

Цветаева родилась на 12 лет позже Андрея Белого, и когда его скандальная символистская звезда уже вовсю сияла на поэтическом небосклоне, она была гимназисткой средних классов, стесняющейся своего пышущего здоровья и румяной круглолицести. Да еще сильно близорукой – носила очки.

Старшие символисты уже вовсю проявили себя, когда она только еще успела родиться, а младшие уже вели дискуссии о «конце символизма» (полемика, спровоцированная статьями Вяч. И. Иванова «Заветы символизма» и А. А. Блока «О современном состоянии русского символизма», приведшая, в конце концов, к распаду единой символистской литературной группировки), когда вышла ее первая книга стихов [«Вечерний альбом», 1910].

В 1908-1910 гг. Цветаева близко-дружественна с Эллисом и Нилендером, от них, в свою очередь, тянется ниточка к кругу символистов, «Мусагету» и Андрею Белому. Цветаева посещает даже лекции Белого в Мусагете, но, по собственному признанию, ничего в них не понимает, а ходит скорее любоваться Асей Тургеневой – «царицей здешних мест» и невестой Белого (и даже посвящает стихотворение сестрам Тургеневым «Осужденные»: *У них глаза одни и те же, и те же голоса...*).

Насколько велика пропасть между ею и Белым в этот период, можно судить по следующему мемуару Татьяны Астаповой, *В нашем классе...*:

В нашу гимназию (М. Г. Брюхоненко) [в Большом Кисловском пер. – И.Б.] Цветаева поступила в 1908 году и проучилась в ней два года, в 6-м и

7-м (выпускном) классе. Но, пожалуй, вернее было бы сказать: не проучилась, а пробыла в ней два года. Это была ученица совсем особого склада. Не шла к ней гимназическая форма, ни тесная школьная парта. И в самом деле, в то время как все мы – а нас в классе было 40 человек – приходили в гимназию изо дня в день, готовили дома уроки, отвечали при вызове, Цветаева каким-то образом была вне гимназической сферы, вне обычного распорядка. Среди нас она была как экзотическая птица, случайно залетевшая в стайку пернатых северного леса. Кругом движение, гомон, щебетанье, но у нее иной полет, иной язык. <...>

Однажды Цветаева, появившись утром в классе, вызвала всеобщее удивление: волосы у нее за один день стали необычного соломенного цвета, и к ним была прикреплена голубая бархатная лента. По-видимому, в ее воображении все это должно было выглядеть иначе. Быть может, тут сыграло какую-то роль название сборника стихов Андрея Белого «Золото в лазури». Ее волосы привлекли внимание, ей задавали вопросы. Вероятно, Цветаевой это надоело, а возможно, эта причуда разонравилась и самой, но только вскоре она остриглась наголо и некоторое время носила черный чепец¹.

Цветаева и Белый в это время существуют как бы в параллельных мирах, и цветаевская планета в данном случае находится где-то в глубокой периферии поэтической галактики. Неслучайно, наверное, в своем эссе о Белом она сама назвала это «полузнакомство» – «Предшествующей легендой»².

В 1910 году Цветаева издает свой первый сборник «Вечерний альбом», и это, как уже говорилось, совпадает с дискуссиями о «конце» символизма и поисками новых поэтик. Критические отзывы на первый сборник доброжелательны, Волошин, Гумилев, Брюсов находят стихи Марины Цветаевой свежими, непосредственными, оценив также «импрессионистическую способность закреплять текущий миг»³.

Шагинян отмечает «почти удивительное для начинающего поэта отсутствие заметного влияния модернистов». Цветаева быстро возьмет это на вооружение и будет упорно декларировать «отсутствие всяческих влияний», хотя они, несомненно, были, и символистские – в первую

¹ *Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта*. М.: Аграф, 2002, с. 47-48, 53.

² Подробно об отношениях Белого и Цветаевой см.: Саакянц А. *Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева* // *Андрей Белый: Проблемы творчества*. М., 1988, с. 367-385.

³ См.: *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х ч. Ч. I: 1910-1941 годы: Родство и чуждость / Сост. Л. А. Мнухина. М., 2003.

очередь. Но подобная декларация, конечно же, обязывала к выработке собственного голоса, и в этом смысле «опоздание» Цветаевой сослужило ей хорошую службу.

Белый в 1910 году выпускает в «Мусагете» книги «Символизм», «Луг зеленый», уезжает с Асей Тургеневой в заграничное путешествие и паломничество в Святую землю, осенью 1911 года приступает к работе над романом «Петербург», весной 1912-го с А. Тургеневой вновь уезжает за границу, становится штейнерианцем, и возвращается в Россию только в 1916 году. Видимо, он не знаком со стихами Цветаевой и не знает о существовании трех ее поэтических сборников.

2. Белый легенды – эссе «Пленный дух».

С 1916 года и начинается эссе Цветаевой, и начинается оно с молитвы маленькой Али:

«— Спаси, Господи, и помилуй папу, маму, няню, Асю, Андрюшу, Наташу, Машу и Андрея Белого... <...>

Почему молилась о нем сама трехлетняя Аля? Белый у нас в доме не бывал. Но книгу его “Серебряный голубь” часто называли. Серебряный голубь Андрея Белого. Какой-то Андрей, у которого есть серебряный голубь, а этот Андрей еще и белый. У кого же может быть серебряный голубь, как не у ангела, и кто же еще, кроме ангела, может называться — Белый? Все Ивановичи, Александровичи, Петровичи, а этот просто — Белый. Белый ангел с серебряным голубем на руках. За него и молилась трехлетняя девочка, помещая его, как самое любимое — или самое важное — на самый последок молитвы»⁴.

Миры Цветаевой и Белого продолжают вращаться по разным орбитам, при этом Белый уже вошел в творимый Цветаевой «миф о Поэте»⁵, представляем в различных ипостасях в разные времена (Блок – божество, современный Орфей, сын Бога и Музы; Цветаева и Пастернак – миф об абсолютном родстве; Рильке; мемориальная проза МЦ – портреты поэтов-современников). Т.е. это некоторая модификация концепции З.Г. Минц – Цветаева собирает индивидуальные мифы, творя общий «миф о поэте» (который есть мир). Мифотворчество касается и собственной личности МЦ – это так называемый автофикшн, или самомифологизация. Устами Аси

⁴ Цветаева М.И. *Пленный дух* // *Цветаева М.И. Собр. соч.* В 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994, с. 221.

⁵ Об отношении к «мифам»: оттиск или часть рукописи «Живого о живом» МЦ послала М. В. Сабашниковой, первой жене Волошина; та отозвалась одобрительно, написав, что очерк Цветаевой – это миф о поэте, то есть – правда.

Тургеневой «реабилитируется» румяная девочка-подросток, мечтающая стать поэтом:

– А у вас какие? [глаза – И.Б.] Ну, конечно, зеленые, я так и знала!

Дитя символистической эпохи, ее героиня, что же для нее могло быть важнее – цвета глаз? И что больше ценилось – зеленых, открытых Бальмонтом и канонизированных его последователями?

– И какое у вас чудное имя. (Испытующе:) А вы действительно Марина, а не Мария? Марина: морская. Вы курите? (Молча протягиваю портсигар.) И курит, и глаза зеленые, и морская, – Ася, тоном счетовода – сестрам⁶.

Так или иначе, до 1922 года Белый и Цветаева не встретились: это был «...московский заочный Белый, изустный Белый, как ни упрощаемый – всегда узнаваемый. Белый легенды, длившейся 1908 год – 1922 год – четырнадцать лет»⁷.

3. Певица и теоретик.

Цветаева приезжает в Берлин 15 мая 1922 года, а сборник «Разлука», стараниями Эренбурга, выходит чуть ли не раньше ее приезда, в начале года. Во всяком случае, экземпляр книги она (или ее издатель Вишняк) вручает Белому в день ее приезда. Далее следует молниеносная рецензия Белого в газете «Голос России» [Берлин. 1922. № 971. 21 мая], затем появляется стихотворение «Марине Цветаевой» в журнале «Эпопея» [1922, №2], и в том же 1922 году – сборник стихов Белого «После разлуки» [Берлин, «Эпоха»], в который вошла более поздняя редакция стихотворения «Марине Цветаевой».

Еще в Москве Цветаева подготовила несколько стихотворных сборников, которые начинает активно печатать в Берлине; по словам И. Шевеленко, «за два с небольшим года Цветаева обрушила на читателя и критику плоды семи лет творчества и в одночасье оказалась едва ли не

⁶ Цветаева М.И. *Пленный дух*. с. 230. Этот эпизод находится в отношениях параллелизма с предшествующим неким «воспоминанием» Цветаевой, где также фигурируют три сестры, одна из которых звонит по телефону Андрею Белому, чтобы спросить его о цвете его глаз. Этот последний эпизод Цветаева рассказывает Белому уже при личной встрече в Берлине, создавая таким образом, с одной стороны, «принудительную» связь со временем первоначальной популярности Белого и с символистским дискурсом, а с другой – вписывая себя самое в этот дискурс.

⁷ Цветаева М.И. *Пленный дух*, с. 241.

самым продуктивным и печатающимся поэтом своего поколения»⁸. При этом поэзия Цветаевой демонстрировала черты зрелой самобытной языковой личности, это отмечалось и в рецензии М. Слонима, следившего за цветаевской эволюцией, и в письмах Волошина и Б. Пастернака: для Цветаевой это новый этап, и «Разлука» – это не только разлука с мужем, не только «ремесло разлуки», но и разлука с собой, «прежней Мариной Цветаевой». Одновременно Цветаева снова подала голос в период общего поэтического «спада», особенно это касалось «женской ниши» в поэзии, «растворявшейся в новой культурной реальности». «Былой культовый персонаж эпохи – «поэтесса десятых годов» – превращался в пережиток, а «женская поэзия» теперь олицетворяла все то, что казалось отработанным топливом модернизма»⁹.

На этом фоне появляется статья Мандельштама «Литературная Москва» (Россия. 1922. №2), где он пишет: «Для Москвы самый печальный знак – богородичное рукоделие Марины Цветаевой [*Версты I* – И.Б.], перекликающейся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве – это женская поэзия. Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии, на правах новой музыки, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потембной и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского»¹⁰.

По иронии судьбы, Белый, к авторитету которого апеллирует Мандельштам, высоко оценил цветаевские стихи, причем с отсылкой к тому же Эйхенбауму:

Соединение непосредственной лирики с овладением культурой стиха – налицо; здесь работа сознания подстиляет небрежные выражения, строчки и строфы, которые держатся только мелодией целого, подчиняющего ритмическую артикуляцию, пренебрегающего всюю пластикой образов за ненужностью их при пластичном ясном напеве; стихотворения Марины Цветаевой не прочитываемы без распева; ведь Пиндар, Софокл, не поэты-лингвисты, не риторы, а певцы-композиторы; слава Богу, поэзия наша от ритма и образа явно восходит к мелодии уже утраченной со времен трубадуров. Работа проф. Эйхенбаума, вышедшая недавно и посвященная именно проблеме мелодии и интонации, –

⁸ И. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*. М.: НЛО, 2002, с. 212.

⁹ Там же, с. 217.

¹⁰ Цит по: *Марина Цветаева в критике современников*. В 2-х ч. Ч. I: 1910-1941 годы: *Родство и чуждость*, с. 83-84.

характерна для времени: он останавливается на мелодическом синтаксисе, подчиняющем прозаический синтаксис.

С синтаксисом обычно не одолеешь словосочетание поэтессы; а в пении оно яснее ясного¹¹.

В предисловии к своей книге «После разлуки», названном «Будем искать мелодии» Белый развивает эту мысль: «...я считаю, что после символизма не было сколько-нибудь действительно новых сдвигов к грядущему стилю поэзии; акмеизм был благоразумной реакцией, временно, быть может, необходимой; в дальнейших новаторских попытках сказывалось лишь естественное разделение труда в гранении деталей стиха: появились ритмисты, появились футуристы, подчеркнувшие звук слова; появились имажинисты, подчеркнувшие образ и т.д. Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: мелодия целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); мелодия в стихе есть господство интонационной мимики»¹².

Что же подразумевает Белый под «мелодией» и в чем отличие всего предшествующего поэтического опыта от этого «грядущего стиля поэзии»? (Это вопрос и о том, что нового русской поэзии в целом дала поэзия Цветаевой?)

Объяснение может быть найдено в том, что Белый пишет о несовпадении музыки и стиха: «текст музыки, песни, имеет свои правила, **не совпадающие с правилами разделения стиха на строчки, строфы** и, наоборот, подчиняющие образы, ритмы и звуки мелодическим, интонационным задачам» (выделено мной – И.Б.). И далее приводит конкретные примеры «инструментовки» стиха, связанные со знаками препинания («мелодический синтаксис, подчиняющий прозаический синтаксис») и разбивкой на строки:

два представления «ночь» и «темно» могут быть связаны по-разному знаками: 1) «Ночь. Темно» (жест спокойного рассказа). 2) «Ночь... Темно...» (Отрывистый, беспокойный темп). 3) «Ночь: темно» (здесь второе понятие вытекает из первого: так как ночь, то – темно) и т.д. Прослеживая жизнь знаков, мы видим индивидуализм у писателей: «точка» есть знак прозы Пушкина, «точка с запятой» – Толстого; «двоеточие» – мой знак; «тире» – знак, излюбленный модернистами [«фирменный» знак Цветаевой! – И.Б.]. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как

¹¹ Там же, с. 95-96.

¹² Цит по: <http://www.litera.ru/stixiya/articles/510.html>

другими элементами предложения. Измените расположение красных строк в любом рассказе, и вы увидите, до чего изменится весь его стиль.

Далее Белый предлагает эксперимент со знаменитой гоголевской фразой «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и доли полные воды свои», прочитывая это высказывание с разным интонационным рисунком:

*"Чуден Днепр
При тихой погоде, –
Когда –
– Вольно и плавно
Мчит –
– Сквозь леса и доли –
Полные воды
Свои".*

Или:

*"Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и
плавно мчит –
– Сквозь леса
И доли –
– Полные воды свои".*

Здесь мы уже видим и эксперименты с лесенкой и тире, имеющие значение для провозглашаемого Белым «мелодизма». О том, какое значение для развития русской поэзии имело это совместное открытие Андрея Белого – теоретика стиха и Марины Цветаевой – поэтессы-певицы (но и «стихийного лингвиста», по словам Л.В. Зубовой), написал Вяч. Вс. Иванов: «Как показал М.Л. Гаспаров, с выводами которого согласились и другие исследователи, и та форма лесенки, к которой Маяковский приходит в 1923 г. (при работе над "Про это"), была ему подсказана книгой стихов Андрея Белого "После разлуки". Этот вывод представляется несомненным: до книги Андрея Белого <...> Маяковский по-прежнему придерживается столбика, который в 1923 г. (после знакомства с "После разлуки") меняется по образцу графического оформления стихов Белого. <...>

Во-вторых, одной из интереснейших сторон рассматриваемого этапа в расширении графических возможностей русского стиха является несомненное **влияние на Белого в период разработки им этой новой системы эксперимента Марины Цветаевой** (выделено мной – И.Б.). В книге стихов "Разлука" (1922) Цветаева развивает введенную ранее Белым технику деления строк на куски посредством тире. О том, как Белый бурно реагировал на достижения Цветаевой, можно судить и по его рецензии на

ее книгу (тогда же напечатанной), и по быстрому перенятию им этих приемов. <...> То, что эту программу сразу же подхватил и развил в "Про это" Маяковский, поразительно. Не менее удивительно и то, что при таком перенятии приемов Белого Маяковский (либо через него, либо непосредственно) воспринимал и недавние нововведения Цветаевой. <...>

Быстрота взаимного обмена техническими достижениями и скорость продвижения по новому пути поразительны. За 1922-1923 гг. Цветаева, Андрей Белый и Маяковский реформируют внешний облик русского стиха, затем Маяковский довершает разработку своей лесенки, становящейся после этого канонической формой у Асеева, Кирсанова и других поэтов...»¹³.

В завершение отмечу, что как бы ни грешили поэты «терминологической неясностью», друг друга они поняли, и суть и квинтэссенция поэзии, сформулированная Белым, была безусловно понята и уловлена Цветаевой. Она ответила ему так:

«Я сразу ответила – про мелодию. Помню образ реки, несущей на хребте – всё. Именно на хребте, мощном и гибком хребте реки: рыбы, русалки. Реку, данную в образе пловца, расталкивающего плечами берега, плечами пролагающего себе русло, движением создающего течение. **Мелодию** – в образе этой реки»¹⁴. «Недосказуемые угодия образов» из стиха Белого, посвященного Цветаевой, и «мелодизм» из его же манифеста соединились в символе реки – вечности и поэзии. «В жизни символиста всё – символ, – написала о Белом Цветаева, – не-символов – нет».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Иванов Вяч. Вс., *О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого* // *Андрей Белый: Проблемы творчества*. М., 1988.
- Саакянц А., *Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева* // *Андрей Белый: Проблемы творчества*. М., 1988.
- Цветаева М.И., *Пленный дух* // *Цветаева М.И., Собр. соч.* В 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994.
- Шевеленко И., *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*. М.: НЛО, 2002.

¹³ Вяч. Вс. Иванов, *О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого* // *Андрей Белый: Проблемы творчества*. М., 1988, с. 355-357.

¹⁴ М.И. Цветаева, *Пленный дух*, с. 244.

Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. М.: Аграф, 2002.

Марина Цветаева в критике современников. В 2-х ч. Ч. I: 1910-1941 годы: *Родство и чуждость* / Сост. Л. А. Мнухина. М., 2003.

<http://www.litera.ru/stixiya/articles/510.html>

Marina Țvetaeva, Andrei Belii – dialog poetic

Rezumat: Studiul este dedicat relației literare dintre doi mari poeți – Marina Țvetaeva și Andrei Belii. Țvetaeva, contemporana mai tânără a lui Belii, a intrat în literatură în 1910, prin publicarea volumului *Albumul de seară*, foarte apreciat de criticii literari. Cu toate acestea, dialogul real pe tărâmul creației cu maestrul simbolismului s-a realizat doar zece ani mai târziu, în emigrație. Cei doi poeți și-au dedicat unul celuilalt creațiile poetice și în proză. O mare importanță pentru dezvoltarea poeziei ruse au avut-o descoperirile făcute de ambii poeți – Andrei Belii, teoreticul versificației și Marina Țvetaeva, poeta-cântăreață – și, anume, experimentele cu organizarea versului în scară și folosirea cratimei – procedee preluate de reprezentanții școlii poetice ruse. Se poate spune că, la începutul anilor 20 ai secolului trecut, Țvetaeva, Belii și Maiakovski au reformat profilul versului rus.

Ludmila BEJENARU,
Iași, România

**МАРИЯ БАШКИРЦЕВА, ЮЛИЯ ХАСДЕУ, МАРИНА ЦВЕТАЕВА:
ДИАЛОГ И ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ СУДЕБ**

Ключевые слова: *Башкирцева, Хасдеу, Цветаева, авторы-женщины*

Среди бесценных духовных сокровищ, которыми Россия так богата, особое место принадлежит женскому литературному творчеству. Проза, поэзия, мемуаристика – эти жанры созвучны и женской душе, потому как только погружаясь во все разнообразие творческой стихии, авторы-женщины обретали силу, полноту и целостность ощущения жизни, и способны были, всякий раз, в неповторимости мгновения, увидеть мир как бы заново, почувствовать его свежесть, изначальную прелесть и ошеломляющую новизну. А именно эти качества присущи женской душе, поэтому *некоторые особенности пути женщины к творчеству в период дебюта, и, в частности, диалог и переплетение судеб* двух выдающихся представительниц русской культуры – «золотого» века и века «серебряного» – Марии Башкирцевой и Марины Цветаевой – будет нами исследовано в данной статье, в сопоставлении с творческой личностью румынской поэтессы Юлии Хасдеу.

Где пересекаются и как переплетаются творческие судьбы этих трех даровитых и талантливых женщин мировой культуры? В чем схожи яркая и трагическая судьба Марины Цветаевой, крупного и значительного поэта первой половины XX-го века, безоблачная жизнь юной феминистки XIX-го века Марии Башкирцевой, которая мечтала положить на алтарь собственного эго славу, богатство и любовь, но так и не добилась (при жизни) для «своего величества» ни общественного признания, ни всепоглощающей мужской любви и жизнь особо одарённого ребёнка Юлии Хасдеу.

Канва переплетения жизни и творчества личностей построена нами главным образом на основе тех данных и сведений, которые так или иначе отражены в публикациях художественных произведений, переписке, участии в творческих союзах, знакомстве с известными деятелями культуры, и во многом схожи.

Феномен очарования Марии Башкирцевой ещё долго будет вызывать споры и, по видимому, так никогда до конца и не будет познан. Юная особа, почти ничего не успевшая в жизни сделать, взволновала души поэтов и художников. Её обаяние незримо присутствовало в русском «серебряном

веке», во французском экзистенциализме, воздействует оно и на современный авангардизм. Мария Башкирцева оставила потомкам всего лишь юношеский дневник, несколько картин и гениальную тоску по несбыточному. Юная художница и мемуаристка выразила свою личность в картинах, дневниковых записях и письмах, которые имеют необычайную документальную ценность. Французская художница украинского происхождения родилась под Полтавой, но жила в Германии и во Франции; литературную даровитость проявила на страницах *Дневника* с 12-летнего возраста, а азы художеств постигала в мастерской художника-реалиста Жюльена Бастьен-Лепаж (Jules Bastien-Lepaj), ценивший успехи своей ученицы очень высоко: *"Я думал, что это каприз балованного ребенка, но я должен сознаться, что она действительно работает, что у нее есть воля и она хорошо одарена. Если это будет продолжаться, то через три месяца ее рисунки могут быть приняты в Салон"*. В двадцать лет даровитая художница выставляла в Парижском салоне свои первые картины, привлекая внимание публики и критики. Ее пейзажи, портреты, жанровые картины ныне *находятся* в Русском музее, Музее Башкирцевой в Ницце, в Третьяковской галерее и Санкт-Петербурге, Сумах и Днепрпетровске, многочисленных частных коллекциях. Мария Башкирцева стала первым русским художником, чьи работы приобрел Лувр, а во Франции, Голландии, Англии прошли ее посмертные выставки. Мечтала о мировой славе, и французский *Дневник* свой вела с тою же целью; он действительно произвел литературную сенсацию, когда был издан в Париже в 1887 году и снискал ей широкую, но, увы, посмертную известность. Опубликованный во Франции спустя три года после ее кончины, *Дневник* вскоре был переведен на все европейские языки, а затем издан в Америке. В России, начиная с 1893 года, он трижды выходил в свет. Ее дневниковые записи, которые оборвались за несколько дней до смерти, побуждали размышлять об истоках личности, о мироощущении автора, и стали драмой невыраженности её души при необычайном таланте.

Ее известная переписка с Ги де Мопассаном относится к периоду март – апрель 1884 года, и включает 12 писем (5 написанных в марте, а 7 – в апреле), в 6 из которых адресатом является великий французский писатель. После колоссального успеха дебютной *Пышки*, Мопассан уже находился в зените славы, не только во Франции, но и в мире – он сразу же стал самым переводимым на другие языки писателем. Его приглашали самые модные салоны Парижа. Знатные дамы искали с ним знакомства, осыпали комплиментами, обсуждали рукописи. Не устояла перед популярностью и чарами писателя и Мария Башкирцева. *«Когда я читаю Вас, я испытываю почти блаженство. Вы боготворите правду и находите в ней источник*

поистине великой поэзии. Вы волнуете нас, рисуя движения души с тонкостью, столь глубоко проникающей в человеческую природу, что мы невольно узнаем в этом самих себя и начинаем любить Вас чисто эгоистической любовью.»¹ – писала Мопассану юная Башкирцева в своем первом письме. Начала игриво переписываться с Мопассаном, которому она хотела поручить издание своего *Дневника*, но вскоре разочаровалась в знаменитом французском беллетристе. Начавшийся с мистификации – Башкирцева отправила писателю шесть писем будто бы от шести разных людей, искусно меняя почерки, ритм слов и отбирая темы – их письменный роман не был продолжительным. Мопассан посетив ее могилу, высоко оценил талант «таинственной незнакомки»: *"Это была единственная Роза в моей жизни, чей путь я усыпал бы розами, зная, что он будет так ярок и так короток!"*.

Образ Башкирцевой последних месяцев вспоминает подробно в предисловии к каталогу её картин известный в своё время критик писатель и драматург Франсуа Коппе. Как о «необычайном оранжерейном цветке, прелестном и наделенном чудным ароматом» писал он в своих очерках о Марии Башкирцевой. Это была девушка небольшого роста, худая, очень красивая, с тяжёлым узлом золотых волос, «источающая обаяние, но производившая впечатление воли, прячущейся за нежностью... Все обличало в этой очаровательной девушке высший ум. Под женской прелестью чувствовалась железная, чисто мужская сила, и невольно приходил на память подарок Улисса юному Ахиллу: меч, скрытый между женскими уборами».².

Восторженные статьи Анатоля Франса, близкое знакомство со знаменитым французским художником Бастьен-Лепажем, ее поразительная популярность в России, где *Дневником* зачитывалась и молодежь, и люди пера и кисти, – Репин, Брюсов, Хлебников, – найдя заряд духа творчества, побуждало общество размышлять об истоках творческой личности Башкирцевой.

«Ей даровал Бог слишком много!», – так определила яркий талант Марии Башкирцевой Марина Цветаева. Свою первую книгу *Вечерний альбом*, вышедшую в Москве в 1910 году, Марина Цветаева посвятила «блестящей памяти Марии Башкирцевой», а в письме к В Розанову от 7 марта 1914 года Цветаева признавалась «Марию Башкирцеву я люблю

¹ М. Башкирцева, *Дневник Марии Башкирцевой* / Пер. с фр. под ред. Л.Я. Гуревич, М.: Искусство, 2001, с. 557

² См. *Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах*. М., 1989

*безумно, безумною любовью Я целые два года жила тоскою о ней. Она для меня так же жива, как я сама».*³ Позже Анастасия Цветаева вспоминала, что поэтесса переписывалась с матерью Башкирцевой (которая умерла в 1920 году) и свою третью книгу хотела назвать «*Мария Башкирцева*». Цветаева с Башкирцевой, несомненно, во многом были схожи – в этом убеждаешься, когда читаешь дневник Башкирцевой. Кумир, на которого жизнь твоя похожа во многом, – что может быть отраднее этого сознания в юные годы? Однако влияние Башкирцевой на Марину Цветаеву скажется позднее – в юношеских стихах 1913–1914 годов и в *Повести о Сонечке*, которая рассказывает о самом романтическом периоде в биографии Марины Цветаевой – о ее московской жизни в 1919–1920 гг. в Борисоглебском переулке. Любимая героиня Цветаевой соединит в себе черты Марии Башкирцевой, кумира цветаевской юности, и самой Марины Цветаевой. Весь ее нелегкий творческий путь увенчан легендами и представляет перед нами как необычная история жизни. Среди многих имен в русской литературе она отличается тем, что глубоко индивидуальна и личностна в своем творчестве. За обилием форм и течений она не потеряла того, что отличает человека и творца. Это порыв души поэта, который нашел себе подобную в творческой личности Марии Башкирцевой, в ее творческой стихии, в силе, полноте и целостности ощущения жизни юной художницей.

Так, выявляя все реалии, факты и свидетельства самих авторов и современников, можно сказать, что огромное влияние на формирование характера оказали матери девочек. После развода родителей Башкирцева остается с матерью – аристократкой, которая забирает 10-летнюю Марию в Европу. Австрия, Германия, Италия, Франция. Они живут в лучших отелях, нанимают самые дорогие виллы, самые роскошные квартиры, но комфорт кажется Марии, которая уже стала вести свой знаменитый дневник, всего лишь золотой клеткой, где особенно остро чувствуется одиночество человека. Позже, мать исполнит желание дочери, и будет издавать ее дневники. *«Мать моя вышла замуж двадцати одного года, отвергнув сначала несколько прекрасных партий. Она – урожденная Бабанина. Со стороны Бабаниных мы принадлежим к старому дворянскому роду После двух лет супружества мать моя переехала со своими двумя детьми к своим родителям... В 1870 году, в мае месяце, мы отправились за границу. Мечта, так долго лелеемая матерью, исполнилась. Около месяца провели мы в Вене, упиваясь новостями, прекрасными магазинами и театрами. В*

³Ю.М. Коган, И.В. Цветаев. *Жизнь. Деятельность. Личность.* - М.: Наука, 1987, с. 148

июне мы приехали в Баден-Баден, в самый разгар сезона роскоши, светской жизни», – читаем мы на первых страницах *Дневника* Башкирцевой. Жадный и чуткий ценитель искусства, пересмотревший все спектакли, идущие на европейских подмостках, и посетивший все музеи, Мария с раннего возраста жила в каждодневном общении с искусством и с ощущением неотвратимо уходящего времени : *«Мне тринадцать лет; если я буду терять время, что же из меня выйдет!»*, – спрашивает будущая художница в своих мемуарах. И там же Башкирцева определяет роль матери в своем становлении: *«С тех пор как я сознаю себя – с трехлетнего возраста (меня не отнимали от груди до трех с половиною лет) – все мои мысли и стремления были направлены к какому-то величию. Мои куклы были всегда королями и королевами, все, о чем я сама думала, и все, что говорилось вокруг моей матери, – все это, казалось, имело какое-то отношение и этому величию, которое должно было неизбежно прийти»* (подч. нами – Л.Б.).⁴

И влияние Марии Александровны Цветаевой на формирование характера Марины была определяющей. Непреклонна, сдержана и внешне неласкова, но не равнодушна, Мария Александровна мечтала, что дочери, наследовав ее высокие стремления, выйдут в мир искусства. Было определено, что важно лишь духовное: искусство, природа, честь и честность, религия. Все, что могло духовно развить детей, предоставлялось им: разноязыкие гувернантки, книги, музыка театр. Они почти одновременно начали говорить на трех языках: русском, французском и немецком. Мать стремилась дать детям возможно больше, передать им свои представления о мире. С очень большим трепетом об этом писала сама Цветаева: *«О, как мать торопилась с нотами, с буквами, с Ундинами, с Джейн Эйрами, с Антонами Горемыками, с презрением к физической боли, со Св. Еленой, с одним против всех, с одним – без всех, точно знала, что не успеет... так вот – хотя бы это, и хотя бы еще это, и еще это, и это еще... Чтобы было, чем помянуть! Чтобы сразу накормить – на всю жизнь! Мать точно заживо похоронила себя внутри нас – на вечную жизнь. Как уплотняла нас невидимостями и невесомостями, этим навсегда вытесняя из нас всю весомость и видимость. И какое счастье, что все это была не наука, а Лирика – то, чего всегда мало... Мать не воспитывала – испытывала: силу сопротивления, – подастся ли грудная клетка? Нет, не подалась, а так раздалась, что потом – теперь – уже ничем не накормить. Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью*

⁴ М. Башкирцева, *Указ.соч.*, с. 347

собственной тоски. Их счастье – что не удалось, наше – что удалось!... После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар – мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов», – пишет Марина Цветаева в очерке *Мать и Музыка*.⁵

С раннего детства блистательные и всесторонние дарования определили будущее Башкирцевой и Цветаевой. «В пять лет я одевалась в кружева моей матери, украшала цветами голову и отправлялась танцевать в залу. Я изображала знаменитую танцовщицу Петипа, и весь дом собирался смотреть на меня», – пишет Башкирцева, а о будущей поэтессе в своем материнском дневнике Мария Александровна записывала «Четырехлетняя моя Маруся, – ходит вокруг меня и все складывает слова в рифмы, – может быть, будет поэт?»⁶. В шестилетнем возрасте Марина Цветаева начала писать стихи, и притом не только по-русски, но и по-французски, по-немецки. В июле 1903 года И.В. Цветаев рассказывал о Марине, которой было тогда неполных одиннадцать лет: «За Марусю даже страшно: говорит, как взрослый француз, изящным, прямо литературным языком... пишет по-русски правильно и литературнее пяти-шестиклассников в гимназиях... Экие дарования Господь ей дал. И на что они ей! После они могут принести ей больше вреда, чем пользы.»⁷

Юлия Хасдеу была уникальным и особо одарённым ребёнком. Девочка с детства поражала всех своей целеустремленностью, жадной знаний и удивительной талантливостью. Ещё до восьми лет сдала сразу все экзамены за первые четыре года начальной школы. В 11 лет окончила Национальный Колледж Святого Саввы, одновременно посещая курсы Бухарестской Консерватории. Уехала в Париж из-за злословия общества, которое считало что поддержка ее – отца-ученого Богдана Петричейку Хасдеу – влияние и сильнее ее гениальности. После развода родителей Юлия осталась на попечении матери, с которой уезжает в Париж, а со всемогущим отцом переписывалась, в основном на французском. Девушка обладала несомненным даром литератора. Свои литературные способности она продемонстрировала и в переписке, которая рассказывает не только о трепетных отношениях родителя и дочери, но содержит и высказывания

⁵ М.И. Цветаева, *Сочинения*. В 2-х т., М.: Худ. Лит., 1980. – т. 2. Проза. очерк «Мать и Музыка», с. 99

⁶ А. Павловский, *Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой: Монография*, Л.: Сов. писатель, 1989, с. 25

⁷ Письмо И.В. Цветаева А.А. Иловойской от 26 июня 1903 г. // Ксерокопия в архиве А.И. Цветаевой.

Юлии по поводу румынских журналов, издаваемых отцом, их содержания, переплета, бумаги, продажи и популяризации. Стиль и манера изложения, подход к обсуждаемым проблемам в каждом письме были новыми, неповторяющимися. Училась Юлия с утра до ночи, ее день начинался в 6 утра и заканчивался далеко за полночь. И Мария Башкирцева работала по очень точному расписанию *«Я взялась за распределение часов своих учебных занятий: девять часов работы ежедневно. Мне тринадцать лет, если я буду терять время, то что же из меня выйдет? Так много дела в жизни, а жизнь так коротка!»* – читаем в *Дневнике* юной художницы.

Юлия Хасдеу писала на румынском и французском языках, в совершенстве знала английский, немецкий, португальский, итальянский, испанский, греческий и латинский. Рисовала, занималась музыкой, играла на фортепиано. Свой *Дневник школьницы* она начала писать в 12 лет (!), как и Мария Башкирцева, а ее первая книга стихов *Bourgeons d'Avril*, написана в 1887. В 1887 был опубликован и *Дневник* Башкирцевой, три года спустя после ее смерти. *Bourgeons d'Avril* румынской гениальной поэтессы появилась в печати два года спустя после её смерти в книге «*Œuvres posthumes*». Обе даровитости жили во второй половине XIX-го века и умерли от туберкулёза. Юлия Хасдеу – в 19 лет, пережив Марию Башкирцеву лет на пять. Обе включены в список *List of tuberculosis victims*. Пятнадцатилетняя Юлия Хасдеу принимала участие в похоронах Марии Башкирцевой и была потрясена творчеством рано ушедшей художницы. Годом позже, юная поэтесса определила четко свой путь:

*“Mets ton esprit hors de ce monde,
Mets ton reve ailleurs qu'ici bas:
Ta perle n'est pas dans notre onde,
Ton sentier n'est point sous nos pas...”*
(Chant du Crépuscule, Victor Hugo)

Когда читаешь это кредо жизни, которое воплотилось в творчестве, поражаешься предельной откровенности, зрелости мысли, целеустремленности, самобытности и самостоятельности суждений, громадной воле и целеустремленности больной девушки, которая ставила для себя очень высокие цели и упорно добивалась их достижения. Она мужественно боролась с болезнью, работая до последних дней. В стихотворении *Одиночество*, написанное за пять месяцев до смерти Юлия Хасдеу выражает мысль о тленности нашего мира:

« Все проходит... Вечен только Бог! »

Мария Константиновна Башкирцева никогда не писала стихов... Она писала дневник – с малых лет, потом, в юном возрасте, письма, картины. В

дневнике пыталась написать свою биографию. Полную, естественную, настоящую. С думами, чувствами, впечатлениями. Не по-детски глубоко и зрело мыслящая, боясь потерять даже минуту своей драгоценной жизни, словно предчувствовав раннюю гибель, в двенадцать лет Мария Башкирцева стала вести дневник – неподдельную и неистовую канву жизни. Это была откровенная исповедь взрослеющей женщины, час за часом, день за днем: *«Вы можете быть вполне уверены, благосклонный читатель, что я вся в этих страницах. Быть может, я не представляю достаточного интереса для вас, но не думайте, что это я, думайте, что это просто человек, рассказывающий вам все свои впечатления с самого детства. Это очень интересный человеческий документ. Спросите у Золя, или Гонкура, или Мопассана. Мой дневник начинается с 12 лет, хотя представляет интерес только с 15-16 лет. Таким образом остается пополнить недостающее, и я намерена написать нечто вроде предисловия, которое даст возможность лучше понять этот литературный и человеческий памятник»*.⁸

Будучи всесторонне развитым человеком, Мария хотела стать певицею, обладала чудным голосом, красотой, манерами, изяществом жестов и движений, но начала в результате жестокой простуды глохнуть, терять слух и врачи запретили заниматься пением. Свободно играла на многих музыкальных инструментах. Жадно изучала языки. Читала на латыни и древнегреческом, французском и итальянском, оборудовала собственную изящную студию, в которой книги летели с полок, рояль соседствовал с мольбертом, ноты с палитрой и мастихинами; имела уникальную память: знала наизусть огромные отрывки из Гомера. Пятнадцатилетней девочкой предается занятиям математикой, химией, физикой, рисованием. Говорить о чтении, о его интенсивности и культурной основательности, пожалуй, нет смысла: ее настольные авторы – Гомер, Плутарх, Данте, Шекспир и современники – Мопассан, Золя, Тургенев, Толстой. Её любимыми художниками были испанские живописцы Веласкес и Рибера. Юлия Хаждеу зачитывалась Аристотелем, Платоном, Декартом, Коперником, Ньютоном.

Дневник был запасным вариантом, на тот случай, если бы ей не удалось прославиться в будущем. В смелых мечтах она представляла себя на сцене императорского театра, у ее ног бесновалась публика. Именно тогда Башкирцева делает еще одну запись в своем дневнике: *«Никогда не нужно позволять заглядывать в свою душу, даже тем, кто нас любит. Нужно держаться середины и, уходя, оставлять по себе сожаления и иллюзии. Таким образом, будешь казаться лучше, оставишь лучшее*

⁸ М. Башкирцева, *Указ.соч.*, с. 257

впечатление. Люди всегда жалеют о том, что прошло, и вас захотят снова увидеть; но не удовлетворяйте этого желания немедленно, заставьте страдать; однако не слишком. То, что стоит нам слишком многого страдания, теряет свою цену».⁹ Дневник Башкирцевой не был обычным, так как огромным тиражом разошелся по всей Европе, имея оглушительный успех. И наверное, недаром английский премьер-министр того времени сэр Уильям Гладстон назвал его самой замечательной книгой столетия. *"Дневник этот, частично изданный после смерти девушки, стал подлинной сенсацией в литературном и художественном мире Франции и России XIX века (дневник впервые издан в 1887 году на французском языке). Он оказался прочтен с пристрастием, им переболели и Бунин, и Чехов, и Брюсов, и Хлебников, и не просто переболели, но вверглись в водоворот споров, изъявили восторг или отторжение (Чехов – отторжение, Цветаева – посвятила Башкирцевой свой "Вечерний альбом" – восторг)"*.¹⁰

Вечерний альбом пятнадцати-шестнадцатилетней Марины Цветаевой, своего рода «исповедь» «о детстве из детства» (М.Волошин), «был дневник очень одаренного и наблюдательного ребенка», в целом посвященный Марии Башкирцевой. Другими адресатами стихотворений, составляющих этот сборник, являются гимназические подруги М.И. Цветаевой по гимназии Фон-Дервиз в Москве в 1906-1907 гг.: Анна Ланина, Ана Калин¹¹, Нина Джаваха¹², Валя Генерозова, Клана Макаренко¹³, все такие же юные создания как сама автор и как и ее кумир Мария Башкирцева. Чувства юной Цветаевой идеальны и чисты, а любовь ее самоотверженна: *"Я сердцем пребуду – твоя". "О, лишь люби, люби его нежнее!.." "Люби без мер и до конца люби!"*. В шестнадцать лет достижение цели было связано с пре-

⁹ М. Башкирцева, *Указ.соч.*, с. 187.

¹⁰ А. Басманов, *Мария Башкирцева*, журнал «Огонек», 1986г., №22, с. 8-9.

¹¹ Калин Анна Самойловна (1896 – 1984) – гимназическая подруга сестер Цветаевых, дочь меховщика, жившего в Москве, затем в Германии. С приходом Гитлера к власти семья Калин эмигрировала в Англию. В Лондоне А. С. Калин работала на радио Би-Би-Си. Была дружна с С. Н. Андрониковой-Гальперн до самых ее последних дней. Марина Цветаева в своем *Вечернем альбоме* посвятила Анне Калин акrostих «Акварель».

¹² Нина Джаваха – героиня сентиментальной повести Лидии Чарской (наст. фам. Чурилина), которой Цветаева посвятила строки: *Всему внимая чутким ухом, - Так недоступна! Так нежна! - Она была лицом и духом Во всем джигитка и княжна.*

¹³ Клане Макаренко посвятила Марина Цветаева стихотворение *В сумерках* (На картину «Au Crepuscule» Paul Chabas 1 в Люксембургском музее). *Сумерки. Медленно в воду вошла/ Девочка цвета луны./ Тихо. Не мучат уснувшей волны/ Мерные всплески весла.*

красным. Она отталкивалась от будничной реальности и совершенно искренне признавалась: *«Я не люблю жизни как таковой – для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес, только в искусстве. Если бы меня взяли за океан, в рай и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь сама по себе не нужна»*¹⁴. Судьба ее сложилась трагично, трагичнее чем судьба кумира юности. Страстно влюбленная в жизнь, заряженная неистовой творческой энергией, Цветаева рано ощутила тяжесть одиночества, непонимание со стороны окружающих ее людей, не желавших считаться с ее правом на собственную, непохожую на другие позицию в жизни и искусстве. Она «с ранних лет чувствовала и знала то, чего не могли чувствовать и знать другие.»¹⁵

Мария Башкирцева умерла, не дожив до двадцати четырех лет. Свою раннюю смерть предвидела еще в отрочестве, а похоронена была она в Париже. Отверженная Цветаева была еще раз отвергнута летом 1941-го: ей не разрешили ехать в Чистополь с группой писателей, она попала в Елабугу, одна, где и погибла, прожив там десять дней.

*В привычной клетке одиночеств,
Где и живет одна – душа,
Как много в дневниках пророчеств,
Когда Любви тебя лишат!
Ей даровал Господь так много!
А Жизнь – крупинками считал.
О, звездная ее дорога!
И Смерть – признанья пьедестал!*

И как бы переключаясь с мыслями Цветаевой, посвященные ей, Мария Башкирцева ответила бы: *«В этом мире надо всегда стараться смотреть на вещи с их лучшей стороны. Жизнь так прекрасна и так коротка!»*.

Мария Башкирцева писала в своем дневнике *«Если бы я родилась мужчиной, то покорила бы Европу. Родившись женщиной, я истощила энергию на споры с судьбой и эксцентрические выходки.»* Закоренелая феминистка, она написала несколько статей для феминистских газет Hubertine Auclert, La Citoyenne под псевдонимом Pauline Orrel. Одно из ее известных высказываний: *«Давайте любить собак, давайте любить только собаки! Люди и кошки недостойные существа»* нашло место на страницах газет.

Одаренные женщины... В них мужчины видели и находили источник вдохновения; их красоту ценили, ею пользовались и потом, в поисках новых

¹⁴ М.Слоним, *О Марине Цветаевой: Из воспоминаний*, 1970.

¹⁵ А.Саакянц, *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, 1997.

приключений, выбрасывали как ненужную; их мысли слушали с ухмылкой или не слушали вообще. А *просто* женщины им завидовали, так как *глубина понимания жизни смущала больше всего – ну не может красивая девица так тонко чувствовать жизнь*. После этих одаренных женщин осталось самое главное – таинственное воздействие их личности через годы и расстояния. Впечатление от дневника Башкирцевой часто сравнивают с впечатлением от произведений Пруста. Дневник Башкирцевой с первых же страниц открывает главное желание, поглощавшее её всю без остатка – стать властительницей мира, добиться того, что выражалось в её исповеди одним словом – "прекрасным, звучным и опьяняющим «La Gloire» (слава), быть равной настоящим властелинам. В конце 1877 года Башкирцева пришла в частную академию рисования, и это увлечение полностью изменило её, стало одержимостью, чуть ли не сумасшествием, завладевшим сознанием: *«Я хочу от всего отказаться ради живописи. Надо твёрдо помнить это, и в этом будет вся жизнь»*. И этот отказ от внешнего мира был настолько решительным и хладнокровным, что Анатолий Франс позже заметил: *«Это было одно из тех внезапных превращений, примеры которых мы встречаем в житиях святых»*.

Наши современники называют Марию Башкирцеву эгоисткой, *«союзом таланта и амбиций»* (Елена Горбунова), *«мое величество»* *«белокурой головкой с беспокойным умом и честолюбием полководца»* (Анастасия Монастырская), не признают гениальность Юлии Хаждеу, и только в конце XX-го века по-достоинству оценили поэтическое творчество Марины Цветаевой. И это потому, что еще недостаточно полно оценено выражение собственного Я женщины – творца и влияние творчества Марии Башкирцевой, Юлии Хаждеу, Марины Цветаевой на два поколения людей. Французская исследовательница Колет Коснье написала правдивую и строгую книгу о Марии Башкирцевой, восстановив подлинные страницы ее исковерканного душеприказчиками – родными и издателями – дневника. В книге французской исследовательницы мы видим подлинный портрет Марии – неповторимый, яркий, незамутненный ничем. Письма Марии к Ги де Мопассану и Жюлиану Бастьен Лепажу – это полное горечи констатация порядка вещей: *«мир творчества принадлежит мужчинам, женщины терпимы в нем лишь в той мере, в какой исполняют роль, которой от них ожидают – слишком хорошенькие женщины никак не могут быть полноценными творцами, женщины, не годящиеся на роль Музы, могут быть лишь бледными отражениями творцов, женщины низшего порядка, невежественные, в силу благопристойности вообще не подпускаются к творчеству»* – резюмирует Колет Коснье в эпилоге книги о Марии

Башкирцевой¹⁶. "Дневник мадемуазель Марии, – продолжает исследовательница, "показывает долгий путь к освобождению, рождение женщины – художника, понимающей, что она обманута, что настало время становиться самой собою, а не Этерией, не вдохновительницей.". К счастью для Марины Цветаевой, ее творчество признано наравне с творчеством своих собратьев по «серебряному веку». Но почему ее натура – мятежная, непокорная, одержимая, склонная всегда и во всем идти наперекор общепринятым взглядам и вкусам – оставила поколениям строки «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед»? Не о равноправии творческой личности – женщины и ее творчества в обществе думает Цветаева?

Представляется интересным напомнить о почти незнакомом румынскому культурному пространству имени Марии Башкирцевой, о *Дневнике* которой румынский литературовед Константин Чопрага писал „*Se urme ale trecerii ei pe pământ ar fi lăsat Marie Bashkirtseff – în absența jurnalului ei răsunător*” (Какие следы о своей земной жизни оставила бы Мария Башкирцева, не будь ее имеющего громкий успех журнала)¹⁷.

Жени Актерян (Eugenia Maria Acterian), румынская актриса и театролог, сама автор *Журнала привередливой девушки*, отозвалась очень нелесно о журнале Башкирцевой, назвав его «посредственным и жутко поверхностным», а его автора «отсталой девчушкой», которая «жаждала славы»¹⁸. А может быть не славы жаждала талантливая художница, а равноправия, признания ее авторитета в мире живописи и её зрелости в подходах к искусству наравне с мужчинами-художниками? Что ж, «женская солидарность» иногда выражается в зависти и недооценивании! Среди афоризмов принадлежащих перу Юлии Хасдеу находим и этот «*O femeie are nevoie de geniu și de multă modestie, pentru ca ceilalți să-i tolereze inteligența*» (Женщине нужна гениальность и скромность, чтобы окружающие терпели ее интеллигентность). Гениальная поэтесса на себе испытала зависть общества.

Мы остановились на переплетении судеб трех представительниц разных культурных пространств не только с целью *анализа жизни женщины как творческой личности*, не только потому, что их биографии отличаются ярким дебютом и жесточайшими заключительными аккордами. Это авторы,

¹⁶ Колет Коснье, *Мария Башкирцева. Портрет без ретуши*, / Перевод Т. Чугуновой /М: Терра-Книжный Клуб, 2008

¹⁷ Constantin Ciopraga, *Despre jurnale și memorii*, в журнале *Saeculum*, 10/2004, с.14

¹⁸ Apud Gheorghe Grigurcu, *Jurnale feminine*, в журнале «*România literară*», № 27 / 7 iulie 2006

чья жизнь освещает не только художественную культуру в девятнадцатом веке во Франции, но и социальный опыт женщин в европейском культурном пространстве, сложный характер репрезентации *самости*, *женский тернистый собственный путь в качестве художника в мужской мир* любого (французского, русского, румынского) общества и общие условия, в которых женщины проявляли себя как творческие личности, как художники и развивали (или нет) собственную карьеру. Творчество Марии Башкирцевой, Юлии Хасдеу и Марины Цветаевой позволяет переосмыслить и пересмотреть вклад женщин в европейскую литературную практику и в мировую культуру. Это выдающиеся творческие личности – женщины, которые были «не божеством и вдохновением», а своими делами и мыслями изменили мир. Их творчество достойно внимания наравне с творчеством авторов-мужчин. Невнимание к женщинам как к представителям культуры является международным явлением, прямо касающееся гендерного неравенства в современном обществе.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Басманов А., *Мария Башкирцева*, журнал «Огонек», 1986г., №22, с. 8-9.
- Башкирцева М., *Дневник Марии Башкирцевой* / Пер. с фр. под ред. Л.Я. Гуревич. — М.: Искусство, 2001.
- Коган Ю.М., И.В. Цветаев. *Жизнь. Деятельность. Личность*. - М.: «Наука», 1987.
- Коснье Колет, *Мария Башкирцева. Портрет без ретуши.* / Перевод Т. Чугуновой /- М.: «Терра- Книжный Клуб», 2008.
- Павловский А. *Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой: Монография*. — Л.: «Сов. Писатель», 1989.
- Слоним М., *О Марине Цветаевой: Из воспоминаний*, 1970.
- Саакянц А., *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, 1997.
- Цветаева М.И. *Сочинения*. В 2-х т. — М.: «Худ. Лит.», 1980.
- Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах*. М., 1989.
- Письмо И.В. Цветаева А.А. Иловойской от 26 июня 1903 г.* // Ксерокопия в архиве А.И. Цветаевой.
- Ciopraga, C., *Despre jurnale și memorii*, în «*Saeculum*», №10, 2004
- Grigurcu, Gh., *Jurnale feminine*, «*România literară*», №27 / 7 iulie 2006

***Maria Bașkirțeva, Iulia Hasdeu, Marina Țvetaeva:
dialog și interferențe ale creației***

Rezumat: Studiul cercetează interferențele ce se pot observa în viața și creația Mariei Bașkirțeva, Iuliei Hasdeu și Marinei Țvetaeva. Vieți paralele, pe alocuri convergente. Toate trei bretonate, cu fața ovală, cu trăsături asemănătoare. Sunt înrudite și prin energia lăuntrică, și prin experiența vecinătății neantului. Maria Bașkirțeva a lăsat moșteniri artistice însemnate: tablouri, desene, dar, mai ales, *Jurnalul*, început în adolescența ei timpurie, care oferă o imagine sinceră a dezvoltării ei artistice și emoționale. Iulia Hasdeu participă la înmormântarea acesteia la Paris, iar Marina Țvetaeva îi dedică primul său volum de versuri. Trei femei de geniu, care nu au fost apreciate la justa valoare în societatea dominată de bărbați.

**VALENȚE CULTURALE UNIVERSALE, NAȚIONALE ȘI AUCTORIALE ALE
CONCEPTULUI «SUFLET» ÎN CREAȚIA MARINEI ȚVETAEVA**

Cuvinte-cheie: Țvetaeva, suflet, spirit, ființă, esență, natură, caracter, conștiință națională, mentalul colectiv

În dicționarul lui Vl. Dal, conceptul de *suflet* se definește astfel: «*Ființă spirituală nemuritoare, înzestrată cu rațiune și voință; în sens general: om cu trup și spirit; într-un sens mai restrâns: om fără trup, acorporal, după moartea sa; într-un sens și mai restrâns: ființa vitală a omului, închipuită independent de trup și de spirit*» [Dal, 2002, 279].

Acestei definiții i se alătură și Ju. Stepanov care propune însă folosirea conceptului de *esență* în locul celui de *ființă*, considerându-l mai potrivit [Stepanov, 2001, 716]. El este de părere că această definiție corespunde în totalitate realității culturale rusești de azi, aspect ce nu putea să fie acceptat în perioada sovietică drept pentru care, în dicționarul redactat de D.N. Ușakova, sub presiunea cenzurii, a apărut următoarea definiție: «*În credințele religioase și idealiste – originea imaterială a vieții, contrapusă trupului; ființă acorporală, rămasă după moartea omului (T.I., alin.816, 1935)*»¹. Prin această definiție, punându-se laolaltă concepția religioasă cu cea a filosofiei idealiste – ambele fiind etichetate drept «păguboase» și «interzise» –, s-a șters totodată diferența dintre *suflet* și *spirit*. În alte dicționare (d.ex., cel redactat de S.I. Ojegov) se aduc niște corective, conceptul de *suflet* fiind despărțit de cel de *spirit*, dar identificat cu cel de *conștiință*.

În fapt, cele două concepte sunt diferite și fac obiectul de lucru al filosofiei idealiste, în centrul căreia se află conceptul de *spirit*, în timp ce existența spirituală cotidiană a rușilor este marcată de preocuparea pentru *suflet*².

¹ Apud Ju. Stepanov, *Константы: словарь русской культуры*, М.: Академический Проект, 2001, p. 717.

² Diferența dintre cele două concepte – *spirit* (дух – esență a genului și sexului masculin) și *suflet* (душа – esență a genului și sexului feminin), este un aspect reflectat și în cultura latină în două cuvinte – *animus* și *anima*.

Reprezentările privind *sufletul*, ca fiind diferit de *spirit*, sunt mult mai clar conceptualizate în creștinism. Referindu-se la cele două concepții ale Părinților greci ai Bisericii privind natura umană (ca fiind constituită fie din trei componente – spirit, suflet și trup –, fie din două – suflet și trup), Vl. Losski este de părere că «dihotomiștii vedeau în *spirit* capacitatea supremă a sufletului înțelept, prin care omul intră în comuniune cu Dumnezeu. Persoana sau ipostaza umană îmbrățișează această substanță naturală, se exprimă în om, iar acesta există în ea și prin ea. Îndepărtându-se de Dumnezeu, spiritul începe să trăiască pe socoteala sufletului în loc să-i dea acestuia hrană; sufletul, la rândul său, începe să trăiască pe socoteala trupului (așa se explică proveniența patimilor); și, în sfârșit, trupul, nevoit să-și caute hrană în afara ființei, în materia lipsită de viață, își găsește finalul, adică moartea, prin destrămarea construcției umane.» [Losski, 1991, 97-98]. După cum vedem, Losski, asemeni lui Dal, face legătura dintre suflet și *voință*, afirmând mai departe că degradarea sufletului și a spiritului se explică prin faptul că răul a pătruns în lume prin *voință*.

În dicționarul lui Ju. Stepanov conceptul de *suflet* este abordat ca fiind unul de bază, și pus în paradigma altor concepte de bază, precum: *omul și persoana (personalitatea)*, din ele derivând conceptul de *ipostază*, strâns legat, la rândul său, de conceptul de *esență*.

Preocuparea atât de intensă a rușilor pentru problematica ce ține de conceptul de *suflet* a dat naștere la o serie de interpretări, unele pertinente, altele exagerate sau controversate, care încearcă să surprindă esența acestuia, dar se lovesc de dificultatea găsirii unei definiții general-valabile, care să fie unanim recunoscută. Acest fapt a și generat sintagma de *enigmaticul suflet rus* («загадочная русская душа») – un mit despre «taina sufletului rus», la crearea căruia au contribuit deopotrivă și străinii, dar și rușii înșiși.

Polemizând cu adepții teoriei conform căreia caracterul național rus este unul «extremal și lipsit de compromisuri, *enigmatic* și gata să meargă în toate până la limita posibilului (și, în esență, este rău)», D.S. Lihaciov susține ideea că «voința rusă liberă» înseamnă «libertatea corelată cu spațiul», «cutezanța rușilor» este «vitejia în mișcare largă», «fapta eroică» nici nu poate fi tradusă deoarece este «nemărginită»³.

Începând încă de la P. Ceaadaev filosofarea pe marginea Rusiei s-a concentrat pe trei aspecte: natura rusă, statalitatea și istoria rusă, insistându-se pe ideea unei predestinări speciale a Rusiei și poporului rus: «Despre noi se poate spune că am face excepție dintre celelalte popoare. Aparținem acelei

³ D.S. Lihaciov, *Заметки о русском // Избр. работы*, vol.2, М., 1987, pp. 419, 429.

categorii dintre ele care parcă nu ar face parte din umanitate, ci există doar pentru a da o mare lecție întregii lumi. Și, desigur, nu va trece fără urmă acea învățătură pe care suntem hărăziți s-o dăm, dar cine știe ziua când noi ne vom regăsi pe noi înșine în omenire și cine va număra acele nenorociri prin care trecem până se împlinesc destinele noastre?»⁴. Explicând măreția pe care a atins-o poporul rus ca fiind datorată supușeniei ca o caracteristică de bază a firii acestuia, Ceaadaev plasează rușii «dincolo de vremuri» («вне времени»). Iar Rudolf Steiner într-o scrisoare din 1908 adresată Annei R. Mințlova, prima sa elevă din Rusia interesată de teosofie, scria: «În Răsărit substanța sufletului popular tebuie să ducă prin evoluție la însănătoșirea întregii umanități... Suferințele din țara Dvs. sunt durerile facerii acestei substanțe sufletești...»⁵.

În încercarea de a lămuri și mai mult lucrurile privind apartenența la un anumit tip de comunitate umană s-a ajuns la conștiința de sine tipică pentru un ethnos, care se rezumă la simplitatea formulei *Noi suntem așa, iar alții sunt altfel*, deci, la opoziția *(de-)ai noștri/ceilalți (străinii)*, toate acestea reflectându-se și în construcții specifice ale limbii ruse: *по-нашему, по-вашему, по-своему* (pe placul nostru, ..., / cum știm noi, ...) sau *а у нас...* (iar la noi...). Acest tip de maximalism lingvistic ar putea fi rezultatul experienței spirituale a poporului rus care a determinat o formă de maximalism moral rus, explicat de Paul Evdochimov ca fiind constanta și neatinsa sete de absolut a rușilor. În timp, s-a format un fel de re-prezentare a realității care și-a găsit reflectarea nu doar în conștiința națională, dar și în producțiile imaginației (literatură, pictură, muzică, etc.), deseori invocându-se componenta spațio-temporală a sufletului rus. Făcând legătura între stepă și nemărginirea sufletului rus, același Paul Evdokimov conchide, pe bună dreptate, că maximalismul rușilor «...este proiecția geografiei stepelor fără limită din peisajul interior al sufletului rus.»⁶.

Adeptul teoriei conform căreia sufletul rus ar fi fost modelat de spațiul și natura Rusiei este și N. A. Berdiaev, care vorbește și despre smerenie și jertfă, afirmând și explicând neputința rușilor de a se bucura: «Urișele întinderi se supuneau ușor poporului rus, însă nu atât de ușor reușea el să le organizeze (...) într-un stat. Sufletul rus este copleșit de necuprinsul câmpiilor ruse și de zăpezile de necuprins din Rusia»⁷.

⁴ P.Ja. Ceaadaev, *Философические письма* // *Сочинения*. М., 1989, p. 21-22.

⁵ Apud Tatiana Kuznețova, *Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии*, М., 1996, p. 12.

⁶ Pe larg în Paul, Evdokimov, *Hristos în grădina rusă*, ed. Symbol, București, 2001.

⁷ N.A.Berdiaev, *О власти пространства над русской душой*// *Судьба России*, М., 1990, p.65.

Imaginea existentă despre *sufletul rus*, trecută prin grila de interpretare a fiecărui individ sau prin mentalul colectiv, este imaginea creată și multiplicată de marii creatori care, la **originalitatea** sufletului rus, au mai adăugat o dimensiune – **universalitatea** și, prin vastitatea creației lor, au determinat ca rădăcinile sufletului rus să fie suspendate în infinit.⁸

Pornind de la considerentele de mai sus și ținând cont și de altele la care vom mai face referire, ni s-a părut relevantă investigarea temei despre *suflet*, cu toate componentele ce intră în această paradigmă, aplicată pe opera și profilul literar al unui mare creator din prima jumătate a secolului XX – Marina Țvetaeva. Dacă e să judecăm după nenumăratele sale afirmații legate de rusicitatea sa, am putea cădea în capcana în care s-au prins deja unii cercetători negând filonul rusesc al esenței sale⁹.

Ne vom opri la câteva dintre aceste afirmații derutante. Iată, de pildă, cum reacționează poeta la una din componentele universului rus din triada «personalitate – popor – Dumnezeu» considerată a fi baza misiunii artistului: «*Elementul popular? Eu însămi sunt poporul, și nici un alt fel de popor în afara persoanei mele nu recunosc – eu nu am avut nici măcar o doică rusoaică (erau nemțoaice, franțuzoaice, iar parte din copilăria mea până la adolescență s-a scurs în străinătate), și nici în vreun sat rusesc eu nu am fost niciodată*»¹⁰. Pentru ea, opoziția (de-)ai noștri/ceilalți, străinii – nu există, respingere pe care o găsim încă în versurile ei de tinerețe: ... *что мне, ни в чем не знавшей меры, / Чужие и свои?!*¹¹. Iar ceva mai târziu, ne lovim și de negarea oricăror trăsături naționale ale «trupului», care i se atribuiau: *Все признаки с меня, / Все меты, / Все даты – как рукой сняло: / Душа, родившаяся где-то*¹². Țvetaeva pare să arunce o provocare directă tuturor acelor afirmații privind influența naturii, ethnosului, naționalității, asupra personalității umane.

Încă în *Jurnalul* său din 1919, Marina Țvetaeva făcea o mărturisire ce a devenit emblematică pentru profilul ei de artist al cuvântului: «*în mine sunt multe suflete*»¹³. Mai departe, aducând lămuriri la această afirmație, vorbește

⁸ Idem.

⁹ Vezi studiul lui Ju. Pavlov *Душа и тело, или штрихи к портрету Марины Цветаевой* // *Человек и время в поэзии, прозе, публицистике*, - М.: Литературная Россия, 2011, pp. 41-55.

¹⁰ Vezi M. Țvetaeva, *Письма* // *Собрание сочинений* в 7 т., Vol. 7, М., 1995.

¹¹ «...ce-s pentru mine, care măsură la nimic nu știu, străinii sau ai noștri?!» (aici și mai departe, traducerea versurilor ne aparține – A.C.)

¹² «*Cu mâna parcă mi-au fost luate, / Toate semnele, / Însemnele / Și toate datele: / Sufletul meu, născut e pe undeva*».

¹³ Vezi M. Țvetaeva, *Избранная проза в двух томах*, vol. I, М., 1979, p. 128.

despre pasiunea pentru cultura fiecăreia din țările dragi ei, ca fiind «unica», și adăugând că «cel mai important suflet» al ei este de sorginte «germană». «În poet, mai mult decât în oricine altcineva, vorbește sângele: înaintașii» – mărturisirea ea cu prilejul aniversării lui K. Balmont¹⁴. Sunt gânduri perfect valabile și în ceea ce privește propria ei persoană. Ea însăși recunoștea în nenumărate rânduri că întregul său profil uman și poetic a fost predeterminat de mama ei: «O recunosc în mine, în fiecare mișcare a sufletului și a mâinii».¹⁵ Referindu-se la rădăcinile sale pe linie maternă, care se trag din zona Ostsee a Germaniei (mama ei era pe jumătate nemțoaică, pe jumătate poloneză), poeta vorbește despre această țară ca de «pasiunea mea, patria mea, leagănul sufletului meu! Tăria spiritului...»¹⁶. Și adaugă: «Vâna mea poetică de acolo se trage»¹⁷, subliniind prin această afirmație încă o dată faptul că, și din punct de vedere spiritual, ea este doar pe jumătate rusoaică.

Lăsând deocamdată la o parte sufletul ei rus, la care vom reveni însă mai târziu, printre «multele suflete» ale Marinei Țvetaeva care pulsează în creația ei observăm și trăsăturile celui de factură «italiană», «cehă», «franceză», «iudaică» – toate contribuind la configurarea indiscutabilă a profilului ei de poet universal.

Dacă «sufletul german» l-a moștenit într-un fel de la mamă, tatăl ei este cel care i-a transmis, alături de «genele» «sufletului rus» și pe cele ale «sufletului italian»¹⁸. Interesul și dragostea pentru marile valori italiene s-au reflectat în opera ei, prin imagini și motive din cultura italiană. De pildă, detectăm în poezia ei prezența figurilor simbolice ale câtorva din marile orașe italiene, precum: Veneția, Roma, Florența.

Imaginea Veneției este prezentată ca ținut al frumuseții, libertății și al dragostei, locul natal al legendarului Casanova, eroul piesei țvetaevene cu același nume, dar și figură ce apare în multe din versurile sale. Figura Romei apare în *Poemul Muntelui* ca o metaforă ce exprimă înalta spiritualitate, un simbol al

¹⁴ Vezi M. Țvetaeva, *Слово о Бальмонте* // *Собрание сочинений в 7 т.*, Vol. 4, М., 1994.

¹⁵ Vezi M. Țvetaeva, *История одного посвящения* // *Собрание сочинений в 7 т.*, Vol. 4, М., 1994.

¹⁶ Vezi M. Țvetaeva, *Воспоминания о современниках. Дневниковая проза* // *Собрание сочинений в 7 т.*, Vol. 4, М., 1994.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Profesor universitar, filolog și critic de artă, Ivan V. Țvetaev este fondatorul Muzeului de Artă «A.S. Pușkin» din Moscova, care a petrecut mulți ani în expediții desfășurate în Italia. Poeta însăși a fost doar de două ori în această țară (prima dată, pentru un an, împreună cu mama ei, iar a doua oară, în voiajul de nuntă, împreună cu soțul), dar suficient timp ca această experiență s-o marcheze pentru tot restul vieții.

universalității și, în același timp, ca un simbol al unui sentiment nobil. În *Poemul Sfârșitului*, care continuă tema iubirii și a despărțirii, aceeași figură a Romei apare ca metaforă a speranței în viitor. Diferitele ipostaze ale acestei figuri în creația Marinei Țvetaeva capătă și alte semnificații, poeta apelând la ele în momente de înaltă tensiune a simțurilor. Florența apare, la rândul său, ca metaforă a înălțătorului sentiment spiritual al iubirii. Exegeții creației țvetaeviene văd, pe bună dreptate, o strânsă legătură spirituală cu Florența și prin numele de familie – Țvetaeva, ambele semnificând ideea de «înflorire»¹⁹.

La Casa-muzeu a Marinei Țvetaeva din Moscova se păstrează carnețelul de însemnări găsit în buzunarul poetei după moartea acesteia, carnețel al cărui proveniență florentină a fost confirmată de Anastasia, sora poetei. Pe coperta lui, sunt imprimați câțiva nuferi auriți, fapt nelipsit de semnificație: se știe că nufărul era pentru Marina Țvetaeva unul din simbolurile sufletului ei, alături de lebădă și liră.

Conceptul de *suflet* este legat și de numele mic al poetei, pe care Țvetaeva îl mitologizează în foarte multe din versurile sale, apelând și la valențele etimologice care trec de cadrul unei singure limbi. Astfel, prenumelui Marina – de la lat. *marină, legat de mare* – i se atribuie sensul mitologic (născută din spuma mării ca Venus-Afrodită), poeta identificându-se în multe privințe cu marea. Una din poeziile din tinerețe, *Suflet și nume*, este construită pe variațiile de semnificații ale numelui în limba rusă, fără ca acesta să fie pomenit. Toată semantica și stilistica poeziei sunt încărcate de attribute marine, accentuate prin refrenul – *Marin este el, marin!*²⁰. Primele două versuri ale fiecărei strofe prezintă fundalul pe care se proiectează sufletul poetei – viața, ce trece pe lângă ea și în care nu se implică, deoarece soarta ce i-a fost hărăzită împreună cu numele ce-l poartă au un alt drum de urmat. Prin cuvântul «marin» sunt activate nivelurile nonverbale ale conștiinței cititorului, care percepe ideea de permanentă schimbare, agitație, vitalitate, libertate și forță. Aceste percepții sunt legate indubitabil de însăși ființa Marinei Țvetaeva, despre care V. Hodasevici scria în recenzia la volumul ei, *După Rusia*: «Dintre toți poeții contemporani, Marina Țvetaeva este cea mai agitată, veșnic în schimbare, căutând neconținut noutatea – trăsătură minunată, ce dovedește o vitalitate

¹⁹Vezi N.P. Komolova, „Италийские сполохи» Марины Цветаевой, // vol. *Творческий путь Марины Цветаевой. Первая международная научно-тематическая конференция. Тезисы докладов*, Дом Марины Цветаевой, М., 1993, p.11.

²⁰«Морское оно, морское!».

indubitabilă și o creativitate asiduă.»²¹. Ideea numelui ca predestinare și pecete a temperamentului face obiectul multora din versurile țvetaeviene.

Receptarea absolut personală a lui Pușkin²², – fapt ce a determinat-o pe Ahmatova să afirme că Țvetaeva nu ar trebui să fie lăsată să se apropie de marele poet rus –, sau declararea lipsei sale de interes pentru Tolstoi sau Dostoevski²³ par să fie o negare a valorilor tradiționale rusești, iar îndepărtarea de acestea sau situarea la polul opus față de ele sunt alimentate cu noi argumente cu care vine Ju. Pavlov în susținerea ideii de nerusicitate a personalității și operei țvetaeviene. Unul dintre aceste argumente se referă la receptarea de către Țvetaeva a credinței, ritualurilor bisericești și preoților, receptare ce trădează o spiritualitate nerusă și nepravoslavnică, bazată pe o slăbiciune mărturisită pentru demoni, prin reabilitarea întunericului și înlocuirea lui Dumnezeu cu dracul [Pavlov, 2011, 43]. Sunt aspecte prezente, desigur, în creația poetică și eseistică țvetaeviană și ele sunt cu atât mai derutante cu cât sunt întărite parcă de o altă afirmație a poetei: *«Eu nu sunt un poet rus și mă mir de fiecare dată atunci când sunt numită așa. Pentru asta și devii poet (...) pentru a nu fi franțuz, rus ș.a.m.d., ci pentru a fi TOT. Cu alte cuvinte, ești poet, căci nu ești franțuz...»*.

Toate aceste afirmații nu înseamnă însă că poeta își neagă apartenența la cultura și poporul rus. Credem că tocmai aceste negări ale poetei sunt, în fapt, afirmarea profunde ruscități a naturii sale. Studiind argumentele cercetătoarei O.G. Revzina – o bună cunoscătoare a operei țvetaeviene – ne alăturăm părerii sale conform căreia Țvetaeva a întrupat trăsăturile firești ale ethnosului rus, dar a investigat și descoperit exact ceea ce au omis alții – potențialul creator²⁴. În nemărginirea spațiului și înafara timpului, poeta a văzut elementul comun: lipsa măsurii, adică a limitei, deci, nemărginirea: *Что же мне делать (...) / С этой безмерностью / В мире мер?!²⁵*. Ideea de imensitate, incomensurabilitate, nemărginire și necuprindere face parte din universul literar țvetaevian, care reflectă întocmai modul de simțire al poetei. Prin opera sa, ea a demonstrat că

²¹ Apud V. Maslova, *Марина Цветаева. Над временем и тяготением*, Минск: Экономпресс, 2000, p. 85.

²² Vezi eseul *Pușkin al meu*.

²³ *«Tolstoi nu-mi place (...), Dostoevski nu prea mi-a folosit în viață»*. (Vezi M. Țvetaeva, *Письма // Собрание сочинений в 7 т., Vol. 7, М., 1995*).

²⁴ Pe larg, în articolul O.G. Revzina, *Русская натура Марины Цветаевой // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция / Сборник докладов / М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003*, pp. 301-309.

²⁵ *«Ce să mă fac eu (...) / Cu această imensitate / Într-o lume-a măsurii?!»*.

nemărginirea lumii este primordială, organică și firească pentru om, deoarece limitarea spațiului, indiferent sub ce formă, este o determinantă secundară, granițele neputând să schimbe un fapt evident: existența omului în spațiul cosmic. Același lucru se întâmplă și cu granițele temporale. *Veacul, greutatea, numărul, fracțiunea?* (век, вес, счѐм, дробь?) – se întreabă retoric Țvetaeva. Ne amintim aici din nou cuvintele lui Ceaadaev: «Dumnezeu nu a creat timpul; El i-a permis omului să-l creeze»²⁶. Ca și Țvetaeva mai târziu, Ceaadaev postula un adevăr de necontestat: «...nemărginirea este învelișul firesc al gândului; ea este cea care cuprinde adevăratul și firescul timp»²⁷. Nemărginirea lumii este acea lume în care totul se dezvoltă firesc, *în toată mărimea sa*, iar ceea ce *în lumea măsurii* («в мупе мер») este considerat a fi exagerat, în percepția Țvetaevei înseamnă *în toată mărimea sa* («во весь рост»). Un exemplu în acest sens ar fi exprimarea de către poetă a sentimentelor de dragoste sau a celor legate de despărțire, percepute deseori de unii exegeți ai operei țvetaeviene ca un anume hiperbolism, ca o exprimare supraemoțională și tocmai de aceea greu de surprins cu mijloacele tradiționale ale analizei logice. *Dragostea-munte* este figura cea mai îndrăgită de poetă, fiind prezentă nu doar în cele două poeme de dragoste renumite despre care am mai vorbit mai înainte (*Poemul Muntelui* și *Poemul Sfârșitului*), dar și în foarte multe alte poezii și scrisori. Este o imagine poetică proiectată pe două nivele – al vieții și al cerului –, ce evidențiază intensitatea sentimentelor unei personalități egocentrice.

Atitudinea personajului liric țvetaevian față de Rusia cu cele două ipostaze ale sale²⁸ este întotdeauna pătimașă și trădează noi aspecte a tot ceea ce ar trebui să cuprindă natura omului rus. Emoția-meditație poetică are momente când pătrunde în cele mai mari adâncimi ale istoriei Rusiei și momente când iese în prim planul istoric. Tema substratului turcic este pregnantă mai ales în lirica de dinainte de emigrație. Astfel facem cunoștință cu «*Zeul năvălirilor*», cu «*Zeul cailor*», cu «*tătărimea*», «*hoarda*», iar Patria-Rusie este prezentată ca un «*cal nepotcovit, vrăjit*», care nu suportă decât un singur călăreț, la fel de năvălaș ca și el – pe *Mamai*. Mărturisirea poetei «*Ce urși de pomină suntem! Ce tătari pe cinste suntem!*» («Ведь и медведи мы! Ведь и татары мы!») nu este altceva decât o recunoaștere a propriei afilieri identitare, subliniată de numirea Rusiei ca «*Patria mea cu pomeții largi*». Acest «*teritoriu acorporal*», va rămâne viu în amintirea poetei mai ales în anii emigrației, când ea va încerca să reconstituie

²⁶ P. Ceaadaev, Op.cit., p. 56.

²⁷ Idem, p. 57.

²⁸ În limba rusă există două denumiri ale țării – Русь și Россия, care delimitează din punct de vedere temporal statalitatea rusă: prima este atribuită perioadei Rusiei Kievene, iar a doua este mai târzie, fiind folosită neoficial și astăzi.

«*Rusia care nu mai este, Rusia cea de poveste, căreia i se va adresa: Rusie, Rusia mea, de ce arzi atât de viu?* Memorable și emblematică sunt versurile din finalul poeziei *Dorul de patrie: Но если по дороге – куст / Встаёт, особенно – рябина...*²⁹ Scorușul este simbolul nașterii și al destinului poetei, dar poate fi tot atât de bine și nemărginirea rusă apărută în drum.

BIBLIOGRAFIE

- Berdiaev, N.A., *Судьба России*, М., 1990.
Ceaadaev, P.Ia., *Сочинения*. М., 1989.
Dal, V.I., *Толковый словарь русского языка. Современное написание*, М.: Астрель-АСТ, 2002.
Evdokimov, Paul, *Hristos în grădina rusă*, Ed. Symbol, București, 2001.
Kuznețova, Tatiana, *Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии*, М., 1996
Lihaciov, D.S., *Избранные работы*, vol.2, М., 1987.
Losski, V.N., *Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие*. М.: Центр «СЭИ», 1991.
Maslova, V., *Марина Цветаева. Над временем и тяготением*, Минск: Экономпресс, 2000.
Pavlov, Ju., *Человек и время в поэзии, прозе, публицистике*, М: Литературная Россия, 2011
Stepanov, Ju., *Константы: словарь русской культуры*, М.: Академический проект, 2001.
Țvetaeva, M., *Избранная проза в двух томах*, М., 1979.
Țvetaeva, M., *Собрание сочинений в 7 т.*, Vol. 4, М., 1994.
Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая международная научно-тематическая конференция / Сборник докладов / М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003.
Творческий путь Марины Цветаевой. Первая международная научно-тематическая конференция / Тезисы докладов / М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1993.

²⁹ *Dar dacă-n cale-mi o ramură apare/ Cu deosebire un scoruș...*

***Мировые, национальные и авторские валентности концепта «душа»
в творчестве Марины Цветаевой***

Настоящая статья предлагает вниманию румынского читателя анализ некоторых высказываний Марины Цветаевой о своей русской натуре и о русском русле своего творчества, исходя особенно от их противоречивого характера. Наиболее важные концепты задействованы в этом анализе выделяются после выяснения их определений в словарях, а также, ссылаясь и на высказывания авторитетных личностей в области философии и литературоведения. Особенное внимание придаётся таким понятиям как: «загадочность русской души» и «безмерность», которые комментируются на фоне знаменитых цветаевских формул: «во мне много душ», «в мире мер», «во весь рост».

RECENZII // РЕЦЕНЗИИ

Cultura rușilor lipoveni în context național și internațional, Vol. 5,
Editura «CRLR», București, 2011.

La Editura «CRLR», aparținând Comunității Rușilor Lipoveni din România, a apărut la începutul anului în curs o culegere de comunicări științifice prezentate la Simpozionul științific internațional desfășurat la Tulcea în perioada 12-14 iunie 2009. Acest volum, ca de altfel și simpozionul pe care-l reflectă, continuă tradiția inițiată în 1993 de un grup de intelectuali din rândurile C.R.L.R. (majoritatea fiind cadre didactice la Universitatea din București sau absolvenți ai acesteia) de a face cunoscut universul staroverilor cu specificul lui cultural, dar și evoluția în timp a situației lor socio-culturale. Demersul acesta este motivat, pe de o parte, de insuficienta cunoaștere a staroverilor, prizonieri secole de-a rândul de autoritățile țariste și, mai târziu, de cele sovietice și comuniste, și, pe de altă parte, de cadrul democratic instituit în România după 1989, ce asigură minorităților etnice și confesionale dreptul de a-și exprima identitatea culturală.

O simplă trecere în revistă a titlurilor din *Cuprins* ne oferă tabloul general al preocupărilor specialiștilor din domeniu, dar și a aspectelor ce întregesc imaginea comunității de ruși în discuție, plasând-o în context atât național, cât și internațional.

Îngrijit de redactorii Ilie Danilov și Svetlana Moldovan, volumul cuprinde lucrări grupate în ordinea alfabetului rus a numelui autorilor, pe următoarele capitole: 1. *Istorie/Religie*; 2. *Antropologie culturală*; 3. *Probleme socio-culturale/Educație*. Criteriul grupării după alfabet (în cazul acesta – cel rus, deși sunt inserate și numele unor autori cu litere latine, lucrările lor fiind în limba română), aplicat de obicei în indicarea bibliografiei utilizate în scrierea unei lucrări științifice, când numele de familie se trece în față, ni se pare neinspirat și irelevant, întrucât inserarea prenumelui în față și a numelui de familie după el, face insesizabilă intenția redactorilor de a ordona lucrările, temele abordate în acestea părănd să treacă pe planul doi al importanței lor.

În ceea ce privește temele propriu-zise, ele acoperă o paletă largă și diversă de aspecte: de la fapte istorice atestate prin documente sau alte scrieri până la observații actualizate în urma unor investigații pe teren, de la analiză de text până la analiză de fapte de cultură, de la prezentarea unor figuri istorice sau literare proeminente din rândul staroverilor, până la prezentarea unor personalități marcante ale științei românești din rândul rușilor lipoveni.

Oprindu-și atenția fie și aleatoriu asupra câtorva din lucrări, cititorul poate afla date istorice și etnoconfesionale interesante despre comunitățile de staroveri din Izmail (Irina Kucereavenko) sau despre cele de pe malul românesc al Dunării și al Prutului (Alexandr Prigarin; Alexandr Varona; Petru Flenchea; Daniel Hrenciuc), despre cele de pe Vetka și Starodubie (L.N. Svințova), sau din îndepărtata Australie (Valeri Timofeev).

De asemenea, informații valoroase despre situația actuală a staroverilor din țările balcanice sunt prezentate în paralel cu situația lor în țările baltice (Ecaterina Anastasova). Sunt atinse problemele vremurilor de restriște cărora aceștia au fost și sunt nevoiți să le facă față (Serghei Petrov), conturându-se profiluri de adevărați eroi a căror activitate a fost în sfera apărării valorilor acestor comunități. În pagini remarcabile și-au găsit profilul creionat astfel de figuri, precum: episcopul Innochenti Usov (Alexandru Magola), episcopul Iustin de Tulcea (Roman Maiorov), episcopul Feoghen (Alla Fedorova). Tot în acest volum și-au găsit locul și studiile ce vorbesc despre unele monumente literare și populare ale staroverilor (Veronica Abramova; I.V. Pozdeeva, V.N. Doljenko) sau despre istoria culturii conacelor starovere din Kolomenskoe (Olga Sevastianova).

O atenție specială este acordată aspectelor ce țin de tradiții și obiceiuri: eforturile de păstrare a tradițiilor starovere în ținutul Kursk din Rusia Centrală (Alexandr și Elena Apanasionok), cultura populară a rușilor lipoveni din România (Alexandra Fenoghen), obiceiurile de înmormântare și identitatea etnoconfesională a staroverilor din Bulgaria (Elis Erolova), factorii etnoconfesionali în cultura de afaceri a întreprinzătorilor ruși staroveri (Valeri Kerov), influența factorilor etnoconfesionali asupra ritualurilor calendaristice (Alexandr Cernîh), elemente specifice ale portului și locuinței (Nona Curaloriu)

Atât lucrările scrise în limba rusă (majoritatea), cât și cele scrise în limba română, sunt urmate de un rezumat într-o limbă engleză ce necesită substanțiale corecturi și corelări, în unele locuri chiar îngreunând receptarea principalelor idei exprimate de autori. Poate pe viitor, redactorii se vor îngriji și de acest aspect, altfel importanța efortului lor, deloc de neglijat, riscă să fie minimalizată.

Axinia Crasovschi

CRONICI // ХРОНИКИ

DIN ACTIVITĂȚILE LA CARE AU PARTICIPAT REPREZENTANȚII AI ASOCIAȚIEI PROFESORILOR DE LIMBA ȘI LITERATURA RUSĂ DIN ROMÂNIA (A.P.L.L.R.R. / RAPRYAL)

Cel de-al XII-lea Congres al MAPRYAL, 10-15 mai 2011, Shanghai, China

Tema Celui de-al XII-lea Congres al Asociației Internaționale a Profesorilor de Limba și Literatura Rusă (var. presc. ru. MAPRYAL), al cărui gazdă primitoare a fost Universitatea de Limbi Străine din Shanghai, China, a reunit peste 1000 de specialiști din toate colțurile lumii, care, prin comunicările pe secții și intervențiile lor în cadrul meselor rotunde, au vorbit despre *Limba și literatura rusă în timp și spațiu*. Este o temă extrem de generoasă, care a permis abordări atât din punctul de vedere al lingvisticii, criticii literare, poeticii, stilisticii, dar și din cel al didacticii, comunicării, traducerilor, etc. Toate aceste aspecte au fost dezbătute în cadrul celor 15 secții și 5 mese rotunde, care au marcat și direcțiile științifice principale, precedate de substanțiale prelegeri în plen în prelungirea momentului deschiderii festive a Congresului.

Toate lucrările prezentate, dar și cele trimise de autori care nu au putut să participe fizic la lucrări din diverse motive, au fost publicate în volumele Congresului. Ele reflectă chestiunile ce țin de politica lingvistică, de rezultatele cercetărilor privind mentalitatea și cultura rusă în contextul proceselor actuale ale globalizării, noile metode și direcții în studiul nivelurilor de limbă, noile abordări din domeniul lexicografiei, pragmaticii, comunicării interculturale, etc. Nu mai puțin importante sunt lucrările legate de problemele metodicii predării limbii ruse, a studiului la distanță, a diferitelor forme de testare a cunoștințelor de limbă, a perfecționării cadrelor didactice. În acest sens, prezentarea noilor materiale didactice pentru diferite forme de învățare, precum și pentru diferite tipuri de cursanți, s-a dovedit binevenită. La fel de interesante și utile sunt și cercetările din domeniul literaturii și culturologiei, care vin cu noi abordări ale fenomenului literar și cultural, dar și cu sugestii de predare a acestor materii și de întocmire a manualelor și compendiilor, atât de necesare în procesul educației.

Impresionantă a fost toată organizarea Congresului pentru care a fost necesară desfășurarea tuturor forțelor atât în rândul profesorilor de limba și literatura rusă din China, cât și a studenților universității gazdă.

Delegația României la acest Congres a fost formată din șapte persoane: Ludmila Bejenaru (Iași), Elena Cervinski, Axinia Crasovschi, Maria Dumitrescu, Andreea Dunaeva, Vladimir Dunaev și Antoaneta Olteanu (București).

Axinia Crasovschi

**XII конгресс МАПРЯЛ, 10-15 мая 2011 г.,
Шанхайский университет иностранных языков (ШУИЯ), КНР**

Развитие общества, техники и технологий XXI века отражается через ряд организаций и их деятельность. Одной из этих организаций является МАПРЯЛ, в пределах которой работают преподаватели русского языка и литературы во многих странах мира.

Актуальность темы «Русский язык и литература во времени и пространстве» можно проиллюстрировать выступлениями участников (более 1.000) из разных стран, а также и значительным числом *Направлений* (15) и *Круглых столов* (5). В пределах конгресса были установлены церемонии Открытия и Закрытия конгресса..

На церемонии *Открытия* были прослушаны приветствия с российской и китайской сторон, последовало вручение медали А.С. Пушкина, Общее пленарное заседание (были прослушаны выступления Л.А. Вербицкой (Россия) «Русский язык и литература во времени и пространстве», Лю Лиминь (Китай) «Русский язык в новом Китае; история и перспектива», А. Мустайоки (Финляндия) «Причины коммуникативных неудач: попытка общей теории», Т.П. Млечко (Молдова) «Русский язык вне России: академическая норма и региональная специфика», в конце был представлен дивный кра-сочный концерт студенческой художественной самодеятельности (танец и акробатика).

Иллюстрацией тем *Направлений* с утренним (09-12.00) и вечерним (14-17.30) сеансами могут быть такие секции как: IV. *Русский язык: диахрония и динамика языковых процессов* (24+22 выступлений); VI. *Современный русский язык в зеркале однопольных и двупольных словарей* (18+18 выступлений); IX. *Сопоставительное изучение русского и других языков: лингвистический и методический аспекты*. Следует согласиться с тем, что

программа была чересчур загружена (по этой причине дискуссии сокращались). Разнообразие тем, подтем и вслед за ними выступлений впечатляли вне сомнений. Это позволяет подчеркнуть серьёзность работы участников, обширную информацию, инновационный подход, высокий научный уровень выступлений и дискуссии, как и уровень работы на местах.

Опубликование текстов – мера, заслуживающая всякие поздравления. Текстами, оставшимися вне публикации, можно создать сайт, о чем сообщить (будут рады лица, которым по тем или другим причинам не удалось приехать в удивительный Шанхай).

Члены группы из Румынии, в зависимости от условий, выступили или оформили предложения (шире использовать возможности интернета и в музеях, где представляется деятельность писателя, полезно добавить и его вклад языкового плана). Жаль что программа конгресса была перегружена. Желательно впредь её дополнить списком участников с указанием страницы, где фамилию можно найти.

Лица, с которыми мы встречались высоко оценили работу организаторов, спектакли цирка (12 и 13 мая), его стремления достичь максимума художественного исполнения, за что они вполне заслужили наше «большое спасибо».

Участниками были получены подарки: материалы конгресса, которые будут постоянно использоваться. На память мы получили прекрасную китайскую косынку из весьма ценного натурального тонкого шелка, со столь дивными рисунками.

За преданность и внимание к нам благодарны мы «волонтёрам», выполнившим утомительный труд с утра до вечера с постоянной улыбкой на губах и обслуживающему персоналу гостиниц и ресторанов (не забыть решения лиц, искавших всё новое и новое в кулинарии на радость гостям, участникам фуршета. Было весьма вкусно и приятно! Мы выражаем благодарность работникам АЭРОФЛОТА за их, постоянный риск и желаем им долгих лет жизни.

Достигнутые результаты конгресса определяют далее развитие работы в разных странах на уровне исследования и практики преподавания и подготовки специалистов по русскому языку и литературе в новых условиях постоянно меняющегося мира. Создание музея МАПРЯЛ, со всеми достижениями, было бы в помощь многим лицам, занятым профессией и общей культурной сферой во многих странах.

Maria Dumitrescu

Primul Festival Internațional al Limbii Ruse, 2010-2011

În perioada 2010-2011 Asociația Internațională a Profesorilor de Limba și Literatura Rusă (MAPRYAL) cu sprijinul Fundației «Lumea nouă» și a Ministerului Rus al Educației, a organizat Primul Festival Internațional al Limbii Ruse care i-a unit și susținut pe toți iubitorii acestei limbi și culturi. Această manifestare vine ca urmare a succesului înregistrat cu doi ani înainte la Primul Festival European al Limbii Ruse, unde România a fost reprezentată doar de un singur cadru didactic.

Profesori, studenți, elevi, dar și alți doritori (indiferent de vârstă și profesie) din întreaga lume au luat parte la un program amplu de selecție, constând în trei tururi de concursuri ce vizau cunoașterea limbii, culturii și istoriei ruse, precum și interpretarea de cântece rusești. Primul tur, organizat online, a presupus rezolvarea unor teme textuale (25 de întrebări), iar profesorilor ruși li s-a propus o temă cu caracter didactic (efectuarea unui conspect de lecție de limbă rusă pe tema «Rusia astăzi»). Din cei peste 51 de mii de concurenți din 72 de țări, în turul doi au participat aproape 2000, din care cca 500 au ajuns în finală și au fost invitați la Sankt Petersburg, în noiembrie 2011. Proba din turul doi a presupus scrierea unui eseu pe tema «Ce așteptări am de la întâlnirea mea cu Rusia?», cele mai interesante eseuri fiind publicate într-un volum.

Pe parcursul festivalului, într-o serie de țări, precum Polonia, Kazahstan, Maroc, SUA și China au fost organizate *Zilele culturii ruse*, desfășurate tot sub semnul competiției de cunoaștere a limbii și culturii ruse. La o astfel de manifestare a participat și un grup de studenți de la Universitatea din București (Polonia, 2010), care a obținut locul trei, iar doi dintre studenți au fost selecționați pentru finala de la Sankt Petersburg.

Finaliștii ajunși la Sankt Petersburg au mai trecut prin câteva probe de concurs soldate cu premii, iar cei mai talentați la muzică au oferit câte un număr de scenă la spectacolul final, unde au asistat și participanții la cea de a V-a Asamblée a Fundației «Lumea rusă».

A. C.

Pentru prima dată am avut ocazia și plăcerea de a participa la un Festival de limba rusă în septembrie 2010, festival la nivel european, care a avut loc la Varșovia. Atunci am făcut parte dintr-o delegație de șapte studenți de la Universitatea din București. Bucuria cea mare a fost când am aflat că sunt unul din cei doi câștigători români ai concursului, care va participa la etapa finală a

acestui festival, de data aceasta la nivel internațional, organizat în noiembrie 2011 la Sankt-Petersburg.

La Festivalul internațional au participat șaptezeci de țări din întreaga lume, iar limba rusă a fost liantul care a unit toată această multiculturalitate. Deschiderea oficială a Festivalului s-a desfășurat la Casa Tineretului din Țarskoe Selo, unde ni s-a urat bun venit, am fost felicități că suntem participanți și încurajați să aprofundăm studiul limbii și culturii ruse. În decursul celor patru zile cât a durat Festivalul, au fost organizate mai multe activități, printre care: concursuri legate de cunoașterea faptelor de limbă și cultură, precum și cele care urmăreau aptitudinile artistice ale participanților, excursii cu vizitarea principalelor obiective turistice (de pildă: turul de oraș, Palatul lui Petru și Pavel, Ermitajul, Palatul Ecaterinei din satul Pușkin), seri ale muzicii tradiționale rusești la Teatrul Mariinsk. Toate acestea mi-au dat prilejul să iau contact direct cu viața și cultura poporului rus, atât cea din trecut, cât și cea prezentă. De asemenea, am realizat că, fiind atât de departe de casă, nu m-am simțit deloc ca într-o țară străină, dimpotrivă, toate mi-au fost familiare, ceea ce s-a datorat în special cunoașterii limbii ruse. Un lucru extraordinar al Festivalului este faptul că am cunoscut o mulțime de oameni din cele mai diverse țări ale lumii (Cuba, Indonezia, Brazilia, Israel, etc) cu care am legat prietenii, am făcut cunoștință cu cultura fiecăruia, acest lucru datorându-se tot cunoașterii limbii ruse. Încheierea Festivalului a fost organizată la același hotel la care am fost cazați, atmosfera fiind una extrem de călduroasă și plăcută, am cântat cântece rusești, am dansat, s-au recitat poezii. Tuturor ne-a părut rău că se termină și că trebuie să ne despărțim, dar ne-am propus să continuăm să ne dedicăm aprofundării cunoștințelor legate de această minunată limbă și cultură.

Mulțumesc pe această cale organizatorilor acestei manifestări de înaltă clasă – Asociației Internaționale a Profesorilor de Limba și Literatura Rusă (MAPRJAL) –, dar, mai ales, celor care au făcut posibilă participarea mea la cele două etape ale Festivalului de limba rusă – Asociației Profesorilor de Limba și Literatura Rusă din România.

Vasile Hosciuc

**Cea de a V-a Asamblée a Lumii Ruse pe tema *Limba rusă astăzi și mâine*,
3-4 noiembrie 2011, Sankt-Petersburg**

A devenit deja o tradiție ca assembleele Fundației Lumea rusă, să se organizeze în perioada 2-5 noiembrie a fiecărui an marcându-se astfel și Ziua Independenței Rusiei (4 noiembrie). În cele două zile efective alocate lucrărilor assembleei au loc secțiuni științifice și mese rotunde pe teme propuse dinainte, toate dedicate, cum e și firesc, limbii și culturii ruse. Astfel, la cea de a V-a Asamblée, organizată în 2011 la Sankt Petersburg (precedentele s-au desfășurat la Moscova) au funcționat secțiuni și mese rotunde pe următoarele sfere tematice: *Limba rusă ca fundament al Rusiei; Limba rusă în lumea contemporană; Centrele ruse și cabinetele Lumii ruse; Limba rusă ca limbă de stat; Limba rusă în mass media*. Anul 2011 fiind anul în care s-au marcat în toată lumea 300 de ani de la nașterea lui Mihail Lomonosov, o sesiune specială fiindu-i dedicată marelui savant rus și în cadrul acestei manifestări, vizionându-se și un interesant film documentar, realizat special pentru evenimentul menționat.

De regulă, toate aceste manifestări cu caracter informativ, dar și științific, sunt însoțite de manifestări culturale de mare profesionalism menite să-i facă pe participanți să se bucure de frumusețile limbii și culturii ruse, să conștientizeze valoarea lor și să dorească să le popularizeze acasă și oriunde în lume. Un mare impact îl au îndeosebi excursiile organizate cu vizitarea principalelor obiective turistice. De data aceasta, în afara excursiei tip tur de oraș, au fost vizitate muzeele reprezentative: Ermitajul și Palatul Ecaterinei din Țarskoe Selo (actualmente, localitatea Pușkin).

La manifestarea de față, din România au fost cinci participanți (trei din București, unul din Cluj Napoca și unul din Timișoara).

A. C.

IN MEMORIAM

**PROF. UNIV. DR. NICOLAE ROȘIANU
(1935 – 2012)**

Renăscând amintiri de câteva decenii încerc să surprind la personalitatea sa puternică și complexă trăsături definitorii. Poate sensibilitatea și vulnerabilitatea sufletească, în spatele unei atitudini ironice față de viață, ceea ce este, în general, apanajul romanticilor. Nicolae Roșianu a fost un romantic, după spusele sale, nepotrivit cu vremurile noastre atât de pragmatice. Noroc că menirea de profesor și cercetător l-a făcut să se miște într-un univers de spiritualitate.

Un profesor charismatic, renumit prin talentul său de a capta la lecții, puțin spus, interesul studenților, căci aceștia asistau de fapt la un spectacol de mare ținută, la care protagonistul le transmitea în afară de cunoștințe de specialitate, trăiri sufletești, lecții de viață, condimentate cu mult umor, pe care ca om de o inteligență memorabilă, îl avea din plin (vorba lui Cehov – când un om nu are simțul umorului încep să mă îndoiesc de inteligența sa). Acesta era cursul de *Folclor comparat*, ținut mulți ani la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, care devenise datorită lui fundamental pentru pregătirea filologică a studenților.

Nicolae Roșianu, profesor și om de știință de o valoare recunoscută nu numai de noi, dar cu renume în cercurile de specialiști din multe țări.

Prima sa carte *Stereotipia basmului* (Ed. Univers, 1973) are la bază teza de doctorat, susținută la Moscova în 1967. Coordonator științific i-a fost unul din cei mai mari teoreticieni ai mitului, Eleazar Meletinski. Atât el cât și comisia formată din personalități celebre în domeniu, au apreciat în mod elogios valoarea lucrării. Meletinski scria ulterior, cu ocazia apariției variantei rusești, foarte curând după editarea cărții în București: „În anul 1969 Editura Nauka inaugurează cu lucrarea lui V. I. Propp *Morfologia basmului* (red. a II-a) seria de „folclor și mitologie orientală”; în anul 1974 seria continuă cu cartea folcloristului român Nicolae Roșianu, *Tradicionnye formuly skazki*, consacrată stilului narativ în proza orală pe baza unui material vast, cuprinzând diverse arii folclorice (creațiile popoarelor romanice, slave, orientale etc.). Lucrarea se constituie într-un valoros studiu tipologic comparatist.”

În afară de aprecierea propriu-zisă care-și are importanța ei, alăturarea numelui lui Roșianu de cel al lui Propp este onorantă în sine și echivalează cu o valoroasă distincție. Ideea este atestată și de un cunoscut folclorist român Ovidiu

Bârlea, care, exprimându-și aprecierea pentru această carte, scria: „Este o carte salutară de informație și de idei noi. Se mai ivește și câte o oază printre atâta buruieniș sădit de amatori interesați. Văd că-l continuați pe V. I. Propp pentru care am o mare considerație.”

Se știe că în anii '20 Propp se detașa de abordarea tradițională a folclorului și formula o metodologie nouă, aplicată la cercetarea basmului, dar acesta va fi un început și în poetica modernă, iar studiile de naratologie de pretutindeni nu pot să nu se refere la conceptele sale.

Nicolae Roșianu a fost perceput în domeniul respectiv ca un continuator al lui Propp. S-a considerat că elementele originale propuse de el pentru îmbogățirea respectivei metode de studiu se referă nu numai la basm, dar au o aplicabilitate mult mai largă – în general în naratologie și chiar în lingvistică, așa cum afirma acad. Al. Graur: „Lectura cărții lui Nicolae Roșianu *Stereotipia basmului*, este interesantă nu numai pentru folcloristică, ci și pentru lingvistică.”

Abordarea modernă a formulelor tradiționale în folclor este inspirată și de ideile novatoare ale reprezentanților Școlii formale ruse, care și-au găsit oglindirea ulterior în structuralism și semiotică. De altfel în lucrările de specialitate ale reprezentanților semioticii din străinătate se trimit adesea la cercetările lui N. Roșianu (este, cred, cel mai citat reprezentant al științei filologice române în studiile multor specialiști din alte țări). În acest sens, participarea sa într-un volum apărut la Torino, în 1988 (*Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folclore*) este explicabilă prin notorietatea de care se bucura.

În continuare el va rămâne consecvent domeniului preferat, adâncind și diversificând cercetările. Dintr-un număr considerabil de cărți publicate, selectez câteva titluri: *Folclor și folcloristică*, *Poetica folclorică*, *Ce este literatura?*, *Școala formală rusă*, *Eseuri despre folclor* etc.

O remarcă specială merită cartea *Maxima populară rusă și corespondențele sale românești*, pe care autori care au realizat și ei lucrări în domeniul paremiologiei, o recunosc ca model. Maxima, care e definită de Tolstoi ca „formă aproape ideală de exprimare a raționamentelor filozofice”, își bazează efectul pe forța expresivă a cuvintelor. „Jocul” cu cuvântul, în sensul potențării sale artistice, se potrivește cu vocația în acest domeniu a lui Nicolae Roșianu. Trebuie să spunem acest lucru, pentru că-l definește – el a iubit limba română, vorbea aproape cu pietate despre frumusețea și bogăția ei, precum și de capacitatea de a reda nuanțele cele mai subtile ale gândurilor și sentimentelor. Îi plăcea să lucreze asupra cuvântului cu pasiune și bucurie, uneori o făcea și cu texte ale altor autori și se producea sub condeiul său o adevărată minune – conferea strălucire, viață, expresivitate unor texte anoste, lipsite de personalitate. Toate cărțile sale îți trezesc admirația și din acest punct de vedere – sunt scrise frumos, au stil!

Mă întorc la întrebarea pe care o pusesem la început – care ar fi trăsătura lui definitorie ca om? În ultima vreme am tot spus celor care l-au cunoscut că Nicolae Roșianu a plecat la cele veșnice. Aproape mereu, regretul era însoțit de cuvintele – **și ce om bun era!...** Nu cred că mai trebuie adăugat ceva la înțelesul lor adevărat...

Prof. univ. dr. **Aneta Dobre**

LISTA AUTORILOR // СПИСОК АВТОРОВ

ANDREI Maria, conferențiar dr. la Universitatea de Vest din Timișoara, România
BEJENARU Ludmila, lector universitar dr. la Universitatea Al. I. Cuza din Iași, România
BELEAKOVA Irina, cercetător dr., director științific la Casa-muzeu M.Țvetaeva din Moscova, Rusia
BORISOV ANDON Iulia, doctorand la Universitatea din București, România
CRASOVSCI Axinia, conferențiar universitar dr. la Universitatea din București, România
Dobre Aneta, profesor universitar doctor la Universitatea din București, România
DUMITRESCU Maria, conferențiar universitar dr. la Universitatea din București, România
DUNAEVA Andreea, lector universitar dr. la Universitatea din București, România
GINEVRA BACIU Nicoleta, doctorand la Universitatea Al. I. Cuza din Iași, România
GIUGĂL NEACȘIU Elena-Cristina, doctorand la Universitatea din București, România
HOSCIUC Vasile, student anul III, filologie rusă-română, Universitatea din București, România
ILIE Marina, doctorand la Universitatea din București, România
KITAJO Mitsushi, profesor universitar dr. la Universitatea din Kioto, Japonia
MORARU Mihaela, profesor universitar dr. la Universitatea din București, România
MURAVENKO Elena, Conferențiar universitar dr. la Universitatea de Stat din Moscova, Rusia; professor invitat la Universitatea Karl-Franz din Graz, Austria
MIHAILOVA E.V., conferențiar universitar dr. la Universitatea de muzică din Minsk, Belarus
MIHALACHE Delia Doina, studentă la Masterat la Universitatea din București, România
SCHWEIGER Nadja, studentă la programul de Masterat în comparativistică, Universitatea din Viena, Austria
ȘĂRIAEVA Valentina, doctorand la Universitatea de Vest din Timișoara, România
TOPOLOGEANU Ileana, doctorand la Universitatea din București, România