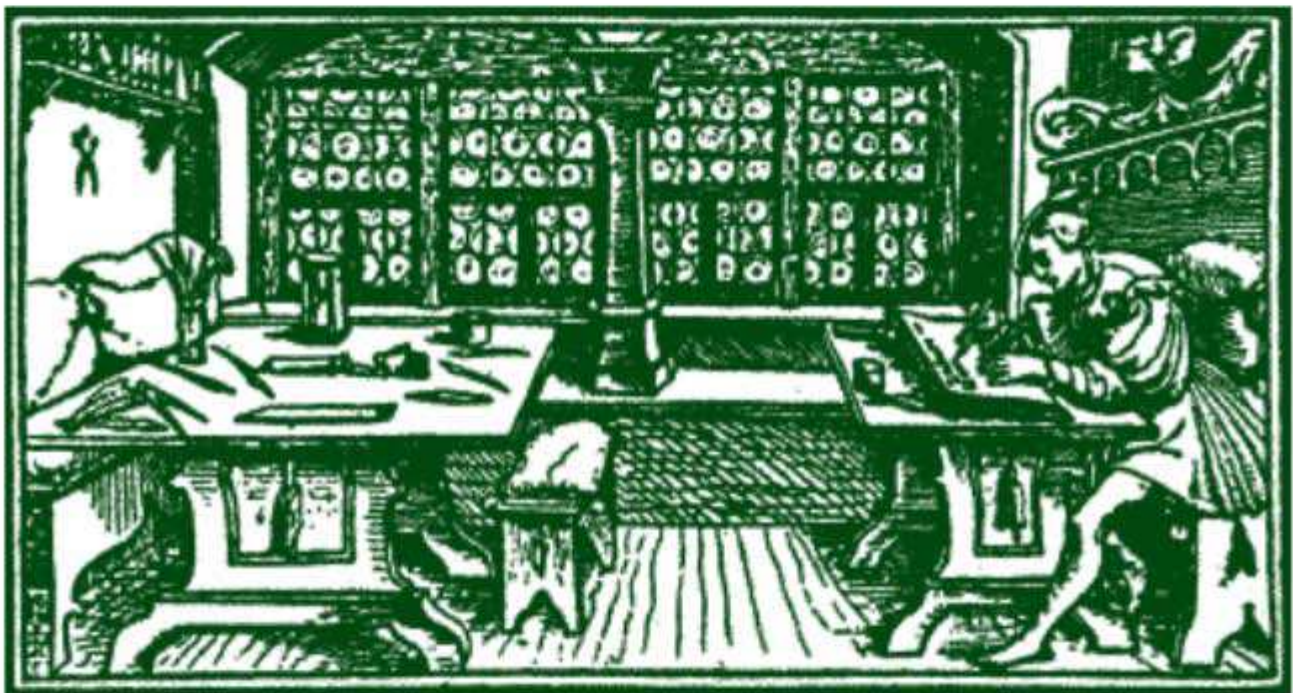




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



PHILOLOGIA

1/2008

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ–BOLYAI
PHILOLOGIA

1

Desktop Editing Office: 51st B.P.Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, phone + 40 264 405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT

ANNA A. KUDREAVTZEVA, Имена собственные как лексическая основа олицетворения * <i>Proper Nouns as Lexical Basis of Personification (In Terms of Natural Objects and Natural Phenomena Names)</i>	5
EVGENIA V. BRYSSINA, Коммуникативная стратегия диалектной речи * <i>Communicative Strategy of Dialect Speech</i>	13
IRINA A. GOLUBOVSKAJA, Исследование языка в рамках антропологической парадигмы: основные теоретические постулаты * <i>Language Research in the Frames of Anthropological Paradigm: Main Theoretical Postulates</i>	23
JUDIT BARTALIS-BAN, Дискуссия по вопросам фонологии в «Известиях АН СССР» * <i>The Problem of Phonetics' Object Approach. Polemics Out of the Pages of the Magazine „Izvestiya” (Between 1952-1953), Referring to the Phonology State</i>	35
KATALIN BALÁZS, Активный компонент в русских фразеологических моделях * <i>Active Component in the Models of Russian Phraseologisms</i>	45
MARINA F. SHATSKAJA, Авторизация и персуазивность при формировании языковой игры * <i>Authorization and Persuazivnost at Formation of Language Game</i>	51
ELENA I. ALESHCHENKO, Фольклорный концепт как особый тип лингвокультурного концепта * <i>Folklore Concept as a Special Type of Linguoculturological Concept</i>	57
IRINA V. BYDINA, Интертекстуальные связи в поэзии М.Ю. Лермонтова: Коммуникативно-прагматическая интерпретация * <i>Intertextual Communications in Poetry of M. J. Lermontov: Communicatively-Pragmatical Interpretation</i>	65

CAROLINA BOTIS, Библейские мотивы в лирике Тютчева * <i>Biblical Motives in Tjutchev's Lyric Poetry</i>	73
SVETLANA V. SOLODKOVA, Полемический диалог псалтыри А.К.Толстого с лирой А.С.Пушкина: традиции и новаторство * <i>Polemic Dialogue of Psaltir of A.K. Tolstoy With A.S. Pushkin's Lyre: Traditions and Innovation</i>	79
DIANA TETEAN, Об особенностях структуры маленькой трилогии Чехова * <i>Some Particularities in the Structure of A.P. Chekhov's Little Trilogy</i>	89
NATALIA STRATANOVSKAJA, Чехов и Левитан. Точки соприкосновения в жизни и творчестве * <i>Chekov and Levitan. Points of Convergence in Their Life and Work</i>	97
SVETLANA KIRILIUK, Творческая личность в поэзии и прозе Агатангела Крымского (психоаналитический аспект) * <i>The Creative Personality in Agatangel Krymsky's Prose and Poetry (Psychoanalytical Aspects)</i>	107
JULIA G. FATEEVA, Образ священнослужителя в малой прозе А.В. Амфитеатрова * <i>The Image of the Cleric in A.V. Amfiteatrov's Small Prose</i>	115
JULIA G. SEMIKINA, Художественная феноменология изображения бытия и инобытия в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» * <i>Art Phenomenology of the Image of Life and Another Life in the Novel of L. Ulitskaja "The Incident of Kukotskij"</i>	123
ANTOANETA OLTEANU, Роман о пингвинах * <i>Novel About Pinguins</i>	131
GERARD GUZLAK, Слово о российской культурной кампанологии * <i>Campana Rossica Word on Russian Cultural Campanology</i>	139
CRISTINA TATARU, Some Modes of Derogation in Modern English	149
MICHAELA RADU, Theodore Dreiser, an Anatomist of the "American Dream"	153
BOGDAN ALDEA, Balancing Opposites. The Fictions of Ursula K. Le Guin	157
PETRONIA PETRAR, The Conflict of Representations: Paradigms of Inclusion in Julian Barnes's a History of the World in 10 ½ Chapters	163
MIHAI MIRCEA ZDRENGHEA, The Language of Stage Space (I).....	171
DORIN CHIRA, On a Social Issue of Our Time	183
ANA-MARIA FLORESCU-GLIGORE, Steps to Success (A Starter Pack for Newly Qualified Teachers)	187
ANA-MARIA PĂLIMARIU, Flucht vor der vergangenheit? Geist gegen natur in martin walsers ein fliehendes pferd.....	197
RODICA FRENȚIU, Interjections/Onomatopoeia and the Sense of Wonder at the World a Contrasting Look at Romanian and Japanese * <i>L'interjection/ l'onomatopée et l'étonnement devant le monde. Courte étude contrastive entre les langues roumaine et japonaise</i>	209
RALUCA OCTAVIA ZGLOBIU, Conceptual Blending in Political Discourse	225
MIHALYCSA ERIKA, 'All These Demented Particulars'. Narrative Providence Provides in Samuel Beckett's Murphy	233
SOPHIE SAFFI, Étymologie des numéraux cardinaux et ordinaux italiens * <i>Etymology of Cardinal and Ordinal Numbers</i>	247

OANA AURELIA GENCĂRĂU, ȘTEFAN GENCĂRĂU, On the 19th C. Bilingual French-Romanian, Romanian-French Dictionaries * <i>Les dictionnaires bilingues Français-Roumain, Roumain-Français du XIXe siècle</i>	267
ERATA.....	273

RECENZII – COMPTES RENDUS

Oliviu Felecan , <i>Noțiunea “muncă” – o perspectivă sociolingvistică în diacronie</i> , Ed. Dacia, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2004, 295 p. (DANIELA DUCA).....	275
Rudolph Windisch’s work, <i>Studii de lingvistică și filologie românească</i> Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006 (MELANIA DUMA).....	278
Adrian Chircu , <i>L’adverbe dans les langues romanes. Etudes étymologique, lexicale et morphologique</i> , Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2008, 338p. (ANCA ELENA DANCIU).....	279
Rudolf Windisch , <i>Études de linguistique et de philologie roumaine</i> , Éditions de l’Université «Alexandru Ioan Cuza», Iași, 2006, 403 p. (ANCA ELENA DANCIU)	282

Număr coordonat de: Conf. univ. dr. Diana Tetean
Conf. univ. dr. Dorin Chira

ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ КАК ЛЕКСИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ НАЗВАНИЙ ПРИРОДНЫХ ОБЪЕКТОВ ИЛИ ЯВЛЕНИЙ)

А. А. КУДРЯВЦЕВА¹

ABSTRACT. *Proper Nouns as Lexical Basis of Personification (In Terms of Natural Objects and Natural Phenomena Names)* The article observes lexical basis of a stylistic device of personification as exemplified by Proper Nouns those transferred into Appellatives and those are denoting Natural Objects and Natural Phenomena Names. The Author analyzes in detail synonymic pairs and numbers with dominant sunrise and wind and also names the different kinds of combinability presence.

Олицетворение – это особая разновидность метафоры, стилистический прием, состоящий в том, что неодушевленному предмету, отвлеченному понятию, живому существу, не наделенному сознанием, приписывают свойства, действия, поступки, присущие человеку.

Как отмечают ученые (см., например: А.Н.Веселовский 1989, с.101; С.К.Константинова 1994, с.18), своим происхождением олицетворение обязано тем особенностям архаического мышления, которые получили название анимистических (от лат. *anima* – дух, душа). Термин «анимизм» ввел в научный обиход английский этнограф Э.Б.Тайлор, который, анализируя первобытную мифологию и религию, пришел к выводу о том, что люди в первобытном обществе приписывали наличие души, наравне с человеком, также и животным, растениям и даже верили в «существование отдельной души, или духа, в палке, камне, оружии, лодке, пище, одежде, украшениях и других предметах, которые кажутся нам не только неодушевленными, но даже безжизненными» (Э.Б.Тайлор 1989, с.239). Данный факт объясняется следующими особенностями архаического мышления: во-первых, «высокой степенью слияния индивида с окружающей природой» (Ф.Кликс 1983, с.152), во-вторых, верой в то, что «свойства одних живых существ могут переноситься на другие живые существа и даже неодушевленные предметы» (Ф.Кликс, там же, с.163).

Сопоставление человеческой жизни с природной в художественном творчестве А.Н.Веселовский назвал «психологическим параллелизмом»

¹ Anna Arkadievna Kudreavtzeva, Assoc. Prof.Dr., State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: Россия, 400066, г.Волгоград, ул. Мира, д.21, кв. 44 E-mail: A_KUDRIAVTSEVA@MAIL.RU

(А.Н.Веселовский 1989, с.101). Именно психологический параллелизм лежит в основе олицетворения.

Олицетворение, по мнению исследователей, является одним из наиболее распространенных стилистических приемов; чаще всего оно встречается в фольклоре и художественной литературе (преимущественно в поэзии), а также в публицистике и в языке средств массовой информации (об этом см., например: А.П.Квятковский 1966, с.183; Е.А.Некрасова 1982, с.34; Ю.А.Бельчиков 1997, с.285).

Каждый стилистический прием может быть охарактеризован по своей лексической основе. Так, лексической основой антитезы являются антонимы (*Не забвение разлука: /То блаженство, это – мука.* М.Ю.Лермонтов), лексической основой аллегории – метафоры (*Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк! /Иль никогда, на голос мщенья, /Из золотых ножон не вырвешь свой клинок, /Покрытый ржавчиной презренья?* М.Ю.Лермонтов), лексической основой антанаклазы – многозначные слова (*Дрова разгорались в печке, а с ними разгоралась головная боль.* М.А.Булгаков), лексической основой паронимазии – созвучные слова (*Не в службу, а в дружбу*).

В качестве лексической основы олицетворения могут выступать, в частности, имена собственные, подвергшиеся апеллятивизации, то есть перешедшие в разряд имен нарицательных.

Рассмотрим процесс перехода онимов в разряд апеллятивов подробнее.

В ряду источников синонимии в современном русском языке важное место занимает прономинация – стилистический прием, представляющий собой замену нарицательного имени (апеллятива) именем собственным (онимом).

В процессе перехода онимов в апеллятивы образуются единицы, которые мы обозначаем термином «прономинант». Нами выявлено несколько способов образования прономинантов: на основе метафоры (в том числе олицетворения), на основе генерализации значения, а также на основе сочетания метонимического и метафорического переносов.

На основе олицетворения образовалось значительное число прономинантов. Имена персонажей античных мифов (главным образом, богов), подвергшиеся апеллятивизации, стали обозначать природные объекты или явления (луну, солнце, ветер, зарю), реже – чувства (любовь), физиологические (сон) и гражданские (брак) состояния, некоторые отвлеченные понятия (возмездие). Мы подробнее остановимся на прономинантах, обозначающих природные объекты или явления.

У прономинантов, образованных на основе олицетворения, наблюдается два вида сочетаемости – антропоморфная и неантропоморфная (что нехарактерно для прономинантов, образованных другими способами).

Антропоморфную сочетаемость рассматриваемые единицы приобретают, как нам представляется, тогда, когда актуализируется вспомогательный субъект метафоры, то есть внутренняя форма

прономинанта. Приведем примеры подобных случаев: *Или, покрывшись облаками, /Не хочет Феб на нас взглянуть?* (П.А.Вяземский. Погреб; ср.: человек (бог) хочет взглянуть); *Когда туманами одетая Аврора /В лесу поющих птиц не будет слышать хора* (П.А.Вяземский. Послание к Жуковскому в деревню; ср.: одетая девушка (богиня), девушка (богиня) слышит); *Пока свое чело за рощею далекой /Диана нежная скрывает...* (А.А.Фет. Подражание 14 идиллии Биона; ср.: чело девушки (богини), девушка (богиня) скрывает); *Как майский голубокий /Зефир – ты, мой друг, хороша* (А.А.Фет. Как майский...; ср.: голубокий юноша (бог)). Нам представляется очевидным, что в приведенных примерах солнцу, луне, заре и ветру приписываются различные качества и свойства, которые могут быть присущи антропоморфному существу – человеку или богу.

При актуализации основного субъекта метафоры рассматриваемые единицы приобретают неантропоморфную сочетаемость, например: *Без нее [без мечты]– с огням Феба /Что лазурный мне алтарь?* (В.Г.Бенедиктов. Жалобы дня; ср.: с огнями солнца); *Люблю... Диану полную над детской колыбелью* (А.А.Фет. К Морфею; ср.: полная луна); *Уж первый луч Авроры /Блестит сквозь туман на отдаленны горы* (К.Н.Батюшков. Отрывок из 8 песни «Освобожденного Иерусалима»; ср.: луч зари); *Небесного зефира дуновенье /Я узнавал в дыхании святом* (В.Г.Бенедиктов. Красавица, как райское виденье...; ср.: дуновение ветра); *Когда, последуя холодному Борею, /Опустошаешь ты зеленые луга* (А.А.Дельвиг. Дщерь хладна льда!...; ср.: холодный ветер); *Я слышу: свищет аквилон* (Е.А.Баратынский. Шумы, шуми с крутой вершины...; ср.: свищет ветер). Следует отметить, что примеров, подобных приведенным выше, несколько меньше, чем тех, в которых наблюдается антропоморфная сочетаемость.

В некоторых случаях в одном контексте у прономинанта наблюдается одновременно два вида сочетаемости, например: *И раскаленный Феб с безоблачного свода /Обилием поля счастливые дарит* (К.Н.Батюшков. Послание к И.М.Муравьеву; ср.: раскаленное солнце и бог дарит); *Пускай сияют ваши дни, /Как ваши мысли, ваши взоры /Или пленительной Авроры /Живые, свежие огни* (Н.М.Языков. М.Н.Дириной; ср.: пленительная девушка и огни зари); *И в розовых кустах зефиры легки спят* (Ф.И.Тютчев. Послание Горация к Мекенату; ср.: легкие ветры и люди спят); *Диана полная, глядя между ветвей, /Благославляла стол улыбкою своей* (А.А.Фет. Питомец радости, покорный наслажденью...; ср.: полная луна и богиня благославляла стол улыбкой). Считаю необходимым особо выделить пример, в котором по отношению к прономинанту аквилон использован эпитет *бурнодышащий*: *О, спи! безгрезно спи в пределах наших льдистых! /Лелей по-своему твой подземельный сон, /Наи бурнодышащий, полночный аквилон, /Не хуже веющий забвеньем и покоем, /Чем вздохи юные с душистым их упоем* (Е.А.Баратынский. Дядьке-итальянцу). Здесь в одном слове соединились

неантропоморфная (ср.: *бурный ветер*) и антропоморфная (ср.: *дышащий человек*) сочетаемость.

Приведем примеры некоторых синонимических пар и рядов, в которые вошли прономинанты, образованные на основе олицетворения.

Прономинант *Аврора* пополнил синонимический ряд *заря* – поэт.*денница* – поэт.*Аврора*.

Аврора – богиня утренней зари в древнеримской мифологии.

Многочисленные случаи употребления данного прономинанта зафиксированы в русской поэзии 19 века. Приведем примеры его использования в контекстах с различной сочетаемостью: *Стыдливости румянец невозвратный, /Он улетел с младых твоих ланит – /Так с юных роз Авроры луч бежит* (Ф.И.Тютчев. К NN; ср.: *луч зари*); *Всюду яркий блеск Авроры, /Никогда такой красой /Не сияли роицы, горы, /Обновленные весной* (В.А.Жуковский. Элизиум; ср.: *яркий блеск зари*); *И звезды, и луна, /До восхождения румяных Авроры...* (К.Н.Батюшков. Элегия из Тибулла; ср.: *румяная девушка*).

Прономинант *Аврора* употребляется в значении 'утренняя заря'. Данный факт зафиксирован словарями (например: Аврора – «поэтический символ утренней зари» БАС, т.1, с.63). Подобная трактовка полностью подтверждается множеством примеров из нашей картотеки: *В широком пурпуре Авроры /Восходит солнце* (В.Г.Бенедиктов. Путевые заметки и впечатления); *Как очаровывает взоры /Востока чистая краса, /Сияя розами Авроры!* (Н.М.Языков. Катеньке Мойер); *И вот блеснул Авроры свет, /А с ним и свет дневной родился* (К.Н.Батюшков. Странствователь и домосед); *Как роза, кропимая /В час утра Авророю...* (К.Н.Батюшков. Радость); *Как хорош чуть мерцающим утром, /Амфитрита, твой влажный венок! /Как огнем и сквозным перламутром /Убирает Аврора восток!* (А.А.Фет. Как хорош чуть мерцающим утром...).

Значение 'утренняя заря' имеет и слово *денница* – «архаичное слово поэтической речи» (В.Н.Клюева 1961, с.82). Нами зафиксирован пример, где употреблены (видимо, с целью избежать тавтологии) обе данные единицы: *Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы /При появлении Аврориных лучей, /Но не отдаст тебе багряная денница /Сияния протекших дней* (К.Н.Батюшков. Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...). Прономинант *Аврора* не имеет стилистических различий со словом *денница*. Данные синонимы различаются эпидигматически, так как во внутренней форме прономинанта присутствует сема лица.

Что касается отношения прономинанта *Аврора* к доминанте синонимического ряда, слову *заря*, то здесь наблюдается различие по трем параметрам. Во-первых, прономинант стилистически окрашен, являясь принадлежностью поэтической речи, а доминанта стилистически не маркирована. Во-вторых, прономинант *Аврора* содержит различительную содержательную сему 'утренняя', тогда как *заря* может быть как утренней,

так и вечерней. Наконец, в-третьих, рассматриваемые единицы различаются эпидигматически; последний факт закономерно влияет на различия в лексической сочетаемости.

Мощный синонимический ряд с доминантой *ветер* образовался при участии прономинантов поэт. *Зефир, Борей, Аквилон, Эол*.

Все данные прономинанты образовались от имен персонажей античных мифов. Зефир – греческий бог западного ветра, Борей – греческий бог северного ветра, Аквилон – римский бог северного ветра, Эол – повелитель ветров, правитель острова Эолия.

Анализируемые единицы встречаются в русской поэзии 19 века.

Прономинант *Зефир* обнаруживает способность иметь как неантропоморфную, так и антропоморфную сочетаемость: *И веет с пурпурных садов /Зефир восточным ароматом* (Д.В.Давыдов. Полусолдат; ср.: *веет ветер*); *Какой зефир тебя занес /В мою печальную обитель?* (В.А.Жуковский. Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу; ср.: *ветер занес*); *Как зефира дуновеньем, /От каштановых волос /Тонкий запах свежих роз* (К.Н.Батюшков. Привидение; ср.: *дуновенье ветра*); *Не сказывай, что взор встречает, /Когда покров с себя ночной /Откинёт легкою ногой, / Или зефир его сдувает!* (П.А.Вяземский. К подушке Филлиды; ср.: *ветер сдувает*); *Гиацинт своих кудрей /За колечком вил колечко, /Но шепнул ему зефир /О твоих кудрях словечко* (А.А.Фет. Гиацинт своих кудрей...; ср.: *человек шепнул*); *От незримых уст зефира /Влага блестит чешуей* (А.А.Фет. На волнах Гвадалквивира...; ср.: *уста бога*); *Зефир, в волосы вплеться, /Локоном играет* (А.А.Дельвиг. Тленность; ср.: *ребенок играет*); *Не долетает к сим стенам /Зефира легкое дыханье* (В.А.Жуковский. Узник к мотыльку. Влетевшему в его темницу; ср.: *дыханье человека*).

Прономинант *Зефир* традиционно используется в значении 'приятный, легкий ветер'. Это подтверждается множеством примеров: *Дотронешься к лесам – и деревья пустеют /Не зефир между их, но бурный ветер свистит* (А.А.Дельвиг. Дщерь хладна льда!..; доказательством наличия у прономинанта семы 'легкий' служит наличие в тексте противопоставления); *Дышит влагою прохладной /Упоительный зефир* (А.И.Полежаев. Романсы; эпитет *упоительный* может быть использован, только если речь идет о легком, приятном ветре); *Но я – не к счастью пробужден /Зефира тихими крилами* (К.Н.Батюшков. Пробуждение); *Как тихо веянье зефира по водам /И гибкой ивы трепетанье* (В.А.Жуковский. Вечер); *...По синеве морей /Зефир скользит и тихо веет* (А.С.Пушкин. Земля и море); *Оставь, о Дорида, на стебле лилею; /Она меж цветами прелестна, как ты: /Пусть тихо зефиры колеблются с нею /И рой легкокрылый собирает соты* (А.А.Дельвиг. Лилея); *Зефир цветы едва целует* (П.А.Вяземский. Отложенные похороны).

Прономинант *Борей* также обнаруживает способность к разным типам сочетаемости: *Бореи свищут, прах метут* (Д.В.Давыдов. Чиж и роза; ср.:

ветры свищут); *Наконец Борей в досаде /Замолчал; и вдруг из туч /Показало солнце луч* (В.А.Жуковский. Солнце и Борей; ср.: *бог в досаде замолчал*).

Анализируемый прономинант употребляется в значении 'неприятный, холодный ветер': *Сокрылось солнце – и ужасной /Борей завыл в стране, где все животворил /Зефир дыханьем благодатным* (В.Л.Пушкин. Гнев Зевеса; ср.: **легкий, приятный ветер завыл*); *И мразы бурные от дремоты проснутся /И ратовать Борей на землю полетит* (А.А.Дельвиг. Дщерь хладна льда!...; употребленное поэтом слово *мразы* свидетельствует о том, что речь идет о зиме, когда дуют только холодные ветры); *Вослед, метелями повита /Зима с бореями придет* (А.А.Дельвиг. Настанет час ужасной брани...); *Бывало, ни Борей /Суровый... /Ни снег и дождь – ничто неймет его* (Н.М.Языков. Элегия); *Бореи свищут, прах метут; /Листочки розы побледнели.* (Д.В.Давыдов. Чиж и Роза; ср.: **легкие, приятные ветры свищут*). *И листья на другом [деревце], /размокнув и желтея, /Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей* (А.С.Пушкин. Румяный критик мой...; то, как описаны листья, свидетельствует о том, что поэт говорит об осени, когда ветры становятся холодными).

Прониминант *Аквилон*, подобно рассмотренным выше единицам, может иметь как антропоморфную, так и неантропоморфную сочетаемость: *Я слышу: свищит аквилон* (Е.А.Баратынский. Шумы, шуми с крутой вершины...; ср.: *свищит ветер*); *Нет! взгляните: в бурное ненастье, /Стихий свободу дыша, /Сквозь дождь он город пробегаёт, /И сельский Аквилон играет /На древних дикостью скалах /В его измокших волосах!* (А.А.Дельвиг. Поэт; ср.: *ребенок играет*).

Рассматриваемый прономинант, как и слово *Борей*, имеет значение 'неприятный, холодный ветер'. Данный факт можно подтвердить рядом примеров: *Зачем ты, грозный аквилон, /Тростник прибрежный долу клонишь? /Зачем на дальний небосклон /Ты облачко столь гневно гонишь?* (А.С.Пушкин. Аквилон; к приятному, легкому ветру не может быть применен эпитет *грозный*); *И аквилон в широком поле /Останки Рима разнесет* (А.И.Полежаев. Гимн Нерона; ср.: **легкий ветер разнесет остатки Рима*). Однако нами зафиксирован пример, где прономинант *аквилон*, судя по всему, не содержит сем 'неприятный', 'холодный': *Нард, алой и киннамон /Благовонием богаты: /Лишь повеет аквилон /И закаплют ароматы* (А.С.Пушкин. Вертоград моей сестры). Во-первых, анализируемая единица сочетается с глаголом *повеет* (веять – «дуть, обдывать дуновением» (Ожегов, с.73), дуновение – «легкое движение воздуха» (Ожегов, с.167)). Во-вторых, в контексте упоминаются южные растения. По нашему мнению, данный прономинант употреблен здесь в значении 'легкий, теплый ветер'.

Прониминант *Эол* гораздо менее частотен, чем рассмотренные выше синонимы слова *ветер*. Данная единица также обнаруживает способность иметь разнотипную сочетаемость: *С тех пор – игралище Эола – /Кружусь*

печально среди дола (Д.В.Давыдов. Листок; *игралице (игрушка)* может быть только у антропоморфного существа); *Пробудится ненастливый Эол, /Пред ним помчится прах летучий* (Е.А.Баратынский. Осень; ср.: *пробудится человек и ненастливый ветер*); *И вдруг прыжок, и вдруг летит, /Летит, как пух от уст Эола* (А.С.Пушкин. Евгений Онегин; ср.: *уста человека*). Приведенные примеры, как нам представляется, не позволяют говорить о каких-либо семантических различий между прономинантом *Эол* и словом *ветер*.

Таким образом, прономинанты *Зефир, Борей, Аквилон* и *Эол* отличаются от доминанты *ветер*, во-первых, стилистически, так как используются, в отличие от нее, только в поэтической речи. Кроме того, все они отличаются от доминанты данного синонимического ряда эпидигматически.

Прономинанты *Зефир, Борей* и *Аквилон* имеют также семантические различия с доминантой: *Зефир* – 'приятный, легкий ветер', *Борей* и *Аквилон* – 'неприятный, холодный ветер'. Значение доминанты шире: ветер может быть холодным и теплым, приятным и неприятным, тихим и ураганным и т.п.

Прономинанты *Борей* и *Аквилон*, на первый взгляд, являются абсолютными синонимами. Однако рассмотренный выше пример показывает, что у последнего семы 'холодный, неприятный' могут и не актуализироваться. По отношению к прономинанту *Зефир* данные единицы являются семантическими синонимами.

Следует отметить, что входящие в данный синонимический ряд единицы являются ярким примером того, как внутренняя форма слова может оказывать регулирующее влияние на его семантику. Так, имена греческого и римского богов северного ветра стали нарицательными при обозначении холодного, неприятного ветра, а имя повелителя всех ветров применяется при обозначении ветра вообще.

Результаты рассмотрения синонимических пар и рядов, которые включают прономинанты, образованные на основе олицетворения, позволяет, на наш взгляд, говорить о том, что в качестве лексической основы олицетворения нередко выступают имена собственные.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельчиков Ю.А. *Олицетворение //Русский язык. Энциклопедия.* – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – С.285.
2. Веселовский А.Н. *Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля //Веселовский А.Н. Историческая поэтика.* – М.: Высшая школа, 1989. – С.101–154.
3. Квятковский А.П. *Поэтический словарь.* – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.

А. А. КУДРЯВЦЕВА

4. Кликс Ф. *Пробуждающееся мышление*. – М.: Прогресс, 1983. – 304 с.
5. Константинова С.К. *Семантика олицетворения*. – Курск: Изд-во КГПУ, 1997. – 112 с.
6. Некрасова Е.А. *Олицетворение как элемент художественного идиостиля* // *Стилистика художественной литературы*. – М.: Наука, 1982. – С.34–45.
7. Тайлор Э.Б. *Первобытная культура*. – М.: Политиздат, 1989. – 376 с.

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ДИАЛЕКТНОЙ РЕЧИ

Е. В. БРЫСИНА¹

ABSTRACT. *Communicative Strategy of Dialect Speech.* Process of knowledge of world around is accompanied by expression of the subjective attitude of the person to the validity that finds reflection in language. Especially brightly pragmatical function of language is looked through in dialects where various communicative strategy are realized – an establishment of contacts between people, expression of feelings and emotions speaking, its attitudes to the interlocutor, etc.

Процесс дискурсивно-когнитивного отражения действительности может сопровождаться осознанным выражением субъективного отношения человека к действительности, выражением эмоций, оценок, желаний, воли. В мыслительной области эта потребность порождает эмоциональное мышление. Аксиологический (оценочный) и волевой аспекты эмоционального мышления, предопределяя его двойную апелляцию при коммуникации – к эмоционально-волевой и интеллектуальной сферам психики адресата, детерминирует диалектическую взаимосвязь эмоционального мышления с другой разновидностью вербального общения, порожденной соответствующей важной потребностью человека как существа социального, – воздействовать на эмоционально-волевую и интеллектуальную сферу психики (посредством эмоционального убеждения, внушения, приказа и др.) с целью регуляции поведения других людей. Органическая взаимосвязь потребностей осуществления (оформления и выражения) эмоционального мышления и потребностей воздействия и регуляции человеческого поведения предопределяют соответствующую языковую функцию – воздействующую, эмоционально-регулятивную, т.е. *прагматическую*.

Особенно наглядно прагматическая функция просматривается в диалектной речи – устной по своей форме и разговорной по своему стилевому оформлению. Прагматическое воздействие диалектных языковых единиц возможно только в процессе коммуникации, в ходе речевого общения членов данного этнокультурного сообщества. Их культурно-прагматический потенциал находит конкретное выражение через частные прагматические функции – оценочную, эмотивную, экспрессивную, контактную (фатическую), побудительную и т. д., которые обеспечивают реализацию этнокультурного компонента семантики диалектных лексем и фразем в той или иной коммуникативной ситуации:

¹ Evgenia Valentinovna Brysina, Prof.Dr., State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400065 Волгоград, ул. Курильская, дом 9, кв.71., Tel: (8442) 75 56 45 E-mail: brisyina@vspu.ru; rusyaz@vspu.ru

оценочная языковая функция используется диалектоносителями для выражения с помощью определенных языковых средств положительного или отрицательного отношения говорящего к действительности, содержанию высказывания и к адресату;

эмотивная функция служит для выражения вербальным способом чувств и эмоций говорящего с целью вызвать определенный эмоциональный резонанс у адресата;

с помощью *экспрессивной* функции говорящий стремится оказать воздействие на психику и поведение адресата посредством особых выразительно-изобразительных качеств языковых единиц – таких, как образность, интенсивность изображаемого признака, действия, неожиданность семантического решения и т.п.;

эстетическая языковая функция предназначена для удовлетворения потребностей эстетического мышления коммуникантов, отражения его результатов – эстетических оценок и воздействия на эстетические чувства адресата в стремлении вызвать у него определенную поведенческую реакцию;

побудительная функция определяет предназначенность языковых средств для передачи волеизъявления субъекта речи (говорящего) с целью побуждения адресата к определенному действию (в том числе, и речевому).

Для установления и поддержки социально-массового и индивидуального контакта, в известной степени определяющего поведение адресата, в языке используется такая частная разновидность прагматической функции, как *контактная*. Под *контактом* понимается в первую очередь установление, сохранение или укрепление связей и отношений между членами того или иного коллектива, сообщества или при индивидуальном общении –многообразных, но сводимых в некоторые типы, главными из которых можно считать установление и поддержание официальных и неофициальных отношений.

Каждая из названных разновидностей языковой прагматической функции в полной мере находит конкретную реализацию в диалектной речи. В семиотическом плане *речь* представляет собой знаковый аналог действительности и деятельности человека. Она как бы протекает параллельно миру и является отражением и выражением вещей, действий, событий. Но, с другой стороны, всякая речь представляет собой часть действительного мира, всякий раз она совершается с определенной целью – сообщить, спросить, побудить к действию, повлиять на состояние, поведение, оценки и отношения собеседника. Тем самым речь является также всякий раз поступком, практическим действием, вплетенным в совокупные системы действий и отношений людей.

Коммуникативная культурно-прагматическая структура обыденного высказывания диалектоносителя включает в себя следующие компоненты:

говорящий (как этнокультурный социальный тип – с определенными интенциями, эмоциями, оценками, соответствующими принятыми в данном социуме нормами морали, этики, права);

слушающий (адресат) (также этнически, культурно и социально портретированный);

содержание высказывания (информация о реальном мире, отраженном в этнокультурном сознании и эмоциях говорящих);

ситуация реальной действительности (место, время, условия, в которых протекает коммуникация, разнообразные фоновые знания коммуникантов, связанные с конкретным содержанием высказывания и др.).

Данные компоненты коммуникативной культурно-прагматической структуры высказывания могут выражаться с помощью средств разных уровней диалектной языковой системы, чаще – в их различных комбинациях друг с другом. При этом особой прагматической силой обладают диалектные фразеологизмы и оценочно маркированные лексемы. При выявлении коммуникативной стратегии диалектной речи данные единицы следует рассматривать, учитывая следующие аспекты коммуникации:

1. **В связи с субъектом речи:** а) *цели высказывания*, в которое вовлекаются диалектные единицы, *иллокутивные силы*, указывающие, в какое состояние говорящий намерен привести адресата в процессе использования в своей речи этих единиц; б) *этнокультурная обусловленность речевой тактики и типов речевого поведения*; в) *правила разговора*, куда включаются рекомендации использовать в разговоре те или иные слова и фраземы в строгом соответствии с принятой целью и общей стратегией разговора, адекватно цели нормировать объем и характер оценочности диалектных единиц, используемых в речи; при межкультурной коммуникации учитывать специфику национального восприятия адресата, степень и глубину его культурной компетенции и под.; г) *установка говорящего*, реализующаяся в косвенных смыслах высказывания, намеках, иносказаниях, возможных в высказывании, главным образом, с помощью знаков вторичной номинации, и т.п.; д) *референция языковых знаков*, иначе говоря, отнесение говорящим языковых выражений, в том числе и диалектных фразем, к предметам реальной действительности, вытекающее из намерений говорящего; е) *прагматические пресуппозиции* – знание того, что было раньше; культурная компетенция; фоновый багаж коммуникантов; ж) *отношение говорящего к сообщаемому*: оценка содержания высказывания, выражающаяся в сравнении предметов, сопоставлении их свойств, определение роли в жизнедеятельности субъекта речи, в осознании результатов оценки, которые закрепляются в сознании и в языке в виде позитивного, негативного или нейтрального отношения; обусловленность оценки

этнокультурными стереотипами, ментальными установками, нравственно-этическими законами, доминирующими в этноязыковом коллективе, к которому принадлежит говорящий.

2. **В связи с адресатом речи (слушающим):** а) *интерпретация речи*, в том числе правила вывода косвенных и скрытых этнокультурных смыслов из прямого значения высказывания, при этом учитывается контекст, все речевые ситуации и пресуппозиции этнокультурного характера, а также сознательные отступления говорящего от цели общения, «прощупывание» адресата на предмет его тайных мыслей, сообщение адресату общеизвестных истин с целью обмана и введения его в заблуждение относительно истинных намерений говорящего; выявление культурной компетенции адресата и т. д.; б) *воздействие высказывания на адресата* (изменения в эмоциональном состоянии, взглядах и оценках адресата; стремление к толерантности и т.д.); г) *оценка совершаемых адресатом действий* (типы речевого реагирования на культурно маркированные высказывания-коммуникативы, использование в реактивных репликах этнически обусловленных фразеорефлексов и под.).
3. **В связи с содержанием высказывания:** а) *отношения между участниками коммуникации*: использование в высказывании диалектных единиц для установления или поддержания официальных, неофициальных, формальных, дружеских, враждебных и т. п. отношений; состав участников коммуникативной ситуации: являются ли они членами одного этнокультурного сообщества или разных, что определит степень коммуникативной удачи и т. д. б) *формы речевого общения, определяющие выбор языковых единиц*: информационный диалог, дружеская беседа, спор, ссора, обмен контактной информацией; в) *речевой этикет, стиль общения, предполагающий использование диалектных слов, фразем и иных выражений определенной структуры и той или иной стилистической окраски*: этикетные и ритуальные формулы, коммуникативы, формы обращения, выражение просьбы, приказа, сочувствия, отказа, извинения, инвективы и др.; г) *специфика выбора языковых единиц в зависимости от формы общения* (ср.: просьба, приказ, мольба, уговаривание, убеждение; согласие, сомнение, несогласие, возражение, возмущение).

В коммуникативной деятельности активно проявляется личность носителя диалекта, что сказывается в первую очередь на коммуникативном содержании порождаемого текста. Путем определенной организации знакового материала текста, использования в нем тех или иных диалектных единиц косвенно-производной номинации в процессе общения осуществляется взаимодействие коммуникантов, моделируются и реализуются при помощи языковых знаков их цели и мотивы, эмоционально-оценочные установки,

волевые качества, свойства характера, привычки, личностно окрашенные, культурно и этнически обусловленные эталоны поведения и т. п. В процессе подсознательного отбора языкового материала, необходимого для успешной реализации коммуникативных установок говорящего и сокращения коммуникативной дистанции с реципиентом, особым образом проявляются личностный и этнокультурный аспекты диалектной речевой деятельности.

Языковой знак в системе диалекта, выступая средством коммуникации, неизбежно содержит в себе определенный набор информации, которая в процессе диалектного общения передается от одного участника речевого акта к другому и обладает узуальной или потенциальной способностью к прагматическому воздействию. Прагматический потенциал диалектных лексем и фразем в конкретном речевом акте может быть ситуативно ориентирован. Особую роль при этом играет оценочность диалектных единиц. Языковая оценочная информация, содержащаяся в семантике слов и выражений, может воздействовать на адресата с разными целями:

1. Являясь одним из средств осуществления социальных санкций в больших и малых социальных группах для поддержания принятых в данной группе социальных установок, эмоционально-оценочная языковая информация оказывает влияние на поведение посредством воздействия на оценочные установки адресата, посредством указания адресату на опасность оказаться объектом общественного осуждения, социального неодобрения, насмешки, ср. запись диалектной речи: *Чиво ты коники выбрасываши, из ума выжыл, карёжыть тебе*, где *выбрасывать коники* 'делать что-нибудь, вызывающее осуждение'; *Ну, щиво ф купырь лезиш? Ни-праф-жы ты! – лезть в купырь* 'спорить, артачиться, лезть в бутылку';
2. Эмоционально-оценочная информация в семантике диалектных единиц может оказывать регулятивное воздействие на адресата путём косвенной апелляции: при такой ориентации то или иное слово или выражение употребляется говорящим без непосредственного обращения к адресату; имеет место «рассуждение вслух», при котором говорящий высказывает свою оценку по отношению к третьему лицу, тем самым как бы репрезентируя свою оценочную позицию и давая возможность собеседнику присоединиться к этой оценке (при коммуникативной гармонии) или отвергнуть ее (при коммуникативной дисгармонии). Такая культурно-прагматическая ориентация характерна, например, для диалектных фразем *коситься сентябрём* 'смотреть косо, хмуро, свысока'; *выдывать котелки* 'делать что-либо необычное, выкидывать фортели'; *полезть (залезть) за борозду* 'переступить границу дозволенного' и др.;
3. Положительная эмоционально-оценочная информация, репрезентированная диалектными единицами вторичной номинации,

может быть использована говорящим с целью вызвать у адресата подражательный рефлекс. При этом особую роль играет интонация восхищения, одобрения поведения третьего лица, о котором идет речь в разговоре: *Уш и Ванька, фсё празнал, лиськом сумел прайтить – вот таким и нада быть; – пройти лиськом* ‘проявить особую активность, расторопность, пронырливость’; *А Шурка, она молодец, она им бубны выбьет!*; – *выбить бубны* ‘поставить на место кого; справиться с кем-либо’. Особенно эффективно данная ориентация диалектных единиц проявляется в том случае, если авторитет говорящего в глазах адресата достаточно высок.

4. Положительная оценка, передаваемая диалектными единицами, нередко используется для трансляции благодарности говорящего адресату за предшествующее поведение, ранее совершенные поступки и т.д., как стимул дальнейших действий, вызвавших позитивную реакцию говорящего и т. п.: *А када мы ухадил ф свой дом, я свякры сказала: «Спасиба тибге, мама! Я стольки лет с табой жыла, а ты мне ф трату ни давала! – не дават (не дат) в трату* ‘не давать в обиду’;
5. Отрицательная эмоционально-оценочная информация, прямо направленная на адресата, может служить своеобразной формой защиты говорящего или средством вербальной агрессии, нанесения обиды собеседнику, что прямо или косвенно может повлиять на поведение объекта воздействия: *Падумаши, абидилси – развесил брюни, самаму нечива нарыпаца; – развесить брюни (брюнди)* ‘обидеться, надуть губы’;

Субъективная этнокультурная действительность преобладает в семантической структуре стилистически маркированных диалектных слов и выражений, проявляясь в оценочной деятельности говорящего субъекта, в образно-ассоциативном восприятии мира, в эмотивном к нему отношении. Всё это и составляет собственно содержание таких единиц. Говоря иначе, знаковая функция лексем и фразем, особенно тех из них, которые не утратили ассоциативно-образный план, состоит в замещении чувства-отношения говорящего к обозначаемому, при котором номинативный план или денотативное содержание – само обозначаемое реальной действительности – отступает на задний план, на первый план выходит именно это чувство-отношение – оно занимает вершинную позицию в отображении действительности (В.Н. Телия).

Эмотивная информация этнокультурного характера, содержащаяся в семантике диалектных слов и выражений, является не менее прагматически значимой, чем оценочная. С античных времен известно, что любой текст ориентирован в своем воздействии как на интеллектуальную, так и на эмоциональную сторону психики индивида. Всякий текст, материализуя в знаковой форме результаты психической деятельности, отражает как рациональную, так и эмоциональную деятельность человека. Эмотивная

семантика речи характеризуется высокой степенью регулятивного воздействия на адресата, с другой стороны, "речевое замыкание и эмоциональное напряжение" создают идеальные условия для самовыражения этнокультурной языковой личности: то, какими средствами пользуется диалектоноситель для выражения ситуативно-эмотивной семантики с определенной целью, характеризует этнокультурную языковую личность со многих сторон: национальной, психической, социальной, культурной, возрастной, половой и др.

Эмоциональная этнокультурная языковая информация, транслируемая через эмотивное содержание диалектных единиц, так же, как и оценочная, может быть направлена на решение ситуативно-обусловленных задач диалектного общения. Целенаправленность эмоциональной языковой информации при интракоммуникации и интеркоммуникации будет различной. При *интракоммуникации*, выполняя задачу эмоционального самовыражения, эмоциональная этнокультурная языковая информация может служить средством психологической разрядки при экспликации внутренней речи во внешней, когда адресатом является сам субъект речи. Кроме того, эмоциональная этнокультурная языковая информация может выступать в данной ситуации как средство осознания собственного чувства (при рассказе самому себе о нем), что приводит к известному сдвигу в эмоциональной жизни и поведении человека. При *интеркоммуникации*, вербальном общении субъекта речи с адресатом, эмоциональная этнокультурная языковая информация имеет целенаправленность на психику и поведение адресата, решая задачи эмоциональной оценки объекта речи или (и) эмоционального воздействия, основанного на механизме эмоционального резонанса как проявлении подражательного рефлекса (состояния «сочувствия»).

Важную роль при определении коммуникативной стратегии диалектной речи играет и эстетический фактор. Эстетическая гармония использования диалектных единиц определяется функциональными характеристиками самой диалектной речи. Стилистическая унифицированность диалектных языковых средств, обусловленная устным характером функционирования диалекта, их условное распределение на нейтральные, обиходно-разговорные, стилистически сниженные и стилистически приподнятые в конечном итоге обусловило то, что использование диалектных фразем и лексем в генетически родственной языковой среде не только не противоречит социальным языковым нормам, негласно существующим в данном языковом коллективе, но и является своеобразным показателем развитости речи, умения «красиво говорить», ярко и образно выражать свои мысли, то есть влечет за собой высокую эстетическую оценку.

Эстетическая дисгармония при использовании диалектных слов и выражений в речи наблюдается в том случае, если эти единицы выходят за функциональные рамки диалекта. Немотивированное использование диалектизмов в литературной речи является нарушением общепринятых

норм, оценивается как их незнание, неумение владеть литературным языком и вызывает отрицательную эстетическую реакцию.

Для многих диалектных единиц свойственна повышенная экспрессивность, которая достигается сочетанием их внутренних семантических свойств (эмотивностью, образностью, оценочностью) и контекстуальным окружением. Экспрессивная языковая информация, составляющая культурно-прагматический потенциал диалектных слов и фразем, определенным образом связана со способом репрезентации семы интенсивности в структуре их значения. В рамках лексико-фразеологической семантики интенсивность может быть внутренне стимулированной либо привнесенной извне за счет взаимодействия с элементами контекста.

Высокая степень проявления признака, репрезентируемого диалектным фразеологизмом, часто определяется одним из его компонентов, которым может быть качественное прилагательное: *на тонкую ногу* 'очень бедно'; относительное или притяжательное прилагательное в оценочном значении: *жить горевским житьём* '1) жить очень бедно; 2) вести ненормальный образ жизни'; определительное местоимение: *всякой дыре гвоздь* 'неодобрительно о человеке, который вмешивается во все дела' и др.

Достаточно многообразно представлен в диалектной речи синтаксический способ выражения категории интенсивности. Для народно-разговорной речевой культуры характерна детализация повествования, призванная, с одной стороны, акцентировать внимание слушателя на коммуникативно значимом моменте сообщения, а с другой, повысить экспрессивные возможности речи. Наряду с многочисленными синтаксическими повторами, в роли детализатора мысли нередко выступают тавтологические устойчивые сочетания, особенно широко представленные в диалектной речи.

Тавтологические сочетания слов в силу своего структурно-семантического разнообразия способны выполнять в диалектной речи различные функции, сохраняя как постоянное свойство свои изобразительно-выразительные качества. Повторы однокорневых слов в составе микротекста, существенно влияют на актуализацию семы интенсивности в составе значения диалектных единиц, значительно повышая их экспрессивный потенциал. Если в литературно-разговорной речи любые виды повторов (за исключением тех случаев, когда они используются как стилистические средства языковой выразительности) большинством носителей языка осознаются как речевые ошибки, то в диалектной речи они вполне закономерны и обоснованы. Повтор является одним из специфических особенностей коммуникативной стратегии диалектоносителя. В диалектной речи ему отведена роль интенсификатора семантики, ср.: *Лодырь он, ляжыть ляжма, никуды ни-идёт, ничаво ни-делаить. Стаять пацолнухи лес лесам, свету ни-видна. В этом гаду сливы у мене пално, ряса рясаю.*

Своеобразными усилителями экспрессивности диалектной речи выступают:

1. сравнительные конструкции, которые включают в себя «эталонное сравнение», выявляющее в сравниваемых объектах свойства и качества, являющиеся результатом причинно-следственных отношений: *ломаться как аржаной пряник* ‘много мнить о себе’, *фарсовитый как новый гривенник* ‘о щеголе’ и др.;
2. отрицательные конструкции с повторяющимся союзом *ни* и синонимическими повторами компонентов, усиливающими экспрессию фразеологизма: *ни пойка ни едка* ‘о плохих вкусовых качествах пищи’; *ни помину ни позвону* ‘ни слуху ни духу’;
3. отрицательные конструкции с антонимически противопоставленными компонентами: *ни в радости ни в корысти* ‘безрадостно’;
4. синонимические повторы с сочинительными и разделительными союзами: *впризор да вприглядку* ‘глядя со стороны’; *то поспал, то подремал* ‘о бездельнике’.

Экспрессивная языковая информация, транслируемая диалектными единицами, во многом определяется их *образностью*. Частная категория экспрессивности – образность, имеющая в основе метафорический и метонимический перенос, предстаёт своеобразным усилителем других видов прагматической языковой информации – эмоциональной, оценочной, эстетической и т.д.

Своеобразным интенсификатором экспрессивности диалектной речи выступает такой коммуникативный параметр, как неожиданность, новизна репрезентируемого диалектным словом или фразеологизмом образа, ср.: «*Вот тебе раз! – удивленно и недоуменно вырвалось у Трофима. Голос его посуловел. – Возьми ее за рубль с четвертью. Ты что, с ума, что ли, сошла?*» (Н.Сухов. Казачка) – ср.: *взять за рубль двадцать* – диалектная фразема модального типа, передающая удивление, недоумение по поводу чьей-либо простоты, наивности).

Культурно-прагматическое назначение экспрессивной информации, содержащейся в значении большинства диалектных единиц вторичной номинации, проявляется, в первую очередь, в использовании их для оживления речи, для создания эффекта новизны и пробуждения у собеседника интереса к сообщаемому.

Определенная часть диалектных лексем и фразем обладает константными прагматическими свойствами, так как транслируемая ими языковая информация имеет прямую прагматическую направленность на слушателя. Прежде всего, это единицы, содержащие в себе *побудительную или контактную* информацию. Они могут быть как знаменательного, так и модального типа. В первом случае, помимо основного денотативно-коннотативного содержания слово или фразема включает в себе информацию о

желании, намерении, волеизъявлении субъекта, которая обычно выражается грамматически (часто – повелительной формой глагола) или контекстуально. Ср.: *Но едва начинала забываться, в уши ей врывался либо грохот стула, либо злобное рычание: «Не-ет, знычт, на ширмака вы не проедете, не подоживетесь ,нет!»* (Н. Сухов);

Побудительная языковая информация может быть передана модальными диалектными фразами, для которых эта информация будет представлять денотат. К числу таких единиц будут относиться в первую очередь бранные выражения – своеобразные гневные «пожелания» и «посылы вслед»: *Чтоб тебя хвитина поломала! Игряцы вас заломай! Чтоб тебя хапун сцапал!* и под.

Побудительная информация может раскладываться на частные «побудительные значения»: категорическое побуждение и его модификации – приказ, команда, требование, разрешение, запрещение и т.д.; смягченное побуждение и его модификации – просьба, мольба, упрощивание и т.д. и нейтральное побуждение и его модификации – совет, инструкция, наставление, поучение, увещание, предложение, пожелание и т. п. Понятно, что не все типы побудительной информации одинаково представлены в значении диалектных единиц, но почти все ее разновидности распределены по разным уровням прагматического поля диалекта.

Особое место среди типов языковой культурно-прагматической информации, передаваемой в процессе диалектной речи, занимает информация *контактная* – сведения о намерениях говорящего установить поведенческий контакт с собеседником. При этом все другие виды информации – когнитивные и коннотативные – в значении диалектных единиц оказываются вторичными, незначимыми, несущественными.

Участники коммуникативной ситуации, стремящиеся установить контакт друг с другом, организуют речевой акт, интенция осуществить который нацелена на сам этот акт как на предпочтительный способ вступить в общение. При этом интеллектуально-информативная задача высказывания отодвигается на второй план, частные цели в фатическом речевом поведении всегда подчинены начальному контактному импульсу.

Представленные в работе коммуникативные установки, определяющие речевую стратегию, безусловно, присущи не только диалектной речи, но и разговорной речи в целом. Однако именно в диалектной речи они получают наиболее полную реализацию в силу особенностей самого диалекта, в котором изначально отсутствует письменная форма речи, четкое стилистическое разграничение языковых средств, строгое подчинение языковой норме, что способствует в свою очередь большей эмоциональности, оценочности, образности речи, ее спонтанности – и как итог – повышенной экспрессивности и прагматичности.

ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКА В РАМКАХ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ: ОСНОВНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОСТУЛАТЫ

И. А. ГОЛУБОВСКАЯ*

ABSTRACT. *Language Research in the Frames of Anthropological Paradigm: Main Theoretical Postulates.* The present paper is dedicated to the theoretical basement of research of culturally determined language phenomena. The notion of “language world model” is being determined. A parallel is drawn between Humboldt’s “language form” and up-to-date linguistic concept of “language world model”. The thesis about the manifestation of national and cultural features of ethnic community on all levels of language structure is being put forward.

Рубеж тысячелетий в лингвистике ознаменовался очередной сменой моды на ракурс рассмотрения языковых явлений, появлением и реализацией в лингвистических исследованиях иного «стиля мышления», задавшего новые параметры постановки и разрешения научных языковедческих проблем. Если принять в качестве исходной предложенную Ю.С. Степановым¹ трёхчленную схему эволюции теоретических представлений в лингвистике: «философия имени» (семантическая парадигма) ↔ «философия предиката» (синтаксическая парадигма) ↔ «философия эгоцентрических слов» (прагматическая парадигма), то, исходя из приоритетных стратегий лингвистики сегодняшнего дня, нетрудно предположить, что мы находимся на третьей ступени поступательного развития философских воззрений на язык, когда в центр лингвистического внимания перемещён субъект, познающий мир, мыслящий, оценивающий, чувствующий, детерминированный определённой культурой – пользователь языком. Появление новой научной парадигмы² в языкознании, как и в любой другой области знаний, следует признать событием естественным и даже прогрессивным, отвечающим духу научного поиска: «В истории лингвистики неоднократно происходило концентрирование фокуса внимания на той или иной отдельно взятой ипостаси

* Irina A. Golubovskaia, Prof.Dr., Taras Sevcenko National University Kiev, Ukraina

¹ См. Степанов Ю.С. «В трёхмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М., 1985.

² Понятие парадигмы можно интерпретировать широко, как некую призму, через посредничество которой воспринимается в познавательном процессе ткань жизни. «Лингвистическое» понимание парадигмы сформулировал Ю.С. Степанов как господствующий в данную эпоху взгляд на язык, связанный с определённым философским течением или направлением в искусстве (Степанов Ю.С., 1985, с.4)

языка, что обычно обеспечивало прорыв в понимании соответствующих его характеристик...» (Кибрик А.Е., 1996, с. 232). Известный американский учёный Дж. Брунер, формулируя в своей монографии «Акты понимания» собственное представление о сдвиге в научной парадигме, подчёркивал, что в лингвистике и психологии вопрос о ментальных сущностях и состояниях, о воле, интенции, представления о внешнем мире, сформулированные конкретной культурой, *уже нельзя считать запретным*. Науки о человеке, по его мнению, «лишь теряют от того, что при конструировании своих предметов они забывают о детерминированности человека прежде всего историей и культурой...» (Цит. По Фрумкина Р.М., 1996, с. 79 –80). Кризис имманентно – семиологического подхода к изучению языка доказал правоту Э. Бенвениста, который пророчески предсказал возможность создания новой лингвистики на основе триады терминов – язык, культура, человеческая личность. Ю.С. Степанов, рассматривая различные «образы языка» в лингвистике 20 века («язык как язык индивида», «язык как член семьи языков», «язык как структура», «язык как система», «язык как тип и характер» и т.д.), приводит в качестве результирующего определения, сложившегося к концу ушедшего столетия, такую его дефиницию: «язык как пространство мысли и дом духа» (Степанов Ю.С., 1995, с. 30 – 31). При таком подходе к осмыслению сущности языка далеко на задний план отходит «инструменталистское» понимание этого сложнейшего феномена (язык как средство познания, мышления и коммуникации), уступая первое место гумбольдтовским идеям о языке как "эманации духа" народа, что в современной науке обретает следующие формулировки: "Язык - дом бытия человеческого существа" (М. Хайдеггер, 1988, с.354); "Язык - дом бытия духа" (Степанов Ю.С., 1995, с.32). Именно в ракурсе такого понимания содержательное наполнение понятия "мировоззрение народа" может получить максимально широкое толкование - как осмысление, переживание и оценка мира тем или иным этносом, воплощённые в языковых национально – специфических формах: «... язык есть орган внутреннего бытия, даже само это бытие, насколько оно шаг за шагом добывается внутренней ясности и внешнего воплощения» (Гумбольдт В., 1984, с. 47). Можно без преувеличения сказать, что гипотеза лингвистической относительности в наши дни обретает контуры теории. Напомним, что в соответствии с постулатами гипотезы Сепира – Уорфа, разработанной в тридцатых годах прошлого столетия, логика мышления, специфика мировидения и характер познания действительности тем или иным этносом предопределяется языком общения данного социума. Данная гипотеза декларирует безоговорочный примат языка над категориями мышления и сознания: "Формирование идей является не независимым процессом, строго рациональным в старом смысле, а частью *определённой грамматики* (Курсив мой - И.Г.)... Мы расчлняем природу по линиям, предложенным нашим родным языком, ... организуем её в понятиях и

приписываем ей значения так, как мы это делаем в значительной степени потому, что мы являемся участниками соглашения организовать его таким образом - соглашения, которое предлагает нам наше языковое сообщество и приводится в систему по образу нашего языка. Соглашение, конечно, неявное, незаключённое, однако его условия являются абсолютно обязательными" (Б. Уорф, 1960, с. 184-185). Гипотеза Сепира-Уорфа возникла не на пустом месте, а как логическое продолжение идей Гумбольдта о различных языках как различных способах видения мира и интерпретации его человеческими сообществами. Всякий язык, по Гумбольдту, созидает для пользующегося им народа картину мира, как бы обводя вокруг него некий магический круг определённых представлений и образов: "В каждом языке заложено самобытное мирозерцание. Как отдельный звук встаёт между предметом и человеком, так и весь язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него" (Гумбольдт В., 1984, с. 80). Выйти за рамки этого круга можно только путём изучения другого языка, "вступления в другой круг", т.е. через проникновение в систему мировидения, запечатлённую иным языком. Таким образом, различия между языками проявляют себя как нечто большее, чем просто языковые различия, являясь, по сути, разными видениями мира: "Языкам, достигших высоких степеней совершенства, свойственны собственные мировоззрения" (Гумбольдт В., 1984, с. 322). "Промежуточный мир" (Zwischenwelt), т.е. язык, фактически подчиняет себе человека, предопределяя его практическую деятельность: человек обращается с предметами так, как их преподносит ему язык, ведёт себя в обществе так, как предписано языком, мыслит так, как это предопределено языком. Идеи основоположника общего языкознания и антропологического подхода к языку В. фон Гумбольдта были возрождены в 20-ом столетии в рамках лингвистического направления, получившего название неогумбольдтианства, которое оформилось двумя основными разновидностями - европейской (Л. Вайсгербер, Й. Трир, П. Хартман) и американской (Э. Сепир, Б. Уорф).

Культурно-философская интерпретация языка, безусловно, не противопоставлена инструменталистской, находясь в отношениях, если можно так выразиться, дополнительной, а не контрастной дистрибуции. Очевидно, целостное представление о языке может дать исследование его проявлений во всех отведённых ему ролях: язык как код (знаковая система); язык как средство познания; язык как инструмент коммуникации; язык как "дом бытия духа народа". Таким образом, как нам представляется, утверждение в лингвистике новой точки зрения на язык не приводит к отказу от предшествовавших теоретических разработок, а лишь к их кратковременному забвению. Позволим себе в поддержку высказанного выше привести слова французского философа языка П. Серио: «... в лингвистике (и вообще в гуманитарных науках) парадигмы не сменяют и не

отрицают друг друга, но накладываются одна на другую, сосуществуют в одно и то же время, игнорируя друг друга». (Серио П., 1993, с. 52).

Перемещение человека и всего человеческого в центр лингвистического внимания, осознание языка как воплощённой духовной энергии народа привело к пересмотру многих, казалось бы незыблемых аксиом языкознания, в частности, к ревизии лингвосомиотических и семантических догматов.

Как известно, Ч. Моррис выделял три семиотических аспекта: семантику, синтактику и прагматику, подразумевавших, соответственно, отношение знака к предмету обозначения, отношение между знаками в данной системе, и отношение к знакам тех, кто ими пользуется. Будучи справедливым для искусственных знаковых систем, это членение начинает "хромать" применительно к языковой системе как семиотической системе особого рода. Фердинанд де Соссюр формулировал основные положения знаковой теории языка, отталкиваясь от того общего, что существует между знаковыми системами вообще и языковой знаковой системой в частности. По Соссюру, лингвистика является лишь частью семиотики (или семиологии в терминах Соссюра), находясь с последней в видо-родовых отношениях включения, где семиология выступает родовым по отношению к лингвистике понятием. Таким образом, своеобразие языка как особой знаковой системы, созданной человеком с целью обеспечения познавательной и коммуникативной деятельности, в период господства "имманентной лингвистики" не могло, естественно, стать предметом серьёзного научного интереса: "на протяжении долгого времени лингвистика изучала не язык как таковой, в единстве его телесного и духовного аспектов, а лишь грамматический, синтаксический и семантический скелет языка. Именно по этой причине не удавалось перекинуть мостик от языка к мышлению, нащупать их связующее начало. Между тем не скелет, а душа языка, т.е. опредмеченное в нём мировоззрение, идеология, система ценностей, напрямую связывают его с душой говорящего субъекта, его внутренним миром, мышлением» (Борухов Б.А., 1991, с.116).

В рамках структурной лингвистической парадигмы были развиты семасиологический (форма \Rightarrow значение) и ономасиологический (значение \Rightarrow форма) подходы к исследованию языка, которые могли реализовываться как в своей функциональной, так и структурной разновидностях (Даниленко В.П., 1990). Формулировка же принципов антропоцентричности и антропоморфности языка задало не просто новый аспект лингвистических изысканий, но и привело к новым пониманиям и трактовкам. Так, А. Вежбицкая пишет: " Сама природа естественного языка такова, что он не отличает экстралингвистической реальности от психологической и от социального мира носителей языка" (А. Wierzbicka, 1991, p.16). Коль скоро это так, все языковые значения являются

субъективными и этноцентричными, а семиотические аспекты взаимоотношений между знаками, выделенные Ч. Моррисом (семантика, синтаксис, прагматика), оказываются несостоятельными как методологическая основа исследования естественного языка - знаковой системы особого рода. Осознание функциональной синкретичности языка, а также его ориентированности на выражение мировидения определённого этноса привело к радикальному пересмотру всех существовавших ранее концепций лексического значения (предметной, отображательной, релятивной, образной, функциональной и др., см. подробнее Голубовська І.О., 1995, с. 8 - 13). Как известно, именно серьёзные расхождения в толковании природы лексического значения слова стали краеугольным камнем в размежевании старой структурной парадигмы и новой когнитивной. Если структуралисты – семантики утверждали отображательно-обобщающий характер лексического значения слова, понимая его как совокупность объективно присущих денотату отличительных признаков (Панфилов В.З., 1977, с. 79 - 80; Уфимцева А.А., 1986, с. 29), то представители когнитивной лингвистики сосредоточились на его субъективизме, антропоцентричности, культурной обусловленности и энциклопедизме. В русле идей когнитивной лингвистики лексическое значение выступает актом интерпретации фрагмента мира человеком, не сводимым к отношению между знаком и реальностью, т.е. к референции. Будучи ментальной сущностью, способной обретать своё истинное бытие только в человеческом сознании, значение входит составной частью в структуры знаний об окружающем мире, с чем и связан его энциклопедический характер. Исследовать семантику слова для лингвиста-когнитолога значит, прежде всего, дать описание эталонного ментального образа, находящегося в сознании человека и соответствующего слову, а вовсе не очертить условия и границы денотации. Фокус внимания учёных-семантиков, таким образом, переместился с внешнего мира, где присутствует лишь реальный объект, на сознание говорящего как место «прописки» образа, вместилище прототипических представлений, вербализуемых словом. При этом языковые категории трактуются как составная часть когнитивного аппарата человека: «Оказывают им честь или нет, называя их «концептуальными», языковые категории – это категории нашей когнитивной системы, и исследование всех категорий нашей когнитивной системы должно включать также и исследование языковых категорий» (Лакофф Дж., 1988, с. 47).

Коль скоро значение не есть отображение объективных признаков предмета, а только тех, что выделены человеком как важные ввиду специфики его контакта с предметом (Wierzbicka A., 1991, p.16; Падучева Е.В., 1996, с. 5-6), теряется, нейтрализуется противопоставление семантики как одного из трёх семантических аспектов и прагматики. Напомним, что в рамках структурно – семантической парадигмы коннотативный, прагматический компонент значения противопоставлялся предметно-понятийному значению как базовой семантике

словесного знака. Кроме того, когнитивисты отрицают особый характер грамматической семантики по сравнению с семантикой лексической, сводя первую и вторую к семантике как таковой.¹ Позволим себе привести цитату из А. Вежбицкой в подтверждение и развитие вышеприведённых рассуждений: «Язык является интегрированной системой, где всё предназначено для выражения значения: слова, грамматические конструкции, различные «иллокутивные» средства (включая интонацию). Таким образом, можно поспорить с тем, что лингвистика распадается на три части, которые можно назвать лексической семантикой, грамматической семантикой и иллокутивной (прагматической) семантикой... В естественных языках значения выступают интерпретациями человеком окружающего мира. Значение субъективно, антропоцентрично, во многом культурно обусловлено, отражая как культурно обусловленные типы социального взаимодействия, так и объективные черты окружающего мира как такового.» (Пер. с англ. мой – И.Г.; Wierzbicka A., 1991, p. 16 – 17).

Таким образом, на рубеже веков наметилась коренная смена базисной научно-лингвистической парадигмы, произошёл переход к неофункционализму (неонеклассицизму), представленному когнитивным и коммуникативным направлениями, что привело к пересмотру многих традиционных положений семантики и лингвосомиотики. Определилась и утвердилась установка на рассмотрение языковой формы как отражения структур человеческого сознания, мышления и познания. Языкознание нового времени включило в сферу своей компетенции нетрадиционные для лингвистики содержательные сущности: юнговские архетипы, культурные концепты, концептуализированные области, картины мира. Для молодой парадигмы языкознания характерны новые установочно-познавательные параметры: широкая экспансия в другие науки, антропоцентризм и функционализм в изучении языковых явлений, учёт всех функций языка, объяснительный характер толкования языковых феноменов (Кубрякова Е.С., 1994 б, с. 5). Лингвисты, действующие в рамках заданных приоритетов, пытаются вскрыть глубинную связь когнитивных структур человеческого сознания с языковыми формами, проследить «модус» отражения характера познания и восприятия мира в глубинных языковых категориях (ментальных образованиях), относящихся к сфере бессознательного. Широкая палитра работ последнего времени (А.Вежбицкой, Н.И. Сукаленко, Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телии, Е.С. Яковлевой, В.Н. Топорова, Т.И. Вендиной, Е.В. Урысон, Г.И. Берестнева и др.) выполнена в культурно – антропологическом ракурсе. Их

¹ Вспомним в связи с этим категорическое требование У. Вейнрейха, следовавшего логике «Синтаксических структур» Н. Хомского, исключить семантические соображения из грамматического описания и описывать грамматику автономно по отношению к семантике (Вейнрейх У., 1970, с. 167).

авторы стремятся исследовать «язык культуры», реконструировать языковое этническое сознание, выявить культурно-языковые национальные стереотипы, определить взаимовлияние языка и духовной культуры. Фронтальность подобных исследований, а также разнообразие используемых в них стратегий поиска «человека через язык» позволяет говорить о том, что антропологическая парадигма в лингвистике уже в общих чертах сложилась и набирает силу.

Утверждение в лингвистике нового образца постановки и разрешения научных проблем привело к необходимости пересмотра утвердившихся в отечественном языкознании под влиянием марксистско-ленинской теории отражения модулей осознания специфики взаимодействия языка и мышления, языка и сознания, к поиску новых методологий и подходов в исследовании семантического континуума естественного языка.

Одним из центральных понятий нового когнитивно-культурного подхода к изучению языковых явлений стало понятие языковой картины мира.

Эту красивую и довольно точную метафору можно встретить в трудах В.Гумбольдта и его последователей - неогумбольдтианцев Л. Витгенштейна, Л. Вайсгербера, Й. Грира, Б. Уорфа. В украинской и в российской лингвистике активное использование этого понятия приходится на начало второй половины 20 века, когда на первый план в лингвистических исследованиях выдвинулась проблема описания внешней и внутренней структуризации лексико-семантических полей и установления системных отношений между ними. (См. работы семидесятых годов Ю.Н. Караулова, А.И. Кузнецовой, Ф.А. Никитиной, А.А. Уфимцевой, Г.С. Щура и др.). Широко употребляясь в современных культурологических и лингвистических исследованиях, данная метафора, похоже, уже в значительной степени утратила свою образность, стремясь к обретению терминологического статуса. По нашему глубокому убеждению, императивом для современной антропологической лингвистики должно стать расширительное толкование термина "языковая картина мира", отталкивающееся от того содержания, которое Гумбольдт вкладывал в понятие "формы языка". Будучи неповторимо индивидуальным образованием для каждого языка, выражая духовность народа, "форма языка", по Гумбольдту, представляет собой объединение отдельных языковых элементов в едином целом. Различая два типа языковой формы - внутреннюю и внешнюю, Гумбольдт отводит внутренней форме первостепенную роль, разумея под ней внутреннюю структуру языка в целом, глубинный принцип его порождения. Внешняя форма языка, манифестируя и воплощая внутреннюю, запечатлевает её в звуковой и семантической (лексико-грамматической) языковых субстанциях.

В лингвистике семидесятых-восьмидесятых годов на вооружение было взято узкое понимание картины мира, к чему, очевидно, располагала бытовавшая в то время «мода» на межъязыковые исследования лексико-

семантических полей (См. Trier I., 1973; Супрун А.Е., 1988; Уфимцева А.А., 1986 и др.). Ю.Н. Караулов, заложивший своей знаменитой монографией «Общая и русская идеография» основы изучения лексико-семантических полей в советской лингвистике, понимал под языковой моделью мира «...способ существования лексики (словаря) в сознании носителя» (Караулов Ю.Н., 1976, с. 274). С ним солидарен Г.А. Брутян, определяющий языковую картину мира как «...знание, закреплённое в словах и словосочетаниях конкретных разговорных языков» (Брутян Г.А., 1973, с. 109). В рамках лингвострановедческой теории слова национальная специфика языка виделась исследователям также только на лексическом уровне (Верещагин Е.М., Костомаров В.Г., 1980).

По нашему глубокому убеждению, лингвистика сегодняшнего дня нуждается в широком осмыслении понятия «языковая модель мира». С точки зрения австралийского лингвиста А. Вежбицкой, национально-культурная специфика ментальности и характера этноса находит своё выражение не только на лексико-семантическом, но и на морфологическом и синтаксическом уровнях языковой структуры (Вежбицкая А., 1996). Подобный взгляд разделяет и проф. В.Н. Телия, считающая, что языковая картина мира создаётся не только красками конкретной лексики и опредмечиванием процессуальных значений, но также «...использованием синтаксических конструкций, изначально отображавших отношения между элементами предметно воспринимаемой действительности...» (Телия В.Н., 1988, с.178). Таким образом, традиционный подход к интерпретации языковой картины мира как конструкта, сопряжённого прежде всего и главным образом с лексикой конкретного языка, можно в определённой степени считать лингвистическим анахронизмом. Таким образом, мы исходим из следующего утверждения: субстанционально-идеальное пространство языка, будучи единым и непрерывным, моделирует специфические черты национального мировосприятия и национального склада мышления фактически на всех стратификационных уровнях языковой системы посредством дознаковых, знаковых и супразнаковых языковых величин.

Как известно, основными функциями любого естественного языка считаются коммуникативная и познавательно-отображательная.¹ Если благодаря первой язык выступает средством общения и обмена информацией, вторая делает возможным хранение и организацию знаний об окружающем мире. Познавательно – отображательная функция языка получила в языкознании ещё несколько названий: номинативная (от лат. *nomen* – имя, название), конститутивная (от лат. *constitutus* – определённый), ментальная (от лат. *mens* –

¹ Вопрос о языковых функциях нельзя отнести к малоизученным: по этой проблеме существует обширная литература, тем не менее, количество и содержательное наполнение функций у разных авторов представляется по-разному: в различных источниках количество функций колеблется от одной до двадцати девяти (Тер-Минасова С.Г., 1998, с. 7).

разум). Расшифруем и сведём воедино скрытые смыслы приведённых наименований познавательно – отображательной функции языка: обозначая языковыми знаками впечатления, инициированные фрагментом реального мира, данным этносу в непосредственном восприятии, «этнический человек» пытается определить (вскрыть) сущность предметов и явлений. Будучи оязыковлёнными, представления и понятия определённого языкового коллектива вступают как бы в обратную связь с мыслительным процессом этноса в целом, направляя его по национально детерминированному руслу: «Язык можно уподобить своеобразной когнитивно-этнической вакцине, а сам процесс усвоения этого языка – когнитивно-этнической иммунизации, через которую непременно проходит каждый новый член этнического сообщества. Важнейшее следствие такой иммунизации состоит в придании языковой личности свойственной данному этносу когнитивной ориентации, в приобщении её к непрерывной культурной традиции соответствующего народа (Морковкин В.В., Морковкина А.В., 1997, с. 47 - 48). Таким образом, язык оказывается не просто хранителем информации, накопленной языковым социумом на долгом историческом пути развития: с помощью языковых форм запечатлевается способ мировидения этноса, взгляд на мир через «вуаль» национально-культурных представлений и образов, что делает национальный язык важнейшим этногенным фактором, по сути дела, главным средством «этнической социализации» индивидуума.

Взаимодействие коллективного языкового сознания, реального мира и языка как средства фиксации знаний о мире приводит к формированию особого феномена – национально-языковой картины мира (национально-языковой модели мира). По словам В.И. Постоваловой, картина мира ни в коей степени не является стенограммой знаний о мире, она «не есть зеркальное отображение мира и не открытое «окно» в мир, а именно картина, т.е. интерпретация, акт миропонимания... она зависит от призмы, через которую совершается мировидение» (Постовалова В.И., 1988, с. 55).

Обобщая все имеющиеся подходы к определению данного понятия, но не углубляясь в их детальное рассмотрение, можно принять в качестве "рабочего" следующее определение: **НЯКМ (НЯММ) есть выражаемое этносом средствами данного языка мироощущение и миропонимание, вербализованная интерпретация языковым социумом окружающего мира.**

В качестве факторов, детерминирующих онтологию национально-языковых картин мира (НЯКМ), следует назвать **реальный мир** (вернее, его фрагмент, данный этносу в его непосредственно – чувственном восприятии), а также **коллективное этническое сознание**, сохраняющее опыт предшествующих поколений и отражающее реальный мир в поступательном процессе познания. В поле непосредственных ощущений этноса вовлекалась прежде всего природная среда обитания этноса, а позднее, в ходе исторического развития и самоидентификации этноса – и материальная рукотворная среда. По меткому

выражению Г.Д. Гачева, «национальный образ мира есть диктат национальной природы в культуре...» (Гачев Г.Д., 1988, с. 431). Национально-специфические ощущения, материализуясь в ткани языка, порождали ту особую для каждого языка субстанцию, каковая в современной антропоцентрической лингвистике получила название национально-языковой картины мира (НЯКМ). Логика подсказывает, что центральную часть НЯКМ составляет тот единый понятийный базис человеческого сознания, на котором и зиждется, в терминах А. Вежбицкой, «психологическое единство человечества». Вот как рассуждает по этому поводу знаменитый австралийский лингвист, создатель теории семантических примитивов как универсального метаязыка семантического описания: «...Наряду с огромной массой понятий, специфичных для данной культуры, существуют также некоторые фундаментальные понятия, подлежащие лексикализации во всех языках мира... Языковые и культурные системы в огромной степени отличаются друг от друга, но существуют семантические и лексические универсалии, указывающие на общий понятийный базис, на котором основываются человеческий язык, мышление и культура...» (Вежбицкая А., 1996, с. 321 - 322). Таким образом, общий базис выступает центральной частью НЯКМ, представляя собой набор языковых универсалий, отражающих единство различных языков и культур. Нет сомнений в том, что эта часть НЯКМ наименее интересна учёному, вознамерившемуся исследовать национально-специфические доминанты языкового сознания этноса, инкарнированные языковыми формами: ведь национально – языковая специфика возникает при проецировании на единый логико-понятийный каркас различных НЯКМ этно-специфических нюансов мироощущений, мироосмыслений и мирооценок. Соединение универсального с национальным в языковой субстанции и творит «физиономию» национального менталитета, прорисовывая её в языковых формах.

Особенности концептуализации "вещного" мира языком, проявляются даже в таких абстрактных семантических категориях, как модальность, каузация, оценочность; особенности вторичного означивания в метафорической сфере языка также подпадают под действие данного фактора и т.п. Известный лингвист Е. В. Падучева пишет в предисловии к книге А. Вежбицкой "Язык. Культура. Познание": "...языки существенно различаются степенью тщательности разработки вполне абстрактных семантических полей - таких как ... агентивность, сфера эмоционального... Та или иная концептуализация внешнего мира заложена в языке и не всегда может быть выведена из различий в "условиях его бытования" (Е. Падучева, 1996, с. 21). Если природные и факторы материальной культуры оказываются нерелевантными при объяснении национально-специфического в языках, тогда «в игру» может вступить фактор национального характера или - шире – национальный менталитет как этно-психический феномен.

В заключение хотелось бы привести слова Ю.М. Лотмана: «человек обречён жить в культуре так же, как он живёт в биосфере» (Лотман Ю.М., 1992, с. 9), из чего логически следует: язык, обслуживающий ту или иную культуру, воссоздаёт прежде всего образ пользователя этой культурой и языком – образ этнической языковой личности. Самореализуясь в бесчисленных актах языкового словотворчества, этнический человек задаёт определённые параметры квантования ментально-культурного пространства языка, характер которых детерминируется особенностями его восприятия и оценки мира. Номинативные и пропозициональные акты, материализующиеся в национально-языковых формах, могут дать ключи к пониманию того, каким именно способом культура включена в язык, на каких контрапунктах культурная семантика интенсивнее всего взаимодействует с языковой.

Нельзя не согласиться с Э. Сепиром, отрицавшим "общую корреляцию" между культурным типом и структурой языка: "...очень редко удаётся установить, каким образом та или иная культурная черта оказала влияние на базовую структуру языка..." (Курсив мой - И.Г.; Сепир Э., 1993, с. 242). Тем не менее, если конкретизировать понятие "языковой структуры", понимая под ней определённые фонетические, морфологические, лексические, синтаксические, функционально-коммуникативные **особенности** того или иного языка, то системно-языковые корреляции с национальным мировидением, мироощущением, мирочувствованием и мироосмыслением как слагаемыми сложного и трудноопределимого феномена национальной ментальности представляются вполне релевантными и корректными.

Утверждающийся в последнее время в лингвистике новый подход к изучению языка как культурного феномена в единстве трёх семиотических аспектов: семантики, синтактики и прагматики, сводимых в единое целое, будет способствовать выявлению тех «культурнонагруженных» языковых единиц, в которых воплощаются результаты взаимодействия языка и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю.С. Степанова.- М.: Прогресс, 1974. – 447 с.; Борухов Б.А. «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991. – С. 109 – 117; Брунер Дж. Психология познания / Пер. с англ. К.И. Бабицкого – М.: Прогресс, 1977. – 412 с.; Брутян Г.А. Язык и картина мира // Науч. докл. высш. шк. Философ. науки. – 1973. - № 1. – С. 108 – 111.; Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа. – М.: Прогресс, 1993. – 268 с.; Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416с.; Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А.Д. Шмелёва под ред. Т.В. Булыгиной. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 780 с.; Вейнрейх У. О

семантической структуре языка // Новое в лингвистике. Вып. 5.: Языковые универсалии. – М.: Прогресс, 1970. – С. 163 – 249.; *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Лингвострановедческая теория слова. – М.: Русский язык, 1980. – 320 с.; *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Общие вопросы. – М.: Сов. писатель, 1988. – 445 с.; *Голубовська І.О.* До проблеми співвідношення значення та поняття, значення та змісту в сучасній лінгвістиці // Мова та історія. – Вип. 8. – К., 1995. – с. 8 - 13.; *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984. – 451 с.; *Даниленко В.П.* Ономаσιологическое направление в грамматике. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1990. – 347 с.; *Караулов Ю.Н.* Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1976. – 355с.; *Кибрик А.Е.* О «невыполненных обещаниях» лингвистики 50-60-х годов // Московский лингвистический альманах. Вып. 1 «Спорное в лингвистике». – М., 1996. – С. 230 – 233.; *Кубрякова Е.С.* Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика - психология – когнитивная наука // Вопр. языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34 – 47.; *Лакофф Дж.* Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике: Проблемы когнитивной лингвистики. – 1988. – Вып. 28. – С.12 - 52.; *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1.: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.; *Морковкин В.В., Морковкина А.В.* Язык как проводник и носитель знания // Русский язык за рубежом. – 1997. – № 1-2. – С. 44 – 53.; *Падучева Е.В.* Феномен Анны Вежицкой // Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1996.- С. 5 – 32.; *Панфилов В.З.* О гносеологических аспектах проблемы языкового знака // Вопросы языкознания. – 1977. – № 2. – С. 3 – 14.; *Постовалова В.И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8 - 69.; *Серно П.* В поисках четвёртой парадигмы // Философия языка: в границах и вне границ. Т. 1. – Харьков: «Око», 1993. – С. 37 - 52.; *Сенур Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – 350 с.; *Степанов Ю.С.* В трёхмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М.: Наука, 1985. – 332 с.; *Степанов Ю.С.* Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца 20 века. – М., 1995. – С. 7 - 34.; *Супрун А.Е.* Принципы сопоставительного исследования лексики // Методы сопоставительного изучения языков. – М., 1988. – С. 26 - 31.; *Телия В.Н.* Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 173 - 204.; *Тер-Минасова С.Г.* Изучение иностранных языков и культур на университетском уровне // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 1998. – № 2. – С. 7 - 19.; *Уорф Б.Л.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. – Вып. 1. – М.: Прогресс, 1960. – С. 135 – 168.; *Урысон Е.В.* Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия» // Вопросы языкознания. – № 3. – 1995. – С. 3 - 16.; *Уфимцева А.А.* Лексическое значение: Принципы семасиологического описания лексики. – М.: Наука, 1986. – 360 с.; *Фрумкина Р.М.* Куда же нам плыть? // Московский лингвистический альманах. Вып. 1 «Спорное в лингвистике». – М., 1996. – С. 67 - 81.; *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме (Пер. с нем.) // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 314 – 356.; *Trier I.* Ausdte und Vortrdge zur Wertfeldtheorie / Hrsg. Von Antony van der Lec, Oscar Reichman. – Hague; Paris: Mouton, 1973. – 216 s.; *Wierzbicka A.* Cross – Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction. – Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1991. – 502 p.

ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ ПРЕДМЕТА ФОНЕТИКИ. ДИСКУССИЯ ПО ВОПРОСАМ ФОНОЛОГИИ В «ИЗВЕСТИЯХ АН СССР»

ЮДИТ БАРТАЛИШ-БАН¹

ABSTRACT. *The Problem of Phonetics' Object Approach. Polemics Out of the Pages of the Magazine „Izvestiya”.(Between 1952-1953), Referring to the Phonology State.* The problem of phonetics' object definition has its history. Phonetics definition as a science about language sounds became an anachronical one at the beginning of the XXth century. Once introducing such terms as *phoneme* and *phonology* controversies related to the vision about the term of *phonetics*, about its content, being viewed as a science dealing with acoustics- physiological side of sounds or as a science, that besides these two, studies as well the functional side of sounds of a language appeared, considering phonology as an independent linguistic discipline. In 1952 the staff of „Izvestiya” magazine edition of the Science Academy of the Soviet Union initiated a polemics referred to phonology problems. The article viewing polemics presentation was signed by a young phonologue Shaumyan S.K., a linguist with a phonological vision similar with the phonological theories of the Phonological School from Moscow, titled *The problems of phoneme*. The fact that the article doesn't present its opinion about polemics' subject was underlined in the edition note. The participants at the discussion were given an explicit indication for criticizing Shaumyan. In the mentioned article Shaumyan remembers everything that was obtained in phonology sphere up to now. Criticizing the terminology of Phonological school of Moscow, the author suggests the introduction of the term of *combined phoneme*. As well, he has been cruelly criticized in the article the theory of L.V. Shcherba about the *type of sound*. Demagogical and lightly extremist tone of Shaumyan managed, really, to turn down the existent canons and routine of scientific life of time. However, the polemics took an unwilling, tendentious, unprincipled way that didn't allow, for example, the appreciation of the promising qualities of a great linguist Shaumyan S.K.

Проблема понимания предмета фонетики тоже имеет свою историю. Фонетику обычно определяли как науку о звуках речи. Такое понимание предмета фонетики встречается и в настоящее время (особенно в учебной литературе.) Хотя для начальных периодов фонетики такой взгляд был подходящим, к концу первой половины XX века он считался (конечно, не единодушно) устаревшим. «Правда, - пишет Л.Р. Зиндер -, учение о звуках языка в современной фонетике занимает центральное место, что находит своё оправдание не только в традиции, но и в существе дела; однако с изучением звуков тесно связано изучение и других явлений звукового языка: ударение, интонация, в изучении которых фонетика имеет в последнее время значительные успехи.» [Зиндер: 1960, 160]

¹ Iudit Bartalis-Ban, Lecturer Dr., Babes-Bolyai University, Cluj Napoca, Romania Address: Str. Horea nr. 31, 400202 Cluj-Napoca, Tel.: +40-264-53.22.38, Fax: +40-264-43.23.03

Итак, выражаясь современными терминами, предметом фонетики следует считать как *сегментные*, так и *суперсегментные* фонетические явления плана выражения сегментных единиц устного текста. Новому подходу к предмету фонетики во второй половине XX века способствовали два решающих фактора:

1. зарождение и распространение идеи фонемы в том или ином варианте;
2. результаты акустико-артикуляторных фонетических исследований [Буладин: 1970, 195]

С введением терминов *фонемы* и *фонологии* в лингвистический обиход возникли колебания и разногласия в интерпретации предмета фонетики. И в настоящее время термин *фонетика* употребляется в двух значениях:

1. в широком значении – это раздел лингвистики, изучающий звуковую оболочку языка, то есть звуки и другие звуковые явления, как ударение и интонацию.
2. в узком смысле – это наука, занимающаяся только описанием артикуляторно-акустических свойств звуков и других звуковых явлений, изучение же функциональной значимости звуков выпадая на долю *фонологии*.

К вышесказанному следует добавить, что почти параллельно с разработкой теории фонемы возникла и промежуточная область между фонологией и морфологией, называемая *морфофонологией*. Любопытно отметить, что в научной литературе по фонетике русского языка был сформулирован краеугольный тезис о соотношении фонетики и фонологии, на который до настоящего времени ссылаются представители самых разных фонологических взглядов (в том числе и одни сторонники Ленинградской/Петербургской Фонологической Школы - ЛФШ). Этот тезис был высказан Л.В. Щербой ещё в довоенный период в его докладе на тему *Очередные проблемы языкознания* на общем собрании ОЛЯ АН СССР. Черновыи набросок доклада в заключённой форме, сделанной Л.Р. Зиндером и Маргаритой Матусевич, был опубликован посмертно в *«Известиях АН СССР»*, выпуск 5, 1945 г. и тоже включён в *Избранные работы по языкознанию и фонетике* [Щерба:1957]. «Против чего надо всячески протестовать, - писал Л.В. Щерба -, против отрыва фонологии от фонетики в узком смысле слова, от того, что Бодуэн называл *антропофоникой*. Некоторым кажется, что можно заниматься фонологией в отрыве от фонетики. Это также невозможно, как заниматься функцией какой-либо формы в отрыве от конкретных случаев её употребления в речи.» [Щерба: 1957, 24.] Из последней фразы ясно, что по Щербе разрыв между фонетикой и фонологией не только принципиально не допустим, но и практически не осуществим. Л.Р. Зиндер, ссылаясь на раннюю работу своего учителя *Русские гласные в количественном и качественном отношении* [Щерба:1912/1957], показал и обратную связь: зависимость изучения акустико-физиологической стороны

звуков речи от фонематического аспекта. Иными словами, выделение звуков в потоке речи как единое целое предполагает наличие фонематического аспекта.[Зиндер: 1960, 10.]

Следует отметить, что при близости такого же положения придерживается выдающийся румынского происхождения учёный, Е. Косериу: «Ca fenomen acustic, limbajul se prezintă sub forma unor secvențe continue de sunete, sau continuări fonice separate prin intervale. În aceste continuări fonice izolăm și identificăm sunetele limbajului (...), facem lucrul acesta doar pentru că avem o „conștiință fonologică”, adică distingem fonemele (...)» [Coșeriu: 1995, 10.]

Правдоподобность упомянутых положений была подтверждена в дальнейшем развитии фонологических исследований. Однако, как нам представляется, наблюдаемый фетишизм щербовского положения о соотношении фонетики и фонологии скрывает опасность отождествления, смешивания фонологии с фонетикой, фонемы со звуком. Надо прямо сказать, что последовательное различение фонетики фонологии, звука и фонемы как терминологически, так и по существу, ни в коем случае не означает их отрыва друг от друга, точно так, как неразрывная их связь и взаимоотношение не может свести к их отождествлению.

Положение Н.С. Трубецкого о разграничении фонетики и фонологии, звука и фонемы подчиняется сосюрловскому постановлению языка и речи. Фонологию он определяет как учение о звуках языка, фонетику как учение о звуках речи. «Можно было бы, - пишет он -, дать и иное определение, квалифицируя фонетику как чисто феноменологическое исследование звуков, а фонологию как исследование языковой функции тех же звуков.» [Трубецкой: 1960, 18.] «Фонетика указывает как звучит тот или иной звук (...) и каким образом, то есть благодаря какой работе органов речи достигается этот акустический эффект. Таким образом, фонетику можно определить как науку о материальной стороне (о звуках) человеческой речи.» [там же]

Итак, по Трубецкому, строгое разграничение фонетики и фонологии необходимо по существу и осуществимо практически. Такое разграничение - в интересах обеих наук. Н.С. Трубецкой уточняет, что каждая из указанных наук пользуется результатами другой. Таким образом, известный контакт между фонологией и фонетикой неизбежен и безусловно необходим. [Трубецкой: 1960, 21]

Можно утверждать, что явное разграничение и фонетики и фонологии, изучение (с соответствующим научным аппаратом и терминологией) системности в звуковой стороне языка в духе фонологических идей Пражской школы было поднято на очень большую высоту. Но в вводной части *Основ фонологии* выдвинуты тезисы, которые противоречат методологии работы над конкретными языковыми фактами самого автора и логике дальнейшего развития исследования звуковой материи языков. Это есть отношение

Трубецким фонетики к сфере речи и признание её естественнонаучной дисциплиной, считая лингвистической дисциплиной только фонологию. По замечанию Л.Р. Зиндера, «(...) все последующее целиком на фонетических данных отвергает его собственный тезис.» [Зиндер:1960, 11]

Несостоятельность включения фонетики в сферу речи, а фонологию в язык убедительно аргументируется, между прочим, Г.П. Торсуевым. «Фонология и фонетика – обе занимаются как языком, так и речью (...). Прежде всего в речи может быть выявлена функция всего того, что образует звуковой строй языка. Лингвистика не интересуется сугубо индивидуальными явлениями в речи, не соответствующими строю языка или допустимыми нормой его употребления. Поэтому, результаты фонетического изучения конкретных речевых произведений – это просто «различные классы звуков и артикуляции», а не обобщения, характеризующие звуковой строй языка (...).» [Торсуев: 1969, 3-4]

Парадоксально, что именно указанные предварительно сформулированные теоретического положения Н.С. Трубецкого служили объектом резкой критики фонологического построения Пражской фонологической школы со стороны вульгаризаторов фонологии и одновременно – точкой опоры для тех, которые фонему считают чистой абстракцией и фонологию – системой отношений (например, глоссематика Л. Ельмслева). В действительности, исследовательская практика Н.С. Трубецкого явно доказывает, что у неё нет никакого отрыва фонологии от фонетики. Большая его заслуга в истории фонологических идей заключается именно в преодолении сведения фонологии к экспериментальной фонетике.

Н.С. Трубецкой и его единомышленники, как известно, были создателями синтагматической фонологии. Поэтому, в отличие от Московской Фонологической Школы (МФШ), они считали невозможным вводить морфологические понятия в фонологию, т.е. сопоставление звуковых единиц в морфемах. Отсюда следовал неизбежный вывод, что звуки, объединяемые в одну фонему должны иметь конкретно-акустический признак, иначе нет основания их объединять. Так получается, что в их системе анализа есть корреляция ударных и безударных гласных в языках с редукцией.

Следовательно, при всём сходстве и параллелизме между Пражской фонологией и МФШ, которая создала парадигматическую фонологию, полного альянса между ними не было, и дискуссии между представителями не состоялись.

Что касается двух русских фонологических школ, несмотря на плодотворную деятельность лучших умов как сторонников ЛФШ (Л.В. Щербы – до его смерти в 1944г. -, Маргариты Матусевич, Л.В. Зиндера, А.Н. Гвоздева и др.), так и МФШ (Р.И. Аванесова, В.Н. Сидорова, А.А. Реформатского, П.С. Кузнецова и др.), их споры по фонологическим вопросам в различных встречах, официальных и личных, а также их

сотрудничество на почве задач прикладной лингвистики, вопрос о соотношении фонетики и фонологии в работах представителей МФШ впервые прямо ставился в дискуссии по фонологическим вопросам, проведённой на страницах «Известий ОЛЯ АН СССР» в 1952-1953 гг.

Эта дискуссия была задумана и организована редколлегией «Известий АН СССР», и растянута почти на два года. Тенденциозность организации этой дискуссии была очевидна. По остроумной формулировке А.А. Реформатского «запевалой» дискуссии редакция сделала молодого фонолога С.К. Шаумяна, который был ближе к МФШ чем к ЛФШ, но стоял особняком и был «полюемичен и энергичен» [Реформатский: 1970, 35]. Тенденциозность редакции ярко обнаруживается и в том, что публикуя статью Шаумяна *Проблемы фонемы*, в примечании уточняет: «Статья С.К. Шаумяна по вопросам фонологии не выражает мнения редколлегии журнала и печатается в дискуссионном порядке.» Редакция предлагает обсудить вопросы, затронутые в этой статье, на страницах журнала «Известий АН СССР ОЛЯ». С.К. Шаумян в своей статье «выступал очень принципиально, резко, экстремически, и порой демагогично, - пишет А.А. Реформатский, добавляя, что в этом «тонусе» и была его заслуга, и ошибка: заслуга, так как давно было пора «пошевелить» каноны и рутину, ошибка, потому что он всех задел, и задел нетактично.» [Реформатский: 1970, 35-36]

В статье С.К. Шаумяна находим удачный синтез возникновения и развития фонологии. «Фонология, - пишет он, - возникла в результате коренного перелома в развитии фонетики – науки о звуках языка. Создание фонологии явилось логическим следствием тех противоречий между исследовательской практикой и эмпирическими представлениями фонетистов, которые нельзя было преодолеть в рамках традиционной фонетики.» [Шаумян: 1952, 325.]

Антологическим можно считать то место в тексте Шаумяна, где говорит об *абстрактной* природе фонологических понятий, понимая «боязнь» некоторых перед этой научной «новизной». «Основные понятия фонологии есть абстракции, которые представляются диковинными с точки зрения так называемого «здорового смысла.» Однако эти абстракции неопровержимы, потому что они подтверждаются фактами исследовательской практики. Не надо забывать, что когда-то диковинным казалось, например, представление об антиподах, стоящих «вверх ногами». Теперь же оно доступно пониманию каждого школьника.» [Шаумян: 1952, 325]

Дальше Шаумян поступает к подробному обсуждению проблемы фонемы, «центрального понятия» фонологии. Приводя примеры по материалу конкретных, живых языков, а также по выдуманным языкам, Шаумян утверждает тот постулат фонологии, по которому два физически тождественных звука могут обладать неодинаковой различительной функцией и, стало быть, принадлежать к разным фонемам, и, наоборот, два

совершенно непохожих друг на друга звука могут иметь одинаковую различительную функцию, и, следовательно, служить вариантами одной и той же фонемы. Из этого прямо вытекает необходимость «строго отличать функциональное тождество звуков от физического.» [Шаумян: 1952, 329]

Обсуждая проблему зарождения фонологии, Шаумян подчёркивает значение бодуэновского определения фонемы, в котором содержится «в зародыше» и функциональная точка зрения, на которой основывается определение Шаумяна.

Шаумян в дальнейшем развивает мысль об осуществлении Н.С. Трубецким идеи Бодуэна де Куртенэ. «Н.С. Трубецкой, - пишет С.К. Шаумян -, фактически создатель фонологии, и в этом его огромная заслуга перед наукой о языке.» [Шаумян:1952, 332] Он приводит при этом очень «экстремическое» сравнение для проиллюстрирования отношения фонетики и фонологии:

«Имея в виду двойственную природу звуков – физическую и функциональную, можно сказать, что в известном смысле фонология так относится к фонетике как политическая экономика к товароведению» [Шаумян: 1952, 334]

Третья часть статьи содержит критику на адрес теории А. Мартине, который в понимании Шаумяна считает фонему удобной «рабочей гипотезой». [там же]. «При таком подходе к делу, - пишет Шаумян -, вопрос о двойственной природе звуков действительно отпадает, потому что если фонема есть всего навсего полезная рабочая гипотеза, то единственной реальностью оказывается непосредственно данное – физическая сущность звуков.» [Шаумян: 1952, 334]

Не согласуется автор ни со взглядом на фонему Ельмслева, который считая фонему и звук самостоятельными явлениями, отказывается от анализа дифференциальных признаков. Согласно убеждению Шаумяна, однако, проблема тождества решается только на основе анализа дифференциальных признаков.

«Коренным недостатком» «эклектической» концепции Трубецкого Шаумян считает смешивание функционального членения речи с физическим. Источником этого недостатка автор считает «неумение» Трубецкого отказаться от эмпирических приёмов исследования. [Шаумян: 1952, 336.]

В дальнейшем Шаумян считает необходимым введение понятия *смешанной фонемы* с целью исследования нейтрализации фонологических противопоставлений. Он считает в этом отношении ошибочной теорию «некоторых московских лингвистов» о двух разновидностях фонемы – вариациях и вариантах, исходя из конкретного примера, из анализа конечного звука [т] из слова [прут] – *пруд*. Согласно Шаумяну, этот звук, находящийся в слабом положении (в конце слова – *Ю. Б.*), где дифференциальный признак по глухости-звонкости нейтрализуется, можно рассматривать с трёх точек зрения. Единственной «законной» точкой зрения при этом Шаумяном

признаётся лишь функциональная. Он считает вторую возможность чисто фонетической (по физическому сходству), третью же, при которой прибегается к сравнительному другим словоформ (*пруда, пруду*), автор статьи относит к «генетической» точки зрения. [Шаумян:1952, 339]

В главе *Недоразумение по поводу фонемы* С.К. Шаумян «нападает» на взгляд Л.В. Щербы на фонему как на звуковой тип, а также на близкую к щербианскому взгляду теорию Джоунза, соответственно которой фонема определяется как группа однотипных звуков, состоящая из основного звука и других родственных ему звуков. Автор считает эти теории как «переодевание» старого эмпирического понятия звука речи в новый термин. «Недаром Щерба, - пишет С.К. Шаумян -, считал звуки [i] и [y] (то есть [и] и [ы] – Ю.Б.) в русском языке разными фонемами, хотя ещё Бодуэн де Куртенэ, стихийно стоящий на функциональной точке зрения, решительно утверждал, что эти гласные представляют собой разновидности одной и той же фонемы. Данные современной фонологии полностью подтверждают мнение Бодуэна де Куртенэ (...)»

В 7-ой главе Шаумян на материале польского языка (судьбами звуков /i/, /y/, /e/) доказывает плодотворное влияние на изучение истории звуков языка теории функциональной фонологии. [Шаумян: 1952, 341-343]

По мнению А.А. Реформатского, редколлегии надо было бы опубликовать для начала дискуссии не эту полемическую статью, а какую-то нейтральную, «(...) излагающую всё *за* и *против* разных школ и направлений (...)» [Реформатский: 1970, 6] Вторая же ошибка по упомянутому автору заключается в установке редколлегии для первых ответов Шаумяну, которая звучала так: «критиковать Шаумяна без позитивных высказываний (...)» [там же] В это неловкое положение попали два выдающихся учёных, Р.И. Аванесов и А.А. Реформатский. П.С. Кузнецов, по устным соющениям А. Бана, отказался участвовать в этой непринципиальной дискуссии.

Идеи С.К. Шаумяна, изложенные в обсуждаемой статье, раскрывают обостренный интерес автора к вопросам фонологии. Чувствуется также желание автора утвердить эту дисциплину как результат усилий в первую очередь русской науки и как высший этап человеческого познания, по сравнению с фонетическими исследованиями предыдущих эпох.[Реформатский: 1952, 69] Критикуется, однако, Реформатским заносчивость в рассуждениях Шаумяна, при которых создаётся такое впечатление, будто «(...) до Шаумяна всё только ошибались и путали, а он пришел и всё разъяснил правильно.» [там же] Не согласуется также А.А. Реформатский «выведение» Щербы за пределы фонологии.

А.А.Реформатский не одобряет также автора относительно теории некоторых московских лингвистов, предлагая свою спорную теорию о *смешанных* фонемах.[Реформатский: 1952, 472]

При поддержке своих мнений о взглядах Шаумяна на «слабых звеньях» его аргументации, а именно на соотношении фонетики и фонологии, о чём Шаумян пишет «с чужого голоса», излагая тезис Трубецкого, надо упомянуть, что ни Р.И. Аванесов, ни А.А. Реформатский не разделяли этого тезиса Трубецкого, считая отношение фонетики к естественным наукам ошибочным, ограничивающим методы исследования фонологии. [Реформатский: 1970, 36] Неправильным считалось и отношение Шаумяном понятий фонологии к абстрактам, исходя из иного чем у Шаумяна понимания у участвующих в дискуссии лингвистов абстракции и реальности. Реформатский, например, в своей полемической статье устанавливает, что «суть фонологии как более высокой степени фонетики заключается в том, что физические её объекты в той или иной степени абстрактны, но лингвистически фонемы реальны и конкретны.» [Реформатский: 1952, 473]

«Фонологическая концепция С.К. Шаумяна, - пишет Р.И. Аванесов -, характеризуются 3 чертами, которые делают её в целом неприемлемой: отрывом фонологии от фонетики, отрывом фонемы и фонетической системы от морфемы, слова и структуры языка в целом; внеисторичностью, если не сказать антиисторичностью (...)» [Аванесов: 1952, 465]

К сожалению, благодаря неправдивой «галошной расправе» Шаумяна с очень важной и ценной теорией Л.В. Щербы, а также его резкой полемике с теорией о нейтрализации в виде вариантов некоторых московских лингвистов и использованию в аргументации таких положений Трубецкого, Якобсона и Мартине, с которыми не соглашались многие русские (советские) лингвисты, дискуссия повернулась «не в ту сторону». Этому способствовал и невежливый тон автора. В таких условиях участники в дискуссии не заметили положительных аспектов статьи Шаумяна, хотя, вслед за Реформатским можем утверждать, что в ней «было много нужного и «московского»». [Реформатский: 1970, 36]

Это смелое для тех времён выступление, на наш взгляд, предвестил будущего оригинального «новатора», создателя двухступенчатой теории фонемы, хотя в обсуждаемой статье положение Шаумяна резко отличается от этой теории.

Следует в заключении упомянуть, что по поводу этой дискуссии высказывались и некоторые интересные идеи и другими её участниками., как например, А.Н. Гвоздевым, С.И. Бернштейном. Помимо этих встречаются в дискуссии такие высказывания, которые явно носят отпечаток 50-х годов XX века и глазами современного читателя кажутся, по крайней мере любопытными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесов, Р.И.: *К вопросу о фонеме*. В: «Известия АН СССР», 1952.
2. Буланин, Л.Л.: *Фонетика современного русского языка*, Москва, 1970.
3. Зиндер, Л.Р.: *Общая фонетика*, Москва, 1960.
4. Косериу, Е. (Coșeriu, Eugen): *Lecții de lingvistică generală*, Cluj-Napoca, 2000.
5. Реформатский, А.А.: *Из истории отечественной фонологии*, Москва, 1970.
6. Реформатский, А.А.: *К проблеме фонемы и фонологии* В: «Известия АН СССР», 1952.
7. Торсуев, Г.П.: *Проблемы теоретической фонетики и фонологии*, Москва, 1969.
8. Трубецкой, Н.С.: *Основы фонологии (перевод с немецкого)*, Москва, 1960.
9. Шаумян, С.К.: *Проблемы фонемы*,. В: «Известия АН СССР», 1952.
10. Щерба, Л.В.: *Русские гласные в качественном и количественном отношении. (Спб. 1912)* В: 11. *Избранные работы по языкознанию и фонетике*, т.1, Ленинград, 1957; под ред. Л.Р. Зиндера и Л. Бондарко, Ленинград, 1983.

АКТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ В РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЯХ

КАТАЛИН БАЛАШ¹

ABSTRACT. *Active Component in the Models of Russian Phraseologisms* The article is aimed to analyze Russian phraseological models that include the world heart, representing the active somatic element in phraseological units. Phraseologisms with this component in Russian language are built as a productive model and refer to the qualitative character of the subject, to different emotional man's states.

Общеизвестно, что фразеология любого языка моделируема. Моделируемость во фразеологии проявляется в единстве содержания и формы. В модели, которая учитывает структуру, лексико-грамматические свойства, внутреннюю форму, образ, семантику фразеологизма, отражается единство этих формальных и содержательных признаков. В процессе исследования структурно-семантических моделей фразеологизмов есть продуктивные модели, по которым образуется целый фразеологический ряд и который постоянно пополняется выражениями из разговорной речи, просторечия, жаргона. На продуктивность и употребительность модели влияют следующие факторы: степень фразеологической абстракции, внутренняя форма фразеологизма, наличие в составе фразеологизма активных компонентов, структура единицы, степень фразеологической слитности. Из названных факторов в нашем докладе мы рассматривали наличие активного компонента (*сердце*) в составе фразеологической модели.

В образовании фразеологизмов большой активностью обладают соматизмы, анимализмы, названия растений, продуктов питания, предметов быта, с которыми ассоциируются определённые представления людей. Так, соматическая фразеология занимает особое место в системе фразеологии любого языка. Фразеологическому переосмыслению подвергнуты важнейшие с точки зрения языковой картины мира органы человека, которые выполняют сложные физиологические функции, а в языковой картине мира являются необходимыми компонентами соматического кодирования. Соматический код культуры закрепляется во фразеологизмах, моделируя языковую картину мира. Лингвокультурологи утверждают, что соматический код является базовым, основным, который стоит на первом месте среди кодов культуры,

¹ Katalin Balazs, Lecturer Dr., Babes-Bolyai University, Cluj Napoca, Romania Address: Str. Horea nr. 31, 400202 Cluj-Napoca, Tel.: +40-264-53.22.38, Fax: +40-264-43.23.03

он наиболее древнейший, потому что человек начал постигать окружающий мир с познания самого себя. В то же время, этот код является и универсальным, имея в виду, что форма и строение человеческого организма являются всеобщими.

Для русского менталитета наиболее значимой является антиномия внутреннего и внешнего в человеке, видимого и невидимого, сакрального и профанного, известного и неизвестного, что находит своё отражение во внутреннем и внешнем строении человеческого тела. Эта особенность мышления оказывается зафиксированной во фразеологизмах с соматическим компонентом, которые чаще всего описывают эмоции, чувства человека, а также свойства личности. Образность большинства фразеологических единиц определяется характером физиологических функций частей тела. В русской фразеологии чаще всего встречаются компоненты *голова, сердце, душа, глаза, рука, нога, зуб, уши, шея, горло, глотка, живот, кишки*.

Изучение фразеологических моделей с компонентом-соматизмом *сердце* даёт возможность проникнуть во внутренний мир человека, узнать основные культурные и нравственные ценности. В русской культурной традиции особенно важным становится тот факт, что физический орган – *сердце* – является „парным” для ментального органа – *души*. Таким образом, *душа* синонимична понятию *сердце*, но всё-таки, корни этих понятий различны: *сердце* – орган человека, который находится внутри и представляется в виде замкнутого пространства, а *душа* – идеальное нематериальное явление, существование которого недоказуемо, однако оно оказывается средоточием всего духовного богатства людей. В представлении русского человека *душа* – этоместилище духовных качеств человека; *сердце* – орган как символ переживаний чувств, настроений человека. Поэтому для русских понятия *душа* и *сердце* чаще всего связаны с понятием нравственности, высоких духовных качеств, искренности, доброты, открытости. С одной стороны, *сердце* – это точка соприкосновения с Богом, орган, который устанавливает связь с ним: *жить Богом в сердце*; а с другой – источник греха, тёмных сил: *камень вместо сердца, ледяное сердце, в сердцах* (в состоянии крайнего раздражения), *сорвать сердце на ком-либо* (излить свой гнев). В русском языке слова, выражающие понятие *сердце*, указывают своим корнем на понятие центральности, срединности. Сердцу приписывают все функции сознания: мышление, воля, совесть.

Слово *сердце* входит в более чем 60 фразеологических единиц. С этим компонентом связаны обороты, характеризующие качественную оценку лица, его внутренний мир, чувства-состояния (любовь, радость, грусть, волнение, тревогу, испуг, гнев), умственную деятельность, физическое состояние, действия и поступки человека. Во фразеологизмах отразились представления человека о сердце как о наиболее важном органе, без которого человек не может существовать; о наличии или отсутствии этого органа (*без сердца, с большим*

сердцем). Сердце может определяться качественно (*каменное сердце, золотое сердце*). Образ сердца может заменять человека или восприниматься как живое существо (*сердце поет, сердце не лежит, голос сердца*).

По данным фразеологии, сердце и душа могут подвергаться воздействию извне, и если это повредит сердцу, то повредит и человеку: *поколебать сердце, пронзить сердце, разбить сердце, вынимать сердце из кого-либо, брать/взять за душу/за сердце*. Таким образом, наиболее продуктивной моделью образования фразеологических единиц с компонентом *сердце* является: **воздействовать + на сердце**. При помощи этой фразеологической модели передаются разные эмоции и чувства человека. Значение фразеологической единицы зависит от типа воздействия. Например, *воздействовать* (причиняя физическую боль) + *сердце/душу* = причинять душевную боль, заставлять страдать: *рвать сердце/душу, раздирать сердце/душу, поражать в самое сердце, поколебать сердце, надорвать чьё-либо сердце, пронзить сердце, разбить сердце, обломать сердце, оборвать сердце*.

Фразеологизмы, отражающие душевные переживания, страдания, образно описывают ситуацию, в которой человек испытывает чувство физической боли. Эти ситуации переосмысливаются в обозначение душевных переживаний, печали, тоски, страха. Отсюда продуктивная модель: **сердце + наименование тяжёлого физиологического процесса**, который вызывает физическую боль и в результате этой появляется соответствующее эмоциональное чувство-состояние. Частными моделями являются те, которые передают состояния переживания, страдания, грусти, гнева:

сердце кровью обливается/облилось, сердце разрывается <на части>, скребёт на душе/на сердце, кошки скребут на душе/сердце, сердце надывается, сердце/душа болит, сердце щемит, сердце/душа изнывает/ноет, сердце горит, сердце кипит/закипело, сердце сжимается.

Модель **сердце + наименование физиологического процесса** служит для передачи состояния испуга. В результате этого процесса сердце меняет своё положение, состояние. Например: *сердце отрывается/оторвалось, сердце падает/упало, сердце/душа в пятки уходит, сердце ёкает, сердце замирает, сердце/душа не на месте, сердце горлом лезет, сердце/душа перевёртывается*.

Эта модель активна и в случае передачи состояний тревоги, волнения: *душа/сердце падает, сердце замирает, сердце обрывается/оборвалось, сердце замирает, сердце/душа не на месте*.

В случае, когда **на душе/ на сердце лежит какой-либо тяжёлый предмет**, субъект находится в подавленном состоянии: *камень на сердце/на душе, гора на душе, свинец на душе, тяжесть на душе/сердце, с тяжёлым сердцем*. Эта модель встречается и в живой разговорной речи, где

употребляются такие выражения как: *кирпич на душе/на сердце, бревно на душе, пуд железа на душе*.

Отражение положительных эмоций человека связано с представлением о *сердце* и *душе* как месте, где сосредоточены все чувства человека, особенно любовь, искренность, доброта, радость, счастье. Такое устойчивое представление о *душе* и *сердце* обуславливает повторяемость этих слов **в качестве компонентов** в составе многих фразеологизмов:

сердце трепещет (от радости), сердце замирает (от радости), сердце сжалось (от счастья), сердце радуется, сердце радостью дрогнет; положила руку на сердце (чистосердечно, искренне), от всего сердца, от чистого сердца, с открытой душой/сердцем, открывать/открыть сердце, раскрывать/раскрыть душу, изливать/излить душу (быть откровенным в рассказе о том, что трудно пережить одному), *писать/написать кровью сердца* (выражать что-либо с искренностью, глубоко пережив написанное), *говорить (беседовать) по душам*.

Формальная структура фразеологических единиц, имеющих в своём составе активный компонент *сердце*, не вызывает трудностей в иностранной филологической аудитории. Так, в русском языке самыми распространёнными являются двух- и трёхкомпонентные фразеологические единицы. Это объясняется не только универсальным законом языка экономии средств, но и таким свойством фразеологизмов, как спонтанное воспроизведение в речи. Объём фразеологических единиц не повлиял на количественный состав компонентов. Так, слово *сердце* входит в фразеологические единицы с составом до трёх компонентов.

Внутреннее устройство исследуемых фразеологизмов, их грамматические и семантические особенности выделяли данную группу из состава других единиц. Одно из важных свойств фразеологизмов – вариантность компонентов – достаточно ясно проявляется на материале анализируемых фразеологических единиц. Как лексические варианты в фразеологизмах выступают *сердце* (наименование реальной части тела) и *душа* (виртуальный внутренний орган). Например: *сердце/душа болит, надрывать душу/сердце, в глубине души/сердца, брать (хватать) за душу/за сердце*.

Как показывает материал, в русских фразеологизмах с компонентом *сердце* важную роль играют различные свойства этого органа, наличие или отсутствие его у человека; физиологические процессы, происходящие с этим органом. В фразеологических единицах *сердце* выступает как вместилище жизненных сил, желаний, как символ сосредоточения эмоций и чувств человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлова Р. М., *Структурно-семантические модели фразеологизмов*, в кн. *Проблемы фразеологической и лексической семантики*, Москва: ИТИ Технологии, 2004, с. 76-79.
2. Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, Москва: Русский язык, 1987.
3. Солганик Г. Я., *Фразеологические модели в современном русском языке*, в „Русский язык в школе”, 1976, №5, с. 73-78.
4. *Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А. И. Молоткова, Москва: Советская Энциклопедия, 1968.
5. Яранцев Р. И., *Русская фразеология. Словарь-справочник*, Москва: Русский язык, 1997.

АВТОРИЗАЦИЯ И ПЕРСУАЗИВНОСТЬ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

М. Ф. ШАЦКАЯ¹

ABSTRACT. *Authorization and Persuazivnost at Formation of Language Game* In given clause have received the description of kyalificative categories of modus – authorization and persuazivnost. They receive specific registration in texts of the certain art orientation (a comic context) and are represented by specific structuralized and semantic updatings. Together with authorization and persyazivnost in semantic structure offers acts appraisal. The triad of the presented syntactic categories in conditions of language game from the category facultative passes in the category necessary, significant at a level of deep structures.

Одним из шагов в модусной оранжировке высказывания является квалификация предлагаемой информации в определенных аспектах с авторских позиций. Важнейшие аспекты квалификации касаются собственно информации, предполагают оценку ее некоторых свойств, определяющих характер модусных категорий авторизации и персуазивности.

Идея авторизации восходит к изложенному в книге Ш. Балли «Общая лингвистика и вопросы французского языка» взгляду на номинативную природу предложения как на двухчастную, где одна из частей (диктум) «коррелятивна процессу, образующему представление», то есть выражает сообщение о действительности, а вторая (модус) содержит «выражение модальности, коррелятивной операции, производимой мыслящим субъектом» [Ш. Балли 2001, с. 44]. Модусная, авторизирующая, часть предложения часто называется в работах современных лингвистов также модусной рамкой (Т.В. Шмелева). В своей статье «Дополнительные отношения модуса и диктума» Т.Б. Алисова, развивая мысль Ш. Балли о двухърусной природе предложения и намечая семантическую типологию субъекта модусной части, говорит об эксплицитном или имплицитном выражении в ней семантического субъекта [Алисова 1971, с. 54-64].

Представление предложения как единства диктумной и модусной части наиболее последовательно развит в синтаксической концепции Г.А. Золотовой. В работе «Очерки функционального синтаксиса русского языка» она впервые употребляет термин «авторизация» и приводит его дефиницию:

¹ Marina Feodorovna Shatskaja, Assoc.Prof.Dr. State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400119. г. Волгоград, ул. К. Маркса, д. 17, кв. 8., Tel: 47-40-30, 8 904 77 61 337 Fax: (8442) 30-29-29 E-mail: ODinamo@yandex.ru

суть авторизации заключается в том, «что разнообразными, но вполне поддающимися описанию способами в предложение, содержащее ту или иную информацию об объективной действительности, вводится второй структурно-семантический план, указывающий на субъект, «автора» восприятия, констатации или оценки явлений действительности, а иногда и на характер восприятия» [Золотова 2005, с. 263]. При этом синтаксическая структура, оформляющая диктумную часть, получает у Г.А. Золотовой название авторизуемой части, а вводящая второй структурно-семантический план – авторизирующей части. В работе «Коммуникативные аспекты русского синтаксиса» Г.А. Золотова не только говорит об авторизации предложения как об одном из полипредикативных осложнений основной (ядерной) модели предложения, но и намечает перспективы их использования в художественном тексте.

Своеобразным итогом разработки концепции авторизации является коллективная монография Г.А. Золотовой, Н.К. Ониненко и М.Ю. Сидоровой «Коммуникативная грамматика русского языка» (2004), где авторизация рассматривается в тесной связи с такими явлениями синтаксической семантики, как субъектная перспектива, субъектная зона, субъектная сфера и взаимодействие субъектных сфер предложения. В настоящей статье данные понятия нами рассматриваться не будут.

Авторы указанного исследования предлагают классификацию авторизации, исходя из возможных типов модусных рамок и «репертуара рамочных, модусных предикатов» и выделяя авторизованные предложения с перцептивной, ментальной, волюнтаривной, реактивной и речевой модусной рамкой [КГРЯ, с. 280]. Работа Г.Г. Лиловой посвящена не только осмыслению авторизации как функционально-семантической категории модусного типа, но и выявлению способов ее экспликации в рамках авторизованных предложений, причем объектом рассмотрения в данной работе стали авторизирующие глагольные предикаты [Лилова 1989].

Авторизация предполагает квалификацию источника излагаемой информации; иначе говоря, автор обязан, сообщая информацию, квалифицировать ее как свою или чужую, во-первых, и по способу ее получения, во-вторых. Что касается первого параметра квалификации, то в языке за стандарт принято изложение информации «от себя», поэтому специальные показатели предусмотрены только для нестандартных случаев – изложения чужой информации, цитирования. Эти показатели могут быть минимальны – *мол, дескать, говорят* и могут быть более информативными – *как сообщают иностранные агентства, по сообщениям авторитетных источников* и т.п.

Авторизационная характеристика содержания предложения обязательна, но присутствие авторизационных показателей в предложении отнюдь не обязательно, что может подтвердить простое наблюдение над любым реальным текстом. Чем это объяснить?

Во-первых, как и в случае с актуализацией, срабатывает принцип авторизационного ключа: если в начале текста задан источник информации, то этот сигнал распространяется на все высказывания данного текста до знака переключения, например: *Наше же мнение таково; Американские обозреватели, напротив, утверждают, что...* и т.д. Во-вторых, экономия на показателях авторизации обеспечивает достаточно жесткое соответствие диктумного содержания и характера его получения. Так, ясно, что диктум *Зазвонил телефон* может быть авторизован единственным способом – *Я услышал*, если это информация «своя», авторская. Диктум *Сверкнула молния* тоже однозначно указывает на зрительное восприятие и может быть авторизовано оформлен изъяснительной конструкцией: *Я увидел, как сверкнула молния*. Все это объясняет, почему авторизация факультативна в плане выражения.

В данной статье будем придерживаться типологии, содержащейся в «Синтаксическом словаре» [Золотова 1988], выделяя четыре разновидности авторизованных предложений в связи с семантикой субъекта авторизующей части.

1) Авторизация, вводящая субъект квалифицирующий, содержащие оценку, квалификацию предметов и явлений или раскрывающие содержание понятий. При формировании языковой игры данный вид авторизации иногда трудно однозначно квалифицировать, так как требуются некоторые знания о культуре других народов и наций:

Цимес был в том, что проходивший в Ленинградской писорганизации под кличкой «Змей Горышин», обликом более всего напоминая сподвижника Карабаса-Барабаса пьявколова Дуремара, а бездарностью – казеиновую сосиску, являлся вышеупомянутой организации третьим секретарем, то есть имел довольно власти испортить кровушку любому [Веллер 2006, с. 21].

В данном контексте расшифровки требует слово *цимес* – в прямом значении это лакомство еврейской национальной кухни, в разговорной речи эта лексема употребляется для положительной/нетривиальной оценки чего-либо.

2) Авторизация, вводящая в сообщение субъект восприятия. Комический контекст зачастую фиксирует восприятие негативного характера:

То есть наши заочные отношения с Довлатовым превратились уже в некий поединок судеб и заслуг; и к моему совершенному бешенству публика из таллиннской русской творческой интеллигенции...отдавала предпочтение в этом поединке ему [Веллер 2006, с. 36].

3) Авторизация с семантикой ментальной деятельности. В условиях языковой игры этот вид авторизации непосредственно не участвует, но создает некий фон для ее реализации:

«Я иногда думаю, признался Саул много позднее, – что вот это несовпадение ожидаемого и встреченного так на меня тогда подействовало, что именно поэтому я в «Неву» ничего больше не носил» [Веллер 2006, с. 22].

4) Авторизованные предложения с семантикой речи, которые вводят в структуру полисубъектного художественного текста наряду с речью повествователя и речь персонажей. Правила языковой игры таковы, что «в чистом виде» ни одна лексема не употребляется, совмещая в себе целую гамму других смыслов, сосуществующих в контексте за счет наличия разных адресатов (персонажи произведения, читатели):

– *При чем здесь Довлатов? – не соглашался Томбу.*

– *Как при чем? Тоже: писатель, талантливый, из Ленинграда... а потом – скандал, КГБ, рукописи, и эмигрировал в Америку!*

– *Он его вообще не знал! – отмежеввал меня Томбу от бывшего замаскированного врага* [Веллер 2006, с. 29–30].

Персуазивность «отвечает» за квалификацию информации со стороны ее достоверности, но не объективную, а с точки зрения говорящего (уверенность или неуверенность автора в достоверности излагаемой им информации). Действие этой категории аналогично авторизации: обязательная в плане содержания, она довольно редко проявляется в плане выражения. Это объясняется тем, что специальных показателей требует только неуверенность автора в достоверности предлагаемой им информации, уверенность же как нормальное положение дел никакими сигналами не сопровождается. Персуазивность может относиться к высказываниям в целом или квалифицировать какие-то отдельные фрагменты их содержания. Необычное проявление персуазивности должно быть мотивировано, что рождает к жизни особые метавысказывания, характерные для комического контекста, например:

Рано утром на плацу капитан Чудновский высказался следующим образом:

– *Кто шинель укоротит хотя на палец – будем взыскивать!*

Он задумался и добавил как-то совсем не по-военному:

– *Притом это не модно, если верить журналу «Силуэт»...* [Довлатов 2005, т. 1, с. 149]

Он слышал, как полный юноша с бакенбардами, наклонившись и не отрывая щеки от приклада, сказал своей знакомой:

– *В тире, как нигде, мы ощущаем тождество усилий и результата.*

«Видать, не русский», – подумал Рябов [Довлатов 2005, т. 1, с. 222].

Учитель пения говорил ему:

– *Голоса у тебя нет. И души вроде бы тоже нет* [Довлатов 2005, т. 1, с. 223].

Примыкает к авторизации и персуазивности еще одна факультативная модусная категория – оценочность. Семантика ее сводится к выражению авторского позитивного или негативного отношения к диктумному содержанию в целом или к какому-то из его элементов:

Когда Головкер женился, все были поражены. Уж очень мало выделялся Головкер, чтобы стать для кого-то единственным и

незаменимым. Казалось, Головкер не может быть предметом выбора. Не может стать объектом предпочтения. У Головкера совершенно не было индивидуальных качеств [Довлатов 2005, т. 1, с. 223].

Оценочность пронизывает семантику предложения и часто выражается ненавязчиво, почти неуловимо, интонационно [см. об этом подробнее: Арутюнова, 2002]:

(Диалог двух друзей, которые после протрезвления считают, что попали за границу.)

– *Посмотри, благодать-то какая!* – *неожиданно воскликнул Шаповалов.*

– *Живут неплохо, - поддакнул Чикваидзе.*

– *А как одеты!*

– *Ведь это – Запад!*

– *Кругом асфальт! Полно машин! А солнце?!*

– *Еще бы! Тут за этим следят!* [Довлатов 2005, т. 1, с. 55]

«Рамочная» роль модуса предполагает вовлечение в него широкого круга значений, причем каждое из них может стать смысловым центром предложения, той информацией, ради которой и предпринимается высказывание. Как показывают наши наблюдения, факультативные модусные категории (авторизация, персуазивность, оценочность) становятся контекстуально значимыми в комическом контексте, они имплицитно заключают в себе суть каждой конкретной ситуации, ради которой и строится языковая игра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алисова Т.Б. *Очерк синтаксиса современного итальянского языка.* – М., 1971.
2. Арутюнова Н.Д. *Предложение и его смысл.* – М., 2002.
3. Балли Ш. *Общая лингвистика и вопросы французского языка.* – М., 2001.
4. Веллер М. *Долина идолов.* – М., 2006.
5. Довлатов С. *Собрание сочинений: в 4 т.* – СПб., 2005.
6. Золотова Г. А. *Очерк функционального синтаксиса.* – М., 2005.
7. Золотова Г.А. *Коммуникативные аспекты русского синтаксиса.* – М., 2001.
8. Золотова Г.А., Онипенко М.Ю., Сидорова М.Ю. *Коммуникативная грамматика русского языка.* – М., 2004. (КГРЯ)
9. Золотова Г.А. *Синтаксический словарь.* – М., 1988.
10. Лилова Г.Г. *Авторизация и ее выражение посредством глагольных предикатов в предложениях русского языка:* дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989.
11. Шмелева, Т. В. *Актуальные проблемы русского синтаксиса / Т. В. Шмелева.* М. 1984.

М. Ф. ШАЦКАЯ

12. Шмелева, Т. В. *Пропозиция и ее репрезентации в предложении* / Т. В. Шмелева // *Вопросы русского языкознания: Проблемы теории и истории русского языка*. М., 1980.
13. Шмелева, Т. В. *Системный анализ значимых единиц русского языка* / Т. В. Шмелева // *Межвуз. сб.* Красноярск, 1984.
14. Шмелева, Т. В. *Социальный аспект смысла предложения* / Т. В. Шмелева // *Рус. яз. за рубежом*. 1981. № 2.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ КОНЦЕПТ КАК ОСОБЫЙ ТИП ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА

Е. И. АЛЕЩЕНКО¹

ABSTRACT. *Folklore Concept as a Special Type of Linguoculturological Concept* In clause features of folklore concept in comparison with common cultural are considered. Its conceptual, figurative and estimated levels, ways and means of its verbalization are analyzed. As a material of research Russian national fairy tales act.

Фольклорный концепт имеет ряд особенностей, которые, не отрицая его соприкосновения с концептом вообще, ставят, тем не менее, его на качественно иную ступень. Они обусловлены спецификой фольклора как такового и спецификой сказочного текста в частности.

По своей структуре фольклорный концепт, будучи частным представлением концепта вообще, сходен с последним. Он также обнаруживает понятийный, образный и оценочный компоненты. И если первый из них может совпадать с понятийной составляющей общекультурного концепта, то остальные в корне отличаются. Это объясняется особой образной системой фольклора, которая имеет собственную структуру, иерархию. В народном языковом сознании воплощено в языковой форме народное сознание. Оно же выражается и в языковых стереотипах, лежащих в основе фольклорных жанров. Языковая картина мира детерминирована условиями жизни этноса. Она имеет ярко выраженный аксиологический характер, однако, как утверждает С.Ю. Аншакова, не непосредственно, а через этнический менталитет (Аншакова 2003: 22).

И совершенно иным по сравнению с общекультурным концептом представляется оценочный компонент фольклорного концепта. «Образ человека» (по Ю.Д. Апресяну), его реконструкция исследовались неоднократно. Наиболее существенным для понимания природы оценки представляется положение о том, что «между оценочным предикатом и объектом оценки всегда стоит человек – индивид, социальная группа, общество, нация, человечество» (Арутюнова 1999: 181). Таким образом, мир «вращается» вокруг человека, он оценивается с точки зрения его пригодности-непригодности для существования человека, а потому и оценка зависит прежде всего от него. Человек в фольклоре оценивается с точки зрения его взаимоотношений с Богом и нечистой силой

¹ Elena Ivanovna Aleshchenko, Assoc. Prof. Dr., State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400005, Россия, Волгоград, пр. Ленина, д. 40, кв. 55 Tel. (8442) 23438, 1E-mail: medal@bk.ru

(своеобразный «верхний» слой концептосферы, это то, что стоит «над» человеком, но преломляется через его сознание, а также язык), с точки зрения взаимодействия с себе подобными и его места в обществе (человек рассматривается как член семьи, а также в социальной иерархии – так называемый «средний» слой), а также с точки зрения взаимодействия с живой и неживой природой (причем особо следует отметить мир нерукотворный и рукотворный, «нижний» слой, т.е. то, что человеку подвластно или над чем он постепенно берет верх).

Т.С. Соколова утверждает, что и устный, и письменный русский фольклорный текст «является поликодовым в объективации познавательной деятельности человека». При этом исследователь называет ведущей среди различных информационных кодов вербализацию, которая вбирает в себя функции предметного, акционального и вербального кодов, которыми обычно оформляются обрядовые жанры (Соколова 2006: 183). Исследователь называет фольклорный вербальный код «транслятором этничности, этнической культуры» (Там же), причем основной причиной этого считает его объемность в представленности по языковым способам и средствам. Именно они актуализируют содержание фольклорных концептов. К таковым Т.С. Соколова относит:

1) единицы фольклорного лексикона. При этом вербализовать фольклорный концепт может как слово во всем многообразии его парадигматических связей, так и отрезок текста, который может превосходить слово по объему.

*Жили три брата, два-то умных, а третий дурак; умные братья поехали в нижние города товаров закупать и говорят дураку: «Ну смотри, дурак, слушай наших жен и **почитай так, как родных матерей**; мы тебе купим сапоги красные, и кафтан красный, и рубашку красную».*

(«Емеля-дурак», А.Н. Афанасьев)

Так, в приведенном примере выделенный отрезок текста вербализует фольклорный концепт «Мать», причем представляет собой сравнительную конструкцию, которая предполагает, что слушатели и читатели знают, как следует почитать родную мать, а, кроме того, уже по самой изложенной ситуации становится понятно, что это почитание носит весьма и весьма глубокий характер. Это позволяет выделить мощную позитивную составляющую оценочного компонента фольклорного концепта «Мать».

«А где видано, чтоб мать могла съесть свое родное детище? Узнавай, батюшка, я твой сын, а вот этот пес – твой старый приказчик Федор, что меня унес да на мать наклепал».

(«Счастливого дитя», А.Н. Афанасьев)

В данном примере также обращенный к читателю и слушателю вопрос носит риторический характер. Уже сама форма его (*А где видано...*) подразумевает, что речь идет о чем-либо нереальном, что и подтверждает

глагол *наклепал*, который встречается в дальнейшей части текста. В целом же рассказчик уверен, что все понимают абсурдность такого обвинения матери, поскольку они никогда не может нанести вреда своему ребенку.

«Кто таков мыл-убирал у нас? Покажись! – говорят молодцы. – Если ты красная девица – будешь нам родная сестра, а если ты в полвека молодлица – будешь нам родная матушка!»

(«По колено ноги в золоте, по локоть руки в серебре»,
А.Н. Афанасьев)

В данном же случае концепт «Мать» вербализуется через слово, характерное для фольклорных текстов. Именно так герои сказок по обыкновению обращаются к матери, что свидетельствует об их нежном и одновременно почтительном отношении к ней.

2) явление вариативности. Автор полагает, что рамки фольклорной традиции подразумевают вариантное строение номинаций-моноксем и словесных комплексов. Это свойство рассматривается как «специфическая форма репрезентации ценностной значимости тех или иных контекстуальных признаков» (Соколова 2006: 184).

«Не хочу! – говорит. – Я лучше за черта пойду!»

(«Неумойка», А.Н. Афанасьев)

«Как же! Я лучше в девках просижу, лучше с чертом повяжуся, чем за него идти!»

(«Неумойка», А.Н. Афанасьев)

В пределах одного и того же фольклорного текста описательные выражения с одним и тем же значением произносятся дочерьми в ответ на предложение царя-отца выйти замуж за солдата. При этом значение их является все же переносным: дочери имеют в виду не столько то, что они готовы *выйти замуж за черта*, а то, что они наотрез отказываются выходить замуж за солдата, что это для них совершенно неприемлемо. Однако, по законам сказки, именно в прямом значении их высказывание понимается.

«Да вот как: задумал солдат на царевне жениться, так старшая да средняя сказали отцу, что лучше за черта пойдут замуж, чем за солдата! Стало быть, они – наши!»

(«Неумойка», А.Н. Афанасьев)

3) семантический объем фольклорных номинаций, в котором, с одной стороны, фиксируется степень познания форм бытия, а с другой – избирательно выделяются их признаки. Так, в сказках о падчерице или пасынке и мачехе последняя всегда характеризуется отрицательно: она сварлива, любит только своих родных детей, а от детей супруга хочет избавиться любой ценой.

Все знают, как за мачехой жить: перевернешься – бита и недовернешься – бита. А родная дочь что ни сделает – за все гладят по головке: умница. Падчерица и скотину поила-кормила, дрова и воду в избу носила, печь топала, избу мела – еще до свету... Ничем старухе не угодишь – все

не так, все худо. Ветер хоть пошумит, да затихнет, а старая баба расходится – не скоро уймется. Вот мачеха и придумала падчерицу со свету сжить.

(«Морозко», А.Н. Толстой)

Родную дочь она нежила, тешила, а падчерицу невзлюбила с первого дня.

(«Волшебная дудочка», А.Н. Нечаев)

Побежала она домой, прибежала до ворот, а собачка:

– Тяф, тяф, наша дочь во смоле пришла!

А бабка ей:

– Цыц, наша дочь в золоте придет!

Та вошла, вся в смоле. Мать к ней бросилась, прильнула к ней, так и пропали вместе.

(«Девушка в колодце», И.В. Карнаухова)

Мачеха была ненавистная; отдыху не дает старику: «Вези свою дочь в лес, в землянку! Она там больше напрядет».

(«Дочь и падчерица», А.Н. Афанасьев)

Захотелось ей отца навестить; поехала с мужем к отцу в гости.

Мачеха обворотила ее гусынею, а свою большую дочь срядила Ивану-царевичу в жены.

(«Буренушка», А.Н. Афанасьев)

Жили себе дед да баба; дед овдовел и женился на другой жене, а от первой жены осталась у него девочка.

Злая мачеха ее не полюбила, била ее и думала, как бы вовсе извести.

(«Баба-яга», А.Н. Афанасьев)

Как видим из приведенных примеров, фигура мачехи имеет в народных текстах однозначную оценку уже потому, что она неродная мать. Причем это преподносится как объективная данность (*всем известно*). Само же житье при мачехе характеризуется высказыванием, претендующим на некую афористичность, оно преподносится в качестве народной мудрости: *Все знают, как за мачехой жить: перевернешься – бита и недовернешься – бита*, т.е., по народным взглядам, мачехе нельзя угодить уже потому, что не являешься ее родным ребенком. При этом к своим детям она относится с большой любовью (*Родную дочь она нежила, тешила*), приобретающей гипертрофированные формы: она не только считает своего ребенка умнее и красивее других, но и бестрепетно отправляет его по следам падчерицы, например. Вернувшейся в дом с богатыми подарками, поскольку слепо верит в удачливость своего дитя. Она заботится о том, чтобы устроить жизнь своего ребенка (*Мачеха обворотила ее гусынею, а свою большую дочь срядила Ивану-царевичу в жены*), не учитывая при этом интересов других людей. Такая любовь может принимать даже жертвенные формы, как в последнем

примере (*Та вошла, вся в смоле. Мать к ней бросилась, прильнула к ней, так и пропали вместе*) или же как в сказке «Морозко», в которой мачеха умирает, увидев привезенные косточки родной дочери. Однако, несмотря на такую реакцию, говорящую о безмерной любви к своему ребенку, мачеха в сказке играет весьма определенную, раз и навсегда ей «установленную» роль.

3) парадигматические отношения фольклорных реалий в статусе компонентов тематических объединений. В их качестве можно рассматривать такие сочетания, имеющие в своем составе эпитет, как *красна девица, добрый молодец, петелька шелковая, чисто поле, добрый конь, серый волк, косой заяц, темный лес, чужие земли* и т.п., которые характеризуют особый фольклорный мир – его время и пространство, а также «населяющих» его действующих лиц.

4) Т.С. Соколова выделяет также этимологические сведения об исходном семантическом признаке номинации, входящей в лексикон фольклорного текста (Соколова 2006: 184). Так, слово *красный* в сочетании *красна девица* восходит к *красивый, прекрасный*, слово *добрый* (*добрый конь*) – к *храбрый, сильный, крепкий, плотный* (Фасмер Т.1 1964: 521). Таким образом, снова можно говорить о закреплении в подобных выражениях древних представлений о мире, которые являются составной частью его фольклорной картины.

5) синтагматические отношения, по мнению исследователя, «образуют «силовое поле» взаимосвязи семантики номинационной единицы и окружающего контекста, которое предстает фактором большей объективности в выявлении признаком концепта» (Соколова 2006: 184). В фольклорном тексте концепт может вербализоваться не через лексему или словосочетание, даже не через предложение, а через объемную текстовую единицу, иной раз – через весь фольклорный текст.

Воротилась мать из церкви, пришел барин, сели за стол; смотрит он – нет ни сердца утиного, ни головы...

«Зарежь-де своих сыновей, из одного вынь мозги, из другого сердце; а коли не зарежешь – и дружба врозь!»

Сказал и ушел от нее; вот она целую неделю томилась, а после не выдержала, посылает к барину: «Приходи! Так и быть, для тебя и детей не пожалею!»

(«Сказка про утку с золотыми яйцами», А.Н. Афанасьев)

В приведенном текстовом отрезке актуализируется еще один из семантических компонентов концепта «Мать», характерных для фольклорного текста. Мать может причинить своим детям вред, если они мешают ее взаимоотношениям с возлюбленным. Как видим, его вербализация происходит посредством достаточно большого текстового отрезка, содержащего условие, которое ставит перед героиней сказки любовник, ее размышления, а затем ответ (положительный).

7) содержание всего фольклорного текста «как способ объективации концепта в жанровой версии» (Соколова 2006: 184). Продолжая анализ фольклорного концепта «Мать», в этом плане можно отметить сказку «Безручка», которая полностью служит выражением такого качества матери, как самопожертвование ради ребенка. Праведность ее устремлений подтверждает Божья помощь, которую она получает, спасая свое дитя. Впервые это происходит, когда безрукая мать роняет дитя в колодец и Бог дает ей руки, чтобы его спасти.

*Она наклонилась, ребенок и выпал и упал в колодезь. И ходит она вокруг колодезя и плачет, как младенца достать из воды? Подходит старичок и говорит: «Что ты, раба, плачешь?» — «Как мне не плакать! Я наклонилась к колодецу воды напиться, младенец мой упал в воду». — «Поди нагнись, возьми его». — «Нет, батюшка, у меня рук нет — одни локоточки». — «Да поди нагнись, возьми ребенка!» **Вот она подошла к колодезю, стала протягивать руки, ей господь и пожаловал — очутились целые руки. Она нагнулась, достала ребенка и стала богу молиться на все четыре стороны.***

(«Косоручка», А.Н. Афанасьев)

*Ходила-ходила королевна по лесу, увидала колодец, захотела напиться, наклонилась в колодец и уронила туда своего сына. **Стала она слезно просить бога, чтоб даровал ей руки младенца вытащить. Вдруг чудо совершилось — руки явились; она вытащила сына и пошла странствовать.***

(«Косоручка», А.Н. Афанасьев)

*Яна ўзяла дзіця і пашла; прыходзіць яна да вады, дак рук няма; як напіцца вады? Нагнулася дай дзіця упусціла. Стаіць, бедная, дай плача, дак ёй з **вады адзваеца: «Дзеўка, дзеўка! Не плач, бяры дзіця».** Дак яна адказывае⁷: «Якже ж я буду браць, калі ў мяне рук няма!» — «**Тачы⁸ ваду, дасць бог рукі.** Як яна адтачыла, даў бог рукі; дак яна ўзяла дзіця дай пашла.*

(«Косоручка», А.Н. Афанасьев)

*Шла долго-долго; захотелось ей напиться, вот она нагнулась к колодецу и уронила мальчика в воду. Стоит и плачет. Идет старец — Никола, угодник божий. «Что ты плачешь?» — «Сына уронила в воду, дедушка!» — «Достань его». — «О, если б у меня были руки!» — «Нагнись только и протяни локотки». **Она нагнулась и протянула локотки — и вдруг стали у нее руки; она взяла ребенка и стала благодарить бога.** «Ну, ступай с богом!» — сказал старец и невидимо исчез.*

(«Косоручка», А.Н. Афанасьев)

Как видим, подобный эпизод приводится во всех вариантах сказки, включенных в сборник А.Н. Афанасьева. И в каждом из них героиня спасает сына с Божьей помощью. Иногда волю Господа выполняет угодник или старец. Таким

образом, в народном сознании и в фольклорной картине мира запечатлено представление о том, что спасение ребенка для матери – дело богоугодное.

Эпизод же, в котором у несчастной матери снова как будто появляются руки, но уже тогда, когда она помогает своему сражающемуся в бою сыну, встречается только в сказке в пересказе А. Платонова.

Не подумала она, что рук у нее нету, только сердце ее билось в ярости к врагам и в любви к своему сыну, – и почувствовала она вновь свои руки и силу в них, будто и не отрубал их брат никогда.

(«Безручка», А.П. Платонов)

В этой ситуации речь идет уже не только о спасении матерью сына, а и о сражении за Родину, что, по фольклорным представлениям, также является праведным и богоугодным делом.

Таким образом, фольклорный концепт характеризуется следующими особенностями:

1) если его понятийная составляющая совпадает с соответствующим компонентом общекультурного концепта, то образная и оценочная могут значительно отличаться;

2) это связано с тем, что в фольклорном концепте может актуализироваться один из семантических признаков, который во всех фольклорных текстах соответствующего жанра выводится на первый план;

3) аксиологическая составляющая фольклорного концепта может не совпадать с общекультурной в связи с особой системой и иерархией фольклорных образов и представлений о том, что является достойным и правильным, а что – нет (например, сказки о ловких обманщиках и плутах);

4) основным способом представления фольклорного концепта служит вербальный (опираться при исследовании приходится на устные и письменные тексты);

5) средствами вербализации фольклорных концептов служат лексико-фразеологические единицы во всем многообразии их семантики, синтагматических и парадигматических связей; большие по объему отрезки фольклорных текстов, а иногда и фольклорные тексты целиком;

6) в связи с этим можно говорить об условной, опосредованной реализации в сказочных текстах и фольклорной концептосфере народных представлений, мировоззрения, верований и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аншакова, С.Ю. *Языковая картина мира в системе антонимических оппозиций русских былинных текстов*. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / С.Ю. Аншакова. – Тамбов, 2003.
2. Арутюнова, Н.Д. *Язык и мир человека* / Н.Д. Арутюнова. – М., 1999.

Е. И. АЛЕЩЕНКО

3. Соколова, Т.С. *Фольклорная объективация базовых концептов: метаязык описания // Единство системного и функционального анализа языковых единиц*. Вып. 9. Ч. 1 / Т.С. Соколова. – Белгород, 2006. – С. 181-185.
4. Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка*. В 4-х т. / М. Фасмер. – Т. 1. – М., 1964.

ИСТОЧНИКИ

1. *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева*. В 3-х т. / Народные русские сказки. – М., 1984.
2. *Русские народные сказки / Русские народные сказки*. – М., 1985.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

И. В. БЫДИНА¹

ABSTRACT. *Intertextual Communications in Poetry of M. J. Lermontov: Communicatively-Pragmatical Interpretation.* The paper dedicats to linguistic description of itertextual elements in poetic texts of Lermontov. The communicatively-pragmatical approach to intertex helps to reveal semantic transformations and to define prepotent senses in poetic product.

Интертекст, как известно, «родовое понятие, определяющее, что смысл художественного произведения формируется полностью или частично посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [Леонтьев 1998: 302]. Термин «межтекст», или «интертекст», был введен в лингвистическую и литературоведческую практику на рубеже 60 – 70-х годов прошлого столетия. В основе этого понятия – представление о тексте как о единообразном смысловом пространстве, которое можно дополнять, уточнять путем вкрапления в него элементов из других текстов. Важно то, что столкновение двух текстовых систем порождает нечто третье, принципиально новое. На это указывал Ю.М. Лотман, стоящий у истоков разработки проблем «текста в тексте» [1992: 105].

Понятия «интертекстуальность», «прецедентный текст» особенно часто используются при анализе произведений литературы постмодернизма. Это и понятно, так как заимствование чужого текста в период постмодернизма стало принимать самые разнообразные, иногда даже причудливые формы. В связи с этим появились термины «цитатная литература», «цитатное мышление». Г.Ф. Рахимкулова, определяющая постмодернистскую поэтику как игровую, выделяет интертекстуальность в качестве главного свойства «всего повествовательного массива игрового текста» [2003: 49].

Сегодня интерес к игровому фактору стал актуален для многих наук, в том числе и для лингвистики с ее современным коммуникативно-прагматическим подходом к традиционным проблемам текста. В свете обозначенного подхода вполне оправдано столь частое обращение исследователей к постмодернистским текстам, одной из характерных

¹ Irina Viktorovna Bydina, Assoc.Prof.Dr., State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: Россия, 400087 г. Волгоград, ул. Пархоменко 19 – 40, Tel.: (8442) 33 94 58, E-mail: bydina@mail.ru

особенностей которых является целеустановка автора на игру с читателем. Однако при этом совершенно несправедливо, на наш взгляд, некоторому забвению придаются художественные произведения предшествующих литературных направлений, в которых авторская игра с читателем отсутствует или не столь ярко выражена. Между тем, Ю.М. Лотман в свою время дал прекрасные образцы анализа «текстов в тексте» с опорой на «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, «Войну и мир» Л.Н. Толстого, «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова, «Гамлета» В. Шекспира и другие произведения мировой классики [1992: 104 – 122].

Любой художественный текст, независимо от того, к какому литературному направлению он принадлежит, с учетом идей интертекстуальности, включает в себя бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ним соотнесены в рамках некоторой смысловой сферы. С точки зрения постулатов коммуникативно-прагматической лингвистики, художественный текст – это трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении полей смыслов, создаваемых в процессе первичной (текстообразующей) деятельности автора и вторичной (интерпретационной) деятельности читателя. Это положение особенно ярко проявляется, когда речь идет о поэтическом тексте. Проанализируем, с этой точки зрения, некоторые стихотворения М.Ю. Лермонтова.

В интертекстуальное поле поэтических текстов М.Ю. Лермонтова исследователи традиционно включают произведения А.С. Пушкина, К.Ф. Рылеева, В.А. Жуковского и многих других поэтов. Хрестоматийный пример – это, конечно, лермонтовское стихотворение «Пророк», написанное в 1841 году. В нем М.Ю. Лермонтов продолжает развивать концепцию поэтического творчества, отраженную в одноименном произведении А.С. Пушкина (1826 года). Лермонтов повторяет в своем стихотворении даже размер пушкинского «Пророка» – четырехстопный ямб. Лермонтовский рассказ о поэте-пророке, безусловно, является продолжением пушкинской истории об этом герое:

*С тех пор, как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка...*

Это, конечно, не прямое цитирование пушкинских строк. Однако приведенные выше строчки из стихотворения М.Ю. Лермонтова все же могут быть квалифицированы как неявная цитата, отсылающая к поэтическому тексту А.С. Пушкина:

*Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещи зеницы,
Как у испуганной орлицы.*

В лермонтовском «Пророке» узнаваемость пушкинского текста жидется на лексико-семантическом уровне. Михаил Юрьевич буквально повторяет фактически только одно слово из текста-«донора» – *пророк*, в

основном же Лермонтовым используются лексемы из ближайшего семантического поля, к которому относятся употребленные Пушкиным слова. Сравним: *вечный судия* – у Михаила Юрьевича и *бог* – у Александра Сергеевича, лермонтовское *всеведение пророка* соответствует *вещим зеницам* из текста пушкинского стихотворения и т.д.

Не вдаваясь в подробности анализа столь широко известной литературной реминисценции, подчеркнем следующее. Любые интертекстуальные включения, благодаря контакту «своего» и «чужого», создают условия для определенных смысловых трансформаций. В данном случае между текстами стихотворений двух поэтов устанавливается некая «зеркальность», о которой писал Ю.М. Лотман [1992: 120]: картина, нарисованная в лермонтовском тексте, оказывается прямо противоположной пушкинскому повествованию, а пророк Лермонтова противопоставлен образу поэта-пророка у Пушкина, в котором подчеркнуто стремление одушевить слово внутренним огнем, обжигающим, трогающим сердца людей. У Михаила Юрьевича поэт пытается торопливо пробраться сквозь земную жизнь. Его «ученья», дар «всевиденья», «чистые» порывы остаются втуне. Он не в силах победить «злобу и порок», значительность его личности проявляется в том, чтобы остаться гордым, непобежденным среди враждебного мира.

С лингвистической точки зрения, вряд ли можно говорить здесь о том, что в тексте стихотворения М.Ю. Лермонтова изменилось значение слова *пророк*. Старославянское *пророк* от *прорекать*, *пророчествовать* – «Произносить или заключать в себе пророчество, предсказывать» [Ожегов 1984: 537]. В библейские времена, как известно, пророков было много. Это были образованные люди: писатели и ораторы, политики, которые хорошо ориентировались во внутренней и внешней обстановке, в отдельных случаях предвидели развитие событий в стране. Они выступали против пороков сановников и правителей, обвиняли их в том, что те гоняются за мздой, захватывают дома и соплеменников. Имена и проповеди многих пророков сохранились и знакомы современным читателям по Библии: Исаии, Иеремии.

Таким образом, текст Библии можно считать еще одним интертекстуальным источником лермонтовского стихотворения «Пророк». Михаил Юрьевич заимствовал из Библии образ пророка и стремился быть верен библейскому тексту. Отсюда – мотив изгнания пророка, выражение скорби («Посыпал пеплом я главу, из городов бежал я нищий...»), мотив наказания отступников от веры предков («...В меня все ближние мои бросали бешено камень»). Лексика, отдельные выражения поэтического текста М.Ю. Лермонтова воссоздают колорит библейской легенды, передают стилистику речи Пророка. Для этого автор прибегает к устаревшим книжным церковнославянским словам, афористичным выражениям: *вечный судия*; *всеведение пророка*; *очи*; *чистые ученья*; *ближние мои*; *глава*; *даром Божьей пищи*; *завет предвечного храния*, *мне тварь покорна там земная* и т.д.

Итак, стихотворение М.Ю. Лермонтова «Пророк» представляет собой своеобразную троичную структуру: в лермонтовском тексте закодированы два других – библейский и пушкинский. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций. Введение третьего текста, в данном случае Библии, снимает одномерность прочтения лермонтовского стихотворения. Поэтический текст, как известно, вообще рассчитан на множественное прочтение. Причем, чем более подготовлен читатель, тем более адекватно поймет он авторский замысел.

При коммуникативно-прагматическом подходе к художественному тексту как особой форме общения между автором и читателем принято говорить о наличии так называемых прагматических пресуппозиций, т.е. общих для коммуникантов «пропозиций, неявно подразумеваемых еще до начала речевой информации» [Столнейкер 1985: 428]. Согласно цитируемому здесь Р. Столнейкеру, речевая стратегия говорящего, в нашем случае автора поэтического текста, формируется с учетом референциальной ситуации. Множественность прочтения поэтического текста и различная глубина его интерпретации могут быть обусловлены тем, что в пресуппозицию читателя не входит знание интертекстуальных связей воспринимаемого и интерпретируемого им произведения. Тем не менее, еще раз подчеркнем: автор адресует свое произведение, как правило, такому читателю, который близок ему по диапазону знаний. Филолог – своего рода идеальный читатель.

Установление интертекстуальных связей помогает лингвисту не только адекватно интерпретировать анализируемый текст, но и решить другие, более частные, проблемы, например, объяснить многообразие смысловых оттенков слова в художественной – и особенно поэтической – речи, не обусловленных прямо его семантической структурой, т.е. его значениями и имманентно присущими ему коннотациями. Таким образом, при установлении интертекстуальных связей исследователь сталкивается с проблемой разграничения значения слова и его текстуального смысла – с проблемой, которая возникает при анализе, прежде всего, поэтического текста. Многообразие оттенков, создающее вокруг поэтического слова оболочку не названных в нем представлений, своеобразную ассоциативную ауру, как раз связано с тем фактором, что слово в поэзии несет в себе, если процитировать известные слова М.М. Бахтина, «память о былых употреблениях», «пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило» [1975: 106]. Так, слово *пророк*, «пахнущее» пушкинским контекстом, в стихотворении М.Ю. Лермонтова, как мы показали выше, теряет свою былую торжественность и возвышенность и получает иную смысловую интерпретацию.

Такая смысловая трансформация слова *пророк* встречается у М.Ю. Лермонтова и в более ранних поэтических произведениях. Вспомним, например, стихотворение «Поэт» 1838 года, в котором данная лексема

употребляется в совершенно необычном для того времени, если опять-таки помнить контекст пушкинского «Пророка», окружении: *осмеянный пророк*.

В качестве текста-«донора» для программного стихотворения М.Ю. Лермонтова может быть назван не только «Пророк» А.С. Пушкина, но и сатира К.Ф. Рылеева «Путь к счастью» 1821 года, являющаяся реминисцентным источником мотива искушения художника «златом».

В этом поэтическом тексте М.Ю. Лермонтова также не встретишь прямого цитирования, речь может идти только о заимствовании отдельного мотива, что создает условия для смысловой трансформации не только отдельных слов, но и целого текста. Лингвистический анализ стихотворений М.Ю. Лермонтова и К.Ф. Рылеева позволил выявить некоторые черты сходства на лексико-семантическом уровне. В обоих поэтических текстах имеются две одинаковые лексемы: *презренье, немой (нем)*. Представляя в своем стихотворении диалог Поэта с Богачом, К.Ф. Рылеев утверждает нравственные правила поэзии. На совет Богача: «... подчас будь глух и нем и забывай о боге...», «... с терпением внимай глас гнева и презренья...» – Поэт отвечает резкой отповедью:

*Нет, нет! Не уступлю за блага жизни сей
Ни добродетели, ни совести моей!*

Лермонтовский же поэт забыл о своем долге. Цитируемые автором из реминисцентного источника слова *презренье, немой* помогают читателю открыть доминантный смысл лермонтовского произведения. В отличие от Поэта из стихотворения К.Ф. Рылеева, герой М.Ю. Лермонтова «свое утратил назначенье, на злато променяв ту власть, которой свет внимал в немом благоговеньи», его поэзия превратилась из оружия в «клинок, покрытый ржавчиной презренья». Но автору важно, прежде всего, обратить внимание своего читателя на истоки этого «порока», и их М.Ю. Лермонтов видит в невостребованности художника в «изнеженном», «ветхом» мире:

*Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блески и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны...*

Таким образом, текст в тексте выполняет здесь роль своеобразного смыслового катализатора.

Проанализируем с точки зрения идей интертекстуальности еще одно поэтическое произведение М.Ю. Лермонтова – «Есть речи – значенье...», написанное в 1839 году. В качестве текста-«донора» для этого стихотворения можно назвать поэтический текст В.А. Жуковского «Невыразимое» 1819 года. Форма его включения в контекст лермонтовского произведения такая же, как и в проанализированных выше случаях, – тематическая реминисценция прежде всего. В стихотворении Михаила Юрьевича так же,

как и в отрывке Василия Андреевича, поднимается проблема возможности «языком земным» передать смысл душевных переживаний.

Ключевым словам из поэтического текста В.А. Жуковского *невыразимое, ненареченное, молчание, безмолвствует* противостоят слова *звук, речи, слово* из стихотворения М.Ю. Лермонтова. Проанализируем их семантическую структуру: *молчание* от *молчать* – «1. **Не произносить**² ничего, не издавать никаких звуков, не говорить» [Ожегов 1984: 309]; *ненареченное* от *наречь* – «Назвать кого-нибудь каким-нибудь именем» [Там же: 332]; а *назвать* – «2. Произнести имя, название кого-чего-нибудь, сказав, объявить» [Там же: 324], значит, *ненареченный* – **непроизнесенный, несказанный**; *безмолвствовать* – «**Молчать**» [Там же: 37]. Таким образом, в семантической структуре ключевых слов из поэтического текста В.А. Жуковского имеется сема '**не произносить, молчать**'. Сравним: в семантической структуре ключевых слов стихотворения М.Ю. Лермонтова имеется сема '**произносить, говорить**'. *Звук* – «2. Членораздельный элемент человеческой **произносимой** речи» [Там же: 197]; *речи* от *речь* – «1. Способность **говорить**, говорение» [Там же: 590]; *слово* – «2. Самая речь, способность **говорить**» [Там же: 634].

С учетом интертекстуальных связей двух произведений и выявленных в них семантических противопоставлений, содержательную сторону поэтического текста М. Ю. Лермонтова можно определить как антитезу смыслу стихотворения В.А. Жуковского. Для Михаила Юрьевича вопросы Жуковского «Но льзя ли в мертвое живое передать? Кто мог создание в словах пересоздать? Невыразимое подвластно ль выраженью?» – не являются риторическими. Поэт отвечает на эти вопросы положительно. С точки зрения М.Ю. Лермонтова, «невыразимое подвластно... выраженью», для него находится «язык».

В этом стихотворении М.Ю. Лермонтова переживания лирического героя выражены открыто. Автор подчеркивает антитетичность образа поэта миру людей, что передается с помощью противительного союза *но*:

*Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду
Услышав, его я
Узнаю повсюду.*

Подчеркнуть особенности субъективного мировосприятия лирического героя этого стихотворения важно в данном случае потому, что у М.Ю. Лермонтова,

² Здесь и далее жирный шрифт мой. – И. Б.

в отличие от В.А. Жуковского, на первом плане оказывается невозможность в «шуме мирском» расслышать редкий звук. Только лирический герой способен распознать скрытый смысл «речей»:

*Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.*

Знание интертекстуального источника важно в данном случае и для понимания другой темы, возникающей в стихотворении М.Ю. Лермонтова, – темы творческого вдохновения. Глубина этого мотива также постигается при сопоставлении с текстом-«донором». Если В.А. Жуковский с сожалением констатирует, что «язык земной» не способен передать красоту природы, «едва-едва одну ее черту с усилием поймать удастся вдохновенью», то, по мысли М.Ю. Лермонтова, «из пламя и света» вдохновения рождается волнующее, притягательное, единственное «слово». Но его воспринимает лишь одна душа поэта. В связи с этим, размышления о творческом пламени приобретают в этом произведении трагическую безысходность, но, с другой стороны, автор представляет это «пламя» как чудо, как главную ценность мира.

Безусловно, у М.Ю. Лермонтова встречаются и другие формы включения чужого текста в свои поэтические произведения. Соответственно, можно говорить и о других функциях текста в тексте. Не претендуя на полноту освещения проблем интертекстуальных связей произведений М.Ю. Лермонтова с более ранними литературными текстами, подчеркнем следующее: интертекстуальные связи поэтических текстов как объект изучения интересны и с точки зрения текстообразования, и с точки зрения текстовосприятия. По справедливому замечанию А.А. Леонтьева, «интертекст конституирует смысл как работу по его отысканию» [1998: 302]. С одной стороны, текст в тексте, как мы показали, способен подчеркнуть или проявить доминантные смыслы произведения, и это, безусловно, заранее прогнозируется автором, входит в его речевую стратегию. С другой стороны, при восприятии столь сложных текстовых структур рядовой читатель или исследователь фактически создает в какой-то степени новый текст, смысл которого рождается в результате наложения смыслов двух или более пересекающихся систем. Таким образом снимается представление о процессах заимствования, влияния, преодолевается представление о связи текста и интертекста как между источником и последующим текстом.

И. В. БЫДИНА

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.* – М.: Худ. лит., 1975.
2. Леонтьев А. А. *Интертекстуальные трансформации в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Семантика языковых единиц: Доклады VI Междунар. конф.* – М.: СпортАкадемПресс, 1998. – С. 302 – 305.
3. Лотман Ю.М. *Культура и взрыв.* – М.: Гнозис, 1992.
4. Ожегов С.И. *Словарь русского языка.* – М.: Рус. яз., 1984.
5. Рахимкулова Г.Ф. *Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры.* – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2003.
6. Столнейкер Р. *Прагматика // Новое в зарубежной лингвистике.* Вып. 16. – М.: Прогресс, 1985. – С. 419 – 438.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ТЮТЧЕВА

КАРОЛИНА БОТИШ¹

ABSTRACT. *Biblical Motives in Tiutchev's Lyric Poetry.* The work is aimed to reveal and demonstrate biblical motives, basing on the examples existing in Tiutchev's lyric poetry. There were established a number of tasks for reaching the target: 1. To characterize the nature philosophical world outlook system of Tiutchev F.I. 2. To follow biblical motives in Tiutchev's creation. To find out the causes of the discord between man and nature in Tiutchev's lyric poetry.

"Священным писанием земли русской" назвал М. Горький отечественную литературу в широко известном каприйском учебном курсе по истории русской литературы. Определение, как и большая часть историко-литературных дефиниций этого труда, имеет метафорическую природу и означает, что глубокий нравственный потенциал русской литературы так же значим для нации, как вечная книга мудрости - Библия. Но - хотел тогда автор сказать это или нет - формула его имеет и рациональный историко-литературный смысл, напоминая, что с незапамятных времен русские писатели - и верующие, и богоборцы, и атеисты - сделали Библию источником своего вдохновения, заимствуя из ее недр строительный материал для своих художественных фантазий: темы, мотивы, образы.

Натурфилософские представления Тютчева о мире очень близки к религиозному миропониманию. В его стихах часто встречаются библейские мотивы, преобладающим и наиболее ярко выраженным является мотив конца света. Хотя Тютчев представляет ее себе бытие Земли чуть – чуть по – иному, он “пророчит”² многие вещи совершенно по – евангельски. Его поэтическое сознание увлекают природные стихии, с которыми связано существование земли: воды, огня и воздуха. Стихии, которые стояли у самых истоков создания мира по библии.

В особенности поэта влечет к себе водная стихия. Вода по его определению холодна, подвижна, изменчива, это беспредельная (“бездна”), живая и гармоничная стихия. Воде противостоит огонь. Он так же и животворен и опасен для матери – Земли. Если родина воды глубины земли, то родина огня – небо. У Тютчева небо – это “твердь пламенная” “небеса сияют”, освещенные

¹ Carolina Botis, Assist. Prof., Babes-Bolyai University, Cluj Napoca, Romania Address: Str. Horea nr. 31, 400202 Cluj-Napoca, Tel.: +40-264-53.22.38, Fax: +40-264-43.23.03

² Текстовые примеры взяты из стихотворений Тютчева

огнем солнца. Но огонь и злая стихия, это “злой истребитель”, “стихийная вражья сила”, пожирающая все живое, все испепеляющий мертвящий. Природа у Тютчева – это Бог.

Уже современники Тютчева называли его поэтом мысли. Действительно, Тютчев в своем творчестве выступает не только как большой мастер поэтического слова, но и как мыслитель. По отношению к Тютчеву мы вправе говорить не только о мироощущении, мирозерцании, но и о его мировоззренческой системе. Правда, она получила своеобразное выражение и воплотилась не в философском сочинении, а в полных художественного совершенства стихах. Философские мысли поэта, которыми проникнуты созданные им образы и картины, поэтические высказывания не представляют собой разрозненных тезисов, противоречивых обобщений, вызванных разными событиями жизни. В его поэтических философских созерцаниях и раздумьях есть внутренняя связь, а в стихах интенсивность философской мысли имеет определенную целенаправленность.

Человек и природа, как правило, явлены в стихах Тютчева не только в целом, но и как бы в первоизданности.

В стихотворении “Безумие”³, например, пустыня предстает как извечная библейская пражизня, праприрода:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, –
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.
Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего – то ищет в облаках...

Его поэтическое сознание увлекают природные стихии, с которыми связано существование земли: воды, огня и воздуха. Стихии, которые стояли у самых истоков создания мира по библии:

“И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. И стало так. И создал Бог твердь, и отделил воду, которая над твердью. И стало так. И назвал Бог твердь небом”. ...

“И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом в одно место и да явится суша. И стало так. И собрали воды под небом в свои места, и явилась

³ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 28
74

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ТЮТЧЕВА

суша. И назвал Бог сушу, землей, а собрание вод морями”. (Бытие. 1гл.)⁴ В особенности поэта влечет к себе водная стихия. Вода по его определению холодна, подвижна, изменчива, это беспредельная (“бездна”), живая и гармоническая стихия.

* * *

О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый;
Какой закон неистошимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!...
Но длань незримо – роковая,
Твой луч упорно преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты.

* * *

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах.⁵

* * *

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное.⁶

Вода – самая древняя стихия, волны пели еще у колыбели земли, в глубинах земли – вода (“ток подземных вод”), самая могущественная стихия. Конец жизни на земле означает ее победой: “все зримое покрою воды”. Вода у Тютчева получила определение “великой зыби”, она и благодатна для матери – земли, так как охлаждает ее и поит, давая жизнь, она же, в конце концов, и погубит землю, как было предсказано Иоанном.

Воде противостоит огонь. Он также и животворен и опасен для матери – земли. Если родина воды глубины земли, то родина огня – небо. У Тютчева небо – это “твердь пламенная” “небеса сияют”, освещенные огнем солнца. Огонь благодатен, он “родимый”, “живой”, так как дает свет, тепло и жизнь. Огонь проникает во все: в растения и человека, он горит в его груди, светится в глазах.

⁴ Библия, М., Российское Библийское Общество, 2005г., стр. 56

⁵ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 21*

⁶ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 53*

Но огонь и злая стихия, это “злой истребитель”, “стихийная вражья сила”, он словно “кронный зверь” пожирающий все живое, все испепеляющий мертвящий.

С особенным благоговеньем поэт относится к воздушной стихии. Воздух – бездна, “бездна голубая” и “животворящая”. Воздух как река опоясывает землю и является условием жизни. Воздух – самая легкая и чистая стихия. У Тютчева эфир “чистый и незримый”, небо “чистое”. Легкая прозрачная стихия связывает все живое, вбирает в себя и распространяет проявления жизни, саму жизнь. Но и воздушная стихия может быть грозной: буря, ночной ветер, холодный ветер приближающейся зимы, зимний колючий воздух враждебны всему живому.

Природа бывает полна любви и неги:
Нам дальний мир, лишенный сил,
Проникнут негой благовонной,
Во мгле полуденной почил.⁷

У природы есть свой язык. Ночью в саду говорит ключ, а ветер в бурю поет страшные песни. Весенние воды гласят: “Весна идет! Весна идет!” Весна хохочет в глазах земли, а та ворчит. Природа умеет и молчать:

Но твой, природа, мир о днях белых молчит.

С улыбкой двусмысленной и тайной...⁸

Одним словом, природа у Тютчева – живой организм, чувствующий, ощущающий, действующий, имеющий свои пристрастия, подобно тому, как это бывает с людьми или животными. Но у Тютчева природа намного выше, природа – это высший разум, как создающий так и наказывающий, губящий, его оружие – это и есть стихии воды, огня, воздуха. .

Разлад с природой допускается и мыслится поэтом, но главный пафос его стихов – утверждение возможности смешения, благотворного, нравственно очищающего влияния природы на человека. Единение с природой представляется не как мгновенное состояние человека, а более или менее длительное: “Весь день в бездействии глубоком весенний теплый воздух пить”..., весеннее единение с природой отнюдь не мгновенно. Когда в финале стихотворения “Весна” поэт говорит о приобщении “человека к всемирной” жизни, “хотя на миг” он называет самый худший вариант слияния с природой только на мгновение, а идеалом его является постоянное и близкое, как бы внутреннее общение с природой. В философской системе Тютчева на первое место выдвинут не сам созерцающий дух, без которого материя мертва, как у Шеллинга, а напротив, материальная природа, с разрушением которой

⁷ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 45

⁸ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 14

распадается сознание. В философской системе Тютчева подчеркнута значимость материального бытия природы и человека.

Для Тютчева, имеющего дело со всем миром, с целой природой, характерно стремление к большим обобщениям, к определению устойчивого, конечного, постоянного. Отсюда простота, первозданность, идеальность многих его эпитетов. Один из излюбленных тютчевских эпитетов “золотой”. Его эпитет, как и вообще почти любой тютчевский образ, фокусирует мир природы, устанавливает связь отдаленных вещей и явлений. Самые необычные комбинации типа “поющих деревьев” у Тютчева – результат ощущения единства мира природы, родства всего в нем.

Все справедливые слова о том, что Тютчев конечно, был человеком определенного времени и положения, оказался связан с философскими системами (например, Шеллинга) и историческими концепциями (скажем, славянофилов), многое объясняют и сами могут быть объяснены, но сути тютчевской поэзии они все – таки до конца не раскрывают именно потому, что Тютчев решает главные “проклятые”, “последние” вопросы, он навсегда интересен. Он оказывается современен для начала XIX века, как и для конца XX и начала XXI. “Трудно принять историческую точку зрения на Тютчева, – написал еще в 1903 году один из историков русской литературы, – трудно отнести его творчество к одной определенной и законченной эпохе в развитии русской литературы. Возрастающий для нас смысл его поэзии внушает нам как бы особую, вне историческую точку зрения на него”. Сам этот “вне историзм” Тютчева, конечно, объясняется исторически. Тютчев оказался как бы поставленным вне истории, над временем, на сложнейшем историческом перекрестке России и Запада, судьей всего и человеком вообще. Все в его положении, образовании, связях и отношениях обеспечивало всеохватность и универсальность взгляда. В то же время именно в этом он выразился как русский человек и поэт с той отчаянной страстностью поиска конечных выводов, готовностью идти до конца, докопаться до корня, которые по разному проявлялись и у Толстого, и у Достоевского, и у других лучших русских писателей XIX века.

Природа у Тютчева – это Бог. Все беды человека с природой. Тема разлада с природой впервые наиболее определенно представлена в стихотворении “Итальянская villa”⁹, где природа спит в блаженном сне, а в человеке течет “злая жизнь”. “Злая жизнь” разрушила гармонию природы. Причина разлада с природой заключена, во – первых в самом человеке. Не природа отвергает его, а он сам, погруженный в “злые” страсти человеческой жизни, не в силах принять в себя

⁹ Ф.И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, «Советский писатель», 1957, стр. 17

КАРОЛИНА БОТИШ

гармонический “благодатный” мир природы. Конец света в Апокалипсисе тоже связан с тем, что человек утерял истинную веру, союз с Богом, не соблюдал данных заповедей, вел грешную жизнь, идущую вразлад с волей Бога. Во – вторых, общий строй бытия природы таков, что живая индивидуальность выделена из него. Природа долговечна, а существование человека скоротечно, у природы свои закономерности жизни, отличные от человеческих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якушин Н.И., *Русская поэзия XIX века*, Русское слово, М., 2007
2. Чагин Г.В., *Ф.И.Тютчев и Л.Н. Толстой. Два гения.*, Русское слово, М., 2006
3. Аксаков И.С. *Фёдор Иванович Тютчев.*, Профиздат, М., 2006

ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПСАЛТЫРИ А.К. ТОЛСТОГО С ЛИРОЙ А.С. ПУШКИНА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

С. В. СОЛОДКОВА¹

ABSTRACT. *Polemic Dialogue of Psalter of A.K. Tolstoy With A.S. Pushkin's Lyre: Traditions and Innovation.* The article is devoted to the problem of aesthetic viewpoint of A.K. Tolstoy and to the question of Tolstoy's attitude to the poetry of A.S. Pushkin. The author of the article considers that, on the one hand, A.K. Tolstoy follows Pushkin's traditions, but on the other hand, he creates his individual complex of poetical motives in Christian traditions.

А.К. Толстой не создавал своей собственной теории поэзии, не писал критических статей о принципах эстетики, однако глубокие размышления об искусстве, о роли поэта в общественной жизни проходят через все его художественное и эпистолярное наследие. «Я не знаю, как это делается, но большей частью все, что я чувствую, я чувствую художественно» (Толстой 1963: 4, 54); «..Все, что я чувствую, все, что я думаю,— я все выражаю в стихах...» (4, 83) – таковы его многочисленные признания.

На протяжении всей жизни Толстого-художника волновали вопросы, касающиеся его *предназначения* именно как поэта. «Я чувствую в себе сердце, ум – и большое сердце, но на что оно мне? ...Но у меня тоже есть луч света впереди, и мне всегда казалось, что я предназначен для чего-нибудь. ...В этом луче света я всегда предвидел большую способность самоотвержения, – но во имя чего? В пользу кого?» (4, 60) – самовопрошал писатель в период наибольшей поэтической продуктивности.

Уже в 1840 годы художественная позиция А.К. Толстого сформировалась достаточно определенно, например, уже в раннем стихотворении «Поэт». Для большинства критиков и исследователей всегда был очевиден его ученический, «подражательный» характер: контаминация двух пушкинских текстов – «Поэт» («Когда не требует поэта ...») и «Пророк». И.Г. Ямпольский, отметивший ориентацию Толстого лишь на первое стихотворение А.С. Пушкина, указал на неоднократное использование Толстым его «отдельных строк и образов» (Ямпольский, 1963: 1, 735) в лирике зрелого периода. Видимо, этот факт не случаен: через подчеркнутую «литературность», «книжность», многочисленность и прозрачность ассоциативных связей раннего творчества Толстого с поэзией Пушкина и

¹ Svetlana Vladimirovna Solotkova, Assoc.Prof.Dr. State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400066, Волгоград, ул. Коммунистическая, д.16 А, кв. 14., Tel: 47-40-30, 8 (8442) 33-20-92, mobile: 8 905 39 101 33 E-mail: solodsvetlana@rambler.ru

Лермонтова (см.: Гапоненко, 1976: 4) в данном случае, как и в других, пробивается самобытное, чисто толстовское представление о природе поэтического творчества и личности творца.

Пиетет зрелого Толстого перед гением Пушкина был неколебим. И все же, видимо, не случайна оговорка, сделанная гр. Толстым в письме к С.А. Миллер (1856 г.): «...Я всегда рад признаваться в своих ошибках: вообрази себе, что я стал энтузиастом Пушкина, – не всего, но известной категории его стихотворений» (подчеркнуто мной – С.С.) (4, 92). Эта оговорка осталась вне поля зрения исследователей. Между тем она весьма существенна для понимания толстовской позиции.

Очевидно, до середины 1850 годов гр. Толстой не безусловно принимал Пушкина, что не помешало испытать на себе мощное воздействие пушкинского слова. В дальнейшем, он стал «энтузиастом» поэта, хотя и с ограничением – «не всего». Об аналогичной двойственности свидетельствуют и опубликованные Д.Н. Цертелевым «Надписи на стихотворениях А.С. Пушкина», сделанные А.К. Толстым на лейпцигском издании пушкинской лирики (1861 г.). Сам экземпляр, к сожалению, утрачен, но в нем, по утверждению Цертелева, наряду с восклицаниями «хорошо», «великолепно», «вот это я понимаю», находятся довольно резкие, хотя и в шутливо-поэтической манере, выпады против, как казалось Толстому, нарочитости риторических фигур, внешней красоты без глубины мысли и анакреонтических тем и образов ранней лирики Пушкина. «Везде, где попадаются слова: *Лель, повеса, шалуны, цевницы, хариты*, Толстой подчеркивает их и снабжает комментариями» (4, 784–785).

Более того, Толстой создает блестящую лаконичную пародию на излюбленные поэтизмы раннего романтизма:

Вакх, Лель, хариты, томны урны,
Проказники, повесы, шалуны,
Цевницы, лиры, лень, Авзонии сыны,
Камены, музы, грации лазурны,
Питомцы, баловни луны,
Наперсники пиров, любимцы Цитереи
И прочие небрежные лакеи (1, 663).

Любопытно, что критическая оценка А.К. Толстого необычайно близка активному неприятию сначала декабристами, а впоследствии и поэтами-любомудрами «легкой» элегической лирики, воспевавшей негу, лень, сладострастие и т.п. Так, например, В.К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) писал, что наш «романтизм» – несамостоятельный и безжизненный. <...> Плодом этой мнимой романтики и явились «мутная, ничего не определяющие, изнеженные, бесцветные произведения с преобладанием элегического, минорного тона и мечтательности. Картины везде одни и те же: **луна**, которая, разумеется, уныла и

бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало... бледные и безвкусные олицетворения **Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали и Лени** писателя и **Скуки** читателя» («Мнемозина». Ч. II. С. 36–38).

В.Ф. Одоевский, несмотря на имевшиеся с Кюхельбекером принципиальные разногласия, полностью разделял его точку зрения на современную литературу. «Светские поэты», – писал он, – воспевают «златую беспечность», «милую негу», «они из Лени сделали себе богиню, чтут ее вместо Философии и Поэзии» (там же: Ч. III. С. 128–129). Писатель становится на сторону тех, «кои осмелились покинуть *уныние* и *сладострастие*, разогнать густые *туманы*, забыть о *луне* и заниматься своим совершенствованием, в полном смысле этого слова» (там же). Ср. с толстовским замечанием к стихотворению Пушкина «Желание»:

Пятьсот рублей я наложил бы пени

За урну, лень и миртовы леса (1, 663. Подчеркнуто мной – С.С.).

Аналогия очевидна: в образный ряд своей пародии А.К. Толстой включает те же поэтизмы: «лень», «баловни луны» и всю ассоциативно-метафорическую цепочку, сопутствующую понятиям «Нега» и «Веселие» («Вакх», «проказники, повесы, шалуны», «цевницы», «наперники пиров» и т.д.). Особо выделим, что в пародийном тексте гр. Толстого присутствует ключевой для темы «поэт и поэзия» образ лиры: «Цевницы, лиры, лень...». Причем употребление слова «лиры» во множественном числе (вопреки традиции) заземляет высокий смысл поэтизма, лишает его персонифицированного значения. Высокое звание Поэта еще более снижается благодаря тому факту, что «лиры» растворены в общем перечислении стилистически сниженных, в данном случае «суетных» номинаций «света». «Цевницы» и «лень», в представлении Толстого, не совместимы с высоким поэтическим служением. Даже стилистически возвышенное – «Авзонии сыны», приобретает комический оттенок, рифмуясь с «шалунами» и «баловнями луны». То же явление наблюдается и в отношении поэтизма «муза», сведенного к ряду избитых поэтических формул – «камены», «грации лазурны», что еще более утрируется рифмой – «томны урны». Толстой пародически снижает высокие поэтические формулы «лиру» и «музу», перечеркивая раз и навсегда их традиционный эстетический ореол.

Как видим, в пародии Толстого явно акцентируется глубокое неприятие эпикурейской поэзии и свойственного раннему романтизму античных мифопоэтизмов. В этом смысле интересно отметить пародирование сложившихся лирических стереотипов сентиментальной и романтической поэзии в других жанрово-родовых образованиях, а именно в прозе 30-х годов XIX в. Так, у Н.В. Гоголя мы имеем дело со своеобразным двойным освещением подобного рода «цитат»: с одной стороны, они служат прямой цели – характеристике персонажа. Но с другой – выполняют функцию

пародийной сатирической отсылки к «цитате» – тексту иной культуры (античной) (см.: Поляков, 1986: 253).

Подчеркнем также, что в своей поэзии А.К. Толстой практически отказывается от анакреонтических тем, а античную мифологию предельно эстетизирует. Это обусловлено, во-первых, общими тенденциями в русской литературе второй половины XIX века, когда картина рецепции античного наследия в русском культурном сознании принципиально меняется. Достаточно указать на осмысление глубокой не тождественности античности и христианского мира в «манифестах» европейских романтиков, в том числе и трудах по эстетике В.Ф. Одоевского. «От Афин к Иерусалиму» – так метафорически обозначает В.Ю. Проскурина произошедший сдвиг в культурно-ценностной ориентации русских мыслителей и художников данного периода (Проскурина, 1994: 490), то есть ориентации не на античность и не на классицизм, а преимущественно на культуру христианства. А во-вторых, отказ от анакреонтических тем объясняется глубокой личной религиозностью писателя.

Знаменательно поэтому, что в качестве «инструментального атрибута», образа-эмблемы поэтического вдохновения певца Толстой избирает для себя не распространенные в поэзии XIX в. «лиру», «арфу» или «музу», имеющие ассоциативные связи с античной мифопоэтической традицией, но именно *псалтырь* – род арфы древних иудеев, игрой на которой сопровождалось молитвословие, хвалебные песни Богу, тем самым актуализируя и закрепляя библейские ассоциации читателя (см.: «Поэт», «И.С. Аксакову», «Иоанн Дамаскин» и др.).

Более того, в письмах зрелого Толстого постоянно поднимается проблема нравственной основы современной ему литературы. Для него проблема творчества не мыслилась автономно от религиозно-этических ценностей; мысль о необходимости духовного совершенствования проходит через все эпистолярное наследие поэта. «Если бы я мог сконцентрировать свои принципы на острие иголки, я бы это сделал, что не помешало бы мне быть *милосердным* к натурам менее строгим... Мой друг, нам, может быть, много лет жить на этой земле – будем стараться быть лучше и *достойнее*» (4, 74). Немаловажно и то, что у Толстого не одно только физическое нездоровье, но, подчеркнем, «отсутствие нравственного спокойствия» могло послужить причиной тому, чтобы прервать работу над художественным произведением (см., например: 4, 396).

В связи с вышесказанным можно говорить о явной близости Толстого позициям любомудров и даже поэтов-декабристов. Критическое отношение последних к романтической поэтике первых десятилетий XIX века связано не с индивидуальными особенностями литературных вкусов, но с принципиальным расхождением в вопросе о роли искусства и месте художника. Характерное для «легкой» поэзии кредо – «поем для муз, для наслажденья, для сердца верного

друзей» (В.А. Жуковский) шло вразрез с пониманием искусства как поэтами-декабристами с их призывом к гражданственности, так и любомудров, провозгласивших идею слияния Поэзии и Философии. «Поэзия должна быть свободной, самобытной, но и идейной – вот господствующий тезис в эстетике русских любомудров» (Сакулин, 1913: 170).

Конечно, Толстой мог не читать статей В.К. Кюхельбекера 1820 гг. или не знать первых эстетических опытов В.Ф. Одоевского, что, впрочем, маловероятно, учитывая ранний интерес поэта к литературе и влияние на него А.А. Перовского. Бесспорно другое: общаясь с В.Ф. Одоевским (известна их переписка), а также с А.С. Хомяковым и с С.П. Шевыревым (знакомство с последним состоялось еще в юношеские годы), писатель находил в бывших любомудрах единомышленников. На смену романтизму безыдейному, лишенному глубокой мысли, должен был прийти *философский романтизм* (Сакулин, 1913: 257), дававший наибольшие возможности для реализации представлений о высокой миссии творца.

Что же касается Пушкина, то именно зрелый период его творчества, свободный от анакреонтических красот, и стал той «известной категорией стихов», «энтузиастом» и почитателем которых Толстой будет до конца жизни.

Однако вернемся к стихотворению «Поэт». Прежде всего, попытаемся установить, в чем заключается оригинальность и самобытность в истолковании традиционной темы начинающим автором; какие параметры текста (не совершенного, но показательного) свидетельствуют о синтезе эстетического, философского и религиозного содержания. Обратим внимание на заглавие, наличие которого в лирике Толстого – явление крайне редкое; оно совпадает с пушкинским и в обоих случаях дает общий семантический ключ: в центре – проблема *творчества*.

Казалось бы, в первой строфе Толстой почти буквально воспроизводит семантический и композиционный строй пушкинского текста.

А.С. Пушкин	А.К. Толстой
Пока не требует поэта	В жизни светской, в жизни душевной
К священной жертве Аполлон,	Песнопевца не узнать
В заботах суетного света	В нем личиной равнодушной
Он малодушно погружен;	Скрыта Божия печать.
Молчит его святая лира;	
Душа вкушает хладный сон,	
И меж детей ничтожных мира,	
Быть может, всех ничтожней он.	

С первых строк звучит узнаваемый мотив «суеты сует», в системе романтического мироощущения составляющий, как правило, оппозицию «святому служению искусству» («В заботах суетного света...» – «В жизни светской, в жизни душевной...»). Оба поэта помещают его в религиозный контекст, противопоставляя «суету сует» семантически близким между собой

«Божественному глаголу» и «Божьей печати», тем самым определяя поэзию как дар Божий, которому нельзя научиться, как некое избранничество и инициацию свыше.

Но лишь Божественный глагол	Но порой мечтою странной
До слуха чуткого коснется,	Он томится одиноком;
Душа поэта встрепетается,	В час великий, в час нежданный
Как пробудившийся орел.	Пробуждается пророк.

Не забыта Толстым и одна из излюбленных «байронических» примет пиита («...в нем таится *гордый* гений»), возвышающая его над толпой (ср.: у Пушкина):

...Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит *гордой* головы... (курсив мой – С.С.).

Далее следует логическое развертывание художественной мысли: среди суеты поэт не может творить (ср.: «...служенье Муз не терпит суеты...»); не слышит «Божественного глагола», не сходит на него и «буря вдохновений», душа «дремлет» – «вкушает хладный сон», молчат «святая лира» и «отдыхающие струны».

Но подспудно возникает вопрос, кем же тогда Поэт является в этом «немом», лишенном божественных звуков мире? В ответе на него и обнаруживается, на наш взгляд, принципиальное расхождение Толстого с пушкинской позицией.

Для Пушкина – в обычной жизни Поэт – «...меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней...». С.Н. Булгаков в статье «Жребий Пушкина» (1938) так отозвался на эти строки: «Стало быть, в поэте может быть совмещено величайшее ничтожество с пифийным наитием «божественного глагола», «два плана» жизни без всякой связи между ними. Выразил ли здесь Пушкин то, что сам он считал нормальным соотношением между творцом и творчеством? Или же это есть стон души плененной, которая сама ужасается своей плененности и подвергает ее беспощадному суду? Дается ли здесь поэту, так сказать, право на личное ничтожество? И совместимо ли это последнее с самодавяющим величием «царя» в его одиночестве и свободе, в жертвенности его служения? Не обращается ли здесь поэт со словом укора и раскаяния, столь ему свойственных, к самому себе, к своему духу?» (Булгаков, 1989: 19). Нам близко именно последнее предположение-объяснение С.Н. Булгакова, на котором сам философ останавливается как наиболее вероятном и объективном.

Касаясь данной проблемы, В.С. Соловьев некогда писал: «В Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и не связанные между собою существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира. Высшее существо выступило в нем не сразу, его

поэтический гений обнаруживался постепенно. В ранних его произведениях мы видим игру остроумия и формального стихотворческого дарования, легкие отражения житейских и литературных впечатлений. Сам он характеризует такое творчество как «изнеженные звуки безумства, лени и страстей» (Соловьев, 1990: 187). Оттого и в «заботах суетного света он» (поэт) «*малодушно погружен*» (курсив мой – С. С.), разделяя житейские будни и высокое поэтическое служение.

В этой связи заслуживает внимания третья строфа толстовского стихотворения, в которой *смирение* рассматривается как необходимое условие творчества:

Жизни ток его спокоен,
Как река среди равнин,
Меж людей он добрый воин
Или мирный гражданин.

Достаточно привести и некоторые факты биографического плана. С раннего детства духовное воспитание Толстого проходило под сильным влиянием глубоко верующего А.А.Перовского. Благодаря этому, личная церковность поэта была серьезна и ответственна. Воспитываясь в традициях ортодоксального православия, Толстой уже в юности определяет для себя нравственные основы жизни в рамках катехизиса. Наиболее значимыми нравственными категориями в жизни и творчестве гр. Толстого выступают понятия веры, совести и чести. Причем последняя разумелась поэтом не как светская *условность* (вспомним, как критически оценивает расхожее в миру понимание чести Пушкин в «Евгении Онегине» (гл. 6, строфа XI): «И вот общественное мнение! Пружина чести наш кумир! И вот на чем вертится мир!»), а как *необходимое условие* сохранения внутренней чистоты души, спокойной совести, свободы – вопреки «мнению людей»: «Пусть тот, чья честь не без укора, / Страшится мнения людей», «Но кто в самом себе уверен, / Того хулы не потрясут – / Его глагол не лицемерен, / Ему чужой не нужен суд» (1, 192). Это не отвлеченная поэтическая категоричность, оторванная от действительности, но искренняя убежденность поэта, следовавшего своим принципам в любых обстоятельствах. Высший суд, по Толстому, – это собственная совесть и Бог. «Суждения света о моих лично действиях, – писал он, – мне безразличны. Бог и совесть – мне судьи...» (Толстой, 1908: IV, 48). Не случайно мотив совести как предвосхищение суда Божьего – один из ведущих в толстовском творчестве, пронизывающий и лирику, и прозу, и драматургию, и сатиру.

Толстой не мыслит Поэта вне христианских этико-эстетических ценностей; только при духовном совершенствовании возможно совершенствование «плодов любимых дум». К примеру, игривое пушкинское признание (подчеркнем, ранее): «В тиши полей пустынных, природы ученик, поэтов грешный лик умножил я собою...», глубоко чуждо позиции Толстого, который, заметим, отнюдь не считал себя святым. И все же его «жизни

ток» оставался «спокоен» в суете: Толстой не обольщался соблазнительными «дарами» света. «...Все, что противостоит этой жизни, спокойной и благостной,— писал Толстой к С.А. Миллер,— вся сутолока света, честолюбие, тщеславие и т.д., все искусственные средства, нужные для того, чтобы поддерживать в ущерб совести это неестественное существование, все это возникает передо мной вдалеке, как бы в недобром тумане... Даже в самом разгаре моих аристократических увлечений я всегда желал для самого себя простой деревенской жизни...» (4, 56). А потому, воспроизводя синтаксическую структуру пушкинской фразы: «Меж детей...» – «Меж людей...», Толстой не просто устанавливает ассоциативные связи с конкретной строкой пушкинского «Поэта», но акцентирует включение своего «я» в принципиально полемические отношения с «другим» – позицией раннего Пушкина.

Отметим и не случайное, на наш взгляд, наличие смещенной антитезы в «Поэте» Толстого: пушкинскому определению «малодушно» – противостоит толстовское «равнодушной». Во-первых, определение «малодушный» имеет ярко выраженную экспрессивно-негативную окраску, в то время как «равнодушие», именно в этом контексте, выступает как эмоция положительная. Во-вторых, «малодушно погруженный» означает «человѣка слабодушного, без твердости, стойкости, поддавшегося всякому стороннему влиянию, своим мелочнымъ разсчетамъ» (Даль, 1994: IV, 295), а человек, набросивший на себя «равнодушную личину» – человека, проявившего «холодность, безучастность, отсутствие желания, буквально самоустранившегося» (Даль, 1994: IV, 7) из «жизни светской, жизни душевной».

В итоге можно согласиться с тем, что Толстой в стихотворении «Поэт», с одной стороны, опирается в определенной мере на устоявшиеся поэтические формулы Пушкина. Несомненно также, что здесь воспроизводится пушкинская «композиционная модель». Но с другой – поэт не ограничивается простым подражанием или стилизацией, а вступает своим псалтырем в полемический диалог с лирой раннего Пушкина (благодаря и слову-напоминанию, и слову-спору). Этот факт свидетельствует не только о программном характере стихотворения А.К. Толстого, отозвавшегося в зрелой лирике самобытным комплексом поэтических мотивов и образов, но и о своеобразии толстовской позиции, его эстетических представлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Наше Наследие. 1989. III (9). С. 15–21.
2. Даль В.И. Толковый словарь великорусского живого языка: В 4 т. М., 1994.
3. Гапоненко П.А. Лирика А.К. Толстого: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 1976.
4. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография. М., 1986.
5. Проскурина В.Ю. От Афин к Иерусалиму (Культурный статус античности в 1830– начале 1840 гг.) // Лотмановский сборник. I. М., 1994. С. 488–502.
6. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель и писатель: В 2 ч. М., 1913. Т. 1. Ч. 1.
7. Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990.
8. Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
9. Толстой А.К. Полн. собр. соч. В 4 т. СПб., 1907–1908.
10. Цертелев Д.Н. Отношение графа А.К. Толстого к Пушкину. (Из неоконченной статьи) // Петербургские ведомости. 1913. № 182 (15 авг.). С. 2.
11. Ямпольский И.Г. А.К. Толстой // Толстой А.К. Собр. соч. В 4 т. М., 1963. Т. 1.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТРУКТУРЫ МАЛЕНЬКОЙ ТРИЛОГИИ ЧЕХОВА

ДИАНА ТЕТЕАН¹

ABSTRACT. *Some Particularities in the Structure of A.P. Chekhov's Little Trilogy.* Placed at the border between the 19th and the 20th century, Chekhov's writing style transformed in an innovating way the structure of the short story and the principles of characters' representation, dividing the Russian literature into the "old" and the "new" one. Everything that had been written prior to Chekhov, as B. Einhenbaum mentions, was perceived as old fashioned with respect to method, not themes or topics. Among A.P. Chekhov's works three short stories are very important – The Man in the Shell, The Gooseberry Bush and About Love. The article analyses the innovative principles of these closely related short stories' structure which were plastically named by researcher Z. Papemii "the little trilogy".

Среди чеховских произведений, изучаемых уже многие десятилетия важное место занимают три рассказа - *Человек в футляре*, *Крыжовник*, *О любви*. Опубликованные в журнале *Русская мысль* в 1898 году, эти рассказы, внутренне связанные между собой, составляют цикл, который З. Паперный назвал «маленькой трилогией». Три истории о жизни рассказанные тремя главными героями – учителем гимназии Буркиным, ветеринарным врачом Иваном Ивановичем Чишма-Гималайским и помещиком Алехиным – объединяет главная тема – футлярности, неустроенности жизни. Тема футлярности начинается с краю (упоминанием о жене старосты Мавре), чтобы постепенно сужая круги прорваться к центру (жизнь учителя греческого языка – Беликова, ставшего эталоном футлярности) и опять, расширяя круги, вводит всё новые и новые примеры той же ненужной, жалкой, неустроенной жизни (жизнь Николая Ивановича Чишмы Гималайского или помещика Алехина). Этими примерами Чехов показывает, что футлярность не является единичным явлением, что она проявляется сплошь и рядом: и в жене старосты, здоровой женщине, живущей безвыездно не только в своём селе, но не выходящей из дома никогда, кроме ночи, и в преподавателе древних языков заключившем себя и свою жизнь в футляре и в брате Ивана Ивановича помещике Чишме-Гималайском, пребывающем на своём имении и не интересующимся ничем кроме купленного клочка земли и крыжовника, и в красивой Пелагее, связавшей себя странной любовью к грубому пьянице повару Никанору и даже в таких умных, глубоко

¹ Diana Tetean, Assoc. Prof. Dr., Babes-Bolyai University, Cluj Napoca, Romania Address: Str. Horea nr. 31, 400202 Cluj-Napoca, Tel.: +40-264-53.22.38, Fax: +40-264-43.23.03 E-mail: dtetean@yahoo.com

чувствующих людях как Алехин. Интересно как Чехов приближает явление футлярности к читателю: сперва это просто рассказ о некоем учителе греческого языка, потом это уже жена знакомого старосты, разгуливающая около сарая где расположились рассказчики, потом это уже брат Ивана Ивановича, а потом рассказ идёт об одном из рассказчиков – Алёхине.

Заглавия рассказов просты. *Человек в футляре* называет действующее лицо, вокруг которого строится действие и, в то же время, имея большую степень обобщённости, оно напрашивается на конкретизацию, *Крыжовник* называет предмет заветных мечтаний Николая Ивановича, являясь для него знаком благоустроенной жизни. В этом названии замечаем обратный процесс чем в предыдущем: от названия конкретного предмета к абстракции и обобщению, так как *крыжовник* становится своеобразным символом футлярной жизни. Последнее заглавие представляет в очень обобщённых чертах тему рассказа: это история *О любви*.

По своему построению произведения являются «рассказом в рассказе», которые начинаются обрамлением или первичным повествованием. В обрамлении экстрадиегетический повествователь представляет похождения двух охотников, интрадиегетических героев: Буркина и Ивана Ивановича, остановившихся в сарае (*Человек в футляре*) или гостивших в Софьино, в поместье Алехина (*Крыжовник*, *О любви*). Следуют вставки или вторичные повествования, главная тема которых – футлярность. Во всех трёх рассказах существуют разнокалиберные вставки: короткие истории, исчерпывающиеся большей частью одним-двумя предложениями (как, например, история о Мавре или о Пелагее) и главные рассказы, повествуемые поочередно интрадиегетическими героями: Буркиным (рассказ о Беликове), Иваном Ивановичем (рассказ о брате) и Алёхиным (рассказ о себе). В конце экстрадиегетический повествователь возвращается к обрамлению, чтобы представить силу импакта рассказов на слушателей. Если в рассказе о Беликове говорится что нет ничего удивительного, история о Николае Ивановиче является не только не удивительной, но даже скучной², а рассказ о Алехине вызывает сожаление к этому хорошему человеку, который заключил себя в имении.

Комплексная структура *Человека в футляре* уже была представлена нами в статье *Футлярность - литературный мотив и принцип построения*.

В самом конце *Человека в футляре* делается намёк на продолжение рассказа: Иван Иванович хочет рассказать «очень поучительную историю», которой впоследствии будет посвящена следующая часть трилогии. Лейтмотив рассказа *Крыжовник* «человеку нужно не три аршина земли, не

² В конце *Крыжовника* говорится что рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина: «... слушать рассказ про беднягу чиновника, который ел крыжовник, было скучно». Это заявление повествователя можно рассматривать шире, что футлярность всегда выступает скучной в сопоставлении с живой жизнью.

усадебна, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» (458). В соответствии с этой главной идеей строится и структура рассказа. Если повествование *Человека в футляре* начинается на самом краю села Мироносицкого, в сарае³, действие *Крыжовника* разворачивается в первой части далеко от села, на просторе. Перед ветеринарным врачом Иваном Ивановаичем и учителем гимназии Буркиным раскрывается прекрасный пейзаж, который им кажется бесконечным: «Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зелёные ивы усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно было такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден город» (455). Рамки раздвигаются всё шире – сперва это село, потом на горизонте появляется город и всё это ведёт к мысли о том, «как велика, как прекрасна эта страна». Пейзаж расширяет свои рубежи как в ширину, так и в высоту – появляются ветряные мельницы и холмы, соединяя землю с небом и подчёркивая открытый характер пространства.

На фоне максимального открытия пространства совсем неуместен рассказ о помещике мечтавшем всю жизнь оградить себя в имении, сажать и есть свой собственный крыжовник, то что структурно отмечено ложным началом рассказа. Кажется, что сама природа бунтует и прерывает дождём Ивана Ивановича приготовившегося уже к повествованию. Рассказ будет начат в другом, закрытом пространстве, в селе Софьино, в имении Алехина, при расширенной публике, как будто он был предназначен не только для ушей Буркина: «только тогда Иван Иванович приступил к рассказу, и казалось, что слушали его не одни только Буркин и Алехин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам» (457).

История Николая Ивановича кажется банальной: это история о том, как «добрый, кроткий человек» под импульсом собственнических инстинктов постепенно меняется и добившись своего идеала – закрыв себя в собственной усадьбе – он постепенно преображается, теряя даже человеческий облик: «он постарел, располнел, обрюзг; щёки, нос, губы тянутся вперёд, - того и гляди хрюкнет в одеяло» (460). Он равнодушен ко всему что выходит за рамки его имени. Мотив закрытия приближает Николая Ивановича к Беликову с его идеалом футлярной жизни. Но структурно-композиционная организация текста перекликается и в то же время отличается от *Человека в футляре*⁴. Как и *Человек в футляре*, *Крыжовник* это рассказ в рассказе, но тут вторичные вставки – коротенькие рассказы о купце, который перед смертью съел все

³ Место нахождения героев имеет важную роль в филигранной организации текста по принципу открытости -закрытости

⁴ См. схему в конце статьи

свои деньги с мёдом, чтобы они не достались кому-нибудь другому и о барышнике, которому отрезало ногу поездом, а он просил чтобы отыскали ногу, так как там, в сапоге у него было 20 рублей – играют совсем другую роль, чем история о Мавре. Если история о Мавре является каким-то своеобразным обрамлением к рассказу о Беликове, имея роль подтверждения футлярности и продолжения темы в другом пространстве - в селе, вставки из *Крыжовника* имеют, в соответствии с доминирующим в рассказе мотивом открытости, роль разрыва текста, его открытие к первичному повествованию и к другой тематике – скупости. Недаром, Буркин замечает насчёт этих двух рассказов, что «это вы уж из другой оперы».

Но как в *Человеке в футляре* и в *Крыжовнике* вставки имеют роль фрагментов, входящих в общую концептуальную систему произведения.

Мотив жадности не чужд и герою вставки и он не случайно подчёркнут в связи с центральным образом произведения – крыжовником: «Это был не купленный, а свой собственный крыжовник... Николай Иванович засмеялся и минуту глядел на крыжовник молча, со слезами, - он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребёнка, который наконец получил свою любимую игрушку, и сказал: - Как вкусно! И он с жадностью ел и повторял:

- Ах, как вкусно! Ты попробуй!

Было жёстко и кисло, но как сказал Пушкин, «тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман» (461).

Если в *Человеке в футляре* вставка о Беликове имеет роль примера с функцией убеждения, рассказ о Николае Ивановиче в *Крыжовнике* является быстрее предлогом к философским высказываниям. Может по этой причине рассказ не является таким ярким как история о Беликове, он нарочито более тусклый с неудовлетворяющей фабулой, будучи охарактеризован самим повествователем как скучный, будучи ассоциирован с перегаром трубки, оставленной случайно Иваном Ивановичем на столе.

Структурно-композиционная организация текста предоставляет обрамлению намного больше места в *Крыжовнике*, чем в *Человеке в футляре*, как будто «футляр» вводного, вторичного рассказа нарочито уменьшен. Обрамление и вставка, как будто спорят между собой, стараясь каждое из них занять большее пространство.

На протяжении всего рассказа переплетаются и соперничают между собой два образа-символа: мельницы и крыжовника. Образ мельницы появляется как константа сельского пейзажа. Его многозначность раскрывается постепенно: сперва это живописные ветряные мельницы села Мироносицкого, символ полёта, свободы, соединения неба и земли, частица прекрасного пейзажа открывающегося перед Иваном Ивановичем и Буркиным, потом это водяная мельница села Софьино, где всю кипит работа. Возможность идеализации образа перечёркивается: «мельница

работала, заглушая шум дождя; плотина дрожала. Тут около телег стояли мокрые лошади, понурились головы и ходили люди, накрывшись мешками. Было сыро, грязно, неудобно, и вид у плёса был холодный, злой» (456). Эти две ипостаси мельницы не противопостоят, а как бы накладываются друг на друга, раскрывая многосложность и амбивалентность символа. Интересно, что в объявлениях о продаже земли, вечно читаемых Николаем Ивановичем, всегда появляется помимо усадьбы, сада, реки или пруда и мельница. В окончательном его плане об идеальном имении мельница и пруд⁵ перечёркнуты и заменены крыжовником, который выступает как своеобразный доминирующий символ футлярной жизни.

По меткому замечанию А. П. Чудакова «Символы Чехова – это некие естественные символы, целиком погружённые в предметный мир произведения». Чехов не ищет их, он – как замечает А. Белый – «истончая реальность неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому произвольно вырастают в действительность. Нигде не разорвётся паутиная ткань явлений». Такими символами вросшими в действительность являются мельница и крыжовник.

В противовес крыжовнику и закрытию себя в нескольких десятинах усадьбы звучит утверждение Ивана Ивановича о том, что «жить нужно и хочется жить!» и его призыв делать добро: «счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чём-то более разумном и великом. Делайте добро!» (463).

Первичное повествование *Крыжовника* содержит уже в себе намёк на продолжение «хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин», а красивая Пелагея, одно присутствие которой «было лучше всяких рассказов», станет главной героиней коротенькой вставки третьего произведения маленькой трилогии. Третий рассказ *О любви* не сильно отличается по своей структуре от предыдущих⁶. Как и в предыдущих двух произведениях встречаются традиционные философские вступления, которые сам рассказ должен подтвердить и обосновать: «До сих пор о любви была сказана одна неоспоримая правда, а именно, что «тайна сия велика есть», всё же остальное, что писали и говорили о любви было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и остались неразрешёнными. То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, и самое лучшее, по-моему, это объяснять каждый случай в отдельности, не пытаясь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (465-466). На индивидуализацию напрашиваются три истории о любви –

⁵ Вспомним, как настойчиво звучит мотив чистоты и божественной красоты в связи с прудом около мельницы Алехина, во время плавания Ивана Ивановича.

⁶ Схема даётся в конце статьи

две мини –вставки (о любви красивой Пелагеи к набожному, но буйного нрава повару Никанору и о бывшей любви Алехина, о даме, думающей во время объятий только о материальной выгоде) и просторная история о любви Алехина к милой, чуткой, но замужней женщине. Вопреки взаимному чувству, любовь не состоялась. Алехину кажется своя жизнь неинтересной, единственное, что он мог бы предложить любимой женщине это «из одной обычной, будничной обстановки пришлось бы увлечь её в другую такую же или ещё более будничную» (471) и он не решается признаться ей в любви.

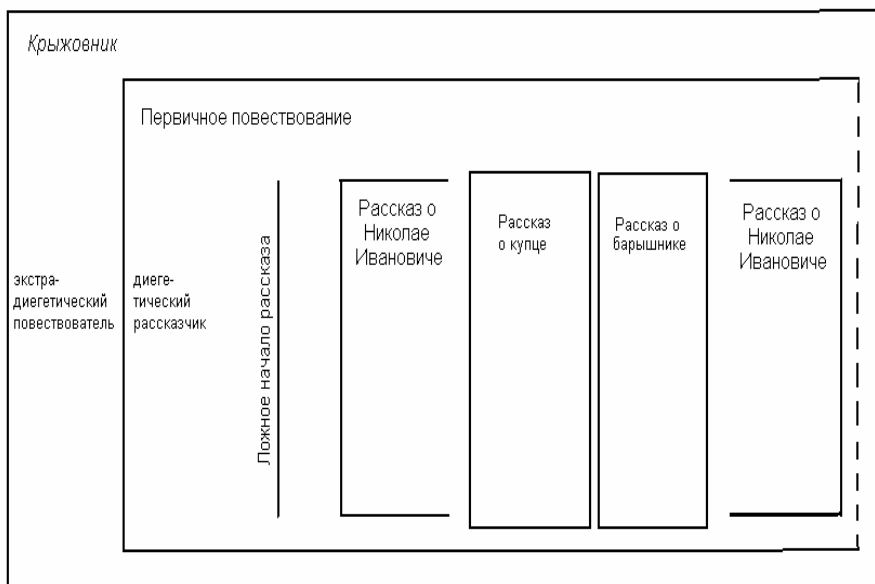
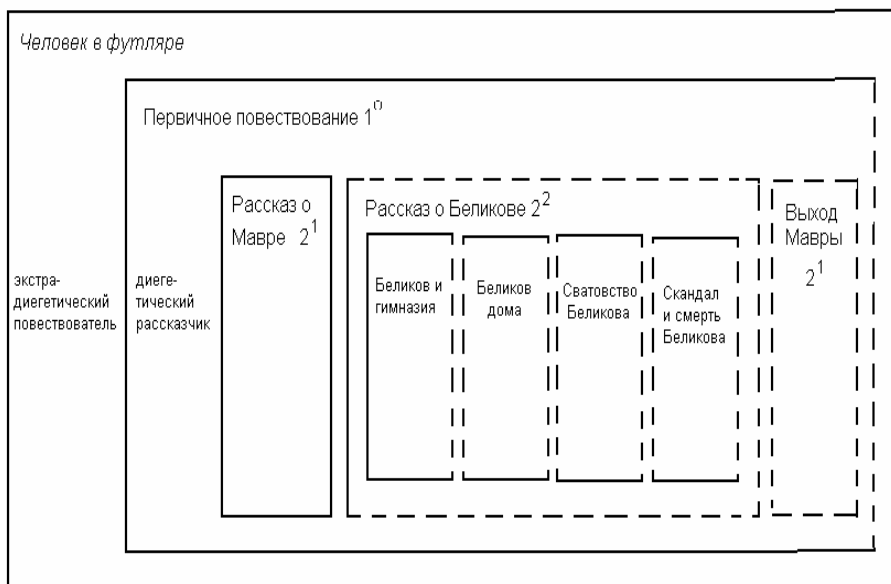
Эти три вставки, разные и по содержанию и по объёму, приведены как примеры доказательства теории героя что в любви не существует общих мест. Если первые две только сигнализируют факт, не давая никакой оценки событиям, последняя обширная вставка напрашивается на реакцию «публики», которая даётся на фоне прекрасного пейзажа : Буркин и Иван Иванович «любовались и в то же время жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной» (473).

Три рассказа, представленные выше, соединяются в маленькую трилогию не только общностью представленной проблематики, а и структурно-композиционной организацией текста. Рамочная нарративная структура, используемая в рассказах, даёт возможность писателю лучше раскрыть главную тему трилогии –футлярность. Вся трилогия строится на изощрённой игре с закрытостью-открытостью, Чехов находит каждый раз неоднозначные и оригинальные композиционные решения. Из всех трёх рассказов самыми явными свойствами открытого произведения обладает *Человек в футляре*, Чехов сознательно реализуя свою творческую программу. Это позволяет считать маленькую трилогию среди первых «открытых произведений» в русской литературе.

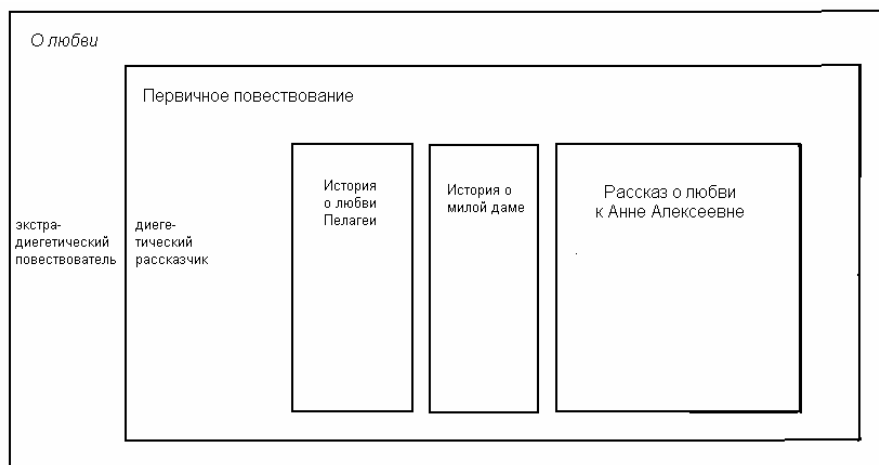
ЛИТЕРАТУРА

1. Чудаков, А.П., *Поэтика Чехова*, Изд. Наука, Москва, 1971.
2. Чехов, А.П., *Человек в футляре, Крыжовник, О любви// Чехов, А.П., Повести и рассказы в 3-х томах*, Гос.изд. Художественной литературы, Москва, 1959, т.3, стр. 442-473.
3. Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, Traducere Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, Ed. Univers, București, 1994.
4. Кожевникова, Н.А., О тропах в прозе А.П.Чехова, в *Языковое мастерство А.П.Чехова*, отв. редактор Л.В.Баскакова, Изд. Ростовского университета, 1988, с.55-64
5. Паперный З., *А.П. Чехов. Очерк творчества*, Гос. Изд.Художественной литературы, Москва, 1954.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТРУКТУРЫ МАЛЕНЬКОЙ ТРИЛОГИИ ЧЕХОВА



ДИАНА ТЕТЕАН



ЧЕХОВ И ЛЕВИТАН. ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

НАТАЛЬЯ СТРАТАНОВСКАЯ¹

ABSTRACT. *Chekov and Levitan. Points of Convergence in Their Life and Work.* Anton Pavlovici Chekov's life and work are closely related to the names of several representatives of the Russian culture, but one can clearly notice Chekov's particular affinity to Levitan, the remarkable landscape painter of the time. In this article we make an attempt to show that the relationship of the two artists is reflected in their works, enriching thus both the Russian literature and painting.

Жизнь и творчество Антона Павловича Чехова связаны с именами многих выдающихся деятелей русской культуры. Как человек и как художник, Чехов был чрезвычайно интересен своим современникам и, в сущности ни один из знаменитых писателей и деятелей искусства 80-90-х годов XIX века и начала XX века не прошел мимо Чехова.

Уже в самом начале его творческого пути, когда он был известен как автор литературных шуток и маленьких рассказов, печатавшихся в юмористических журналах, с Чеховым знакомятся писатели старшего поколения – Н.Лесков и Д.Григоревич. Со второй половины 80-х годов с Чеховым сближается литературный сверстник – В.Короленко. В доме у Чехова был своим человеком И.Бунин, который в 1901 году в письме к своему брату Юлию Алексеевичу имел право сказать: "У Чеховых я как родной". С 1900 года с Чеховым сближается А.Куприн, часто бывая в ялтинском доме Антона Павловича. Особые дружеские отношения устанавливаются с Л.Толстым, для которого Чехов становится любимым писателем и духовно близким человеком.

На письменном столе Чехова в кабинете московского Дома-музея – фотография П.Чайковского. На ней надпись: "А.П.Чехову от пламенного почитателя. П.Чайковский. 14 окт.89". Творческая близость Чехова и Чайковского – волнующий своей значительностью эпизод в истории русской культуры.

В числе близких к писателю людей были И.Репин и К.Станиславский. Влияние писательского таланта и покоряющая сила его личности были так велики, что к Чехову, подолгу жившему вне Москвы и Петербурга, неизменно стремились люди самых разнообразных, нередко очень далеких от литературных профессий. Среди них ботаник – К.Тимирязев и конструктор летательных аппаратов К.Циолковский.

¹ Natalia Stratanovska, Assoc. Prof. Dr. Foreign Superior Languages School, External Affairs Ministry, Ukraine

Но есть человек, чье имя наиболее тесно связано с именем Чехова, человек, дружба с которым прошла через всю жизнь писателя – это большой русский художник-пейзажист Исаак Ильич Левитан.

Люди, близко знавшие Чехова, отличают особую духовную близость Чехова с этим человеком. Рядом произносится имя Чайковского.

Реформатор русского театра К.Станиславский говорил, что, думая о Чехове, он вспоминает картины Левитана и мелодии Чайковского. Весьма далекий от искусства врач (который сам немного писал) С.Елпатьевский, долго живший в Ялте, где познакомился с Чеховым, охарактеризовал его как человека "левитановских пейзажей, настроения не бунтующей музыки Чайковского" (5, с.564). Такие аналогии вполне оправданы, ибо они помогают уяснить важные черты творческого облика великих художников, свидетельствуя об общности и многообразии процесса развития культуры.

Благодаря брату Николаю Павловичу - талантливому, подававшему надежды художнику, Антон Павлович сблизился с "рафаэльствующей" молодежью, учившейся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Одним из наиболее ярких представителей "живописующей" молодежи был Исаак Левитан. Он был сверстником Чехова. Оба родились в 1860 году. Будучи близким товарищем Николая, Левитан с начала 80-х годов стал бывать в его семье. Здесь он познакомился и подружился с Антоном Чеховым. Их влекло друг к другу родство вкусов, единство интересов. Это была дружба двух громадных художников, родственников по характеру таланта.

В 1885-1887 годах А.П.Чехов и его семья проводили летние месяцы в Подмосковье, в усадьбе Бабкино. Владельцем этой усадьбы был племянник посла России во Франции Алексей Сергеевич Киселев. Познакомившись случайно в дороге с братом А.П.Чехова – Иваном Павловичем, Киселев пригласил его в свою семью в качестве репетитора. Мария Павловна, сестра Чехова, подружилась с хозяйкой усадьбы – М.В. Киселевой, которая была дочерью В.П.Бегичева, начальника репертуара московских императорских театров, одного из соавторов либретто знаменитого балета П.Чайковского "Лебединое озеро". Так и сложилась связь чеховской семьи с Бабкиным и его обитателями. Именно здесь выросла дружба Чехова и Левитана, жившего в этих местах в 1885-1886 годах и запечатлевшего живописную усадьбу и ее окрестности в своих картинах и этюдах.

О лете, о дружбе, о молодости – о "милой Чехии" – напоминает картина "Река Истра" (1885). В ней царит очарование простоты. В этом пейзаже она уже покорила художнику. Видимо, поэтому так дорога была эта картина Чехову, узаконившему простоту в литературе.

Однажды Левитан усадил Чехова и набросал его портрет, сеанс был коротким, портрет остался неоконченным. Чтобы не потревожить то вдохновение, которое удалось передать в наброске, Левитан к нему больше не прикасался, но из портретов, им написанных, этот, пожалуй, один из

самых удачных. Чехов на этом портрете очень молод, но художнику с удивительной проницательностью удалось предугадать черты человека, судьба которого станет неразрывной с судьбой России – Левитан очень рано оценил масштаб таланта Чехова и ждал от него больших свершений.

Бабкино сыграло очень важную роль в развитии писательского дарования Чехова. Некоторые из его рассказов этого периода непосредственно связаны с "местными реалиями: события рассказа "Налим" (1885) на самом деле происходили при строительстве купальни, сюжет рассказа "Ведьма" (1886) навеян одинокой церковью со сторожкой, стоявшей на большой дороге у близлежащего леса. Всего в 1886 году Чеховым было создано более ста произведений, среди них такие шедевры, как "Шуточка", "Мечь", "Беда", "Ванька" и другие.

В некоторых рассказах Чехова, написанных после знакомства с Левитаном, чувствуется его присутствие. Иногда – это какая-то черта, напоминающая Левитана, - "томность" нотариуса в рассказе "Несчастье" (1886). Иногда – это мысли, которые были предметом споров между писателем и художником. Переходы от радости к унынию, от покоя к тревоге, от вдохновения к депрессии были присущи характеру Левитана с молодых лет. Его страдания были глубоки и искренни. Художника преследуют мысли о неизбежности смерти, о бренности этого мира, заслоняя радость молодости, толкая на попытки к самоубийству. Особенно отчетливо печальные интонации левитановской души отразились в рассказе "Огни"(1888), в котором Чехов устами своего персонажа инженера Ананьева произносит слова, по-видимому, неоднократно звучавшие в жизни в попытке развеять левитановскую тоску: "Все эти мысли о бренности и ничтожестве, о бесцельности жизни, о неизбежности смерти, о загробных потемках и проч., все эти высокие мысли, говорю я, душа моя, хороши и естественны в старости, когда они являются продуктом долгой внутренней работы (...), для молодого же мозга, который едва только начинает самостоятельную жизнь, они просто несчастье! (...). И давно уже я собирался поговорить с Вами об этом, так как еще с первого дня нашего знакомства заметил в вас пристрастие к этим анафемским мыслям!" (У1, 135) .

Однажды осенью 1889 года во время одной из поездок на Волгу Левитан, гонимый дождем и сильнейшим ветром, возвращался на лодке после этюдов из заволжских лесов. Лодку заливало и бросало из стороны в сторону. Волею случая художник уцелел, но был потрясен силой стихии, которая повелевает человеком и бессилием человека перед ней. Тут же был сделан набросок "Буря-дождь" - прообраз картины, которая будет создана через 10 лет (1889).

С невероятной силой ощущал художник "это божественное нечто, разлитое во всем", которое не поддается силе разума, а "постигается любовью". Но вслед за этой любовью вновь следовало страдание: Левитан преклонялся, но и отступал перед красотой вселенной, он видел бога во всем, но и ощущал свое бессилие выразить совершенство окружающего мира. Он глубоко переживал от

того, что симфония его чувств не всегда адекватно передается красками на полотне. Именно в эти годы формируется поэтика чеховского пейзажа.

Так, в начале своего творчества, в рассказе "Скверная история" (1882) Чехов открыто пародировал общепринятый "предметный набор" "массового" литературного пейзажа: "Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышанье читал бы свои пленительные стихи" (1, 318).

Если бы в дальнейшем писатель остался верен отрицанию и пародированию, он так бы и ограничился рамками юмористической традиции. Но со временем юмористический и эпатажный моменты уходят и постепенно создается поэтика нового типа, в которой очень важная роль принадлежит пейзажу.

Одной из сторон этой поэтики, вызывавшей многочисленные упреки критики, была, как известно, некоторая "незаконченность" многих чеховских произведений, возможность весьма неожиданного обрыва повествования.

Нужно заметить, что первый в русской литературе случай демонстративного отказа от конца встречаем у Пушкина в романе "Евгений Онегин". Философский подтекст этого феномена кроется в трагическом свойстве человеческой жизни (так остро переживаемом Левитаном), а именно - ее конечности, выступающей в противоречие с бесконечностью жизни как таковой. У Чехова зачастую отказ от литературной категории конца связан с противопоставлением ему вне его лежащей действительности. С одной стороны, "открытые финалы" Чехова – свидетельство бережности, с которой автор извлекает тот или иной фрагмент из жизни своих героев с тем, чтобы сделать его содержанием своего повествования. С другой стороны, довольно часто концовка произведений Чехова представляет собой размышления героя и пейзаж или пейзажную зарисовку (рассказы: "На пути" (1886), "Панихида" (1886), "Перекасти-поле" (1887), "Огни" (1888), "Красавицы" (1888), "Гусев" (1890), "В родном углу" (1897).

Растворение финала чеховских произведений в пейзаже дает возможность как бы не обрывать нити повествования. Эти нити, таким образом, тянутся дальше, переходя через границы литературного сочинения, ибо поток бытия непрерывен. И таким же незыбким законом бытия есть постоянное присутствие природы перед глазами человека, поэтому природа в силу объективного закона вторгается в повествование.

Так, в рассказе "Несчастье" (1886) пейзажная составляющая не только выражает человеческие чувства, - пейзаж сам начинает отражать эмоции героини, которая недовольна тем, как вела себя во время свидания – и окружающая природа также берет на себя функцию осуждения: "Сосны и

облака стояли неподвижно и глядели сурово на манер старых дядек, видящих шалость, но обязавшихся за деньги не доносить начальству" (1У, 363)..

Ту же неразрывность с человеком, включенность природных явлений в его душевное состояние можно видеть в "Рассказе госпожи NN" (1887) : "Глаза его глядели восторженно и с мольбой (...), на бороде и усах блестели дождевые капли, которые тоже, казалось, с любовью глядели на меня" (У, 474).

Таков один из принципов психологического изображения: в метафорическом контексте нечто неодушевленное как бы изначально несет заряд некоего ощущения ситуации, которое постепенно передается герою.

Давно замечен в прозе Чехова параллелизм между состоянием человека и состоянием природы. Но интересно, что у этого писателя сей феномен имеет не только литературное происхождение. Чехов, как редко кто другой, и в жизни ощущал родственность природы и человеческого духа, отражение их друг в друге. Эти воззрения Чехова во многом разделял Левитан: события природы не менее значительны, чем общественные, они одного достоинства. Для обоих художников человек важен в его целом – с тем миром, в котором он обитает. Смена времен года, прилет птиц, дождь, снегопад были для Чехова явлениями вполне равноценными литературным, финансовым делам. Письма Чехова переполнены сообщениями о погоде ("пахнет весной", "идет дождь", "снег тает"), наблюдениями за цветами, деревьями, почвами. Свое письмо издателю Суворину от 5 декабря 1889 г. писатель начинает следующим образом: "Выпал снег. Будьте добры, скажите в телефон, чтобы контора выслала мне гонорар за "Обывателей". По воспоминаниям писательницы Т.Щепкиной – Куперник "(...) когда он смотрел на белорозовые яблоки, у него были ласковые и счастливые глаза", а "(...) в своей пьесе "Вишневый сад" больше всего ценил ее название" (13 с. 233).

В повести "Дуэль" (1891) в ночном размышлении перед дуэлью Лаевский - в число своих нравственных преступлений, вместе с ложью, равнодушием к страданиям людей, относит и то, что он не любит природу, что "в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного дерева и не вырастил ни единой травки" (У1, 479).

Таким образом, явления внутреннего и внешнего мира уравниваются, создавая неразрывную цепь, что дает возможность передать в прозе те тончайшие ощущения, которые трудно определить одним словом, потому так характерны для Чехова эпитеты "неясное", "смутное", а опосредованный, непрямой способ изображения "внутреннего" позволяет создать неповторимую атмосферу чеховского "настроения".

Нельзя не заметить, что именно благодаря Чехову Левитан был тесно связан с литературным процессом своей эпохи. И символично, что в русской живописи 80-90-х годов XIX века наиболее значительным создателем "пейзажа настроения" становится именно он. В этом плане типичным для творчества художника является полотно "Над вечным покоем" (1894) –

замечательный образец философской идеи, воплощенной в пейзаже: сумрачные облака проплывут, как Время. Чтобы подчеркнуть Вечность, Левитан заменяет современную церковь, виденную им на берегу живописного озера Удомля (Тверской губ.), на древнюю деревянную церквушку из городка Плеса, которая запала художнику в душу еще во время поездок на Волгу (1887-1889 гг). В церкви - жизнь, человек, тлеет огонек. За церквушкой – погост с покосившимися крестами. Ушедшая жизнь. Непрерывность бытия в бесконечном чередовании рождения и смерти. В этом круговращении сил природы "вечный покой" остается на погосте. В картине Левитана – богатство смысловых ассоциаций и, по его словам, в ней выразилась "вся его психика".

Хотя надо признать, что первенство в создании русского пейзажа принадлежит литераторам (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев опередили живописцев), огромное количество этюдов и картин Левитана, посвященных родным лугам, полям, рекам, березам, опровергают утверждение скульптора П.Антокольского о том, что пейзаж – пассивное искусство.

Поэзия скромнейших деревенских поселений давно привлекала Левитана. В самом начале своего творческого пути художник написал картину "Вечер на пашне" (1883), которую в феврале 1884 года приняли на ХП выставку передвижников. Сострадание к судьбе крестьянина со всей выразительностью предстает в согбенной фигуре одинокого крестьянина, идущего за плугом. Эта картина сродни другим, написанным в том же году в Саввинской слободе под Звенигородом. В последние годы своей жизни большинство картин Левитан посвящал именно русской деревне: деревушка, отрезанная от мира половодьем, жалкие избы, освещенные ярким солнцем или уснувшие при свете луны – нет ни одного полотна, в котором художник не говорил бы о той печали русских полей, о которых писал Гоголь в "Мертвых душах" : "Русь! Русь!.. Бедно, разбросанно и неприятно в тебе..."²

Повесть "Мужики" восхитила Левитана. В письме к сестре писателя Марии Павловне Чеховой от 29 июня 1897 года художник восклицает: "Какую дивную вещь написал А.П.! – "Мужики". Это потрясающая вещь. Он достиг в этой вещи поразительно художественной компактности. Я от нее в восторге".

Тесно переплелись творческие пути писателя и художника. В повести "Три года" (1895) в ХП главе Чехов приводит свою героиню Юлию Сергеевну на

² Н.В.Гоголь. Мертвые души, Изд.Лумина,Кишинев,1976,стр.248. Все эти произведения Левитана созвучны настроениям Чехова, получившим наиболее концентрированное выражение в повести "Мужики" (1897): "(...) какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься (УШ, 207)". Во все просветы мрачного нищенского быта мужиков Чехов вводит деревенский пейзаж. Природа напоминает людям, что на свете существует Красота, которая не спрашивает о платежеспособности в мире, который держится на отношениях "иметь" и "не иметь", ведь для самого Чехова "(...) каждый розовый куст, каждый цветок, которые он сам сажал, - пробуждал в нем действенность, отмечался им и казался ему богатством", - вспоминает Т.Щепкина-Куперник (13, с.237).

художественную выставку и явно левитановский пейзаж приближает ее к постижению тайны истинного искусства. Чехову удалось показать, как облагораживающе воздействует на человека истинно талантливое произведение, в частности такое, которое напоминает левитановское "У омута" (1892) : "На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса (...)" (УП, 473).

Магическое действие настоящего искусства, сила настроения, выраженного художником в его картине, привели чеховскую героиню к прозрению: вернувшись домой, она по-новому смотрит на "золотые карнизы" и на "венцианские зеркала с цветами" и отныне "рассуждения мужа об искусстве уже возбуждали в ней чувство скуки и досады и порой даже ненависти" (там же).

Интересна история создания левитановской картины "У омута". Летом 1891 года Левитан гостил на даче у Чехова, затем уехал в Затишье (Тверской губ.), недалеко от которого находилось имение баронессы Вульф, поведавшей художнику легенду, полную поэтической мрачности. Мотив трагической любви дочери мельника Наташи к красавцу конюшему, которая по воле барина – деспота закончилась отправкой в солдаты молодого человека, а Наташу привела к самоубийству (девушка с горя утопилась в омуте), взволновала не только Левитана. В свое время в этих местах бывал А.Пушкин, воплотив услышанную им драматическую историю в своей знаменитой "Русалке", на сюжет которой русский композитор А.Даргомыжский написал одноименную оперу.

Мысль о перенесенных девушкой страданиях окрасила левитановский пейзаж "У омута" в мрачные тона – настроение художника вылилось в колористическую форму.

И Левитан, и Чехов любили землю, на которой человек жил, страдал, боролся. Они оба воспевали эту землю, каждый своими художественными средствами. В этой связи интересно высказывание поэта-символиста Андрея Белого (о том, что чеховские символы "непроизвольно вырастают в действительность" (2, с.47) и что в их выборе духовное не имеет преимущества перед материальным и это не означает отход от той духовности, которой всегда славились лучшие достижения русской культуры. Просто душа Чехова всегда была открыта всем впечатлениям бытия. А.Белый позиционирует Чехова над традиционной философской и литературной иерархией материального и духовного и называет эту специфически чеховскую позицию "новой высокой духовностью" (там же).

Так, например, в пьесе "Чайка" (1896) Чехов переносит ряд подмеченных в общении с Левитаном деталей, которые стали чуть ли не хрестоматийными символами чеховской драматургии.

В 1894 году происходит знакомство Левитана с семьей А.Н.Турчаниновой, лето этого года он проводит в ее имении Горка (Тверской губ.). Попад в безвыходную с его точки зрения ситуацию, Левитан предпринял

попытку покончить с собой (стрелял себе в голову). Как всегда, в тяжелые моменты жизни, в Горку к нему приезжает Чехов: черная повязка, сорванная с головы Левитаном, чайка, подстреленная им на озере и брошенная к ногам А.Турчаниновой, маленькая аптечка хозяйки Горки, образ старой усадьбы на берегу неласкового озера – все это отпечаталось в памяти Чехова и впоследствии было внесено в его "Чайку". Кстати, Чехов сам обозначил место действия своей пьесы – это город Тверь. Персонажи этого драматического произведения вошли в жизнь Левитана. Он находит что-то общее между собой Тригориным, который стал рабом писательского труда, Левитан согласен с чеховским героем в том, что "всякий художник – крепостной", ибо, обладая талантом, обязан творить.

Как истинно великий собрат по искусству, Левитан сумел в нескольких словах дать тонкую и глубокую оценку чеховскому творению. В письме Чехову от 8 января 1897 года он писал, что "пережил высокохудожественные минуты, смотря на "Чайку"... От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее". Эта искренность, тонкость, горячность художника были дороги Чехову.

Атмосферой озерного края – Горки - дышат многие детали другого чеховского шедевра – повести "Дом с мезонином" (1896). Белый дом с террасой и мезонином, в котором живут Волчаниновы, - это дом в имении Горка. Близки по звучанию фамилии: Турчаниновы – Волчаниновы. Виденные писателем в этих местах огромные поляны, покрытые яркими цветами под названием "волчаны", трансформированные в фамилию персонажей повести – все это еще один пример "вросших в действительность" символов.

Художник, от имени которого ведется рассказ, во многом списан с Левитана. "Как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым" (УШ, 93) – такое желание время от времени появлялось у Левитана.

И вот какое звучание обрели в тексте чеховской повести прогулки Левитана с младшей Турчаниновой, сопровождавшей его на этюды: "Мы гуляли вместе, рвали вишни для варенья, катались на лодке, и когда она прыгала, чтобы достать вишню, или работала веслами, сквозь широкие рукава просвечивали ее тонкие слабые руки. Или я писал этюд, а она стояла возле и смотрела с восхищением" (УШ, 94). Да и непонятное имя "Мисюсь" близко по своей трогательности к прозвищу младшей дочери А.Турчаниновой – Люлю – девочке, носившей Левитану влюбленные записки от своей старшей сестры Вари. Жизнь, поэзия, живопись удивительно сплелись воедино.

Сжатость, экономия средств при максимальной выразительности – вот первый и основной закон чеховской прозы и левитановских пейзажей – из него вытекают все остальные качества. Их искусству не надо никаких украшений, оно дает многое в немногом. Всякая мелочь в этом искусстве говорит, ведет к чему-то, связана со всем прочим.

Оценивая "недосягаемую" чеховскую стилистику, М.Горький писал, что "этому мастеру (...) достаточно одного слова для того, чтобы создать образ, и фразы, чтобы сотворить рассказ, дивный рассказ, который ввертывается в глубь и суть жизни, как бур в землю" (3, с.16). Взять хотя бы отрывок письма Чехова Суворину из Горки от 5 июля 1895 года: "(...) располагаюсь в двухэтажном доме, вновь срубленном из старого леса, на берегу озера (...). Имение Турчаниновой. Холодно. Местность болотистая. Пахнет половцами и печенегам".

Экспрессия и лаконизм были девизом Чехова не только в творчестве. Т.Щепкина-Куперник, часто бывавшая не чеховской даче в Мелихово, где писатель жил с 1892 по 1899 гг., вспоминала: "Пафос и романтизм Чехов признавал и отдавался их очарованию только в музыке. Тут не было ни границ, ни запретов" (13, с.256).

Сдержанность и выразительность присуща полотнам Левитана, он "сочинял" свои пейзажи перед натурой, совещаясь с природой, находя и отбирая в ней то, что было в гармонии с его замыслом.

15 августа 1891 года Левитан пишет М.П.Чеховой о своей будущей картине "Сжатое поле. Серый день": "Теперь у меня начата очень важная работа и я буквально боюсь пропустить час для приближения к концу своей картины. Пишу я в серый день, и если простоят три-четыре серых дня, то я закончу и освобожусь (...). Пропустить эти дни теперь боюсь, так как осенью будет совершенно другое".

Примечательно, что даже такой нейтральный ("неяркий") цвет, как серый, неоднократно выступал у Левитана основным инструментом художественной выразительности. В кажущейся единости серых оттенков он видел такое многообразие, что серебристо-серая гамма стала преобладающей в этюдах первой поездки на Волгу ранней весной 1887 года. То, что обозначается общим именем "серого цвета", было для Левитана лишь одним из многослойных бесчисленных оттенков в богатейшей палитре окружающего мира, становясь в руках мастера средством эмоционального воздействия на зрителя.

Поэтому художник смог чисто пейзажными средствами выразить граждан-скую скорбь, думы о судьбе народа в картине "Владимирка" (1892): хмурое небо, выгоревшая на солнце трава, придорожный крест – все здесь созвучно скорбным народным песням о дороге, по которой, звеня кандалами, прошли в Сибирь тысячи ссыльных.

Искренность - еще одна черта, объединяющая творчество Чехова и Левитана. Оба художника не способны ни на один фальшивый звук. Во все лучшее, ими созданное, они вносили свою, им одним свойственную ноту. За конкретными изображениями вырисовываются еще какие-то перспективы, открывается еще какой-то простор, "бездна пространства", по выражению Гоголя. И это не всегда аллегория или символика, это просто искреннее

чувство, переданное во всей своей неповторимости, во всех своих связях с окружающим миром, это эмоция, обретшая телесную форму.

Пушкинская Татьяна узнает душу Онегина по его отметкам в книгах:

Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.
(Глава седьмая XXIII).

Так, чеховская и левитановская душа узнается в малейших художественных подробностях их произведений. Их эмоции не бесплотны.

Новый 1900 год – год нового века – Левитан встретил в семье Чехова. Этот год стал годом его смерти. На память о природе милого севера с его снегом, березами, лесами, по которым так тосковал вынужденный жить в Крыму Чехов, - Левитан на картоне написал пейзаж, который навсегда останется в чеховском доме в Ялте. Об этой картине Чехов напишет О.Книппер 2 января 1900 года: "У нас Левитан. На моем камине он изобразил лунную ночь во время сенокоса. Луг, копны, вдали лес, надо всем царит луна, " - и эти слова пример того, что если у Левитана живопись говорит, то в произведениях Чехова слово живописует, и многие творения, как Чехова, так и Левитана, несут на себе отсвет их дружбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балабанович Е., *Чехов и Чайковский*, Гос.Муз. Изд., М., 1962.
2. Белый А., *Вишневый сад*, // *Весы*, 1904. - № 2.
3. Горький М., *Материалы и исследования*, т.П, Изд. АН СССР, 1936.
4. Гушин М., *Творчество А.П. Чехова. Очерки*, Изд. Харьковского Государственного Университета имени А.М.Горького, 1954.
5. Елпатьевский С. *Антон Павлович Чехов*. В кн.: *Чехов в воспоминаниях современников*, М., Худ.лит., 1986.
6. *Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века*, изд. Искусство, М., 1972.
7. Турков А., *Исаак Ильич Левитан*, Изд. Искусство, 1974.
8. *Хозяйка чеховского дома. Воспоминания, письма.*, Изд. Крым, Симферополь, 1969.
9. Чехов А.П. *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Гос. Изд. Худ. лит., М., 1956-1958.
10. *Чехов А.П. в воспоминаниях современников*, М., Худ. лит., 1986.
11. Чехов М.П. *Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Е.М.Чехова. Воспоминания*, М., Худ. лит., 1981.
12. Чудаков А. *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*, М., Сов.писатель, 1986.
13. Щепкина-Куперник Т.Л. *О Чехове*. В кн.: *Чехов в воспоминаниях современников*, М., Худ.лит., 1986.

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ
АГАТАНГЕЛА КРЫМСКОГО
(ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

СВЕТЛАНА КИРИЛЮК¹

ABSTRACT. *The Creative Personality in Agatangel Krymsky's Prose and Poetry (Psychoanalytical Aspects).* The author has made an attempt to define the paradigmatic characteristics of creative personality that is represented in A.Krymskyi's prose (novel Andriy Pachovskyi) and his poetic collection *Palmove hillya* (Palm Twigs). Successful attempts to study the personality of the writer and the characters of his prose are analysed by means of S.Freud's psychoanalysis and the "philosophy of Plato's epos" in S.Pavlychko's work that is the reference point of modern psychoanalytical studies dedicated to A.Krymskyi. The necessity to incorporate other methodological analyses is considered as well, in particular, psychoanalytical theory of C.G.Jung. The study is oriented to establishing new, not yet applied or applied only partially, way of looking for answers to the issues that could help verifying psychoanalytical model of creative personality that is represented in A.Krymskyi's poetry and prose.

Особенный интерес к творчеству Агатангела Крымского – украинского писателя, языковеда, фольклориста, этнолога и выдающегося ориенталиста – наблюдается на рубеже XX – XXI веков. Это объясняется неисследованностью художественного наследия Агатангела Крымского на протяжении долгого времени. К тому же, сам автор прошел через многие драматические коллизии украинской истории первой половины XX века. Но полноценное осмысление творчества писателя не могло состояться и через отсутствие или, точнее, невозможность использования в анализе необходимого методологического инструментария. Период игнорирования психоанализа ("сто лет без Фрейда", как охарактеризовала эту ситуацию в конце XX века Соломия Павлычко) и многих других методологических практик негативно (даже фатально) сказался на поиске продуктивных путей разрешения многих проблем и оценке тех или иных художественных явлений: "Психоанализ Зигмунда Фрейда, потом аналитическая психология Карла Юнга, потом Лакановая адаптация Фрейда к французской интеллектуальной почве, полемика с Фрейдом структурализма и феноменологии, а также его комбинация с различными способами анализа культуры – все это происходило без украинского интеллектуального участия" [9: 565]. Когда говорим о психоаналитическом исследовании внутреннего мира личности, в частности личности творческой, то в этом случае такое неучастие

¹ Svetlana Kyryliuk, Lecturer Dr., Iuri Fetkovich National University, Chernivtsi, Ukraina, E-mail: kyryljuk_mso@cv.ukrtel.net

сказывается негативно, поскольку остались вне внимания целые пласты духовного опыта, освоение которого, возможно, помогло бы разрешить много важных проблем в национальной культурной истории прошлого века.

“Психоаналитическое исследование творческой личности – интересный жанр психоаналитических студий”, – резюмировала в конце XX века Соломия Павлычко [9: 578], подтверждая тезу, высказанную в своей статье “Сто лет без Фрейда”, научным трудом об Агатангеле Крымском. Кстати, благодаря усилиям и тем радикальным шагам, предпринятым Соломией Павлычко (исследования “Дискурс модернизма в украинской литературе” (1997, 1999) [7] и “Национализм, ориентализм, сексуальность. Сложный мир Агатангела Крымского” (2000, 2001) [8] стали знаковыми в национальном культурном просторе рубежа веков), а также включением в контекст раннего украинского модернизма романа Агатангела Крымского “Андрей Лаговский” Тамарой Гундоровой (“Проявление Слова. Дискурсия раннего украинского модернизма. Постмодерная интерпретация” (1997) [1]) ситуация в осмыслении как художественного наследия, так и личности писателя, выглядит сегодня совсем иначе. Не случайно современная украинская исследовательница Нила Зборовская, автор пособия “Психоанализ и литературоведение” (2003) [3], особенное место отводит анализу книги Соломии Павлычко об Агатангеле Крымском (один из его разделов имеет название “Психоаналитическое толкование творчества Крымского” [3: 337-340] и представлен в рамках раздела “Психоаналитические студии в посттоталитарной Украине”). Уже этот факт, как и много острых откликов на литературоведческие работы Соломии Павлычко, дают основания считать монографию “Национализм, ориентализм, сексуальность. Сложный мир Агатангела Крымского” “точкой отсчета” психоаналитических студий, посвященных творческой судьбе Крымского, а также различных попыток исследовать с помощью психоаналитического инструментария творчество других писателей (успешным шагом к подобному освоению стала монография Тамары Гундоровой “*Femina melancholica*. Статья и культура в гендерной утопии Ольги Кобылянской” (2002)).

Ориентируясь на то, что уже сделано в понимании творчества Агатангела Крымского, нам важно раскрыть новые, не реализованные в предыдущих работах или очерчены только частично, пути поиска ответов на вопросы, которые помогли бы выстроить психоаналитическую модель творческой личности, репрезентированной в поэзии и прозе Агатангела Крымского. Поставленное задание, понятно, не возможно в полной мере реализовать в рамках одной научной статьи, хотя, на наш взгляд, не менее важно предоставить пути его осуществления.

Одной из продуктивных возможностей осмысления творческой личности в художественных произведениях писателя считаем использование, наряду с теорией Зигмунда Фрейда и “философией платоновского Эроса”,

принципов аналитической психологии К.Г.Юнга, в которой главная роль отводится именно творческой личности и механизмам творческого процесса. Следует отметить, что фрейдовский психоанализ, к которому обращается Соломия Павлычко, – это безошибочный и принципиально обусловленный шаг в понимании психики как персонажей прозы Агатангела Крымского, так и психики самого автора, а также поэтического мира писателя в контексте его творческой судьбы. Нила Зборовская небезосновательно акцентирует внимание на том, что исследовательница даже “вступает в конфликт с теорией Фрейда”, объясняя “творческую нереализованность талантливой личности Крымского” [3: 339-340]. Использование фрейдовской теории, а также ее усиленное эксплуатирование в период ломки литературоведческих штампов и стереотипов выглядит целиком закономерным явлением. Такой шаг считаем необходимым “восстанавливающим” звеном, которое объединяет достижения украинских психоаналитиков первых десятилетий XX века, которые обращались к теории З.Фрейда, и использование этого методологического инструментария современными исследователями. Этот необходимый процесс “восстановления” побудил к утверждению в национальном литературоведении авангардной критики, активно внедряемой Соломией Павлычко и направленной на разрушение канона. Отсюда – сосредоточение исследовательского внимания на явлениях, которые не вписываются в его рамки (именно акцент на психопатии, сексуальности и т. п. спровоцировал немало острых дискуссий в отечественном литературоведении в конце XX – начале XXI вв.). Но не менее важная роль отводится сегодня так называемой конструктивной психоаналитике (попутно отметим, что о перспективной цели современной психоаналитической интерпретации – подготовку компенсаторного дискурса – уже говорилось [2: 80-81]).

Попробуем наметить отдельные “точки отсчета” в определении психоаналитической парадигмы творческой личности, репрезентируемой Агатангелом Крымским в прозе и в поэтической книге “Пальмовые ветви”. В первую очередь следует обратить внимание на небольшой объем художественного наследия писателя. Соломия Павлычко связывает “исчерпанность” его творческих ресурсов с “целибатом”, аскетизмом, отказом от сексуальности”. Исследовательница подчеркивает, что “это творчество являло собой попытку самообъяснения и автотерапии” [8: 150]. Ведь “о чем бы не писал Крымский, он всегда писал в первую очередь о себе, пересказывал свою собственную жизнь, свои собственные чувства”, и вместе с тем, в исследовании постоянно акцентируется на неспособности Крымского “выйти за рамки своего личного опыта, своей собственной биографии” [8: 141]. Заметим, что и Ольгу Кобылянскую современники постоянно упрекали в том, что мир ее персонажей – это мир, в котором находится и который чувствует сам автор. Здесь следует отметить, что о своих научных трудах как об этапах собственной жизни говорил и К.Г.Юнг. Именно ему удалось открыть важный из взгляда психоанализа момент,

который касался теории З.Фрейда: “Теперь я начал осознавать, почему психология самого Фрейда вызывала у меня такой интерес. Мне хотелось выяснить, какие его собственные предпосылки, как он сам приходит к известному “разумному решению”. Для меня это стало как бы вопросом жизни и смерти, и я готов был пожертвовать многим ради того, чтобы найти ответ. И я теперь почти выяснил, в чем дело: Фрейд, выявляется, сам страдал от невроза...” [12: 168]. Поэтому вопрос об использовании или неиспользовании собственного реального и чувственного опыта автора всегда будет оставаться открытым.

В то же время важно, на наш взгляд, выяснить соотношение сознательного и несознательного в образном мире Крымского как характерного взаимодействия рационального и иррационального, Востока и Запада как конфронтационных факторов. В конце концов, “отношений” между Тенью и сознанием, что способны или к “согласию”, или (при условии сильной Тени) до провоцирования конфликта – состояния невроза, которому и в письмах, и в романе “Андрей Лаговский” автор отводит важное место (в случае Крымского – это очень характерный уровень противостояния в рамках психической структуры личности). Сложность нашего задания состоит в том, что писатель (в прозаических произведениях, в частности в романе “Андрей Лаговский”, и в сборнике “Пальмовые ветви”) не то, что ничего не скрывает (хотя демонстративная откровенность часто граничит с сознательной скрытностью), наоборот – совершает масштабную литературную провокацию, наталкиваясь на острое осуждение критики того времени (к сожалению, критика не среагировала соответственно на “провокации” Крымского). В этом случае сталкиваемся со своеобразным “заигрыванием” (доцентровым – направленным на самого себя, отцентровым – на читателя), природа которого как раз и связана то с демонстративной откровенностью, то со скрытностью.

В 1968 году Богдан Рубчак, говоря о Крымском-поэте, обратил внимание на стихотворение “Шумит-кипит бульвар...” из цикла “Мировая скорбь”, которое наводится и в романе “Андрей Лаговский”. “Его содержание нам может сегодня выдаваться смешным. Но в свое время – это была все-таки отвага”, – констатирует исследователь [10: 34]. Соломия Павлычко, посылаясь на статью Богдана Рубчака, обращает внимание на одну из ее тез о “бодлеровском отрицании секса”. Она сопоставляет художественное задание Крымского и Бодлера, резюмируя, что “Бодлер сознательно эпатировал публику, Крымский же, открывая душу, в то же время остерегался общего осуждения” [8: 86]. Итак, одной из контрверз выступает *отвага / боязнь осуждения*, ведь лирический герой “Пальмовых ветвей”, как и Андрей Лаговский, “открыто” дискутирует о “любви” и ее формах и проявлениях (специально в данном случае используем кавычки, поскольку *открытость / закрытость (скрытность)* так же, как и *любовь* и разговоры, что затрагивают эту тему, иногда напоминают своеобразную

“двойную” игру). В 29-м стихотворении из цикла “Нечестивая любовь” поэт, посылаясь на авторитет Гейне (подзаглавие – (из Гейне)), достаточно оригинально “обыгрывает” собственную “игру с самим собой”: “*Я довго, немовби який кумед'янтик, / Комедію грав із собою [...] Тепер божевільні дурниці отії / Я скидую з себе поволі, / А чуюсь, неначе я граю / Ізнов кумед'янтськії ролі. / Ох, Боже! Як добре цей жарт невідомий / Правдиві чуття вимовляє!..*” [4: 47]. Своеобразную “игру” сам с собою и со своими адресатами ведет также и Крымский-писатель. Он будто “дозирует” в письмах ту или иную информацию о собственных состояниях и самочувствии. Элементы такой “игры” характерны и для разъяснений (в основном в письмах) об *автобиографичности / не автобиографичности* отдельного произведения. Следует обратить внимание хотя бы на такую деталь: Крымский, как узнаем из отдельных писем, часто сам “зазывал” собственные состояния, находился в плену сознательного их ожидания (чего стоит только *знание* о том, как будет чувствовать себя в то или иное время года или же нахождение в том или ином конкретном месте). На сильную Тень персонажа Крымского давит сила Сознательного, рационального (обратим внимание, что Лаговский не только профессор математики, но он и поэт), отсюда – одновременное произрастание и отрицание творческого начала, сокрытие его и откровенное демонстрирование. Наконец, здесь спрятано начало каких-либо противостояний, что могут быть включены в рамки оппозиций *душа / тело, разум / чувство*.

Что касается названных *отваги / боязни осуждения*, то они выявляют себя во многих моментах творчества Крымского. Характерными в этом плане могут быть строчки из писем к Борису Гринченко о цикле “Нечестивая любовь”. Сначала сам автор говорит, что это чужие стихи [6: 327], а потом через четыре года подчеркивает: “*Вам признаюсь, что хотя я и заверяю читателей, что в “Нечестивой любви” нет ничего субъективного, но, к великому сожалению, нечто субъективное там было*” [6: 327]. Или упреки в “чрезвычайной нервности” Гринченко, которую писатель будто бы не хочет признать за собой. Крымский, как и его персонаж Лаговский, постоянно смещает центр внимания в зависимости от того, под действием какой – “внутренней” или “внешней” – личности находится, но часто это нахождение определено простором *между*. Здесь выразительно выявляется определенная категоричность (например, *не сговорились / сговорились; нечестивая любовь / святая любовь* или *любовь по-людски; экзотическое / общественное* и др.), но (следует обратить внимание!) она не выходит за рамки реальности, в которой находится “внешняя” личность. Именно “внешняя” личность Лаговского вынуждена постоянно вести “игру” (борьбу) с личностью “внутренней”. Это даже не борьба персонажа с самим собой, здесь имеем дело с противостоянием именно двух его личностей, присутствие которых осознана Лаговским (вспомним, что о противостоянии “двух ипостасей”

своей личности, которое продолжалось в течение всей жизни, говорил К.Г.Юнг, называя это противостояние “игрой” [12: 53]). Лаговский постоянно “разговаривает” сам с собой (а именно с той частью себя, которая не есть “невротиком”, “психопатом”, “дегенератом”, “эгоистом”), в то же время жестоко покаясь себя во всем. Такой “разговор”, без сомнения, несет психотерапевтический эффект. Показательным в этом плане есть два голоса, которые приснились Лаговскому: “*И снятся ему какие-то два невидимые голоса, что разговаривают о нем и судят вдвоем совесть его, будто судия и оборонец*” [5: 40] (выдел. мое. – С.К.). Не тому ли Лаговский наделен возможностью проводить четкое разграничение между *сознательным* и *несознательным* (в романе очень часто встречаем такие характеристики состояний и ощущений персонажа, даже замечаем присутствие таких слов, как *сознательно* и *несознательно*). Но *несознательное* Лаговского – это преимущественно те состояния, которые не осознаны только в момент их выявления, поскольку дальше они подвергаются своеобразному психологическому “вскрытию”. Следует еще раз заметить, что Лаговский не только профессор математики, он и поэт: “*Поэт Лаговский, как и все поэты, был немного похож на Эолову арфу, что после одного дуновения ветра играет на один тон, а с другого дуновения – на другой тон*” [5: 111]. Показательным фактом является попытка написать “поэму без разума” (именно здесь констатируем “игру”, сознательную установку на перверсионность). *Разум* в этом случае свидетельствует о постоянном присутствии сознательного, рационального (можем даже говорить об осознанной чувственности). *Амеона без музору* – это эксперимент с сознательным, но в то же время и отчаянный шаг к “переступанию” границ. Наконец, это *вызов* сознательному, постоянная осознанность *свободы как ценности*, что характерна личности, которая выбирает, за Н.Хамитовым, “западный путь бытия” [11: 11]. Такой путь есть характерным для “внешней” личности Лаговского-поэта. Что же касается личности “внутренней”, которая сориентирована (такая нацеленность несознательная, поскольку не зависит от воли Лаговского) на ценности “восточного пути бытия”, то она овладевает ним не в Туапсе, а тогда, когда Лаговский приезжает в Москву, в то время как в Туапсе главную роль играла “внешняя” личность. Но настоящее “преодоление мира-как-страдания возможно только через погружение в себя” [11: 12], поэтому именно в Москве происходит “возврат” Лаговского. Он почувствовал в себе возможность провести границу между двумя своими ипостасями. О подобном “отделении” одной из личностей писал и К.Г.Юнг (он называл ее № 2): “Таким образом я “разорвал” с другим “я”, отделив его от себя и разрешив ему вести целиком автономное существование” [12: 94]. К одной из попыток подобного “разрыва” обращается Крымский в стихотворении “Последняя поэзия Генриха Гейне”, которое было написано летом 1901 года, то есть еще до появления в свет последних двух частей романа “Андрей

Лаговский”. В состоянии бреда к больному поэту приходит его второе “я” (“*Дивно, одначе! Чогось издається, / Наче не сам я, а двоє. [...] Кажє проява, що він – то це я, / Ми ж не осібні люди, / Кажє: ми двоє – о д и н чолов’яга...*” [4: 103]), но лирический герой не может смириться с собственным “двойным” присутствием, поэтому ведет борьбу с другим “я”: “*Тут мій терпець увірвався, / І на проклятеє другєє “я” / Я з кулаками напався. / Тільки ж чуднота! Що вдарю його – / Вдарю своє ж таки тіло. / Болю страшного собі завдаю, / Сто синяків накопало*” [4: 103]. Здесь к стати вспомнить “стихотворную фантазию” Ивана Франко “Поединок” и его “зимнюю сказку” под таким же названием, где сталкиваемся с противостоянием двух ипостасей творческой личности. Но “битва” у Ивана Франко ассоциируется с творческим актом, а именно с той частью личности, от имени которой “я” автор творит. Особенностью произведений Крымского и Франко есть “визуальность” как необходимый критерий провиденциального творчества, которое для лирических героев этих произведений все-таки является исключительным состоянием, оно может провоцировать конфликт в рамках личностного мира каждого из них, ведь тогда особенно усиливается роль Тени.

Что касается главного героя романа “Андрей Лаговский”, то он устает от постоянного осознанного присутствия в себе двух “я”. Его творческое “я” находится в плоскости “внешней” личности, поэтому именно это стает поводом к кризису, к своеобразной капитуляции его как творческой личности перед миром и перед самим собою. Единственным выходом для него стал поиск Бога. В этом случае Крымский-писатель “открывает” себя – он как человек своего времени хотел подтвердить собственную причастность к ценностям эпохи (потерянным и снова найденным). Одной из них стала *идея Бога*. “Неожиданно мне открылось, что Бог – это одно из наиболее существенных и непосредственных переживаний”, – отмечал, осмыслив собственную жизнь, К.Г.Юнг [12: 68]. Не потому ли Лаговский чувствует необходимость “слиться с тем всеединым не после смерти, но сейчас”. “*Бог – океан, я – одна із краплин, / З ним я зілюся – та й стану єдин!*” [5: 247], – такие поэтические строчки вызывают у поэта состояние “экстатического пароксизма”, который напоминает состояние нирваны. “Мистические экстазы” Лаговского носят очистительный характер. “Переживание” Бога для персонажа – это проникновение в глубины и во внутреннюю сущность мира, а также восхождение на его верхи (уже потом, находясь в комнате Аполлона, Лаговский открывает в себе странное свойство пространственного “визионерства”, определив сначала приоритеты и отводя особенную роль “идеям подземной археологии или наземной археологии”). Такой путь был избран ним не сознательно, а будто бы поза его волей – Лаговский вынужден был покориться свету, который вошел в него, поскольку сделал отчаянную попытку отбросить собственную Тень (характерным в этом плане стал разговор во сне с Христом), сделал, наконец, шаг к “договору” с самим собой.

Творческая сущность Лаговского требовала такой “индивидуации”: “Да, выходит, наверно, что я ни преждевременно состарился, ни разлюбил Шмидтов, а просто вырос теперь с ребенка на взрослого человека, – улыбнулся профессор, ставя Библию на полку” [5: 287].

Можем утверждать, что Агатангел Крымский, обращаясь к внутреннему миру личности и предлагая собственное видение механизмов творчества, сделал достаточно успешную попытку создания собственного варианта психоанализа, определенного рамками художественного творчества и эпистолярного наследия. Но его целостное освоение – еще впереди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.* – Львів: Літопис, 1997. – 298 с.
2. Зборовська Н. *Из доповіді “Психоаналіз і проблема маргінального суб’єкта в українському дискурсі модернізму” // На методологічних перехрестях третього тисячоліття (проблеми теорії і практики) // Слово і час.* – 2004. – № 6. – С. 80-81.
3. Зборовська Н. *Психоаналіз і літературознавство: Посібник.* – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
4. Кримський А. *Твори: В 5 т.* – К.: Наук. думка, 1972. – Т. 1. – 632 с.
5. Кримський А. *Твори: В 5 т.* – К.: Наук. думка, 1972. – Т. 2. – 719 с.
6. Кримський А. *Твори: В 5 т.* – К.: Наук. думка, 1973. – Т. 5. – Кн. 1. – 548 с.
7. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі.* – К.: Либідь, 1999. – 448 с.
8. Павличко С. *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського.* – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 328 с.
9. Павличко С. *Сто років без Фрейда // Павличко С. Теорія літератури.* – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 581 с.
10. Рубчак Б. *Пробний лет (Гло для книги) // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та прим. М.М.Льницький.* – К.: Дніпро, 1991. – С. 18-41.
11. Хамітов Н.В., Гармаш Л.Н., Крилова С.А. *Історія філософії. Проблема людини та її меж.* – К.: Наук. думка, 2000. – 272 с.
12. Юнг К.Г. *Воспоминания, сновидения, размышления.* – Мн.: “Харвест”, 2003. – 496 с.

ОБРАЗ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А.В. АМФИТЕАТРОВА

Ю. Г. ФАТЕЕВА¹

ABSTRACT. *The Image of the Cleric in A.V. Amfiteatrov's Small Prose.* XIX century in was marked by development of natural sciences that has led to loss of spirituality. Images of clerics and spiritual leaders all appear in works of art less often. Heroes become socially active persons more often. A.V. Amfiteatrov is one of few writers which heroes of products become people of huge spirituality. The traditional image of clerics in small prose of the writer is filled with universal qualities, on change to Christian priests the people capable by own happiness to rescue to a shower of other person come.

Образ священнослужителя являлся плодотворным в литературе конца XIX века: достаточно вспомнить старчество Ф.М. Достоевского, нравственные искания отца Сергия Л.Н. Толстого.

А.В. Амфитеатров – заметная в литературе рубежа XIX – XX веков фигура. Однако его творчество внимания современных литературоведов практически не привлекало.

Несомненный интерес вызывает образ священнослужителя в малой прозе писателя. Пристальное внимание к служителям церкви, знание мельчайших подробностей их жизни вполне объясняется тем, что А.В. Амфитеатров родился в семье протоирея, впоследствии настоятеля Архангельского собора в Москве, известного проповедника и автора трудов по ветхозаветной истории.

Примечательно, что священнослужители в творчестве Амфитеатрова как правило второстепенные героя, однако изображаются писателем с огромной симпатией.

Отметим что, обращаясь к изображению христианских проповедников, Амфитеатров «тяготеет» к образам обыкновенных захудалых сельских священников. Одним из таких является отец Аркадий Дилигентов, герой рассказа «Деревенский гипнотизм» (1897). Отец Аркадий – «превосходнейший человек и действительный чудаки, естественный в своем роде» (Амфитеатров 1991: 34). Интересно, что судьба героя отдаленно напоминает судьбу самого автора: окончив одним из первых юридический факультет, Амфитеатров неожиданно для близких и друзей решает связать свою судьбу с оперным театром и два сезона выступает в Тифлисе и Казани.

¹ Julia Ghenadevna Fateeva, Lecturer Dr., State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400131, Россия, Волгоград, пр. Ленина, 27, E-mail: FatJG@mail.ru

Однако, имея определенный талант к оперному пению, оставляет театр, чтобы целиком посвятить себя литературе. Так и о. Аркадий, «кончая семинарию, увлекся театром и чуть было не ушел в актеры». Только владыко смог облагородить молодого священника. Далее автор отмечает, что «поп из Аркадия вышел хороший – смирный и бескорыстный, но со «слабостью». «Расслабленный» же о. Аркадий «чудесно играл на скрипке старинные полонезы Огинского» (Амфитеатров 1991: 34-35). Рассказ о прошлом о. Аркадия еще более сближает его в автором: «...меня Николай Карлович Милославский, Василий Васильевич Самойлов, Иван Васильевич Самарин, Николай Хрисанфович Рыбаков слушали и одобряли... А я сижу, как пень, в Мисайловке, и ко мне возят отчитывать порченных девок! Я царь, я раб, я червь, я бог! Слушайте, братцы!» Он схватил скрипку и запил по струнам с диким воодушевлением...» (Амфитеатров 1991: 44).

Помимо «слабости» были и чудачества у молодого попа: «В свободные от «слабости» промежутки о. Аркадий по целым дням лежал у пруда, с удочкою, уткнув нос в книгу. Читал он массу – и все помнил, точно фотографировал в мозг».

Такие странные для священника пристрастия сам герой объясняет тем, что только после «возлияний» его «...дух ... жаждет парить, а мысль расширится, - горизонт же мой низок и узок, и вмещаться под него, без этого напитка, весьма огорчительно» (Амфитеатров 1991: 44-45).

Как бы желая нарисовать портрет человека вне реальности, почти юродивого, Амфитеатров добавляет: «В хозяйстве был он (о. Аркадий. – Ю.Ф.) лентяй, в пастырстве бессеребренник. <...> Бог знает, как и когда этот беззаботный человек успел ... обучить грамоте почти все Мисайлово» (Амфитеатров 1991: 35). Образованность, столь не свойственная большинству сельских священнослужителей, неоднозначно сказывалось на «профессиональной» деятельности о. Аркадия. Так, «служил «просвещенный поп» трогательно, часто со слезами. Меня изумляла его память: он знал наизусть все драмы Шекспира, все трагедии Шиллера, всего Пушкина, свободно цитируя стихов по триста подряд. Поэтическая начитанность развила в нем несколько комическую слабость к красивому звуку; скитаясь по околотку, я убедился, что о. Аркадий облагородил имена...: в каждом доме – Лидии, Клавдии, Зинаиды, Зои, Антонины... нашлась даже Цецилия, из которой – увы! – деревенское неведение выкроило-таки довольно конфузное уменьшительное...» (Амфитеатров 1991: 35).

Окружающие снисходительно относились с «слабостям» своего пастыря: «Экий чудище. Ведь он поминает своих любимцев лорда Байрона, Пушкина и Шекспира. Совсем дитя этот поп! даже трогателен» (Амфитеатров 1991: 46), так, например, говорит о нем помещик Мерезов. Уважение о. Аркадий среди сельских жителей имел огромно, и «порченую» Левантину везут к о. Аркадию.

Другой священник – о. Викторин, герой рассказа «Тать в ноши» (1911), – человек, напротив, «солидный и рассудительный», настолько рассудительный, что отправившись в ночное путешествие через метель, сразу засыпает, не сильно интересуясь дорогой и судьбой своей и своих спутников. Так, на то, что путешественники сбились с пути и кибитка застряла в снегу, о. Викторин отвечает: «Ну, а я-то что же тут поделаю? – развел руками он, фаталистически глядя в серую даль, пожал плечами, крепче завернулся в рясу и опять лег» (Амфитеатров 1991: 58). За это он получил: «Эка флегма ходячая!» (там же).

Таким образом, священнослужитель Амфитеатрова не является «духовным пастырем» народа, он обыкновенный человек с более выраженными, ежели они могут быть у простого человека, странностями. Священники Амфитеатрова наделены самыми прозаическими человеческими качествами.

Иначе изображен святой Прокопий в одноименной легенде писателя (1890).

Отметим, что в основе легенды Амфитеатрова лежат некоторые эпизоды жития св. Прокопия Праведного Устюжского. Так, его Прокопий – «некий человек», «жил ... в новгородской земле – в лесной глуши, на краю обширного болота. От леса к болоту падал невысокий глинистый яр; в яру Прокопий вырыл пещеру и укрылся в ней на подвиг» (Амфитеатров 1991: 67).

Отметим, что легенда Амфитеатрова имеет трехчастную структуру. Сначала автор очень подробно повествует о жизни Прокопия, о его духовном подвиге. Жизнь святого полна испытаний и лишений: «...Лес окружал отшельника великий. Болотная топь была непроходима от ранней весны до поздней осени. <...> Тяжелы были зимы в лесу. Зверье донимало отшельника. Морозными ночами в яру и над яром выли тысячи голодных голосов, иногда таких ужасных и унылых, что Прокопий слушал и крестился, недоумевая: отошальные ли волки это стонут, или злобятся и неистовствуют нечистые духи дремучего леса, выживая из матери-пустыни его, смиренного служителя Высшего Бога» (Амфитеатров 1991: 67). Но не только физические лишения переносит герой Амфитеатрова: «Бес искушал Прокопия: пугал его воплем, дикими видениями, представлялся ему то змеем, то эфиопом» (там же). Бес приходит к нему и в самом пагубном «образе красивой молодницы». Молодая женщина молит Прокопия о помощи, но святой «прозрел» дьявольское искушение и «...ударом наотмашь столкнул бесовскую прелестницу с вершины яра в болото, где нечистый и утоп, застонав, как человек в беде смертной» (Амфитеатров 1991: 67). Леший и русалки также докучают Прокопию: «...Леший хохотал и плескал руками над яром... и... бродил по своему зеленому царству. Когда туман вставал от болота и расплзался по лесу, ...из-под его прозрачной дымки улыбались пустынно и сверкали на него изумрудными глазами русалки – бледные девы с молочным телом, зелеными волосами и томным взором изумрудных очей» (там же).

Однако самым страшным искушением для героя является его желание вернуться в мир, к людям, ведь повидал Прокопий на своем веку немало: «Вставало в памяти Прокопия шумное новгородское вече, Волхов, Святая София, тысячи народа, брань, звон оружия, распаленные задором лица, гул набата, трупы, брошенные с высоких мостов в никогда не замерзающие волховские волны. Вставало в памяти и море, покрытое кораблями; пестрые вымпелы, пузатые паруса, кладовки, полные кадками с жемчугом, кипами парчи и аксамита. Припоминались буйные ушкуйничьи набеги молодых лет: Поволжье в пламени, кровь озером, вино рекою, пленные толстоногие мордовки и чувашенки в расшитых красною шерстью рубаха, невольничья базары в басурманском Низовье... Память дразнила и соблазняла, душа тосковала, возмущалась, злобствовала, бунтовала, воля слабела» (Амфитеатров 1991: 68).

Только истязание своей плоти могло заглушить ненадолго бесовские искушения: «Если стояло летнее время, он уходил в болото и отдавал свою плоть на съедение комарам и мошкам до тех пор, пока не умолкал голос плоти. Зимой же он открывал дверь своей кельи, ложился голым телом в сугроб, подставлял спину метели и морозу» (Амфитеатров 1991: 69).

Наконец, писатель подходит к центральной части своего повествования – рассказу о чуде, сотворенном Прокопием. Амфитеатров же в своей легенде рассказывает о чудесном спасении Новгорода от голода. Заблудившийся в лесу князь жалуется Прокопию на великий голод, постигший Новгородскую землю. Уже проводив князя, отшельник вспоминает о найденном некогда в лесу кладе и несет его в город. Благодарный за помощь правитель предлагает Прокопию остаться на праздник, однако святой возражает: «Отвык я от мира: дико и жутко мне в нем. И я людям страшен, и мне люди страшны» (Амфитеатров 1991: 73).

В заключительной части легенды описывается кончина святого. Амфитеатров же за счет усиления социальной направленности расширяет текст жития. Амфитеатров же останавливается на самых важных моментах судьбы Прокопия: его уединенной жизни, спасении Новгорода от голода и его смерти.

Таким образом, легенда Амфитеатрова повествует «о подвиге веры святого и его смерти», тем самым становясь близкой жанру маририи - жития (Николюкин 2003: стлб. 268). Все это позволяет говорить о том, что Амфитеатров, взяв за основу житие Прокопия Устюжского и народные рассказы о нем, создает новый тип жанра – легенду-житие.

К теме священнослужителей примыкает и такое явление христианства как юродство. Примечательно, что при разработке этой темы Амфитеатров прибегает к усилению социальной темы. Образ социальной юродивой нашел отражение в «житийской сказке» Мечта» (1893). Отметим, что свою рассказ писатель предваряет посвящением: «графу Льву Николаевичу Толстому» (Амфитеатров 1991: 302), так как, по словам самого писателя, этот рассказ произвел глубокое впечатление на Толстого, потому что он узнал в героине

свою знакомую. Однако у такого посвящения может быть и другая причина, ведь Толстой видел совершенство женщины в отсутствии личного начала, в способности раствориться в детях, в муже, в семье.

Итак, Мечта – Софья Артамоновна Следловская, девушка восемнадцати лет, с которой скульптор Краснецов слепил свою Мечту, принесшую ему популярность. Знакомство художника и его музы состоялось в 1880 году, тогда Софья Следловская стала только выезжать в свет, и «она заблестела в нем яркою звездочкой. Красавица собой, умненькая, образованная, веселая, как птичка, она обратила на себя внимание «всей Москвы» (Амфитеатров 1991: 302). Однако блестящей светской жизни у Софьи не получилось: разительная перемена произошла в сознании героини после посещения глухой самарской или тамбовской деревушки, где девушка ухаживала за умирающей бабушкой. Перемена состояла в том, что «хороша она была по-прежнему, но бывалое оживление с нее сошло; она стала серьезна и задумчива; улыбалась не часто, смеяться же не смеялась никогда; ласковые синие глаза приобрели особый взгляд – важный и проницательный взгляд внутрь себя» (Амфитеатров 1991: 303).

Перемены произошли и в сознании девушки: сначала она уговорила умирающую бабушку переделать завещание и все деньги отдать на благотворительные дела да в университеты, затем она «...обратила в деньги все свои вещи, даже платья и книги, и оплатила мелкие долги покойного отца»; «затем Соня очутилась в глухой провинции, на хуторе у своей дальней родственницы...», где «...навязала себе на шею нужды и болезни всей деревенской округи. Здесь учила, там лечила, утешала; обучилась хозяйничать – править всякую черную работу...» (Амфитеатров 1991: 303-304). Затем Софья совсем замолчала: «...одолели думы и деятельность. Ее плотно сложенные губы, неулыбающееся лицо, остановчивый, задумчивый взгляд смущали домашних: видно было, что Соня мучительною борьбою перерабатывает в себе какую-то новую мысль и затею» (Амфитеатров 1991: 305).

Интересно, что такое поведение некогда блестящей светской девушки вызывало различные эмоции: «крестьянство видело в ней (Софье. – Ю.Ф.) чуть не подвижницу. Становой сперва недоумевал было. Но годом позже, когда кто-то из местных охранителей намекнул, что поступки г-жи Следловской неспроста и не мешало бы полицейской власти иметь за нею глазок-смотрок, становой даже окрысился...» (Амфитеатров 1991: 305). Сама же Софья была недовольна, когда ее поступкам приписывали статус подвига: «Подвиг – это если кто возьмет на себя ради других великое страдание. А мне легко. Я наслаждаюсь» (Амфитеатров 1991: 304).

Свой подвиг Софья видит в спасении медника многодетного вдовца Прошки – «...такого стерво... И пьяницы, и вора, и бабника», который «ни одной пакости не обижает – все в себя принял...» (Амфитеатров 1991: 307): Прошка – «человек спутанный. У него ... и крови-то в теле нет, а одна водка.

А водка – водки же и просит. Ничего ты его не поправишь, а все, что ему принесешь, он пропьет; и придется тебе с ним мыкать довечное горе. И сам пропадет, и тебя погубит... вот какой это человек. Озверелый. Благодарности и нежности не понимает, а изуверства – сколько хочешь. <...> Сказано: гнусь – человек, гнусь он и есть...» (Амфитеатров 1991: 311). Однако девушка, не найдя Прошке жены среди крестьянок, решается сама выйти за него замуж: «Я здоровая, сильная, работы не боюсь, управиться по дому – все могу и умею. А что я родилась барышней, с тем и пойду за вас, чтобы вы забыли об этом как теперь забываю я...» (Амфитеатров 1991: 310).

Семейная жизнь Софьи становится ежедневным подвигом: «...первая же неделя супружества показала Соне, что она – жена-раба, в лапах мелкого, но властного деспотика» (Амфитеатров 1991: 314). Через три года супружества Соня уже была «...подурневшая, постаревшая на десять лет от чрезмерного труда и частой беременности» (Амфитеатров 1991: 318).

Такая жизнь должна была неминуемо привести к разочарованию и желанию порвать связь с жестоким и несправедливым мужем, однако Соня не мыслит такого исхода: !Уйти, бросить...а куда же я дену свой муравейник? Тоже и его бросить? Ах, ... как вы там – в своих умных кругах – легко и быстро думаете... У меня дети, голубчик, у меня муж – больной, слабый человек. А вы говорите – «я не на месте»! Что Бог соединил, человек не разлучает. Не на смех венчались» (Амфитеатров 1991: 319).

Заслуживает особого внимания понимание Софьей христианское любви: «По-вашему, любить – значит, наслаждаться да красоваться собою, а по-моему, любить – значит, жалеть. И если мне никого на свете не жаль больше, чем этого несчастного, безвольного, порочного человека – так неужели же не значит это, что я люблю его, и, стало быть, неспроста Божья воля отдала ему меня в жены?» (Амфитеатров 1991: 320).

Софья отказывается и от денег, объясняя это тем, что им хватает.

Умные люди, по словам автора, считали, что Софья, «...как юродивая, бесплодно загубила свою жизнь, тогда как могла бы быть полезна многим, многим» (Амфитеатров 1991: 320). Однако Амфитеатров в жизни Сони видит настоящий подвиг: «Эти две девушки (падчерицы Сони. – Ю.Ф.), из которых должны были выйти воровки или проститутки, а благодаря мачехе, вышли честные и грамотные работницы, какую взять за себя в почет любому мастеру-жениху; ее собственные дети, из которых опять-таки выйдут хорошие и полезные люди» (Амфитеатров 1991: 320).

Примечательно, что сюжет, подобный амфитеатовской «Мечте» в 70-е годы излагает и И.С. Тургенев: красивая, молодая и богатая девушка из дворянской среды, пошла «вслед полусумасшедшему бродяге, чтоб сделаться его прислужницей» (Тургенев, 184), чтобы «заставить топтать, попирать себя ногами». «Она искала наставника и вождя, и нашла его... в ком, боже мой!» (Тургенев, 185). Такой выбор автору кажется странным. Но поступок Софи

для него «знаменательное явление, разгадка которого, возможно, поможет понять какие-то черты национальной истории» (Муратов, 59).

Параллели между героинями Тургенева и Амфитеатрова обращают на себя внимание с первых строк произведений: во-первых, обеих героинь зовут Софья. Тургеневская героиня обращает на себя внимание рассказчика своей особенной внешностью: «Лицо у ней было совсем детское, круглое, с маленькими приятными, но неподвижными чертами; голубые глазки... глядели внимательно — почти изумленно, точно они начали замечать что-то для них неожиданное.... Грудь дышала тихо, и руки как-то неловко и строго прижимались к узкому стану. <...> Общее впечатление, производимое этой девушкой, было не то чтобы болезненное, но загадочное. Я видел перед собою не просто робевшую провинциальную барышню, но существо с особенным, для меня неясным отпечатком» (Тургенев 1994: 142). Софи Тургенева тоже совершает подвиг, но не во имя семьи и спасения погибшего человека – это подвиг стихийной веры, веры в чудо. Ведь для Софи Василий – не просто «богоугодный человек», он способен на чудеса. «Сама же героиня изображена насколько искренней и последовательной в своем решении служить «правде», что это дало основание сравнивать Софи Тургенева с героинями только что начавшегося народнического движения, «чистыми, благородными и жаждавшими подвига девушками» (Муратов 1985: 61).

Такая сюжетная близость рассказов И.С. Тургенева и А.В. Амфитеатрова свидетельствует, видимо, о том, что к концу XIX века случаи, легшие в основу «Странной истории» и «Мечты», были не единичны, что в этот период самопожертвование женщин во имя спасения чужой души становится неотъемлемой частью возрождения духовности русского общества.

Итак, в изображении Амфитеатрова священнослужители не являются теперь поводырями народными, да и знаменитые святые теперь не ведут за собой народ, но люди вроде Софьи-Мечты – настоящее спасение, потому что «...у такого мощного, благородного создания, как Софья Артамоновна, и дети должны быть мощные и благородные. Ее души, ее натуры не одолеет в них отцовская кровь, как и самое Соно не одолели мужнины безобразия...», тем более что сам Прошка, «..пьяный, рыдал источным голосом: - Святая! Святая! И проклинал свое свинство. Стало быть, в звере зашевелился-таки человек, под щетиною заходила Божьею искрой живая душа...» (Амфитеатров 1991: 321).

Ю. Г. ФАТЕЕВА

ЛИТЕРАТУРА

1. Амфитеатров А.В. *Мертвые боги. Рассказы. Роман*. М.: Современник, 1991. – 542 с.
2. Муратов, А.Б. *Тургенев-новелист (1870-1880-е годы)*. Л., 1985.
3. Николокин А.Н. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2003.
4. Тургенев, И.С. *Странная история // Тургенев, И.С. Собр. соч.: в 18 т. / И.С. Тургенев*. М., 1994. Т. 11. С. 139-151.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ БЫТИЯ И ИНОБЫТИЯ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

Ю. Г. СЕМИКИНА¹

ABSTRACT. *Art Phenomenology of the Image of Life and Another Life in the Novel of L. Ulitskaja "The Incident of Kukotskiy"*. The main purpose of the article is to analyse the notions of «being» and «nonbeing» in the context of the artistic reality in the novel by Ludmila Ulitskaya. The article is devoted to the problem of artistic peculiarities of motif of dream in the novel "Kukotskiy's case" by Ludmila Ulitskaya. The motif of dream has got a lot of meanings due to mythological and poetical images: door, window, sand, river, sky, bridge and so on. These artistic images have got plenty of connotations which help the author of the novel to join the work of art with the context of world's culture and literature. Description of characters' dreams allows L. Ulitskaya to link different episodes of the text in a special way and to make the structure of space and time in the novel more interesting and complex.

В конце XX века многие писатели в России пытались переосмыслить процессы современной действительности, понять их истоки и историческую перспективу. Для более ясного постижения нашей эпохи необходимо определить общекультурный и духовный контекст, в пространстве которого создаются новые художественные произведения. Именно поэтому мы обратились к изучению творческого метода Л. Улицкой.

Бессмертные творения писателей дают свое решение вечных вопросов, противостоят бессмысленности природного круговорота, слепой силе рока. В любом художественном произведении автор раскрывает проблему жизни и смерти. Вопросы бытия и небытия (или инобытия) относятся к наиболее остро переживаемым проблемам духовного развития человечества не только в биологическом, но и в религиозном, философском и, конечно, художественном аспектах. Изучение под данным углом зрения творческого наследия прошлого дает возможность понять ментальность общества определенной эпохи, что, в свою очередь, способствует более глубокому постижению ценностных смыслов текста, самой природы творчества. Синтетичность художественного сознания позволяет отразить в тексте различные аспекты категорий «бытие», «небытие», «инобытие»: этический, нравственный, философский, эстетический.

¹ Julia Ghenadievna Semikina, Assoc.Prof.Dr. State Pedagogical University, Volgograd, Russia, Address: 400081, г. Волгоград, ул. М. Рыбалко, д. 12а, кв. 97, Tel: (8442)36-34-02 mobile: 89044133611 E-mail: semikinajulia@yandex.ru

«Писательской личности Л. Улицкой свойственны проявления глубинного интереса к эволюционным процессам, историзм мышления, переосмысление историко-культурных мотивов и стихии современности. Построение поэтической модели мира в романе «Казус Кукоцкого» предстает в различных инвариантах» (Тимина 2003: 537-538).

Мифология, так или иначе, присутствует в культуре на любом этапе её развития. Мифологическое мышление основано, как известно, на принципе бинарности: *любовь — вражда; тьма — свет; жизнь — смерть; смерть — бессмертие, бытие — небытие (или инобытие)* и т.п. С этой точки зрения, смерть человека (героя произведения), бесспорно, относится к архетипическим ситуациям. Мысль о смерти (упоминание её символа или образа) как в обществе, так и у отдельного индивида, реализуется в конкретных танатологических образах и символах, вызывает определённые эмоции и психические установки. Более того, представления о смерти являются не только «принадлежностью» бессознательного, но и предсознательного, а представления о потустороннем мире — важный компонент социально-психологических установок человека (и общества в целом), его ментальности. Неосознанное или невыговоренное играет особенно важную роль в танатологической сфере, являясь в то же время импульсом художественной деятельности.

В романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» образы-символы, связанные с понятиями жизни и смерти появляются уже с первых страниц произведения (тайна смерти связана с особой диалектикой тайны рождения). Действительно, «переход» от одной стадии существования в мире к другой сопровождается символической или реальной смертью.

В своем произведении Л. Улицкая выстроила своеобразную систему образов-символов, связанных с темами жизни и смерти, — это *дверь, небо, вода и песок*. Эти символы связаны с понятием «судьба». Символичным является преодоление героями различных преград, например, во сне Елены Георгиевны персонажи произведения должны были перейти на другой берег гигантского провала. Переправа через реку в мифологической традиции также считается символом коренных перемен в жизни. В мифологии небо считалось символом вселенской гармонии и порядка. Соотносясь со значением «пропасть, пучина, зияние», небо сочетается с понятиями «жизнь» и «смерть».

Для романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» характерна сложная реализация пространственно-временных форм отражения реальной действительности. Автор целенаправленно изменяет реальные пространственно-временные структуры для выражения философских идей, поэтических представлений, чувств и художественных образов. Воплощение художественного времени пространства в произведении имеет свои модификации, связанные с категориями «бытие», «небытие», «инобытие»

1. Историческое время. Автор изображает реальные события

исторического периода в определенном месте.

2. Модель времени, свойственная для религиозного мировосприятия, в данном случае христианского (реальное время — вечность, бытие — инобытие), и нерелигиозное мировоззрение (жизнь — смерть).

3. Субъективно-переживаемое героями время.

4. Кризисное время (Тамарченко 2004: 182).

В большей степени историческое и кризисное время используются автором при изображении «бытия». Модель времени, свойственная для религиозного мировосприятия, субъективно-переживаемое героями время используются автором при изображении «небытия» или «инобытия».

В своем произведении Л. Улицкая повествует о жизни и судьбе различных семей: Кукоцких, Гольдбергов, Мякотиных и т.д. Время, которое использует автор для изображения жизни семей, не является линейным. Все четыре типа организации пространства и времени противопоставлены друг другу и сопоставлены друг с другом. Субъективно-переживаемому времени противопоставлено кризисное время (автор преимущественно изображает «решающие» события на фоне кратких сообщений о других, связанных с обычным ходом времени) и обе эти модификации сопоставлены с историческим временем.

Л. Улицкая, изображая художественное время в романе «Казус Кукоцкого», передает, как оно осознается, переживается и оценивается персонажем. Для каждого героя автор выстраивает индивидуальное пространственно-временное бытие. Объединив все вместе, Л. Улицкая реализует типичное пространственно-временное бытие определенного исторического периода. Таким образом, личное пространство каждого героя обусловлено его переживанием, осознанием времени, движения природного и социального бытия.

Пространственно-временная организация текста реализуется в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» также посредством системы мифопоэтических символов. Основные символы, связанные в снах Елены Георгиевны с темой жизни и смерти, — это дверь и окно. «Самое страшное. Что я в жизни переживала, и самое неопишное — переход границы. Я про ту границу. Которая приходит между обычной жизнью и другими разными состояниями, которые мне знакомы, но столь же невозможны для объяснения, как смерть» (Улицкая 2003:102). «Окна и двери...» «Окна и двери... Даже ребенку ясна разница: дверь — граница. За дверью — другое помещение, другое пространство. Входишь туда — изменяешься сам. Невозможно не измениться. А окно одалживает свое знание на время» (Улицкая 2003:114). «Вообще, с дверьми и окнами в моих снах много чего связано» (Улицкая 2003:102). «Эту первую, наверное, самую главную дверь я увидела очень давно, но не в детстве, уже в отрочестве. Точно не могу сказать, когда, потому что видение это всегда сопровождается ощущением встречи с чем-то, уже прежде виденным. Как если бы можно было сначала что-то запомнить, а потом уже с этой памятью родиться на свет. Дверь эта была в скале

<...> Потом как будто перестроился мой взгляд, подкрутили какой-то винтик, легкая волна прошла по поверхности, и я увидела вырубленную в скале дверь с нанесенным на нее рельефом. <...> Дверь готова была открыться, даже как будто тень пробежала по щели проема в скале — мне предлагали туда войти. Но я испугалась, и дверь, почуяв мой страх, снова обратилась в рельеф на белой скале, и он становился под моим взглядом все более плоским, зарастал белым мясом камня, пока совсем не исчез. Я не готова была туда входить» (Улицкая 2003:111).

Все явления жизни подчиняются определенным циклам: день — ночь, жизнь — смерть (жизнь человека, природы, Вселенной и их смерть). Основные герои романа подсознательно периодически соотносят свою жизнь с жизнью Вселенной: «Павел Алексеевич скорее чувствовал. Чем знал — звезды звездами, но было нечто руководящее человеческой жизнью вне самого человека» (Улицкая 2003:292).

Автор, связывая смерть со сном, иногда описывает события, происходящие во сне, как ирреальные. В романе Л. Улицкой сны Елены Георгиевны представлены как пребывание в третьем измерении, то есть события могут восприниматься читателем как реальные. Читатели являются свидетелями не внешней жизни героини, а ее внутреннего мироощущения, по отношению к которому внешний мир является потусторонним. Ощущение расширяющегося пространства связано с выходом за пределы обыденного сознания. В снах Елены не существует жесткой грани между миром «физическим» и миром «психическим», между реальностью «внешней» и «внутренней». И потому, следуя за героиней, далеко не всегда можно быть уверенным, пересекаешь ли ты физические ландшафты или же совершаешь путешествие по кругам сознания персонажа. Иногда пространство начинает расширяться. Более того, исчезает мнимая разница между бытием и небытием, а также снимается иерархия в их восприятии, согласно которой жизнь лучше смерти. Но состояния эти не всегда благостны, порой они мучительны. В снах Елены равновесие между внешним и внутренним мирами резко нарушено в пользу внутреннего, особенно в конце романа, когда описание внешних событий в жизни героини почти отсутствует.

Для понимания ценностных смыслов в произведении Л. Улицкой особое значение имеет вторая часть романа, в которой говорится о событиях, происходящих с персонажами в инобытии. Очень важен тот факт, что именно эта часть произведения в большей степени перекликается с эпиграфом и отражает его значение: «Истина лежит на стороне смерти» Симона Вайль.

Своеобразное танатологическое наполнение имеет у Л. Улицкой мотив течения времени («игра со временем»), обладающий множеством культурологических и философско-религиозных ассоциаций. Время в романе не просто связано с жизнью и смертью героев произведения, оно также связано с мифопоэтическими символами воды и песка, которые, в свою очередь являются своеобразными скрепами в произведении, соединяющими в

единое целое сцены описания реального бытия и инобытия. Вода - одна из фундаментальных стихий мироздания. В самых различных мифологиях она — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного *хаоса*, это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения. Но зачатие требует как женского, так и мужского начала; отсюда два аспекта мифологемы воды. В роли женского начала вода в мифах выступает как аналог материнского лона и чрева (Аверинцев 2003:240). Вода в мифологии — плодотворящее мужское семя, заставляющее землю «рожать». Двоякость функций воды нередко воплощалась в супружеской чете. "Павел Алексеевич являет собой мужское порождающее начало (символична профессия героя произведения – врач, помогающий ребенку появиться на свет или лишаящий ребенка жизни). То есть он в некотором роде может быть сопоставлен с мифологическим богом-творцом. Елена Георгиевна, соответственно, олицетворяет собой женское начало в романе. В тексте произведения упоминается богиня из шумеро-аккадской мифологии (Ламассу), которая, возможно, связана с культом плаценты, т.е. имеет непосредственное отношение к деторождению. Ламассу первоначально изображалась в виде крылатого льва с человеческой (мужской) головой и пятью ногами, т.е. она сочетает в себе и мужское и женское начала. Андрогинность богини можно соотнести с древним орфическим мифом, согласно которому некоторые предки людей были двупольными существами. Зевс разрубил их, в результате чего появились две половинки, которые ищут друг друга (если они находят друг друга, то возникает любовь) (Аверинцев 2003:358). В романе не раз подчеркивается, что "Павел Алексеевич и Елена Георгиевна подходят друг другу. Словно две половинки, но по трагическим обстоятельствам они не могут иметь детей. Таким образом, логика мифа нарушается в реальном мире, но она восстанавливается в инобытии: «Он ощущал, как очертания ее влажного худого тела точнейшим образом соответствуют пробитой в нем самом брешу, как затягивается пожизненная рана, которую нес он в себе от рождения, мучился и страдал тоской и неудовлетворенностью, даже не догадываясь, в какой дыре они гнездились. <...> Это не он по-супружески входил в нее, заполняя узкий, никуда не ведущий проем, входила она и заполняла полое ядро, неизвестную ему самому сердцевину, которую он неожиданно в себе обнаружил» (Улицкая 2003:269-270).

Мотив рождения и перерождения (как духовного, так и физического) связан в произведении с символом воды. Вода, в соответствии с мифологическим значением, является границей между мирами – реальным и потусторонним. Человек, в частности беременная женщина может вместилищем иного, мифического пространства (ребенок рождается и переходит из мифического пространства в реальное). Павел Алексеевич Кукоцкий часто размышлял о своей сакральной роли в этом процессе: «Возможно, что сама его медицинская профессия, постоянное, почти ставшее бытовым,

прикосновение к огненной молнии — острой минуте рождения человеческого существа из кровотокающего рва, из утробной тьмы небытия, — и его деловое участие в этой природной драме отражались на его внешнем и внутреннем облике, на всех его суждениях» (Улицкая 2003:24). «Воспоминания» Елены Георгиевны поддерживают и подтверждают символическое значение воды и иного пространства: «К области самого важного, но никак не принадлежащего настоящему, относится и мое переживание — или видение? или то, что я условно называю третьим состоянием? — Великой Воды. <...> Но мое Я тогда было несколько иным, чем теперь: мутноватым, маленьким, то ли детским, то ли недоразвитым. И, кажется, слепым. Потому что никаких картинок, никаких изображений от этого пребывания не сохранилось в памяти. Там не было ничего твердого, жесткого, угловатого — только влажное, обволакивающее или льющееся, да и себя я ощущала скорее влагой, чем твердым телом. Но влагой не растекающейся, а собранной, вроде неразошедшегося кусочка крахмала в жидком киселе или медузы в прибрежной пене. Богатство впечатлений, воспринимаемых мною в этой слепоте, было огромным, но все они располагались по поверхности моего не вполне определенного в своих границах тела, а само мое Я — в середине, глубоко укрытое... <...>И были разного рода движения, вроде плавания, но более хаотичные и с большим усилием, и были в этом движении встречи разнообразных потоков, которые омывали то ласково, то очень энергично, вроде массажа. Гладили, касались меня щекотно, нежно засасывая и отпускавая...

<...>Это была ласкающая, плодородная среда, вся состоящая из набухания, излияния и частичного растворения меня в другом, другого во мне...» (Улицкая 2003:24).

Вода может отождествляться с землёй как другим воплощением женского начала. Так возникает возможность в контексте романа сопоставить воду с песком в пустыне из сна Елены Георгиевны: «Песок медленно перекатывался с места на место, тек, как сухая вода, но очертания этой бледной земли почти не менялись. <...>Женщина задрала подол и удивилась. Увидев свои ноги — они были в грубых трещинах. Кожа около трещин заворачивалась розовыми пересохшими трубочками. Она постучала по ним, и они отлетели, точь-в-точь как краска со старых манекенов. Она с удовольствием начала обскрепать эту засохшую краску, из-под которой сыпалась грязная гипсовая пыль, и внутри открывалась новая молодая кожа. <...> И высвободились пальцы ног — новые, розовые, как у младенца. <...>Руки тоже были покрыты сухой пыльной коркой, она потёрла их, и выпростались тонкие длинные пальцы, без утолщений на суставах, без выпуклых темных вен, — как из перчаток...

«Как славно, — подумала она. — Я теперь как новенькая».

И несколько не удивилась. Она встала на ноги и почувствовала, что стала выше ростом. Остатки старой кожи песчаными пластами упали к ногам. Она

провела рукой по лицу, по волосам — все свое, и все изменившееся. Песок хрустел под ногами, каблук увязал в песке»(Улицкая 2003:192).

Символ воды в романе Л. Улицкой имеет еще одну грань: вода – это свет в различных его проявлениях (в системе противопоставлений жизнь – смерть, свет - тьма). «Там, за дверью, свет стоял столбом, сильный и плотный, почти как вода» (Улицкая 2003:207).

В произведении Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» сформирован комплекс образов-символов (*дверь, небо, вода и песок*), связанных с понятиями судьбы, рождения, пространства, времени, жизни и смерти и выполняющих в тексте большое количество функций. Эти мифопоэтические образы-символы образуют единую систему, которая проецируется на общую эволюцию мировоззренческой и эстетической системы писательницы.

Таким образом, Л. Улицкая часто показывает процессы, происходящие в человеческом сознании в период его становления. Герои произведений проходят две стадии осознания феномена смерти: воспринимают её со стороны, а затем гипотетически переносят на себя. Однако личного страха перед небытием дети и некоторые взрослые не ощущают.

Смерть не умаляет достоинств человека и воспринимается Л. Улицкой как подведение итогов жизни. С позиций христианской веры автор решает важные для любого человека вопросы. Духовное начало, по мнению писательницы, даёт жизнь и определяет веру в бессмертие личности. В конечном счете, Л. Улицкая приходит к выводу о том, что смерть бессильна перед человеком. Она не более чем изменение оболочки, с которой соединена душа, поэтому освобождение от страха смерти естественно и необходимо. Путь же освобождения один: посвятить свою жизнь любви к ближним, добрым и разумным делам, освободить себя от нравственных пороков, уверовать глубоко в Бога и бессмертие души. И тогда смерть будет желанным концом. Смерть — естественная функция природы, способ перехода в инобытие.

Герои Л. Улицкой не испытывают страха смерти. По крайней мере писательница не акцентирует на этом внимание читателей. Процесс взросления героев показан в ее романе в различные исторические периоды. Дети в ее произведении рано взрослеют. Л. Улицкая прибегает к изображению сцен перехода в инобытие, чтобы отразить нравственные основы человеческой жизни и нивелировать социальную детерминацию отношения к танатосу.

Для реализации замысла Л. Улицкая выстраивает в произведении систему танатологических мотивов, которая выражает идейно-художественные микро- и макросвязи и проецируется на общую эволюцию мировоззренческой позиции писательницы. Особое место в этой системе занимают «маркёры» смерти, поскольку они связаны с наиболее важной для авторов темой рока, судьбы, Божьей воли.

Мотивы смерти выполняют в художественных творениях следующие функции: намекающую, сюжетообразующую, организующую повествование

Ю. Г. СЕМИКИНА

(через систему танатологических мотивов — «скрепов» и образов) и композиционную.

Танатологические ситуации являются «пороговыми», экстремальными для человека, очищающими личность от ложных добродетелей и обнажающими его истинную духовную сущность. Они почти всегда приводят героев к Богу, выражая остроту идейно-нравственной проблематики. Восприятие персонажами ухода из жизни или их переход в инобытие авторы часто показывает при помощи речужестового поведения героев, их самоанализа и внутренней речи, образующих единый психический процесс.

Для Л. Улицкой характерно соединение онейрологии с танатологией: *сон — смерть* и *смерть — сон*. Танатологический смысл имеют сны Елены. В произведении «Казус Кукоцкого» связь сна и смерти генетически восходит к определенным философским и религиозным концепциям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. *Вода* // *Мифы народов мира: Энциклопедия*. В 2т./ Под ред. С.А. Токарева. - М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – Т. 1. - С.240
2. Тимина С. *Ритмы вечности (Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети»)* // *Русская литература XX века в зеркале критики*.- СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003.- С.537-550.
3. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. – М., 2004.
4. Улицкая Л. *Казус Кукоцкого* — М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 448 с.

РОМАН О ПИНГВИНАХ

АНТОАНЕТА ОЛТЯНУ¹

ABSTRACT. *Novel About Pinguins.* *The Snail Law* is one of the most recent novels of Andrei Kurkow, one of the most popular Russian (Ukrainian) writers. As in his first novel (and the first part of the dilogy), *The Death and the Pinguin* (Moartea unui pinguin), we find a funny satire of post-Soviet society about unstability, corruption, bankrupt state, mafia-style crime and so on. Viktor, an impoverished writer and penguin-owner in modern-day Kiev, gets lucky when a local newspaper editor hires him to compose a series of obituaries of still living Ukrainian notables. But when his subjects start dying and acquaintances disappearing, it becomes clear that Viktor is involved in something sinister and he's better off not asking questions. Viktor is the un-detective of an unfolding thriller (with perfect penny-dropping denouement), going about his daily duties, passive and powerless at the centre of events he doesn't understand.

„Писатель не тот, кто пишет, а тот, кого читают. Если сегодня не читан, можешь, конечно, ждать посмертной славы, но мне лично нравится иметь радости ещё при жизни. И меня не интересует, каковы размеры памятника на моём гробу...”

Не очень известный в Румынии, Андрей Юрьевич Курков (родился в 1961 году, в Ленинграде, но живёт в Киеве и Лондоне)², пользуется большой популярностью на своей родине, на Украине, и особенно в Европе. Его считают одним из выдающихся современных русскоязычных писателей в мире³. Его роман *Смерть постороннего* был включен в лучшую десятку европейских бестселлеров, единственный случай на все страны СНГ. Его романы переведены на тридцати языках и изданы в 55 странах мира общим тиражом примерно 4 млн. экземпляров, что воспринимается как выдающееся явление в творческой биографии писателя.

¹ Antoaneta Olteanu, Assoc. Prof.Dr., Bucharest University, Address: Str. Edgar Quinet 5-7 Sector 1, cod 70106, București, Telefon: +021- 312 13 13 / +021-314 35 08 Fax +021- 312 13 13

² Жена Куркова англичанка, и по-этому писатель живет 4-5 месяца в год в Великобритании. Он иногда преподает экспериментальную кинодраматургию на Кэмбриджском университете (в Колледже Белла). Курков также читал лекции в киевском институте театрального и кинематографического искусства (искусство сценария, история русской литературы, современная русская литература).

³ Во Франции, его книги, *Смерть постороннего* și *Приятель покойника* включены, наряду с книгами Толстого и Пушкина, в программу мировой литературы. Но широчайшей популярностью Курков пользуется в Германии, где изданы впервые его книги.

Известность Курков завоевал своими тринадцатью романами (к ним добавляется ещё семь томов книг для детей), такими как *Любимая песня космополита*¹, *Не привели меня в Кенгаракс* (1991), *Нападение, 11 необыкновенностей* (1991), *Бикфордов мир* (1993, для которого получил номинацию на Букеровскую премию в 1994 году, которую и выиграл, и на премию «Странник» братьев Стругацких), *Смерть постороннего* (1996, позже под названием *Пикник на льду*, 1997), *Добрый ангел смерти* (1997), *Милый друг, товарищи покойника* (2001), *Закон улитки* (2002), трилогию *География одного выстрела* (2003, содержащую романы *Сказание об истинно народном контролёре*, *Судьба попугая*, *Пуля нашла героя*), *Пряатель покойника*, *Последняя любовь президента* (2004, получил номинацию во Франции за лучший иностранный роман), *Игра в отрезанный палец*, *Сады господина Мичурина*, *Вопрос жизни и смерти*². Не менее популярною оказалась его деятельность как сценарист. С 1988 г. его перу принадлежит 18 сценариев. Его постоянное присутствие на Каннских фестивалях объясняется тем, что он с 1988 года – член английского ПЕН клуба, а с 1997 года – член Европейской киноакадемии.

Подобно другим русским писателям, он перенес в свое творчество опыт литературы *underground*. Свой роман *История города Среднеграда и постороннего человека Костоправова* еще студентом читал в многочисленных городах СССР, куда его приглашали. Как он сам признавался, следовали рассказы в стиле Даниила Хармса, которые воздействовали тоном легкого черного юмора, к которому добавлялись ноты сюрреализма, реализма с отголосками советской действительности, характерных для всех современных русских писателей. В интервью, которое он дал Дмитрию Савицкому на радио Свобода, было сказано: «Я как бы нахожусь на контрольной полосе между реализмом и сюрреализмом». «Но – продолжал он -, учитывая, что я человек постсоветский и советский внутри, то, естественно, у меня весь этот цинизм, юмор и любовь к абсурду имеет советские корни. И наверное поэтому это интересно западному читателю, что оказалось неожиданно для меня».

Первый том Куркова появился за неделю до крушения СССР, после того следовали публикации в журналах („Index on Censorship”, „Amnesty International”), особенно отрывки романа *Любимая песня космополита*, прежде воспринятого, как антирусский, антиукраинский, отчего произведение не было опубликовано в стране. Потом вышли две книги, опубликованные на собственные средства, полученные в подарок от друзей (философский роман *Бикфордов мир* и книга для детей, *Сказки про пылесосика Гоша*, оба в 1993 году).

¹ За которую в Германии получил приз фондации «Хайнриха Бьола».

² Сняли фильмы по романам *Пряатель покойника* (Франция-Украина, 1997 г.), и *Смерть постороннего*, в Великобритании (с него продуцировали также мультфильм).

Как сам писатель определяет себя в вышеуказанном интервью, его жанр составляют два типа романов – одни с глубоко философским характером, вдохновленные советской историей и имевшие относительно вымышленный характер, и другие более «лёгкие», доступные. Впрочем, и для последних доступность относительна: несмотря на их очень простую завязку, которую можно свести к интриге детектива или приключенческого романа, писатель обсуждает самые злободневные социальные вопросы современной Украины, откуда рождается надежда Куркова (в принципе, безразличная к политике) в лучшее будущее для него и для своих соотечественников. С другой стороны, эти вопросы оказываются интересными и для западного читателя, который также сталкивается иногда со схожими реалиями.

Самые известные его романы, состоящие диалоги, *Смерть постороннего* и *Закон улитки*, благодаря усилиям издательства Куртя века, с переводом на румынский язык, познакомят румынского читателя с достаточно смешанным стилем, «экзистенциального триллера», как часто были восприняты, и приключенческого романа, принадлежащие перу постсоветского писателя, пишущего в основном на американский манер.

Прототип героя, Виктор Золотарёв, поразительно похож на апатичных частных детективов (созданных Реймондом Чандлером, Джеймсом Хадли Чейсом и др.), как-то далёких от окружающего мира, не имея почти никаких обязанностей по отношению к нему, но над которыми обрушивается масса необычных событий. На этой же ноте можно воспринимать все приключения нашего героя с очень требовательными, загадочными женщинами, но которые уделяют ему внимание и полное доверие, и которые, почти каждый раз, являются знаменательными ориентирами в его жизни, помогая ему благополучно решать вопросы жизни и смерти. Можно сказать, что, в большинстве случаев, выживание Виктора Золотарёва это заслуга «интуиции» женщин, которые решили связать свою жизнь на время с жизнью героя.

С другой стороны, может быть, речь не о полемике русскоязычного писателя с американской литературой; понятен факт, что жизнь в постсоветском обществе всё более сложная, черты западной «демократии», особенно её отрицательные стороны проникают и сюда и заражают жителей патриархальной Украины, имеющих огромное желание преобразоваться. Больше того, второй роман мини-серии проводит экскурсии, кроме Киева, который является центральным фоном, по Москве, по Чечне, Хорватии, даже и на Антарктиду, где, как лейтмотив, красной нитью проходит всемогущая русско-украинская мафия, от которой людям, более или менее обыкновенным, с трудом удастся бежать.

Пингвин Миша, главный герой этих романов, который в нескольких переводах встречается в самом заглавии книги, является депрессивным существом, как и его человеческий эквивалент. Можно считать, что, несмотря на тѣзку, упомянутого в романе («Миша-непингвин»),

эквивалентом, двойником животного Миши является сам Виктор Золотарёв, поехавший в белый свет, за моря, за океаны, в поиске собственной идентичности, переходя очень сложную инициацию; исходя из этого становятся понятными все испытания, через которые проходит главный герой, для которого маленький императорский пингвин является больше чем друг, чем брат, чем сын (в этом контексте значительны «двойные» переживания обоих, каждый из них как бы предчувствуя трудные моменты в жизни другого, с которым общается чувствами, а не словами). Даже в концовке романа, когда пингвин Миша снова на свободе в своей южной стране, ощущается намек в отношении другого героя, Виктора, для которого должен наступить такой же счастливый конец – не осталось чувств к бывшей родине (даже к маленькой Соне, которая забывается на далекой украинской земле) -, новое, обнадеживающее будущее на вновь приобретенной родине (на самом деле, точка отправления новой его «приёмной» семьи), с уже подготовленным бизнесом (опять, это не его желание, а его семьи, но и, одновременно, воплощение стремлений бывшего товарища-сострадальца из Чечни, Севы).

Несмотря на перемещения во времени и в пространстве, описанные писателем, путешествия являются какими-то походами в ад, *ad inferos*, в глубины «я». Не случайно, что все путешествия героя – в Антарктиду и в Чечню, туда и обратно (о последнем, в Аргентину, не имеем полных данных или, во всяком случае, оно выпадает из схемы, будучи, может быть, почему же нет?, аутентичным реальной жизни героя) – осуществлены в полубессознательном состоянии: будь морская болезнь, в проливе Дрейка, будь выпитый алкоголь или снотворное, наш герой проспал все эти значительные путешествия; он также спит в других важных моментах романа (особенно в *Законе улитки*) – в ночь, в которую его атаковали федералы, в это время мертв, но и в ночь возмездия; некоторые ночи в Киеве, включая и предновогоднюю, он проводит в дреме или будучи в полупьяном состоянии, что приводит к наказанию временной утерей памяти.

Пользуясь метафорой локальной или тотальной анестезии в романе *Закон улитки*, чтобы объяснить возможные «хирургические» вмешательства над собственной персоной, повествователь обращает наше внимание на болезненную инициацию, через которую проходит каждый раз герой; «шаг вперед» заканчивается каждый раз потерью, необратимым ущербом. Поразительны также страницы, посвященные смелому пребыванию в Чечне, которые, хотя не характеризуются «традиционными» боевыми сценами, далёким фоном войны, созданным Курковым, однако способны создать для читателя искусственное напряжение, заставляя его безоговорочно перейти на сторону героя, несмотря на его сознательное вмешательство в этот беспокойный хаос¹.

¹ Как выразился писатель в интервью, много деталей в книге вдохновили путешествия в Чечню журналиста Анны Политковской (убитой в Москве, в 2006 г.), подруги Куркова..

Описание постсоветского украинского общества, как и московского и чеченского очень пластично, убедительно, правдоподобно, география посещенных мест легко угадывается. Впечатляющий «новый» мир после крушения коммунизма, воцарился в Украине и в России: роскошные лимузины, поразительное количество классных иномарок, роскошные ужины в ресторанах с невообразимыми ценами, правда, для представителей криминального мира, отголоски «обыкновенного» присутствия наркоманов, и не в последнюю очередь, огромная сила новых бизнесменов, для которых нет невозможного, включая создание новых обрядов, выделяющих их престиж и влияние. Здесь можно отметить и страницы, посвящённые русской и славянской душе, поведенческие константы героев, но и реальных людей в описанном мире: питие – постоянный спутник в горе и радости, перед важными событиями, как надёжный советник, но, будь не только спасителем, но и двигателем усложнения интриги (см. ночь перед Новым годом в романе *Закон улитки*), много решений, принятых второпях, в порыве мимолётных переживаний – поездка в Чечню, ночной пикник на Днепре, как и дружба на скорую руку, оказавшиеся впоследствии долговечными (Сергей Фишбейн, Лёша).

Увиденные в пути, «с окна» (автобуса, такси и др.), разнообразные социальные аспекты жизни лучше очерчивает рамки действия, как бы оправдывая определенный конец. Грязь и апатия как бы объясняют присутствие мафиозных группировок с разветвлениями на огромной территории, щупальца которых дотягиваются за моря и океаны (убийство банкира Брониковского на отдалённой исследовательской станции в Антарктиде не кажется таким уж и невозможным); кажется, что весь этот космос вынужден вести такую жизнь. Правда, нам говорят, что есть выбор: обыкновенные люди, которые продолжают жить нормальной жизнью, которые узнают о другой, криминальной, только из газет, не вмешиваясь в другую когда ходят на работу или занимаются домашними делами. Наш герой не найдёт, кажется, другого пути вести «нормальную» жизнь как быть присутствующим в мире «мёртвых» - «крестики» для газет, участие, рядом с Мишей в похоронах посторонних, к которым не испытывает никаких чувств. Конечно, были и попытки побега, но сомнительное окружение смогло каждый раз возвращать к себе.

Своей неспособностью вести нормальную, независимую жизнь, Виктор Золотарёв оказывается в пучине всё более сложных событий, имеющие собственные законы, которые он, постепенно, сумеет изучить. Какое-то разумное смирение, принятое к концу героем, незыблемый характер этих законов придаёт описанию привкус общей печали. Как он говорил в *Смерти постороннего*, «всё то, что прежде считали страшным, стало теперь чем-то обыкновенным, и люди принимали это как закон жизни и продолжали жить дальше, без волнений. Для них, как и для Виктора, самым главным до сих пор и теперь было *остаться в живых*, безразлично какими способами, но *остаться в живых*». Зрительные картины, которые являются фоном для общего восприятия

прочитанного романа, по нарастающей усиливают эту атмосферу. По сравнению со *Смертью постороннего*, можно считать, что *Закон улилки* оказался, под большим влиянием западной литературы и кинематографии: очень пластичные сцены чередуются динамично, с неожиданными поворотами, воздействуя сильно на чувства как героя, так и читателя.

Необходимо отметить, что, несмотря на эту грустную ноту, в обоих романах встречаем хорошо выписанные характеры, чистых, настоящих людей, не поддавшихся этой всепроникающей атмосфере продажности: пингвинолог Пидпалый, врач Илья Семёнович, миньонка Светик, к которым присоединяются и «щедрые, благородные существа» криминального мира: новый босс Виктора, будущий депутат Сергей Павлович, на поддержке которого держится завязка второго тома, Игорь Лвович (только в первом томе), который поставляет герою дозированную информацию, чтобы не подвергать опасности своего протеже; не в последнюю очередь следует отметить чеченского Хачаева, с особой интеллигентной структурой артиста, образованного в русских школах, чьё честное слово, данное нелегко, приобретает особенную ценность (по сравнению с нравами в постсоветском обществе, где данное слово – только способ избавиться от докучливого человека или, по крайней мере, проявление желания делать кому добро, хотя и ненадолго). С этой точки зрения, роман можно считать наставлением о необходимости держать своё слово, каким бы незначимым бы не было.

Конец романа достаточно закрученный и излишне осложнён. Прозаик смог бы обходиться и без сложной завязки, в которой героями являются военные преступники из сегодняшней Боснии, убегающие в Аргентину, и, которые, чтобы открыть себе дорогу, пользуясь деньгами нашего героя, намерены убить его; усложненной и несколько насильственной кажется и его связь с дочерью одного из сербско-боснийских генералов, Весною, путем совокупления с Виктором, спасает ему жизнь, дарит ему таким образом новую жизнь, женитьбу, новую семью и новые заботы.

Во всяком случае, реальным является присутствие пингвина Миши, к которому наш герой относится с большой любовью, которого он воспринимает всегда, во сне и наяву, независимо от расстояния, чьи переживания поразительно схожи с переживаниями его хозяина. Прыжок пингвина в океан – это решение Виктора прыгнуть в пучину новой жизни, в круг новой семьи, которую он еще мало знает, потому что все они беглецы из прежней жизни, но с которой установил очень близкие отношения. Два спасённых, Виктор и пингвин, или только один (если мы имеем в виду ипостась пингвина как двойника) под конец воспевают гимн жизни, жизни свободной от любых принуждений, но, к сожалению, способные осуществиться полностью не в родной для нашего героя Украине, а в мираже далёкой Аргентины. Круг, открытый поездкой, полной волнений, из Аргентины, с полярной станции «Вернадского» замыкается в романе *Закон улилки* возвращением туда же, в страну больших

возможностей, в которой и хорошие, и злые, военные преступники или «рядовые» солдаты, также как журналист Виктор Золотарёв, могут забыть свое прошлое и начать новую жизнь.

В конце этого исследования можно привести слова Лео Бенедиктуса, написанные в хронике „The Observer” (март 2002 года): «Своей функциональной, отчуждающей прозой, серой как советский пейзаж книге и своим жутким чувством абсурда, Курков развивает свою сильную предпосылку в городскую сатиру продажных структур – остаток коммунизма. Виктор является нондетективом неосуществлённого триллера (с прекрасными открытиями-откровениями) о своих повседневных задачах, пассивным героем, беспомощным, находящимся в центре событий, которые не понимает. Курков имеет много общего с несколькими крупными именами – Кафка, Булгаков, Пинтер, Пелевин это первое, что приходит на ум – и эта книга выдержит сравнение».

Однако предоставим автору заключительное слово, без всяких комментариев: «Мое главное правило: надо рассказать хорошую историю, а не пытаться объяснить собственные идеи. Тем более что в хорошей истории всегда найдется место для интересных идей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Михалчук, Надежда, *Андрей Курков: «Мне близок дух старины...»*, «Столичная недвижимость», 7/2008, <http://100realty.com.ua/articles/327.html>
2. Нефагина, Г.Л., *Русская проза конца XX века*, Москва, 2005
3. Савицкий, Дмитрий, интервью, *Писатель и сценарист Андрей Курков*, Радио Свобода, <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2000/OBT.10.asp>
4. Чупринин, Сергей, *Новая Россия: Мир литературы. Энциклопедический словарь-справочник*, I, Москва, 2002; II, Санкт-Петербург, 2003
5. Шевченко, Людмила, *Русская проза трех последних десятилетий (70-90 годы XX в.)*, Kielce, 2002
6. Mitchelmore, Stephen, *Life in the Meantime. Andrei Kurkov, Death and the Penguin*, <http://www.morose.fsnet.co.uk/reviews/kurkov.htm>
7. Mucha, Bogusław, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław-Varşovia-Cracovia, 2002
8. Wołodźko-Butkiewicz, Alicja, *Od pieriestrojki do laboratoriów nelliteratury. Przemiany w współczesnej prozie rosyjskiej*, Varşovia, 2004

CAMPANA ROSSICA СЛОВО О РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ КАМПАНОЛОГИИ

ГЕРАРД ГУЗЛЯК¹

ABSTRACT. *Campana Rossica Word on Russian Cultural Campanology.* Save for the Soviet period, bells have always played a special role in the social life and culture of Russia. Confirmations can be found in history, film, literature, music, Orthodox churches bells' concerts, and works of campanology centres, researching bells in their specialist and cultural aspect. In this paper, mainly Moscow Bell Centre activities are discussed, constituting a part of the anthropologic and cultural tendency to preserve the heritage of the campana symbol in its widest and richest form.

Российское общество особенным образом связано с колоколами. Их звон с незапамятных времен осваивал там огромные территории пространства и исполнял прежде всего консолидационную функцию. Ввиду необходимости как физического так и духовного объединения жителей наиболее отдаленных поселений, в России были отлиты самые большие за всю историю человечества колокола во главе с Царь Колоколом. О особенной любви к колоколам в России свидетельствует поэзия, народные предания, фильмы, в частности *Андрей Рублев* режиссера А. Тарковского, а также известные случаи вывоза колоколов во время военных действий с целью уберечь их от возможной переплавки. По ходу истории против русского уважения к колоколам была направлена однако разрушительная сила по отношению к предметам, воплощающим святость, - действия советских властей. После периода революционной элиминации, социалистического «сна» колоколов и упадка СССР проснулась прежняя, дремлющая в русских сердцах любовь к этим освященным предметам, относящимся к духовному, созерцательному аспекту человеческой природы. И вновь в полной мере мы можем восхищаться особенно чудесным в звучании «малиновым звоном», преисполненным достоинства, праздничным исполнением «благовеста» - колокольным звоном перед началом церковной службы, радостным «трезвоном», когда звонари ударяют в три колокола одновременно или когда бьют во все колокола без определенного порядка, и вызваниваемым колоколами разных размеров «перезвоном»². В настоящее

¹ Gerard Guzлак, Prof.Dr., Great Kazimir University, Bydgoski, Poland, E-mail: gegam@neostrada.pl

² Интересна генеза названия «малиновый звон». Из бесед, которые я проводил с русистами, вытекает что происходит она от птицы «малиновки», которая, сидя в кустах малины, чудесно поет рано и вечером, или от населенного пункта Малин в Голландии, где царь Петр I услышал чудесный звук колокола и распорядился, чтобы звук российских колоколов был таким же прекрасным. Название же «перезвон» имеет другое значение, воплощая в себе разговор церквей. В таком значении выступает он в предании из города Суздаля, одного из городов Золотого кольца, расположенного

время также как и давней отливают в России колокола огромных размеров и одновременно с их звучанием возрождается православная вера. Среди них огромный колокол, отлитый в память об уничтоженных колоколах, который в 2004 году повесили на колокольне Троице-Сергиевой лавры. Он весит 72 тонны и является точной копией прежнего колокола, сброшенного с колокольни в 1930 году, когда в России перестали отливать колокола, и продолжалось это до 1985 года [10: 6]. Рядом с этим колоколом висят два колокола весом 27 и 35 тонн, названные «Первенец» и «Благовестник».

Растущий интерес к колоколам в период перестройки породил в России необходимость создания campanологического центра с широкой сферой действий. И в 1995 году, в частности благодаря стараниям Виктора Шарикова (в настоящее время он является директором центра), возник Московский Колокольный Центр при Храме Свт. Николая в Заяцком, занимающийся по сей день разными аспектами знаний о колоколах. Campanология, развивающаяся там, представляет собой специфическую сферу знаний, т.к. сосредотачивает в себе ряд наук на вид далеких друг от друга, опирающихся как на эмпирические опыты, так и на теоретические размышления, которые ввиду символики самого исследуемого предмета из круга сакрум касаются трансценденции. Таким образом, в Колокольном Центре вокруг колоколов образовались, в основном, два типа campanологии, в целом обращенные к специфике этой науки, которую можно представить как: 1. campanологию специализированную, связанную с литьем колоколов, математическими расчетными формулами для подбора и определения качества отливочного материала, ремонтом поврежденных колоколов, а также с музыкологическим исследованием их звука и механическим вмешательством в его тембр, с целью получения желанного звучания³; 2. campanологию культурную, которая занимается описанием и классификацией колоколов как исторических памятников культуры с учетом исследований надписей, музееведением и организацией выставок колоколов, организацией колокольных концертов для карильонов, популяризацией курантов, анализом роли колоколов в театральные представлениях, уделяя особое внимание оперным спектаклям, и исследованием колоколов как основного элемента народных преданий и мотива в литературном

вокруг Москвы. Были там два монастыря – мужской и женский. В мужском большие колокола призывали: «Мы вас ждем», а в женском малые отвечали: «Будем, будем, не забудем». В России также известен «вечевой колокол», т.е. колокол городской, неосвященный, с узнаваемым звуком и приписанным ему разным видом звонов: быстрым, приказывающим бежать с целью тушения пожаров, и медленным, приглашающим на собрания общественности, так называемые «вече». Стихотворение о таком колоколе – *Вечевой колокол* (1840), вывезенным из Новгорода в Москву, написал Лев Мей. О разнообразных церковных колоколах и видах звонов пишет С.А. Мальцев в работе *Виды русских колокольных звонов*. Автор перечисляет в частности пять благовестников: праздничный, воскресный, полиелейный, вседневный или будничный и великопостный, пишет о видах перезвона: погребальным и водосвятным, а также о названиях и именах колоколов. Наряду с церковными колоколами приводит также нецерковные виды звонов, среди которых набат [6: 32-39].

³ Музыковедческий аспект campanологии [3].

творчестве. Где-то между этими исследовательскими сферами можно определить место рефлексии на тему физической роли колокольного звона, которая используется в нетрадиционной медицине [4].

Главной идеей, освещающей деятельность Московского Колокольного Центра, является охрана колоколов и сохранение и возрождение традиций их использования в православных церквях, что должно послужить пропагандированию развития заинтересованности предметом. Охране колоколов служит также паспортизация⁴, т.е. составление полной документации данного колокола с фотографией, присвоение ему паспортного номера и зачисление его к определенной группе относительно исторической ценности. Таких групп в России пять, из которых первую представляют колокола, отлитые до XVII века; прежде всего именно такие православные колокола разыскивает директор центра. Подробные информации на тему паспортизации, в частности с образцом паспорта, находятся в публикации под редакцией Виктора Шарикова *Практические рекомендации по сохранению колоколов, бил и традиций православного звона*[10], где, в частности, говорится о: особенностях описания колоколов, анализе их дефектов при помощи цветного, ультразвукового и рентгеновского метода с целью их ремонта и консервации и о охране колоколов во время: военных действий, подвешивания колоколов, транспортировки, подъёма на колокольню и эксплуатации. Паспортизация должна предохранить колокола от пропажи и уничтожения; до сих пор в Москве подверглось ей уже более двух тысяч колоколов.

В главном здании Колокольного Центра в Москве в церковной башне находится музейное помещение, где собраны экспонаты и можно познакомиться с разными обычаями ударов в православный колокол, который в России постигается двояко – как било (ещё в XVI веке в храмах ударяли в била) и как колокол. Кроме этого на одном из этажей здания расположена большая кампанологическая библиотека, насчитывающая несколько сотен отечественных и зарубежных публикаций и записей колокольных звонов на дисках и кассетах. На самом высоком, открытом ярусе башни можно прослушать концерт, исполняемый одним из звонарей. Интерес представляет факт, что в традиции колокольного звона в православной церкви в колокол могут бить также и женщины⁵. Специфика такого концерта связана с видом игры на колоколах, во время которой звонарь дергает за веревку каждый из колоколов разной величины, а конкретней раскачивает их языки⁶, ударяя ими о стенки колоколов. При этом церковный звонарь не имеет нот, а окончательная форма

⁴ Проводится также в среде кампанологов из Института Européen d'Art Campanaire, находящимся в Тулузе, где издан на французском и английском языках методологический путеводитель для исследователя колоколов [13].

⁵ Ибо в традиции католического костела звонарями могут быть только мужчины, а повинность эту выполнял когда-то духовный низшего ранга, чаще всего ostiarius, а сегодня выполняет костельный сторож (причетник).

⁶ В традиции католического костела язык называют «сердцем».

концерта формируется в зависимости от его настроения. Как отметил в разговоре со мной Виктор Шариков: «все идет от души»⁷, а основным учебником звонарей является *Устав церковного звона* [9]. Каждый звонарь должен иметь свой стиль, в частности для того, чтобы музыкальное мастерство не превалировало над звучанием. Принципиальным в таком концерте является тембр и ритм, что отличает его от связанного с мелодией концерта карильона⁸. Концерты на карильон, где музыкант играет по нотам и где веревки колоколов прикреплены к большим, ударяемым кулаком клавишам, как свидетельствует запись музыки в исполнении Йо Хазена, организуются в Петербурге⁹. В Москве же, также в Центре Колоколов, организованы курсы для церковных звонарей. Такой курс рассчитан на два месяца и делится на теоретическую и практическую части и самоличную игру¹⁰. Наряду с продажей колоколов эти курсы являются главным источником самофинансирования центра.

В Софийском Соборе города Великий Новгород создан центр, объединяющий звонарей наиболее известных российских колоколен, в котором им предоставляется возможность на совместную игру и обмен опытом. В этом центре был проведен, как свидетельствует фильм режиссера А. Павловича *Колокольное Искусство России* (Санкт-Петербург 1999), фестиваль звонарей, объединенный с кампанологической сессией *Колокола – история и современность*. Во время встречи подчеркивалось огромное значение колоколов в России перед октябрьской революцией, обращая внимание на самый древний российский колокол, отлитый в XI веке, на поражающее в XVI веке количество колоколов, когда «вся Россия звонила», на факт, что колокол стал национально-государственным символом в России и на обычай освящения православных колоколов¹¹. Особого внимания заслуживают высказывания самих звонарей, которые стараются обращаться к

⁷ С Виктором Шариковым автор статьи беседовал в мае 2006 года в Москве.

⁸ Условием определения колоколов как карильон является число 23 созвучных колоколов. Если колоколов 22 – тогда имеем дело с курантом.

⁹ См. диск CD вместе с книжечкой: Jo Haazen, *Carillon Music from Peter&Paul Cathedra St. Petersburg*, Distributed by Unlimited Classics 2003. Курсы игры на карильоне проходят в Beiaard School в Мехелен: (www.beiaardschool.be). Йо Хазен наряду с практической игрой на карильоне занимается также теорией колоколов. В российской литературе о колоколах можно найти статью мастера карильона, в которой говорится о связи колоколов с космосом и человеческой жизнью. Йо Хазен пишет также о настройке колоколов. В качестве примера он приводит настроенный естественным образом пифагорейский колокол, который при помощи неземного (божественного) аккорда призывает к гармонии тела, души и духа, а также высказывает пожелание во время настройки колоколов карильоновых использования чистой терции, являющейся золотой серединой между большой терцией и малой [5:113-117]. Следует добавить, что очередной вид колокольных концертов проходит в евангелическом костеле. При этом в концерте принимают участие несколько десятков исполнителей и каждый из них имеет в своем распоряжении несколько колокольчиков с деревянной ручкой, которые они добирают со стола. Игра на колокольчиках (ghanti) известна и в Индии.

¹⁰ См.: (www.bilo.ru).

¹¹ В католическом костеле освящение колоколов датируется 968 годом.

наиболее древним традициям и способам колокольного звона, изучая дошедшие до нас с XIX века оригинальные партитуры ростовских звонарей, где встречается даже упоминание о том, в каком порядке должны стоять звонари-исполнители. Поэзия свидетельствует о том, что звонари относились к колоколам как к живым существам и наилучшим примером этого является анонимное стихотворение *Степаныч-старичок*, датированное 1888 годом, в котором воспевается чувство дружбы, испытываемое звонарем к колоколу [8:24-25].

Произведение Анастасии И. Цветаевой *Сказ о звонаре московском* (Москва 1977)¹², обращенное к поэтике литературы факта, посвящено огромному количеству аспектов, связанных с концертами на колоколах в православных церквях. Что интересно (в частности в связи с антропологией повседневности, проникающей в схемы привычного человеческого восприятия окружающей среды в поисках более глубоких истин) звонарь, представленный в нем, сомневается в количестве тонов и звуков в октаве, которая, что следует подчеркнуть, была открыта Пифагором, посредством ударов молоточком в колокольчики разной величины. Звонарь (Котик Сараджев) обогащает музыкальную схему восприятия звуков и только колокола, как самые совершенные инструменты (вводимые даже иной, более высокий вид музыки), благодаря аликвотом и составлениям, в состоянии отразить глубину его сверхчеловеческой перцепционной чувствительности. Он в состоянии в октаве (с максимальным количеством звуков – 24) услышать 1701 звук, при чем носителем определенных тонов являются для него также люди, архитектура и цвета. На идейном уровне текста звонарь вводит неопределенность в мир стереотипных ритуалов повседневности, склоняет к вопросам об относительности человеческой перцепции и тем самым человеческой кондиции в целом, склоняет к своеобразному, читательскому метафизическому беспокойству и вопросам о границе бытия, о смерти и человеческом несовершенстве. И творит все это собственно при помощи прекрасных концертов на церковных колоколах, сверхчеловеческая красота которых кажется в состоянии отразить тайну гармонии небесных сфер. А исполняет их, как это принято в православном храме, прежде всего в субботу вечером, созывая верных ко всенощной. Из размышлений субъекта, говорящего в произведении Анастасии Цветаевой, обнаруживается детально разработанная, теоретическая система колокольного звона в церквях. И согласно ей, как говорилось выше, для звонарей ноты не имеют значения, а колокола поделены на группы, среди которых выделяют колокола с веревками прикрепленными к педалям (два колокола), к полукруглой клавиатуре и к деревянным ручкам¹³. При чем используется разное составление колоколов (трель), что также оказывает влияние на настроение

¹² Запись текста, см., например: (<http://lib.ru/MEMUARY/CWETAEWA/zvonar.txt>).

¹³ Это, по мнению Сараджева, идеальная система колоколов, однако далеко не всеми используемая в церковных колокольных. С.А. Мальцев вспоминает о классификации церковных колоколов на группы относительно их величины: малых дискантов, средних альтовых или теноровых и больших басовых [6:36].

слушателей концертов: пробуждая в их сердцах большую радость, или повергая их в глубокую печаль. Большое значение в игре, что вытекает из приведенных рефлексий звонаря, имеет также сила удара в колокол, вид самих колоколов, с учетом их веса, формы, тембров (резкий, умеренный, нежный), а также используемых в отливочном сплаве материалов: меди, золота, серебра, бронзы, чугуна, платины и стали, оказывающих влияние на характер звука [7:215].

В связи с технологическим аспектом кампанологии существует убеждение, что разница в звучании российских колоколов относительно западноевропейских заключается, в частности, в добавлении в сплав большей примеси серебра. Как подчеркнул Виктор Шариков, по звуку или по диаметру колокола можно определить его вес. Диаметр же колокола помогает расшифровать и его высоту. Звук колоколов, на что также обратил внимание директор московского центра, изменяется со временем, в связи с чем нельзя сделать такого нового колокола, который бы повторял звучание старого. Вероятно в мире нет также двух одинаково звучащих колоколов. В московском колокольном центре разработали кроме этого особенно необходимую для курантов, которые «боятся» мороза и после тридцати лет эксплуатации трескаются, технологию лечения колоколов в термостате при помощи газа – аргона, высокой температуры и определенного давления.

Московский центр наряду с накоплением музейных экспонатов и реставрацией колоколов, исследованиями их акустики и влияния звука колоколов на пространство, а также всесторонними культурными исследованиями, в частности охватывающими российскую поэзию, посвященную колоколам¹⁴, организует и кампанологические научные сессии. Конференция, проведенная в 2006 году, была посвящена, например, епископу Паулю из Ноли в Кампании (Италия), которого принято считать изобретателем колоколов. Московский центр издал также репринт очень ценной с исторической точки зрения российской публикации Н. Оловянишникова *История колоколовъ и колоколитейное искусство* (Москва 1912). Необходимость документации исторических свидетельств, связанных с развитием понимаемой в широком смысле кампанологии не только в России, но и в Европе и в мире, сосуществует в московском центре с достижениями специалистов из кампанологических центров Центральной и Западной Европы¹⁵.

Особенный вид кампанологических исследований связан с использованием колоколов для нужд оперы. Следует отметить, что в самых

¹⁴ Более 40 стихотворений, посвященных колоколам, можно найти в поэтическом сборнике *Православный звон* [8].

¹⁵ Например, в Торунь (Польша) в связи с исторической кампанологией, была организована в 2002 году конференция «Литейное дело в Польше». В Deutsches Glockenmuseum w Greifenstein (Германия) кампанологические конференции, охватывающие всемирную географию предмета, происходят каждый год, а их результатом является выходящий с 1989 года журнал *Jahrbuch für Glockenkunde*.

больших операх мира, в частности в Ла Скала, повешены уже не только трубочные, но и нормальные колокола. Композиторы, среди которых доминирующую группу составляют россияне, довольно часто используют звучание колоколов в своих операх. Так, например, колокольный звон можно услышать в произведениях Модеста Мусоргского: в опере *Борис Годунов* (1869), с либретто по поэме Александра Пушкина, инструментальной симфонической картине *Ночь на Лысой Горе* (1860-1867) и в части *La grande porte de Kiev* из фортепианного цикла *Картинки с выставки* (1874); в увертюре Петра Чайковского *Es-dur Год 1812* (1880); в балете Игоря Стравинского *Петрушка* (1911); в композициях Сергея Рахманинова: фортепианном *Etude tableau* op. 39, № 7 (1917) и композиции для солистов, хора и симфонического оркестра *Колокола* (1913) на текст *The Bells* Эдгара По¹⁶. Исследования колоколов в российском оперном творчестве проводятся в Российской Академии Музыки им. Гнесиных в Москве и в Казанской Государственной Консерватории им. Н. Г. Жиганова¹⁷.

В российской культуре и в ритуалах православной церкви особое место занимает колоколя, стоящая отдельно. В христианской символике истолковывается она как образ Божьей Матери [11: 72], а колокольный звон, по православному обычаю, должен обеспечить слышащим и особенно слушающим поистине материнскую защиту от зла в разнообразной форме. На православных колоколях колокола укрепляются преимущественно на открытых площадках. Хлестает их ветер, который как символ Святого Духа вместе со звучанием колокола несет послания для верующих¹⁸. Самые древние, сохранившиеся свидетельства о российских колоколях, как отмечает Л.Д. Благовещенская в работе *Колокола*, датируются XIV веком и, что интересно, церковные колоколя делятся на два типа: «два типа подколокольных сооружений» - звонницу и колоколю [2:27]¹⁹. Эти колоколя, концерты, на них исполняемые, и факт культивирования духовности в ритм колоколов были и остаются предметом почитания не только местных жителей, но восхищают также и приезжих.

¹⁶ Источник информации: *Cloches et clochers. Exposition itinérante consacrée à l'art campanaire* - выставка, организованная в июле 2005 года в Страсбурге Й.П. Шмиттом.

¹⁷ В Российской Академии Музыки им. Гнесиных в Москве Александром С. Ярешко была написана диссертация *Колокольные звоны – один из истоков национального своеобразия творчества русских композиторов*, а в Казанской Государственной Консерватории им. Н.Г. Жиганова в 2004 году Еленой Н. Хадеевой была написана диссертация *Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX - начала XX века*. Там также была издана её книга: *Символистская поэтика в творчестве А.Н. Скрябина* (Казань 2004).

¹⁸ В России колокола можно увидеть также перед церквями и колоколями, как, например, в Новгороде и в Кремле. Их экспозиция связана также с местами памяти, на что указывает колокол в Катюши с выписанным на рубашке текстом Богородицы.

¹⁹ Автор посвящает главу своей книги также колоколам в русской живописи (И.И. Левитан *Вечерний звон*, В.Н. Мешков *Вечерний звон*, М. Виллие *Ростовские звоны*) и показывает их в детских развлекательных мероприятиях.

Свидетельствует об этом не один текст, основанный на источниках, и в частности приведенные Т. А. Агинкиной в работе: *Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян* записки путешественников из Польши – краковского дворянина Ст. Немойевского и дворянина С. Мацкевича, которые в начале XVII века восхищались культурой колокольного звона России [1:211]. В 1916 году, т.е. перед революционной акцией уничтожения колоколов в России московские церковные колокола, без всякого сомнения в своем полном красоте вековом наследии, доступном для наблюдателя и слушателя, описывал создатель польского театра «Редута» - Мечислав Лимановский в первой из цикла *Москва сквозь призму польской души* статье под заголовком *Колокола*, которая, однако, в польских архивах не сохранилась до наших дней [12].

Письменные свидетельства о колоколах, как и тайна их литья, часто по ходу истории исчезали вместе с самими колоколами и смертью литейщиков. Поэтому, чтобы как можно дольше и как можно более прекрасным звучанием колоколов восхищать слушателей, склонять их к задумчивости и возносить вверх, отрывая от современной, полной негармоничных звуков цивилизации, возникает необходимость детального и всестороннего описания отдельных колоколов, создания кампанологических библиотек и анализа различных аспектов предмета. Эти цели с огромным успехом реализуются Колокольным Центром в Москве, служат сохранению уже не только российского, но и всемирного культурного наследия под символом сапрана и могут представлять, с точки зрения синкретического характера предмета, плоскость диалога культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аганкина Т.А., *Вещь, образ, символ колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян* [в:] *Мир звучащий и молчаливый. Семiotика звука и речи в традиционной культуре славян*, ред. С.М. Толстая. РАН. Изд. Индрик. Москва 1999.
2. Благовещенская Л.Д., *Колокола*. Книжица. Новосибирск 2006.
3. Горкина А.Н., *Русские колокольные звоны: особенности музыкальной организации*. РАМ им. Гнесиных. Москва 2003, 170с.
4. Задубовская Е., *Лечение колокольным звоном*. Изд. Лениздат. Петербург 2006, 192с.
5. Йо Хазен, *Тайны колоколов* [в:] *Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов*, ред. А.Б. Никаноров. РАН, РИИИ. Санкт-Петербург 1999.
6. Мальцев С.А., *Виды русских колокольных звонов* [в:] *Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов*, ред. А.Б. Никаноров. РАН, РИИИ. Санкт-Петербург 1999.

7. Покровский А.М., *О музыкальном значении звонниц* [в:] *Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов*, ред. А.Б. Никаноров, РАН, РИИИ. Санкт-Петербург 1999.
8. *Православный звон, поэтический сборник*, составитель В.Г. Шариков. Москва 1997, 63с.
9. *Устав церковного звона (на русском, английском, немецком и греческом языках)*. Изд. Совет Русской Православной Церкви. Москва 2005, 208с.
10. Шариков В.Г. (ред.), *Практические рекомендации по сохранению колоколов, бил и традиций православного звона*. Изд. Московский Колокольный Центр. Москва 1999, 32с.
11. Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, перевод на польский язык A.Q. Lavique. Изд. Znak. Kraków 1994.
12. Limanowski M., *Dzwony* [w:] „Gazeta Polska”, 10.09. – 01.11.1916 r.
13. *Methodological Guide, a study of patrimonial bell tower furnishing, Guide méthodologique, observation du mobilier des clochers*, Patrimony, Patrimoine. IEAC Midi-Pyrénées 2002, 254s.

SOME MODES OF DEROGATION IN MODERN ENGLISH

CRISTINA TATARU

ABSTRACT. The article concentrates on several modes of derogation in the vocabulary of modern English. Its main contention is that, as a species of modality, derogation should not only be in the focus of lexicology, but also in that of stylistics, since it not only responds to the communicative needs of the language, but also to the individualization of human language.

Perhaps the best way to view derogation in English would be as a species of modality, and, as such, as a gradable category. If derogation is a matter of degree, perhaps its limits would be somewhere between plain **derision** and downright **deprecation**. The former questions the truth-value of the utterance in some way, while the latter might take up, at times, the mechanisms of emphasis, in order to underline an indisputable affirmation, perceived as a statement **de inesse**, addressing the object of derogation. With both these extremes and whatever nuances come between them, derogation is a matter of attitude of the speaker towards his statement; therefore it pertains, in a more overt or covert way, to modality.

Derogation is manifest in Modern English as a manifold, protean phenomenon, which is manifest at all the levels of the language, except, perhaps, the phonological one. This exception should be viewed as a consequence of the fact that phonemes are meaningless in themselves; still, in many cases, derogation can be phonetically reinforced by such elements as sound symbolism or partial onomatopoeia, alliteration, rhythm and rhyme.

Whenever derogatory hues appear in some utterance, they are accompanied by some implicit or explicit emphasis; since emphasis is itself a matter of degree, the emphatic degree will be proportional to the degree of derogation. Hence, perhaps, the fact that many derogatory affixes in English also contain the idea of diminution. Thus **-ster/-aster**, initially taken over from Latin as a derogatory suffix, in some cases also contains the diminutive nuance: **poetaster**, **gamester**, while in others, like **gangster**, it bears only its original meaning from Latin. **-Ling**, which was initially a diminutive-only suffix in Germanic, as in **darling**, **gosling**, **duckling**, also acquired a derogatory meaning in the next centuries, in words like **underling**, **weakling**. Likewise, **-ard/-art**, from French, contains both derogatory and diminutive shades: **braggart**, **sluggard**, **laggard**; a similar case is that of **-ton**, still from French, in words like **simpleton**, **glutton**.

The combination emphasis – derogation has had, perhaps, one of the longest histories in the English language; the use of numinous words, such as charms, spells and runes, the ritual insults of **flyting**, or even competitions or contests of flyting (“deliberately provocative imprecations, designed, to use another Northern word, **to**

egg the opponent into battle”)¹ have had a history going back to Germanic traditions older than Anglo-Saxon ones. Derogation might thus appear to have been, in those times, a means of desecration of the almighty power of the word, whose effectiveness as a species of the deed was perceived with much more acuteness than it is nowadays.

Some milder nuances of derogation have even become grammaticalized, which is, perhaps, a phenomenon specific to English only. A hue of derision appears in question-tags which present the same form as the main sentence: affirmative – affirmative (**So, you were out of town, were you? I saw the lights on at your place.**), or negative – negative (**So, you don't have any money, don't you? But you bought that expensive car!**). Likewise, the use of the verb **to be** in the progressive aspect carries over some derision to the utterance it appears in: **Never mind her airs. She's being clever.**

Still, perhaps the most spectacular developments in the field of derogation are to be found in the vocabulary, not only in the field of slang, but also in its institutionalized, conservative compartment, the basic word-stock.

Derogation and especially its deprecatory forms have known at least two ages of flourish in the history of English language, one in the Middle Ages, when the severe, somewhat stern Norse spirit ceased being a strong presence in the conscience of the speakers, while the Christian tradition made the martial competition shift to the field of rival religions, especially Islam and the other Christian sects. At the same time, the power of words ceased to be perceived as material, while there occurred an “increased incidence of personalized ‘swearing at’, as against the more impersonal mode of ‘swearing by’.”² At this point, some deteriorations of meaning by derogation are first noted: **wretch** (<OE *wraecca*=exile), **churl** (<OE *ceorl*=man), **knave** (<OE *cnapa*, *cnafa*=male child) or **villain** (<Lat. *villanus*=servant at a villa). Perhaps these are the first signs that words start losing touch with their etymological anchors altogether.

The Victorian age marks the first attempts at norming the lexicon of the language, therefore, while trying to delineate the ‘literary language’, lexicographers ban slang and all its manifestations, derogation included, as “fugitive cant, unworthy of preservation”(Samuel Johnson). Meanwhile, as a reaction to Victorian decorum, live language develops its non-bowdlerized derogatory and curse-words, carefully collected in some dictionaries, as well (such are, for instance Nathaniel Bailey’s or Francis Grose’s dictionaries).³ Words like **blast**, **bloody** are now noted with their derogatory meaning, while popular imagination devises by way of metaphorisation colorful expressions which are no longer in use, nowadays, and therefore shocking in inventiveness: **to sh-t through one's teeth** (=to vomit), **fart-catcher** (=valet), **beard-splitter** (=womanizer).

¹ Geoffrey Hughes, in his Swearing. A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English, gives a detailed description of the ritual of flyting in the Germanic tradition.

² Geoffrey Hughes, op.cit., p.56

³ Bailey, Nathaniel, A Universal Etymological Dictionary, London, 1721 and Francis Grose, A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue, London, 1785.

More or less similarly, the United States witness a “decay in the legal concept of blasphemy”⁴, probably due to the discarding of or reaction to Puritanism, doubled, at the same time with the ‘tall talk’ of Western expansion. **Son-of-a-bitch**, **whoreson**, **son-of-a-gun** know their heyday in such exclusively male domains as mining-town pubs or pioneering, where bravado becomes a natural idiom. **Bugger**, a word considered obscene in England, loses its obscenity and starts being used for the verb ‘to go’, in **bugger off**, then clipped to **bug off**. **Goddam** starts being used adjectivally, as an augmenter, in cases where Britons and Australians use **bloody**. Euphemistical expressions devised to ward off speakers from using the name of the divinity in vain become more transparent, if not downright ludicrous: **Jesus H. Christ**, **Holy Jumping Jesus**, or even **Jumping Josaphat**.

For all that, linguists argue that derogatory language has come to a decline, nowadays, the explanations varying from the ‘internationalization’ of English as a *lingua franca* of the modern world, down to the more and more drastic split between words as tools of plain communication and words as bearers of a mystical charge. The language is still on the move, nevertheless, regardless of theories, the range of derogation being no exception to the rule. Some very new developments in the political cant of the USA Congress may be illustrative: **Zoo-plane**=a plane for the newspapermen following the president; **American-Taliban**=Christian fundamentalists who enter politics; after the Afghan war, the term refers to John Walker Lindh, a volunteer in Al-Qaida, and other possible rivals of his. The term was first used by the “St.Louis Post Dispatch” in 1997. **Anglosphere**=the nations who have the best relations with the US: Great Britain, Australia, India and South Africa; **the Axis of Evil**=the famous term used by G. Bush Jr. for Irak, Iran and North Korea; **wild years**=years away from government; **dark horse**=politician who obtains nomination at a Convention, because there has been no agreement upon other candidates; **lame duck**=a political leader who has reached the end of his mandate; **Christmas tree**= a law with very many articles and sub-articles; **knife**=treason; **cowboy**=an undisciplined political character; **limo-liberal**=a liberal who lives in great style; **flotus**=acronym for the First Lady of the US; **red states**=states which vote with the Republicans at the presidential elections; **fat cat**=a rich banker, generous in donations for politicians; **Foggy Bottom**=the Department of State; **the Big Bench**=the Supreme Court of the US; **xerocracy**=a populist movement which spreads its messages by photocopies, etc.

To conclude, I think derogation in English is a phenomenon very much alive and will be so as long as there is need to express modality in utterances; as modalizers, derogatory words and expressions can have very variegated origins or mechanisms of generation, but they fulfill the task of coloring emotionally all human statements, in any register of the language. Perhaps they should represent as much the concern of lexicology as that of stylistics, since they respond not only to the basic communicative function of a language, but also to the individualization of human communication.

⁴ Mencken, H.L., The American Language, New York, Knopf, 1936 (4th ed.)

THEODORE DREISER, AN ANATOMIST OF THE “AMERICAN DREAM”

MICHAELA RADU

ABSTRACT. The industrial revolution that took place at the end of the 19th century changed America in remarkable ways. People left rural homes for opportunities in urban cities. With the development of new machinery and equipment, the U.S. economy became more focused on factory production; Americans did not have to chiefly rely on farming and agriculture to support their families. At the same time, immigrants from all over the world crowded into tenements to take advantage of new urban opportunities. In the end, the sweeping economic, social and political changes that took place in post-war life allowed American Realism to prevail. The writing during this period was also very regional. The industrial revolution called for standardization, mass production of goods and streamlined channels of distribution. America was leaping into a new modern age and people feared that local folkways and traditions would be soon forgotten. Responding to these sentiments, realistic writers set their stories in specific American regions, rushing to capture the “local colour” before it was lost. They drew upon the sometimes grim realities of everyday life, showing the breakdown of traditional values and the growing plight of the new urban poor. American realities built their plots and characters around people’s ordinary, everyday lives. Additionally, their works contained regional dialects and extensive dialogue which connected well with the public. As a result, readers were attracted to the realists because they saw their own struggles in print. Conversely, the public had little patience for the slow paced narratives, allegory and symbolism of the romantic writers. America was shifting into higher gear and readers wanted writers who clearly communicated the complexities of their human experiences.

Dreiser’s principal concern was with the conflict between human needs and the demands of society for material success:

A woman should some day write the complete philosophy of clothes. No matter how young, it is one of the things she wholly comprehends. There is an indescribably faint line in the matter of man’s apparel which somehow divides for her those who are worth glancing at and those who are not. Once an individual has passed this faint line on the way downward he will get no glance from her. There is another line at which the dress of a man will cause her to study her own. (from *Sister Carrie*, 117).

The American Dream is known as the capacity of dreaming and imagining a more fit life than the existing one. It is the romantic tendency of attributing life possibilities that are not sustained by the material and spiritual basis rather perishable at that time. Not finding around him all that he needs and wants, man has the right of dreaming. And the fewer life offers him, the bigger his dreams are. And thus, a discrepancy is created between illusion and reality, that brings a feeling of sadness and dissatisfaction in man’s life. That process was characteristic of the twenties. As a novelist Dreiser made his debut with *Sister Carrie*, a powerful account of a young working girl’s rise to success and her slow decline.

She was eighteen years of age, bright, timid and full of the illusions of ignorance and youth. Whatever touch of regret at parting characterized her thoughts it was certainly not for advantages now being given up. A gush of tears at her mother's farewell kiss, a touch in the throat when the cars clacked by the four mill where her father worked by the day, a pathetic sigh as the familiar green environs of the village passed in review, and the threads which bound her so lightly to girlhood and home were irretrievably broken. (49)

All the time Carrie had imagined an ideal world. She lived for that and fought for it. When she finally reached the end, the society she entered proved to be different from the one she had imagined. And thus Carrie came to express a whole tendency in the American society known under the name of the American Dream.

The effort made to separate illusion from reality characterized almost all American literature of the time.

Carrie did not have a right estimation of human and social values, she did not know the men around her and neither did she know herself. She was an optimist, she believed in life and wanted to achieve all her success. And finally she succeeded.

Hurstwood's failure is not only the drama of a generation but of a whole society that attained to a critical stage in its development. His vision was that of a charming beauty.

Finally, the story of Clyde Griffiths pushed in his "struggle for living" reveals that his dreams of being rich proved to be of no use as long as he did honest work. That's why Clyde Griffiths considers Roberta Alden an obstacle in his way toward the upper class. But he never succeeds in life, maybe man is destined to live his own life given by Nature.

Being condemned to an insecure existence, Dreiser's characters dream of stability, comfort and everything wealth can give in the world. Aladdin's cavern represents the symbol of their dream.

Carrie's road follows an opposite direction to Hurstwood's. He leaves the security of life and led by the flux of Nature he loses his balance down to his complete degeneration.

In the same way as in Sister Carrie, the human condition becomes responsible for Jennie's "falling down". Carrie obtained, however, social success but Jennie is defeated. She is self-giving not self-seeking as Carrie.

Chicago! For years the magic name had dimmed into Dreiser's brain. This Mecca of a young American with the doors closed must be the place where an ambitious youth like himself might take his first steps on the road to fortune. The American Dream had taken such strong possession of him that it came as a rude shock to find no doors swinging open to welcome his presence.

More forcibly than ever before, Dreiser discovered "the luck of being born rich....the insufferable difference between wealth and poverty".

Clothes made the man, it seemed. With fashionable clothes one might compensate for imperfections of the body or the personality, rendering them incapable of doing social harm. He found no reason why a few yards of wool or

silk should assume such importance. Yet it was so; and most Dreiser's young heroes possess an instinctive awareness of the value of clothes as a "status-symbol" in an ironically American democracy.

In his travels Dreiser had augmented his well of memory with a store of incidents and individuals that later might be tapped for fictional purposes. The panorama of American life in highly formative era had passed before his eyes, some of what he observed being new, some corroborative of impressions formed previously; and he had stumbled onto at least one enduring and influential friendship.

Dreiser announced the world his finding that life at the bottom is a tragedy. Life had much to do with "chemisms" and "magnetisms"; it was dominated by invincible material forces and of these, the drives for power, money and sex were primary.

Man, standing in the eye of the storm, remained the puppet of these forces, which through sheer accident, good luck or bad, cynically cast a few up and many down, thus producing wild extremes of fortune. These things Dreiser knew from observation. His first novel *Sister Carrie* would describe American values for what he had found them to be – materialistic to the core. The money ideal would be exposed as the great motivating purpose of life in the United States: one's relative affluence at any level of society determining the degree of creature comfort one might enjoy, the measure of prestige one might own, the extent of social power one might command.

The microscopic quality of *Sister Carrie* anticipates the rest of Dreiser's novels. Three human lives are caught in the winds of chance and circumstance: one tossed upward toward (but never reaching) fulfilment, another dragged downward to ruin, a third swept along briskly but at a dead level. Of Dreiser's principles, Carrie Meeber begins as "a waif amid forces" and ends as Carrie Madenda, popular favourite of the musical comedy stage; George Hurstwood we meet as the impeccably groomed manager of a prosperous saloon but leave as a ragged penniless suicide. Charles Drouet, the single minor character whose career the novel spans, begins and finishes as a shallow but congenial salesman, a personality boy.

As a matter of fact, Dreiser does not comment on the ugliness of that world. He only reveals it to us in an apparently careless gesture. He simply recognizes its existence. His admiration for the rich is but a desperate attempt to conciliate his own dream with the reality of the time.

But his attempt is made to fail and the writer lucidly realizes that the very existence of the world of the rich itself stands against such a kind of conciliation.

An American Tragedy tells the story of a bellboy, Clyde Griffiths, indecisive like Hamlet, who sets out to gain success and fame. After an automobile accident, Clyde is employed by a distant relative, owner of a collar factory. He seduces Roberta Alden, an employee at the factory, but falls in love with Sondra Finchley, a girl of the local aristocracy. Roberta, now pregnant, demands that Clyde marry her. He takes Roberta rowing on an isolating lake and in this dreamlike sequence "accidentally" murders her. Clyde's trial, conviction, and execution occupy the remainder of the book. Dreiser points out that materialistic society is as much to blame as the murderer

himself. Dreiser based his study on the actual case of Chester Gillette, who murdered Grace Brown – he hit her with a tennis racket and pushed her overboard at Big Moose Lake . Much of Dreiser’s works evolved from his own experiences of poverty. Dreiser’s second novel is *Jennie Gerhardt*, is the story of a young woman, Jennie, who is seduced by a senator. She bears a child out of wedlock but sacrifices her own interests to avoid harming her lover’s career. Jennie’s lover Lester Kane is son of a wealthy family. Jennie dreams about a better life but destiny is pitilessly.

Dreiser has been called “the Mount Everest of American fiction”, the wheelhorse of American naturalism”. Like a sword of an illusionist which penetrates a cabinet only at fixed points, he adheres to a pattern which leaves vital zones untouched.

Theodore Dreiser believed that the American Dream and the precepts that safeguarded it put before Americans false goals which estranged them from Nature and left them unfulfilled; the passion with which he wrote from that conviction dominated all his work. ”Sister Carrie”, *Jennie Gerhardt*” and “An American Tragedy” are the most representative novels of Dreiser and taken together they offer a complete image of the American society of that time. Contributing even more grandly is the Dreiserian view of human existence. The artist becomes, not a camera obscura, but an interpreter.

As a consequence, much effort has been expended on showing that Dreiser was not really a complete mechanist or a determinist or a naturalist. But, if art is an imitation of nature, Dreiser’s art is inseparable from his view of reality; and that view while Dreiser was composing his work was markedly influenced by the “laws of nature” which Herbert Spencer described in his “First Principles”.

Those who rejected Dreiser and who, therefore, could not understand him were mistaken in not seeing that what Dreiser aimed at, through his novels was his attempt to give us a true and convincing cross-section of the American society of his time. An his attempt was successful. It was successful because reading his novels one can get a complete image of what the American society represented.

BIBLIOGRAPHY

1. Anderson, Charles, R.: *American Literary Masters*, vol. II: Dreiser. Holt Rinehart and Winston Inc., New York, 1965.
2. Westbrook, Max: *The Modern American Novel*. Random House, Inc. New York, 1966.
3. *The Literature of an Expanding Nation: The Harper American Literature*. Donald McQuade, editor. New York: Harper & Row, 1987.
4. Theodore Dreiser: *Sora Carrie*, traducere Elena Tufeanu, București. Condor Hybris, 1992.
5. Theodore Dreiser: *O tragedie americană*, traducere Leon Levițchi și Pericle Martinescu, Chișinău. Asociația “Cartea”, 1994, vol.2.
6. Theodore Dreiser: *Jennie Gerhardt*. Dell Publishing Co. Inc. 750 Third Avenue, New York 17, N.Y. 1963.

BALANCING OPPOSITES. THE FICTIONS OF URSULA K. LE GUIN

BOGDAN ALDEA*

ABSTRACT. The present study highlights what we believe to be the fundamental coordinate of Ursula Kroeber Le Guin's literary creation, namely, the deconstruction of the system of binary opposition central to Western thought. In a brief survey of some of the main novels published by the American author, we examine the manner in which a general pursuit of balance and equilibrium is achieved through the reconciliation of seemingly contradictory elements like good and evil (*A Wizard of Earthsea*), male and female (*The Left Hand of Darkness*, *The Tombs of Atuan*, *Tehanu*), freedom and constraint (*The Dispossessed*), and, more generally, discourse and objective reality.

RÉSUMÉ. Cette étude met en évidence ce que nous croyons être l'élément fondamental de l'œuvre littéraire de Ursula Kroeber Le Guin, plus précisément, la déconstruction du système de cette opposition binaire qui est primordiale dans la pensée occidentale. Dans une brève analyse de quelques principaux romans publiés par l'écrivaine américaine, nous examinons la manière dans laquelle la quête permanente de l'équilibre est achevée par la réconciliation des éléments apparemment contradictoires comme le bien et le mal (*A Wizard of Earthsea*), masculin et féminin (*The Left Hand of Darkness*, *The Tombs of Atuan*, *Tehanu*), liberté et contrainte (*The Dispossessed*) et, plus généralement, discours et réalité objective.

Keywords: science fiction, postmodernism, ursula k. le guin, binary oppositions.

In her *Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon contended that contemporary fiction relies precisely on the deconstruction of the sets of binary oppositions devised by the human mind in the attempt to reduce the universe to intelligible hierarchies. As the Canadian theorist pointed out, there are, in fact, no natural hierarchies, but only hierarchies that we ourselves devise (Hutcheon [1988]/2002: 32–33). It has been argued, indeed, that the worldview that informs the Western World is precisely a dualist one, and that, unfortunately, “a reliance upon dualism satisfies the demands of logical thought but leads to political, philosophical, and ethical dead ends” (Barry and Prescott 1992: 163).

In the following pages, through a brief survey of some of Ursula K. le Guin's most celebrated books, we shall seek to demonstrate that the fundamental coordinate, the common denominator that keeps together an otherwise diverse and extremely varied opus, is in fact a singular pursuit of Balance beyond the wide variety of binary

* Bogdan Aldea is a lecturer with the Department of Applied Modern Languages of the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, where he has been teaching cultural studies, practical translation and interpreting for more than ten years. Apart from several pieces dealing with theoretical and methodological aspects related to translation and interpreting, he is also the author of several studies and of a book devoted to science fiction.

oppositions that still shape our perception of reality and our responses to it. In fact, Le Guin herself defined both art and the mission of the writer in terms of casting bridges and reconciling apparently irreconcilable opposites, the fundamental purpose being to unite idea and value, sensation and intuition, cortex and cerebellum, the conscious and the unconscious (Le Guin 1994: 3).

A Wizard of Earthsea is one of Ursula Le Guin's early novels, published in 1968 as the first book in a trilogy that also includes the *Tombs of Atuan* (1971) and *The Farthest Shore* (1972), and which features characters that the author would revisit in later novels such as *Tehanu* (1990). Drawing on Jungian theory, Taoism, anthropology, and Freudian psychology, *A Wizard of Earthsea* introduces us to a universe seen as a dynamic, balanced system, kept in place by natural laws that stem from magic rather than from physics. The book, just like the others in the series, shows the process of coming of age, in "a narrative whose external action is really internal" (Barrow 1991: 21). It tells the story of Ged, a young mage, whose growth we follow from his humble beginnings as a goatherd on the island of Gont, where he discovers his gift and finds his first mentor in the wise Ogion, to his training in the School for Wizards on Roke. As Robert Scholes pointed out, *A Wizard of Earthsea* "relies on the mythic patterns of sin and redemption, quest and discovery" (Scholes 1975: 81–82): born to great power, Ged succumbs to temptation and, in order to gain prestige among his fellow students, he tinkers with forces that he cannot fully control and releases a devouring shadow upon the world, thus upsetting the cosmic balance. It is here that the narrative acquires a symbolic dimension, for in order to restore balance to the world and banish the malevolent shadow, Ged must put behind his former arrogance and pride and discover love, friendship, and loyalty. The shadow, of course, is nothing but Ged's own darker self, everything that he had refused to accept, repressed, or denied. It is only at the end of the book that, after a long voyage of initiation, Ged recognizes the shadow for what it is and, having grown into a stronger and better person, is able to embrace it, bringing together good and evil and accepting it as a part of his conscious self. Ged's maturity—and, externally, the restored balance of the universe—comes with this acceptance of his own relationship to evil, with his willingness to take responsibility for his actions and emotions.

A much more complex exploration of the issue of binary oppositions appears in *The Left Hand of Darkness* (1969), a book that brought its author both a Hugo and a Nebula Award. Commenting on this book, Robert Scholes indicated that "in her most mature work, Ursula Le Guin shows us how speculative fabulation [Scholes's name for science fiction, our note] can deal with the social dimensions of existence as adequately as the most 'realistic' of traditional models, or perhaps more adequately in some important respects" (Scholes 1975: 87). Indeed, in *The Left Hand of Darkness*, Le Guin sees the traditional science fiction themes of the alien world and of the alien encounter as the perfect instruments for a deconstruction of our biased and gendered perception of reality.

The book is set in a universe whose many inhabited planets are grouped into a loose organization known as the Ekumen. The action proper takes place on the remote planet of Gethen, also called Winter by the early observers of the Ekumen because most of it is covered in snow, as the planet is experiencing an ice age similar to those that occurred on Earth in the past. At the beginning of the book, we learn that, after a period of secret observations by agents of the Ekumen, the first official ambassador arrives openly on Gethen, seeking to encourage the various countries on the planet to join together and establish commercial and cultural exchanges with the rest of the inhabited galaxy. The story of the ambassador's attempt to bring Gethen into the Ekumen becomes, however, the story of the mutual discovery of two sentient creatures, two aliens, across the cultural and especially the biological barriers that separate them. This because the Gethenians are all bisexual or rather hermaphroditic, a-sexual for most of the duration of a month, except for a short period of heat known as "kemmer", during which they can become either male or female. Thus, during kemmer, a couple becomes a heterosexual pair, but not always in the same way: only chance determines which of the partners turns male, and which female. A definition of individual identity based on gender becomes thus impossible for the Gethenians, ruled out by their very biology. This science-fictional device is skillfully used by Ursula Le Guin in order to highlight our own gendered perception of self and other, and to take us beyond the biased responses to the challenges of existence and co-habitation. As contended by Barry and Prescott, "the rhythmic use of the gender theme throughout the entire novel challenges readers to imagine what it might be like to think of others as human rather than as sexual beings" (Barry and Prescott 1992: 158). Forced by adverse circumstances to flee in search of a problematic haven for nearly a thousand miles across the frozen surface of the planet, the ambassador, Genly Ai, and Estraven, one of the few Gethenians who had accepted to assist him, embark upon a journey that would take them and the readers beyond the conventional opposition between male and female and closer to the essence of what we call humanity. It is precisely the interaction between these two characters that raises the fundamental questions which the books seeks to ask, such as "What does it mean to be human? How is our humanity defined by our gender? What does it mean to be masculine? To be feminine?" (Rochelle 1996: 326). Le Guin skillfully combines a variety of discourses in her narrative, from technical observation reports on Gethen to local myths and legends, and from Genly Ai's final report to the Ekumen to Estraven's own diary. This multiplicity of voices allows her to bring the reader into contact with the different perceptions of the same reality or situation, gradually deconstructing traditional oppositions and reaching a level where differences are relegated to a secondary position and no longer serve as identity-markers, being replaced by the common denominator represented by the fundamental humanity of the two main characters. Most compelling in this respect is the manner in which Genly Ai, with his masculine bias, initially casts Estraven into a masculine role, only to gradually discover the complexity of his friend's nature, overcome his own prejudices, and learn to respect and even love Estraven for what s/he

actually is. Furthermore, Le Guin plays with the subconscious bias of the readers themselves: Gethenian sexuality is presented in a technical report submitted by Ekumen observer Ong Tot Oppong; the topic of the report, the precise, objective, technical language in which is written, manipulate readers into casting the ambiguously-named observer into a male role. It is only at the end that the gender of the agent is revealed as feminine, subtly questioning the mechanism whereby certain characteristics are automatically associated with certain gender roles. All in all, the book is an excellent example of how the narrative devices of science fiction can convey a deep and relevant message, as “for us to see what it is to be human, as opposed to merely male or female, we need a non-human shadow, a world other than our own” (Scholes 1975: 98).

In fact, the male vs. female topic is a central theme of many of Le Guin’s writings, the author being described as “one of the first writers really willing to explore and experiment with gender and social roles” (Littlefield 1995: 247). The second volume in the aforementioned Earthsea trilogy, *The Tombs of Atuan*, another tale of the coming of age, has a girl, Arha/Tenaru as its central character. The narrative tension is manifest here in the opposition between Ged and Tenaru, in a contrast between light and dark, love and power, passivity and control, male and female. Tenar’s maturity, much like Ged’s in *A Wizard of Earthsea*, is reached once these oppositions are transcended and harmony is achieved. The more recent novel *Tehanu*, set in the same universe as the original Earthsea trilogy but published in 1990, comes to show how Le Guin’s own writing changed alongside the American feminist movement. *The Tombs of Atuan*, with its more cautious and conciliatory approach to the feminist issue, is the product of an age where masculine bias and values were almost taken for granted, and female science fiction authors often adopted a male perspective upon the narrated events. On the contrary, in *Tehanu* the writer’s feminism is of a much more militant nature, no longer involving a pursuit of harmony and equilibrium between opposites, but rather a displacement of male hegemony and bias by the newly-discovered power of women. In *Tehanu*, the world is unbalanced from the very outset, the line of the once powerful male archmages of Roke is broken, and the mighty Ged is presently but a powerless shadow of his former self. *Tehanu* comes to expose “the dark side of patriarchy,” “misogyny, rape, child abuse, a system that devalues the work and concerns of women, children, and powerless men” (McLean 1997: 115).

The same system of binary oppositions is used by Le Guin in her exploration of alternative social formations and relations. In *The Dispossessed* (1974), a book that also received both a Nebula and a Hugo award, we are presented with two inhabited worlds, one the moon of the other. Urras, the main planet, is primarily a capitalist, prosperous, male-dominated world, confronted with its own centrifugal tendencies, inequalities, and ideological clashes. The satellite, Anarres, is “the kind of world envisaged by classical anarchism” (Moore 1995: 32), stateless, classless, decentralized, secular and scientific, keen on rejecting any form of authority but eventually—and

paradoxically—turning its fundamental doctrine of absolute freedom into a restrictive dogma. The two worlds are seen through the eyes of Shevek, a brilliant mathematician from Anarres invited to work on Urras. Although fascinated by the prosperity of the larger planet, Shevek discovers how many things that the people of Urras take for granted are incomprehensible to him, the product of a different political and social system, and eventually realizes that in fact he is not comfortable with either of the two worlds. It is by way of his responses to the challenges of both planets that Le Guin proceeds to transcend the sets of oppositions and implicitly outlines (while refusing to provide a detailed map) what an ideal society might look like: non-sexist, non-racist, egalitarian, with a modest standard of living, and with a political life based on consent (Jose 1991: 180).

It could be argued that, to a certain extent, the binary oppositions examined so far (good/evil, male/female, freedom/constraint) are circumscribed by a fundamental one between discourse and reality. In more ways than one, Le Guin's work states time and again that this radical distinction, just like the others before it, is actually inoperable. Even in an early novel such as *A Wizard of Earthsea*, objective reality is seen as a linguistic construct. The magic that governs and holds together the world of Earthsea is nothing else than language, as power over an object or a person comes with the knowledge of its real name, a name which, in the case of an individual, is a closely guarded secret and, in the case of the objects in the world, has to be learned or discovered in the same way that we learn and discover the laws of physics. Similarly, in *The Dispossessed*, we see once how discourse shapes reality, as in the language of Anarres, the anarcho-communist world, there is no word for "money" or for "to buy," and the possessive pronoun has no forms for the singular. In point of fact, at the beginning of Le Guin's first novel, *Rocannon's World* (1966), the narrator wonders—rhetorically—precisely about the validity of the difference between legend (discourse) and reality, between "truth" and "truth" (Le Guin [1966]/1990: 3). To quote Warren Rochelle, with Ursula Le Guin "language... serves as a heuristic for knowing the truth, and... fiction, while a product of the imagination, can be said to be truer than fact" (Rochelle 1996: 316).

We have seen, thus, how the fictions of Ursula Le Guin proceed systematically from the statement of binary oppositions to their deconstruction and transcendence, in an approach so consonant with the poetics of postmodernism that the author, despite having chosen to work with the instruments of a "baser" form of literature, science fiction, has been constantly in the attention of literary critics. Or, to quote the bitter and at the same time admiring comment made by George Slusser, "increasingly, Le Guin's work has become attractive to academic scholars of SF seeking to 'legitimize' their field of study" (Slusser 1991: 110).

REFERENCES

1. Barrow, Craig and Dana (1991). "Le Guin's Earthsea. Voyages in consciousness," *Extrapolation*, Vol. 32, No. 1, Spring 1991: 20–44.
2. Barry, Nora and Mary Prescott (1992). "Beyond words: The impact of rhythm and narrative technique in *The Left Hand of Darkness*," *Extrapolation*, Vol. 33, No. 2, Summer 1992: 154–165.
3. Hutcheon, Linda ([1988]/2002). *Poetica postmodernismului*. Trans. Dan Popescu. Bucharest: Ed. Univers.
4. Jose, Jim (1991). "Reflections on the politics of Le Guin's narrative shifts," *Science Fiction Studies*, No. 54, Vol. 18, Part. 2, July 1991: 180–197.
5. Littlefield, Holly (1995). "Unlearning patriarchy. Ursula Le Guin's feminist consciousness in *The Tombs of Atuan* and *Tehanu*," *Extrapolation*, Vol. 36, No. 3, Fall 1995: 244–258.
6. Le Guin, Ursula K. ([1966]/1990). *Lumea lui Rocannon*. Trans. Mihai Dan Pavelescu. Craiova: Orion.
7. Le Guin, Ursula K. ([1969]/1994). *Mâna stângă a întunericii*. Trans. Mihai Dan Pavelescu. Bucharest: Nemira.
8. Le Guin, Ursula K. ([1974]/1995). *Deposedății*. Trans. Emil Sârbulescu. Bucharest: Nemira.
9. Le Guin, Ursula (1979). *The Earthsea Trilogy (A Wizard of Earthsea, The Tombs of Atuan, The Farthest Shore)*, Harmondsworth: Penguin Books.
10. Le Guin, Ursula K. (1994). "Mit și arhetip în science fiction", CPSF, 508-509 (Feb.–Mar. 1994).
11. McLean, Susan (1997). "The power of women in Ursula K. Le Guin's *Tehanu*," *Extrapolation*, Vol. 38, No. 2, Summer 1997: 110–118.
12. Moore, John (1995). "An Archaeology of the future: Ursula K. Le Guin and anarcho-primitivism," *Foundation*, No. 63, Spring 1995: 32–39.
13. Rochelle, Warren (1996). "The story, Plato, and Ursula K. Le Guin," *Extrapolation*, Vol. 37. No. 4, Winter 1996: 316–329.
14. Scholes, Robert (1975). *Structural Fabulation. An Essay on the Fiction of the Future*. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press.
15. Slusser, George (1991). "Le Guin and the future of science-fiction criticism," *Science Fiction Studies*, No. 53, Vol. 18, Part. 1, March 1991: 110–115.

**THE CONFLICT OF REPRESENTATIONS:
PARADIGMS OF INCLUSION IN JULIAN BARNES'S
*A HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS***

PETRONIA PETRAR

RESUME. L'article porte sur les stratégies «d'inclusion» identifiées dans le roman de Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, vues comme des effets du «conflit des représentations» présent dans le texte.

Preliminaries

While in the eyes of the historiographer or the documentarist in search for “truth” the title of Julian Barnes’s *A History of the World in 10 ½ Chapters* might contain its own undoing, and in those of the reader unfamiliar with the conventions of contemporary writing it might display unseemly lightness, the novel nevertheless raises crucial questions on the nature of our historical (and heavily historicised) postmodern experience of the world. One of its author’s most widely read productions due to its playful, spirited and personalised narrative tone, its focus on such philosophical matters as history, religion, perception, fictionality, also ensured a considerable amount of academic attention, resulting in a series of studies which gravely explore the text’s anchorage in the contemporary anti-totalising paradigm.

What the present study will attempt to achieve is not, of course, to refute the majority of interpretations of Barnes’s *History*, which place it under the subversive parentage of cross-generic, iconoclastic critiques of “realist” modes of writing, or of traditional views of the “nightmare of history” and historiography. Instead, my purpose will be to contribute to such interpretive trends by way of a so far (inexplicably) less trodden path: the conflation of multiple *modes of representation* and *regimes of signification* under the tutelage of what will prove to be an *inclusive*, rather than *exclusive*, notion of textuality.

“Inclusive” regimes of signification

The “inclusionist” thesis is unmistakably supported by both the structure and the content of the novel itself, therefore making it difficult to categorise its “message” as a fictional manifesto against the historiographic and novelistic traditions, and turning it into an improbable collage of such traditions and discourses, none of which is eventually privileged. The self-confessed fictional history of the world in “10 ½ chapters” consists of a non-chronological jumble of narratives, as well as typically Barnesian essayistic and descriptive digressions, whose temporal and spatial coordinates range from the age of the biblical flood

through medieval legal disputes and Victorian frames of mind to present-day consumerist society and even futuristic trips to the Moon.

The chaotic and fragmentary structure of the text, whose first sighting may mislead readers into thinking they are dealing with a collection of short stories, dialogically accommodates a large number of motifs, characters, situations, narrative voices, themes, forms and discourses, loosely controlled by thematic or discursive resonances, anachronistic contextualisations and, most importantly, by the appropriate and overarching motif of Noah's Ark. A transparent symbol of multiplicity and unlikely juxtapositions, the biblical Ark also occasions most of the historical or mythological transgressions of the inclusionist concern, ironically transposed into the reiterated separation of the clean from the unclean, and consequently paves the way for Barnes's subtle critique of exclusion of any kind.

Since the consensus on the Bakhtinian (both in the senses of "dialogic" and "carnavalesque") structure of the novel is firmly established and rests on self-evident grounds, I will not dwell any further on it. There is, however, one more aspect which needs to be pointed out, namely that the text's polyphony is also rooted in Barnes's adroit investigation of historical cultural epistemes and ontologies, extending from archaic religious worldviews to Christianity and "scientific positivism". Each of these ontologies, or "theories on the nature of reality" (Abercrombie 117) corresponds to, and determines what sociologists (notably Nicholas Abercrombie, Scott Lash and Brian Longhurst) have called "regimes of signification" (see Lash, 1992: 118), defined as "a particular mode of signifying", and which may be further described as sets of instruments and assumptions that mediate the production of meaning in a particular society or historical context. While emphasising the fact that there is no "pure" state of a particular regime of signification, Abercrombie, Lash and Longhurst distinguish three such cultural paradigms belonging to modernity: realism, modernism and postmodernism, hinting at the existence of various others, such as the Christian and the romanticist:

Modernism, for example, as a regime of signification, devalues the "referent" to emphasize the formal qualities of the signifiers. Postmodernism as a regime of signification once again puts important value on the referent, but then problematises the referent itself, so that the place of the signifier is often taken by the referent and that of the referent by the signifier. The corresponding postmodernist popular ontology features the pervasion of reality itself by representations. In a corresponding vein, pre-realist (and many non-Western) modes of signification, in their characteristic weighting of symbolism, tend to privilege the signified. Signifiers here point not to the referent (that is, to reality) but to signifieds or meanings of a higher order, such as deities or ideal forms as in some varieties of classicism. The realist mode of signification privileges the referent, as does postmodernism. But referent and signifier in realism, unlike postmodernism, are clearly differentiated, each in its proper place. (118)

Even though the terms (or concepts) are by no means undisputable, as they prove particularly appropriate for the attempt to delineate both the ideological and the structural problematics of Julian Barnes's *History of the World*, I will borrow the terms

and duly define them in due time. For the moment, the important point is not only that the novel's formal heterogeneity juxtaposes several of the historical "regimes of signification", but also that this complex "inclusiveness" is further complicated by means of a blatant conflation between several modes of representation – mainly, the verbal and the visual. One does not have to read the book, but only to hold it, to discover that it encloses a folded reproduction of Theodore Géricault's painting known as "The Raft of the Medusa". On a more profound investigation, however, we discover that the reproduction is part of the novel's (and the world history's) fifth chapter, "Shipwreck". The obvious question imposing itself concerns, of course, the radical nature of this particular instance of the ekphrastic mechanism: why was the author not content with simply describing and commenting on Géricault's painting, as many had done before him, but decided to supplement the text with the image (more precisely, with a copy of the image in an "age of electronic reproduction")?

As a matter of fact, another instance of pictorial ekphrasis does exist in the novel, namely in the first-person digression of the "half-chapter" – the ironically entitled "Parenthesis"; but this time the painting (El Greco's "Burial of the Count of Orgaz") is not reproduced, and seems to serve only as a discursive trope meant to reinforce the case presented by the narrator: arguably, the subjectivity of authorship and the status of the individual within today's ontological regime (see Wilson 367). To be sure, the novelistic and the pictorial discourses are still not only juxtaposed, but also conflated:

Still, it's natural for the novelist sometimes to fret at the obliquities of fiction. In the lower half of El Greco's "Burial of the Count of Orgaz" in Toledo there is a line-up of angular, ruffed mourners. They gaze this way and that in stagey grief. Only one of them looks directly out of the picture, and he holds us with a gloomy, ironical eye—an unflattered eye, as well, we can't help noticing. Tradition claims that the figure is El Greco himself. I did this, he says. I painted this. I am responsible, and so I face towards you. (227)

As we shall see, the issues of individual authorship, as well as authorial intent versus subjective interpretation, also feature prominently in the fifth chapter of the novel (it may not be a coincidence that the respective chapter, together with the reproduction, are placed half-way throughout the novel). Art historians teach us that Géricault was one of the initiators of the romantic trend in French painting, and his innovatory manner (including the anti-academicism of the "Raft of the Medusa") did not fail to cause the appropriate scandals among the audience. As a romantic, he must have entertained the well-known notions of originality and the high role of art and the artist that I will have the opportunity to return to shortly.

Nevertheless, in the "Shipwreck" chapter, such notions seem to be subordinated to the larger problem raised by the validity of representation(s), as notions of subjectivity and individual authorship are used not in order to emphasise the originality of the romantic genius, but to defamiliarise the act of narration and undermine the illusion of transparency of the realist discourse. Moreover, as already mentioned, the crucial

difference is given by the presence of the reproduction within the very texture of the book. To put it differently, in the terms of the title of a well-known book by Paul Ricoeur, *A History of the World in 10 ½ Chapters* stages a “conflict of representations” (better yet, of representational modes), whose destabilising effects on the discourse and reception of the novel still need to be discussed.

By the juxtaposition of painting and text, Barnes actually re-enacts the controlling trope of the novel: arguably, the rewriting – or, better yet, rewritings – of history from the point of view of the present, of which the best example is provided by the woodworm’s revisionist account of the Flood in the initial chapter. At least in the Western tradition, painting and literature share a competitive history inasmuch as, for a long time, they were both defined as mimetic arts. The narrative of painting’s progress towards the faithful depiction of the external world goes back two millennia (see Gombrich, 29), paralleling both Plato’s eviction of the poet from the City and such instances as the Stendhalian “mirror along the road” metaphor. Moreover, from a broader perspective, linguistic and visual representations work together, as rational *Logos* and divine *Lux*, to found the prevailing paradigm of knowledge characteristic of Western culture since the Greeks, recently described as predominantly ocular (see Jay, 180). In such accounts, for example, the hegemonic cognitive model of modernity is “Cartesian perspectivalism”, corresponding to “Renaissance notions of perspective in the visual arts and Cartesian ideas of subjective rationality in philosophy” (Jay 179).

Textual inclusions

Probably drawing on a century-old distinction between the arts, Abercrombie’s argument turns on the organisational parameters that visual and verbal representation, here in the guise of the pictorial and the narrative, lend to regimes of signification:

Pictorial realism, indeed the pictorial qualities of any cultural paradigm, is a matter of the organisation of *space*. Narrative realism, and the narrative qualities of all cultural paradigms, have to do with the organisation of *time*. All cultural paradigms – realist, modernist, postmodernist, Christian, Chinese and Indian – can be characterised in terms of their specific mode of organisation of time and space. (119)

I do not necessarily agree with the rather blunt differentiation between the temporality of the narrative and the spatiality of the pictorial, since it is notoriously difficult to draw the line between the spatial and the temporal implications of both representational modes. I concur with the opinion that in the case of realism spatial organisation tends to privilege a geometrically ordered world controlled by the all-encompassing gaze of the beholder/omniscient narrator, and that from a temporal point of view events are causally and logically arranged. But while it need not be proven that narratives unfold in time and paintings arrest its flux within the frame of the canvas, it is just as true that stories often serve to organise space, and paintings may strive to capture movement and the changeable living eyes of the

beholder. I propose instead that Barnes's novel artfully plays upon the intertwining spatial and temporal features of the visual and the verbal discourses, undermining conventional structures in order to destabilise reception.

For a better understanding of the mechanisms of the strategies of "destabilising inclusion", the time has come for a more detailed examination of the text itself. The first noticeable thing is that the structure of the chapter mirrors the structure of the whole novel, as do other parts as well, since the discourse is split into two formally dissimilar accounts of an actual event: the failure of the 1816 French expedition to Senegal, which, we are about to find out, was later to form the subject of a painting by Géricault. The first section of the "Shipwreck" chapter is documentary in style, limited to an "objective" third-person causal relation of the historical events, mimicking omniscience and erasing all traces of the speaking instance from the text. In short, it seems to "privilege the referent", and in doing so it reproduces the features "parameters" of the "realist" regime of signification (Abercrombie 120), as well as the expected conventions of the traditional historiographic discourse and the Victorian novel. Arguably, if the ontological legitimization of realism is "scientific positivism" (Abercrombie 120), its conventions begin to be undermined by the very first sentence of the text: "It began with a portent" (that, if we do not take into account the fact that the so-called "realist discourse" comes after four more "non-realist" chapter which have already expelled any expectation of the reader in this respect). Portents, of course, are not consistent with the scientific world view, and neither are the dramatic coincidences and ironic connections which the seemingly objective narrator (as the text does not allow for the possibility of transferring these markers of subjectivity to one of the characters) mentions at the end of the section.

Proceeding further, the reader is faced with yet another change of tone: the narration reverts to the unmistakably idiomatic discourse of a first-person Barnes *persona* already familiar from previous novels like *Flaubert's Parrot*, or from other chapters of the *History*. The beginning of the section is not less portentous than the start of the earlier piece, since it asks the age-old and consequential question that happens to also make the alleged concern of a great part of a novel on Noah's Ark: "How do you turn catastrophe into art?" (As in other chapters, the biblical flood is here instantiated by an individual event: a nineteenth-century shipwreck – incidentally, a historical occurrence, like the "St Louis" episode and unlike the purely fictional events treated in the "Survivor" or "Project Ararat" chapters.) The question does not only act as a *mise en abyme* by mirroring the theme of the novel, that of turning (catastrophic) history into art, but also sets off a set of expectations, preparing the ground for the self-conscious musings on the nature of representation.

The continuation of the first paragraph fulfils the same function by placing the discourse into the context of contemporary cultural consumerism:

Nowadays the process is automatic. A nuclear plant explodes? We'll have a play on the London stage within a year. A president is assassinated? You can have the book or the film or the filmed book or the booked film. War? Send in the novelists. A series of gruesome murders? Listen for the tramp of the poets. (Barnes 125).

The contextualisation performed by the opening paragraph of the section is an governing strategy in Barnes's novel. It serves as a reminder of the historicity of referents, signs and representation(s), and, supremely, also of the fact that we inhabit an age of the image and of simulacra, of the cultural product defined by the sensational and by the multiplication of images in the media. A possible interpretation would conclude that it is not only the discourse of (art) history that the text is trying to mimic and parody through the juxtaposition of painting and narrative/essay (once again it proves impossible to draw clear-cut boundaries between genres), but also the apparently "truthful" discourse of postmodern media such as television or newspapers, necessarily defined by the marriage of word and image.

According to Roland Barthes and his study of photography, the twentieth century witnessed a reversal of the roles played by iconic and linguistic representations: while traditionally it was the image which illustrated the words, contemporary media foreground the parasitism of words on images (Barthes 25). In another essay, the omnipresence of the textual will cause Barthes to doubt the prevalence of the "civilisation of the image" in contemporary society (Barthes 38); for the time being, however, he dwells on the consequences of the change on the meaning of the whole: the subordination of the connoting instance (the text) to the apparently purely denotational one (photographic image) effectively foregrounds an illusory realism and "naturalises" conventions:

Formerly, the image illustrated the text (made it clearer); today, the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination. Formerly, there was a reduction from text to image; today, there is an amplification from the one to the other. The connotation is now experienced as the natural resonance of the fundamental denotation constituted by the photographic analogy and we are thus confronted with a typical process of the naturalisation of the cultural (26).

Barthes' research was conducted on the structure and functions of the contemporary image, notably on advertisements, posters and news reports. Things stand a little differently when postmodern fiction is concerned, though. Julian Barnes's novel cunningly counteracts the "naturalisation" of the discourse by means of *strategies of inclusion*: parody, lack of closure, as well as repetition and multiple insertions of signifiers lacking a "referent", such as Noah's Ark. An instructive parallel is offered by the presence in the text (once again the essayistic "Parenthesis") of narratorial musings on the photographic image which, rather than rely on the "denotational" (to use Barthes' terms) "reality effect" induced by the mimetic illusion, emphasises the provisionality, uncertainty and ambiguity of the image, as well as the role of the photographer:

A photograph develops in a tray of liquid. Previously it's been just a blank sheet of printing paper shut up in a lightproof envelope; now it has a function, an image, a certainty. We slide the photo quickly into the tray of fixer to secure that clear, vulnerable moment, to make the image harder, unchippable, solid for at least a few years. But what if you plunge it into the fixer and the chemical doesn't work? This progress, this amorous motion you feel, might refuse to stabilize. Have you seen a

picture go on relentlessly developing until its whole surface is black, its celebratory moment obliterated? (Barnes 238-239)

In *A History of the World in 10 ½ Chapters*, the “reality effect” comes under strong attack precisely because the sign becomes indistinguishable from the referent and the reproduction of a painting (an artefact) shares the same ontological status with a wedding photograph (Barnes 239), or even with the original objects “depicted” by both picture and photograph. The account of Géricault’s work starts by foregrounding “truth to life”: the artist’s will to documentation, the inclusion of the two survivors among the models, the various drafts and anatomical drawings done in preparation for the masterpiece. But soon things get a different turn, as the narrator begins to foreground the process of selection (what Géricault did not paint), the historical context of the process of creation (the political implications of the shipwreck), the artistic context (the intertextual origins of the cannibalistic allusion). On the other hand, from a sign of an actual shipwreck, the image of the raft mutates, in turn, into the spiritual signified of the higher order of art, and, ironically, into the sign of a sign, since in the novel it occurs as one of the many instantiations of Noah’s mythological Ark.

In this respect, the following chapter, “The Mountain”, offers the most revealing parallel of all. The protagonist, Amanda Fergusson, a devout Christian, is promised by her Darwinist, scientifically minded father to be taken to see Géricault’s famous painting; but, much to her dismay, she gets instead to visit “Messrs Marshall’s Marine Peristrepthic Panorama of the Wreck of the Medusa French Frigate and the Fatal Raft”, complete with moving images and music (Barthes 145). It would take a whole article to give this superb comment on the implications of the technological revolution on collective and individual perception the full attention it deserves. Ironically enough, the “panorama” turns out to imitate art: the positions of some of the figures on the canvas reproduce those of Géricault’s characters.

A wedding photograph, the text goes on, may turn abnormality into normality and thus “naturalise” the unconventional under the pressure of the collective gaze, but in a postmodern world the reality effect is as unstable and fleeting as the illusion of truth created by Géricault’s painting, which began to decay as soon as it was completed: “The masterpiece, once completed, does not stop; it continues in motion, downhill. Our leading expert on Géricault confirms that the painting is ‘now in part a ruin’. And no doubt if they examine the frame they will discover woodworm living there” (Barnes 139).

The dissolution of the frame postulated by the narrator of the fifth chapter performs, as usual, a double function. On the one hand, it reinforces the blurring of boundaries between “reality” and “fiction”, once again foregrounding the interchangeability of the signifier and the referent. On the other hand, it concords with the “logic of inclusion” on which we have seen that the book relies: otherness is admitted inside, the absence closure is echoed by lack of enclosure, turning the text (now ironically found at the end of the momentous fifth chapter) into a fine reminder of the temporal and spatial intricacies of fiction.

Instead of conclusion

As an appropriately unexpected effect of the inclusive juxtapositions, it is interesting to note that the audio format of the novel released in 2007 by NAXOS Audiobooks uses as a cover the by now familiar reproduction of Géricault's "Raft". Whether dictated by editorial policy or informed awareness of the ambiguities raised by the status of a complex text such as Barnes's novel, this felicitous choice acts as a reminder of the multiple opportunities provided by the postmodern embracement of the "crisis of representation".

REFERENCES

1. Abercrombie, Nicholas, Scott Lash, Brian Longhurst, "Popular representation: recasting realism", in Lash, Scott & Jonathan Friedman, eds., *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1992, pp.115-139.
2. Barnes, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*. London: Jonathan Cape, 1989.
3. Barthes, Roland, *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
4. Gombrich, Ernst, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 2002.
5. Jay, Martin, "Scopic regimes of modernity", in Lash, Scott & Jonathan Friedman, eds., *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1992, pp. 178-195.
6. Lash, Scott & Jonathan Friedman, eds., *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 1992.
7. Wilson, Keith, "'Why aren't the books enough?' Authorial Pursuit in Julian Barnes's Flaubert's Parrot and A History of the World in 10 1/2 Chapters". *Critique*, Summer 2006, vol. 47, no. 4, pp. 362-374.

THE LANGUAGE OF STAGE SPACE (I)

MIHAI MIRCEA ZDRENGHEA

ABSTRACT. As the visual aspect is essential to the configuration of a performance, this paper will give an account of the conditions and theatrical means used in representing on stage the spatial relations described in the dramatic text.

1.0. A very broad definition of context would be “the set of circumstances or facts that surround a particular event, situation, etc.”¹ Applied to theater and drama, this implies two things: on one hand, the circumstances surrounding the theatrical event, the performance of a play, and, on the other hand, the circumstances that surround the dramatic action of a play.² As the visual aspect is essential to the configuration of performance, this paper will give an account of the conditions and theatrical means used in representing on stage the spatial relations described in the dramatic text.

According to Michael Issacharoff (1981), there are three main types of space in theater, architectural, scenographic, and dramatic, i.e. *theater space* (=the architectural design of theater buildings), *stage space* (=the stage and set design), and *dramatic space* (=space as used by an individual dramatist). The first two types concern spatial possibilities and are relevant to the theatrical (i.e. performance) aspect of the play, whereas the last corresponds to the dramatic aspect of a play. The theater building itself is important as it conditions the possibility of theatrical representation, while its architecture influences the meaning of any given performance.

Jon Whitman (1994) points to two extreme examples of theater spaces: the *proscenium* theater and the *environmental* theater.³ Whitman describes other modern arrangements of space for performance: *apron stage*, *thrust stage*, *arena stage* which bring the spectators in view of one another allowing for greater intimacy; *surround stage* which places the audience in the center of the space;

¹ Cf. *Webster's Universal College Dictionary*, 1977, New York: Gramercy Books

² One of the specific features of live theater is that it takes place in three-dimensional space. Although the theater history reveals a constant shifting and evolution for theater space, there have always several basic (visual) elements which influenced the theater event, i.e. which constituted its context. These are space, setting, costumes, properties and lighting: “A performance is a visual art: viewing its components provides an aesthetic experience in and of itself. Mood, location, historical or geographic context, style, and emotion are communicated through the visual sign system of the theater” Whitman, (1994: 31)

³ The proscenium theater (i.e. the traditional one) is characterized by the fact that the audience is separated from the performer by the so-called *proscenium arch*, which allows for little intimacy but offers a deep and broad visual perspective. In an *environmental* theater, on the other hand, spectators are mixed in with the performers: they are within the scenographic environment, they share the same space

found space, i.e. any existing place that is taken over and used for a performance event without alteration, and *converted spaces* which are found spaces transformed by adding designated seating and/or architectural or scenic pieces that help locate the action performance.

It is very important that directors and stage designers make the right decision when they choose or create space arrangements for a particular play. The main issue here would be ‘whether the design serves the play’ (Kalb, 1989: 81). In order to do that, they have to examine the information regarding dramatic space both in terms of stage directions and as a result from the *dramatis personae*’s discourse. The two sources of creating and focusing dramatic space, i.e. meta-discourse and characters’ talk, as well as the type of dramatic space they generate are worth a deeper investigation.

1.1. Issacharoff (1981:214) defines dramatic space as ‘the study of space as a semiotic system in a given play’. There are two major forms of dramatic space: *mimetic* and *diegetic*. *Mimetic space* is that which is made visible to an audience and is represented on stage. *Diegetic space*, on the other hand, is described, i.e. referred to by the characters. In other words, the mimetic space is represented directly by the spatial arrangement itself, while the diegetic space is mediated by the discourse of the characters, and hence communicated by verbal language.⁴

Issacharoff (1981: 216) further distinguishes between two modes of discourse which refer to dramatic space but have different functions. These are *auditory language* (the spoken text or discourse of the characters) and *non-auditory language* (the stage directions or meta-discourse.⁵ The function of meta-discourse is to refer exclusively to what is visible (i.e. what the producer has intended to make visible to the audiences), whereas the function of discourse is to refer both to what is visible and to what is not, and thus, for example to aspects of space described but not represented on stage.

When the dramatic discourse refers to non-visible (diegetic) space, its function is to *fill in* such ‘missing’ aspects of space (it is similar to space in the narrative in the sense that it created); when, on the other hand, discourse is focused on mimetic space, it acquires an *indexical* function.⁶ In this process of reference between codes, language is the dominant code: language points to another sign system and in doing so it establishes its own semiotic pre-eminence. In other words, it is a case where the referent is both visible and explicitly referred to. Herein lies a feature, unusual in other art forms, and an element special to drama.

⁴ Although Issacharoff does not mention it, the non-verbal language of the characters can also have an important function in ‘communicated’ diegetic space (e.g. gestures)

⁵ Issacharoff overlooks the importance of non-verbal language which may be linked to either of these two modes of discourse: the body language of characters can refer to both mimetic and diegetic space.

⁶ Issacharoff means by indexical “that form of reference that is in fact peculiar in theater, whereby discourse may refer to a scenographic code (décor, properties, or lighting, for example) or to a costume code (including hair-style, make-up, etc. (1981:216)

2.0. The theater of the absurd deserves some special attention with regards to 'space'. The conception of these dramatists concerning space is common to the literature dealing with existentialist problems in general, i.e. the idea of space conceived as *closure*, which at the same time might have the function of protecting the characters from the outside world. This semantic interpretation of the contrast between interior and exterior space is given a central role in these works and they often make considerable play of archetypal notions of space such as *uterus*, *caves* and *labyrinths*.⁷

The same semantic contrast between the interior and exterior places is also present in the Theater of the Absurd. The very titles of such plays as Pinter's *The Room* or *No Man's Land* reflect the central importance of this spatial opposition: 'Two people in a room – I am dealing a great deal of the time with this image of two people in a room. The curtain goes up on the stage, and I see it as a very potent question: what is going to happen to these people in a room? Is someone to open the door and come in?' (Pinter, 1981:10). They are all plays with a single locale, i.e. the entire dramatic action develops in one place: a country road with only one tree or almost empty interiors in Beckett's plays, a room in Pinter's drama, more or less cluttered rooms in Ionesco's.

These spaces look quite familiar, but they are not. In Beckett's plays, for example, the space off-stage (i.e. the world outside) is often left so vague and underdetermined that the locale presented on stage seems to have been sealed off and isolated from every kind of narrower or broader spatial context and the events therefore take on the features of the existential model. In Pinter's plays, it is generally the interior or stage space that is interpreted in positive terms as a place of escape, while the off-stage area sends all sorts of vague and anonymous threats triggered by every knock at the door, telephone call and the appearance of each new figure. His early plays (*The Room*, *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party*, *A Slight Ache*) have acquired the name of "comedies of menace" because of the terror which constantly threatens their interior world.

Ionesco structures his space as a set of contradictions between the unusual, fantastic and banal (Schechner, 1964:232). Thus, the corpse is growing in Amedee's *apartment*, the pupil is murdered in the professor's *study*, the Smiths and Martins explode in a middle-class English *sitting-room*, and Choubert is pursued and tortured in his own *living-room*.

Consequently, the use of space in these plays reflects either the sense of unreality (as in the plays of Ionesco and Pinter) or it is very abstract and stylized (the deliberate exposure of the artificiality of stage sets as in Beckett). There is only one tree

⁷ Thus, in Melville's *Bartleby, the Scrivener*, the main character makes his permanent residence (and refuses to leave) his office on Wall Street. Later in the development of the short story, he changes this space with the Tombs, the New York City Jail, where he stares completely motionless at a wall. E.A. Poe sometimes chooses closed spaces (dark pits, tombs, prison cells), 'enclosures within enclosures' and some other times, open ones: streets, squares (*The Man of the Crowd*) which, nonetheless are connected in a labyrinthal structure. Kafka's work is also obsessed with offices, rooms and other types of claustrophobic places (*The Bug*, *The Trial* or *The Castle*).

on the country road which serves as locale for *Waiting for Godot*; there are two small windows, two bins and a wheelchair in *Endgame*; a table with a tape recorder and a few tapes in *Krapp's Last Tape*. As Manfred Pfister puts it, what is characteristic of a stylized conception of space is the fact that "the locale has a *reflective* rather than a deterministic function. [...] space is used predominantly as a way of projecting certain levels of inner awareness and only provide a rather rudimentary image of real space (1988:266).

The space Beckett presents is intended (at one level) as the symbolic reflection of general definitions of the human condition: "It is exactly because the events are situated in a kind of abstract 'nowhereness' ...that they are elevated to the status of a universally valid model of human existence" (Pfister, 1988:267). This leads to another question: How can these plays be discussed within their dramatic context, i.e. their fictional time and space?

3.0. Fictional vs. real. Traditionally, the time and space represented in the performance are only fragments of a time-place continuum referred to in the dramatic text: A play is an abstract of a larger action – the events onstage are but portions of all events embracing the play, and the locales presented are but fragments of a broader panorama" (Beckerman, 1970:170). It is the audience's job to work out this wider context from the goings-on in the performance as "conventionally, the stage depicts or otherwise suggests a domain which does not coincide with its actual physical limits, a mental construct on the part of the spectator from the visual clues that he receives (Elam, 1980:67). This is obvious adds Pattie (2000:384), because "in most pieces of theatre, the relation of space to time follows a standard pattern: the times-pace indicated in the play exceeds the time-space of performance, but the two are sequentially related. That is, the enacted events are themselves (abstracted) from a larger number of events, imagined as taking place offstage".

The spatial and temporal hierarchy thus established will, if described in a manner that is internally consistent, allow the audience to accept the subjectivity of the characters presented; they exist in performance 'time-space' because they are firmly rooted in dramatic 'times-pace' – because they have a coherently and sequentially described existence outside the immediate confines of the performance. As critics have argued, it is precisely this conventional model that the 'theatre of the absurd' invokes and then frustrates: "The characters are simply present. All the characters exist in a dramatic time-space that is indistinguishable from the times-pace of performance. They cannot rely on a past history to confirm their existence, their own subjectivity; but they can define themselves, even if it is from moment to moment, in the actions and the words that they perform day after day and night after night"(Pattie, 2000:394).

Vladimir and Estragon do not know precisely what happened yesterday, but they do know their present existence is confirmed by their sticking together. Similarly Winnie in *Happy Days* seems to remember less and less from her past, but she confirms her own existence in the present time-space of the performance with every word she utters.

3.1. Dramatic space is equally neutral and indeterminate. Thus in *Waiting for Godot*, the “country road”, i.e. the space of the dramatic action, instead of fulfilling the usual function of linking places, comes from nowhere in particular and seems to lead nowhere, except maybe to an unspecified fair where Pozzo says he intends to sell Lucky; Hamm and Clov (*Endgame*) are extremely uncertain about the space outside the windows of their room; in Pinter’s *The Room*, Rose never leaves her room and is not well aware of what happens outside it. Similarly, Ionesco’s characters, Amedee and Madeleine (*Amedee*), never leave their apartment to eat; they haul up groceries in a basket suspended from the window in a rope.

According to Manfred Pfister, this tendency to preserve a locale and to equate the performance time with the fictional time-span of the play is characteristic to what he calls “closed structures of space and time” (1988:252). One of the purposes of the plays based on such self-contained and concentrated structures is to “achieve the greatest possible *sense of immediacy* in the dramatic presentation” (Pfister, 1988:252)

4.0 Case study: Beckett. Let us consider the following examples taken from *Endgame*, *Happy Days* and *Krapp’s Last Tape*⁸:

Ex. 1

Bare interior.
 Gray light.
 Left and right back, **high up, two small windows, curtains drawn.**
 Front right, a door. Hanging near the door, its **face to the wall**, a picture.
 Front left, touching each other, **covered** with an old sheet, two ashbins.
Centre, in an armchair on castors, **covered** with an old sheet, HAMM.
 (Beckett, 1986:92)

Ex. 2

HAMM: Take me for a little turn. [*CLOV goes behind the chair and pushes it forward*] Not too fast! [*CLOV pushes the chair*] **Right round the world!** [*CLOV pushes the chair*] **Hug the walls, then back to the centre again.** [*CLOV pushes the chair*] **I was right in the centre, wasn’t I?**
 [...] Back to my place! [*CLOV pushes the chair to the centre*] Is that my place?
 CLOV: Yes, that’s your place.
 HAMM: **Am I right in the centre?**
 CLOV: I’ll measure it.
 HAMM: More or less! More or less!
 CLOV: [*moving chair slightly*] There!
 HAMM: I’m more or less in the centre?

⁸ In Beckett’s later dramas the configuration of space undergoes further changes, i.e. it progresses to an even more radical stylization (Patti, 2000:398)

CLOV: I'd say so.
HAMM: You'd say so! Put me right in the centre!
CLOV: I'll go and get the tape!
HAMM: Roughly! Roughly! [*CLOV moves chair slightly*] Bang in the centre!
CLOV: There!
[*Pause*]
HAMM: I feel a little too far to the left [*CLOV moves chair slightly*] Now I feel a little too far to the right [*CLOV moves chair slightly*] I feel a little too far forward [*CLOV moves chair slightly*] Don't stay there [*i.e. behind the chair*], you give me the shivers.
[*CLOV returns to his place beside the chair*]

(Beckett, 1986:104)

Ex. 3

[...] CLOV goes and stands under window left. Stiff, staggering walk. He looks up at window left. He turns and looks at window left. He goes and stands under window right. He looks up at window right. He turns and looks at window left. He goes out, comes back immediately with a small step-ladder, carries it over and sets it down under the window left, gets up on it, draws back curtain. He gets down, takes six steps [for example] towards window right, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window right, gets up on it, draws back urtin [...]
CLOV: [...] **I'll go to my kitchen, ten feet by ten feet**, and wait for him to whistle me [Pause] **Nice dimensions, nice proportions**, I'll lean on the table, and look at the wall, and wait for him to whistle [...]

(Beckett, 1986:92-3)

Ex. 4

A late evening in the future.
Krapp's den
Front centre a small table, the two drawers of which open towards audience. Sitting at the table, facing front, i.e. across from the drawers, a wearish old man: Krapp [...]
On the table a tape recorder with microphone and a number of cardboard boxes containing reels of recorded tapes.
Table and immediately adjacent area in strong white light. Rest of the stage in darkness.

(Beckett, 1991:9)

Ex. 5

TAPE: [...] **With all this darkness round me** I feel less alone. [Pause] In a way. [Pause] I love to **get up and move about in it, then back here to ...**[*hesitates*]**... me.** [Pause] **Krapp.**

Ex. 6

Expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of the stage. Back an abrupt fall to stage level. **Maximum of simplicity and symmetry.**

Blazing light.

[...]

Embedded up to above her waist in exact centre of mound, WINNIE.

[...]

To her right and rear, lying asleep on the ground, hidden by the mound, WILLIE.

(Beckett, 1986:1)

Ex. 7

Winnie embedded up to neck, hat on head, eyes closed. Her head, which she can no longer turn, nor bow, nor raise, **faces front motionless** throughout the act.

Bag and parasol as before. Revolver conspicuously to her right on mound.

Long pause.

Bell rings loudly. She opens eyes at once. Bell stops. She gazes front. Long pause.

(Beckett, 1986: 23)

4.1. Positions and movement of characters. As it has already been pointed out, the dramas of the absurd are plays with a simple locale. In this respect, Samuel Beckett distinguishes himself from the other playwrights of the same school by his constant use of very simple sets, spaces which are almost empty and whose arrangement of elements is of mathematical precision and symmetry. Nothing is redundant in the space his plays create, every single detail- element of the set, positioning or movement of characters, prop, etc. – has its own function. For instance, there are not many plays in the history of drama which illustrate better the sense of entrapment in a confined space as Beckett's *Endgame* (ex.1): a "bare interior" with only two small windows (positioned high up), two ashbins covered by a cloth "containing" Hamm's parents, Nell and Nagg, and an armchair – covered as well – "containing" Hamm himself. One cannot fail to notice in this stage arrangement the "enclosure within enclosure" image. The action of Clov revealing some of these spaces can function as a metaphor for theatre: he draws curtains, like stage props, on the windows, uncovers the bins and Hamm, suggesting that the play, their play, can begin.

In the design of the stage, Hamm is positioned in the centre, and so is the table Krapp sits at, or Winnie's mound while she occupies the "exact centre of mound" (ex. 5). Thus, Beckett uses the potential of centre-stage to trigger particular semantic effects. As Manfred Pfister points out: "Even the presence of a single, motionless figure on an otherwise completely empty space creates a set of spatial relationships: a position centre-stage, for example, creates meaningful

opposition to one that is off-centre and, similarly, a position up-stage is related to one down-stage” (1988: 22).

Hamm constantly checks his central position: “Am I right in the centre?” (ex. 2). There is also a trace of irony in his asking Clov to take him “round the world” (ex. 2). He equates their “world”, the fictional dramatic space, with the real stage area and thus acknowledges their status as actors on a stage: whether they are motionless or they move about, they are still on the stage, i.e. they act, perform. As it has already been discussed as a feature of the theatre of the absurd, the characters exist in a dramatic space that coincides with the space of the performance. It is their very presence and actions within this space that define them: [The characters] presence is in itself enough to give the dramatic text a certain spatial dimension, and their positioning and movement are what brings this space to life – a space that is both created, sustained and restricted by the stage area (Pfister, 1988: 271).

4.2 In theatre, there are three basic movements within the stage area (cf. Pfister, 1988:271 and Keir Elam, 1980:18): 1. from (audience) left to right; 2. from front (stage) to back stage and 3. from ground to top (down-stage to upper-stage). All three axes (two horizontal, and one vertical) meet in the center-stage, the importance of which to Beckett’s drama has already been pointed out. The forth movement is from on-stage to off-stage: the exists and entrances of characters.⁹ For the examples above, several degrees of movement can be established: Clov – the most mobile character – moves on all four axes: on a vertical axis, up and down the steps to take a look out of the windows; on a horizontal axis, center-back and front-back to the windows and round the room with Hamm; and on-stage, off-stage to his unseen kitchen. His movements show complete mobility.

There can also be noticed different degrees of *restricted mobility* in these plays: Krapp moves from his table to the dark area and back; Hamm – round the stage (his room) space in his wheelchair pushed by Clov; Nagg and Nell can rise and sink in their ashbins; and Willie can crawl around Winnie’s mound. Finally, Winnie who is stuck in mound up to her waist in the first act (she can play with her bag and make gestures) and up to her neck in the second is a case of *complete immobility*. Consequently, Beckett exploits all possible movements in theatre in order to create semantic meanings, then shows that movement can be restricted or totally suppressed and the meanings are still generated¹⁰. It is a unique experiment in the history of drama.

⁹ As Keir Elam (1980:21) points out, in the contemporary theatre a sub-code has arisen, dictating the division of stage into definite zones: down-left/up-left, down-centre/up-centre, down-right/up-right, the so-called vocabulary of stage placement. This is particularly important when Beckett’s plays are staged.

¹⁰ The withdrawal of the potential for expansive movements from plays like *Happy Days*, *Play* and *Endgame* has the consequence that minute changes in position and minimal gesture will assume disproportionate importance (Hammond, 1979:36). In these plays, Beckett’s characters are “embedded in sand, neck-deep in funerary urns or buried in dustbins”.

5.0 Diegetic space in Beckett's drama. Michael Issacharoff's model of dramatic spaces distinguishes between mimetic and diegetic space. Issacharoff describes (1981:215) this type of space as being mediated through the discourse of the *dramatis personae* (i.e. auditory language), and thus communicated verbally, not visually. He also argues that one of the characteristics of modern theatre is to generate dramatic tension precisely from the interplay between these two types of dramatic space.

Following a different route, Pfister (1988) reaches the same conclusion. According to him, it is often the case in a drama consisting of a single locale that the spatial contrast between the stage and off-stage (the performance counterparts of mimetic/diegetic space) is problematized: "Indeed, it might not be an exaggeration to claim that one of the great inner dramas of modern theatre is the need of both characters and audiences to determine and come to grips with apparently confusing, ambiguous, or indeterminate spaces and spatial relations" (Pfister, 1988:258). Thus the off-stage space in the plays of the absurd is generally unreal, mysterious and undetermined. But no other dramatist (absurdist or otherwise) has succeeded in theatrically "presenting the unrepresentable" (Levy, 1990:48). It is the fourth movement in theatre that leads the characters off-stage: once they enter this area they disappear from the audience's visual field. Levy (1990:49) argues that in theatre off-stage is "antispaces".

Alain Robbe-Grillet (1965:114) was among the first to emphasize the notion of *being there* in Beckett's drama, and the first to contrast the stage with the off-stage as non-being: "Everything that is, is here, off the stage there is nothing, non-being". As a concept and a technical device off-stage is closely related to stage space: "Movements, props, costumes, make-up and lighting define and are defined by stage space, but they are also manifestations of external intentions or power outside the stage" (Levy, 1990:50). The notions of *there* (beyond) and *then* (future and past) influence the *here* and *now* in different ways: they can assume the form of any "other" times, other places, other people, hope for the future, regrets or nostalgia for the past, eternal life or death, inner space or external space.

5.1. Technically, off-stage is the space stretching beyond the visually perceptible part of three-dimensional stage: length, width and height. If we trace Beckett's theatrical technique from *Waiting for Godot* to *Footfalls*, we see that stage space is constantly narrowed and limited; off-stage emerges larger and becomes more imposing. There is a tendency with Beckett's characters to become less and less mobile. The more a Beckett character faces the audience, the less we see his body; this is evident in the progression from *Waiting for Godot* to *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days*, *Play*, *Not I*, etc. The bodies of the characters dwindle into off-stage until only a mouth remains visible.

An interesting use of the off-stage is made by Beckett in *Endgame*. Clov is a character who lives on the verge of off-stage: his exits are counterbalanced by Hamm's

obsession with always being there, on the stage and right in the centre. In *Endgame*, there are two points on-stage which connect it with the off-stage. First, there is the narrow door Beckett calls “an aperture” (Worth, 2002:189) which leads to Clov’s kitchen. Then there are the two small windows positioned high up, which communicate with the world outside. Clov is the only character who has access to this space: he can freely go to his kitchen or look outside, while the other characters either immobile (Nagg and Nell) or blind (Hamm), as well as the audience have to rely on Clov’s description in order to get any information about the outside world.

During the play, Clov continually goes out of the door to his kitchen in order to get different things or simply to “look at the walls” and wait for Hamm to whistle him. This space is described in contrast with the desolate space on-stage: it functions as a refuge for Clov – he is the only character who has the privilege to leave the gloomy room – and it satisfies his needs for order and symmetry: “nice proportions, nice dimensions”.

A more problematic space is the one outside the windows. The first incongruity is that Clov sees “the earth” from the right window and “the sea” from the left window. Throughout the play, many conflicting descriptions are given of the world outside the two windows. The characters’ discourse refer to various unspecified, generic areas: a desert (Nell), the woods (Hamm), the ocean (Clov and Hamm), the steppe (Hamm), a current that leads south (Hamm), which are “each plausible to exist in itself, but unlikely to exist together” (Richardson, 2000:70).¹¹

5.2. The characters also refer to specific locations connected to their past. Thus Nell and Nagg nostalgically evoke exotic-sounding places: Lake Como, the Ardennes, the road to Sedan, while Hamm mentions Kov in his story. As Richardson (2000: 71) argues, one of the most intriguing uses of space in the play is the reference to the geographical designation of the presumed homeland of the boy in Hamm’s story. Hamm’s words are entirely indeterminate: “Where did he come from? He named the *hole*. A good half-day on horse... I enquired about the situation at Kov, beyond the gulf. Not a sinner. Good.” The physical location is left unknowable, though it is teasingly proximate: “The measure of distance provided is as likely to confuse as to enlighten a spectator necessarily unfamiliar with horse travel, and indeed adds to the play’s chronological destabilization (i.e. premodern, postapocalyptic, or the temporality of a parallel world).” (Richardson, 2000:71)

In his practice of continually calling into question prior spatial statements Beckett reveals how effortlessly they ordinarily constitute the dramatic world. In

¹¹ However, there are from time to time undermined by statements like “there’s no more nature”, “there’s nowhere else”, or “outside of here is death”. As it has often been argued, statements like “outside of here is death” can also have a self-reflexive meaning, it can refer to the space on-stage which conditions the existence of dramatis personae: “characters qua characters can exist only on a stage, and that outside the performance space they are necessary non-existent, and in a sense ‘dead’ (Richardson, 2000:70).

the end, *Endgame*'s spatial setting remains enigmatic and indeterminate: Beckett draws on and then pulls away from virtually the entire range of possible spaces: historical, invented, parodic, futuristic, impossible, unknowable, and self-reflexive. He surveys, as it were, all possible types of theatrical spaces only to reject and negate each one." (Richardson, 2000:73)

BIBLIOGRAPHY

1. BECKERMAN, Bernard (1970) *Dynamics of Drama: Theory and Method Analysis*, New York: Columbia University Press
2. BECKETT, Samuel (1986) *The Complete Dramatic Works*, London and Boston: Farber and Farber
3. BECKETT, Samuel (1991) *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, New York: Grove Press
4. ELAM, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen
5. ESSIF, Les (1994) "Introducing the 'Hyper' Theatrical Subject: The *Mise en Abyme* of Empty Space", in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas: The University of Kansas, 9:1, 67-87
6. GRUBER, William E., (2001) "Empire of Light: Luminosity and Space in Beckett's Theatre", in King Kimball (ed.) *Modern Dramatists. A Casebook of Major British, Irish and American Playwrights*, New York and London: Routledge, 33-47
7. HAMMOND, B.S. (1979) "Beckett and Pinter: towards a Grammar of the Absurd", in *Journal of Beckett Studies*, 4, 35-42
8. ISSACHAROFF, Michael, (1981) "Space and Reference in Drama", in *Poetics Today*, Tel Aviv: Spring, 2:3, 211-224
9. KALB, Jonathan, 1989, *Beckett in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press
10. LAWLEY, Paul (1982) "Symbolic Structure and Creative Obligation in 'Endgame'", in *Journal of Beckett Studies*, 6, 45-68
11. LEVY, Shimon (1990) *Samuel Beckett's Self-Referential Drama*, London: Macmillan
12. PATTIE, David (2000) "Space, Time and the Self in Beckett's Late Theatre" in *Modern Drama*, 3:43, 393-403
13. PAVIS, Patrice (1982) "Towards a Semiology of the *Mise en Scene*?", in *Language of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. Performing Arts Journal Publications, New York, 131-161
14. PFISTER, Manfred, (1988) *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press
15. PINTER, Harold, (1981) *Writing for Myself*, an introduction to *Plays*, London and New York: Methuen
16. QUINN, Michael, (1995) *The Semiotic Stage: Prague School Theater Theory*, vol. I, New York: Peter Lang

17. RICHARDSON, Brian (2000) "Theatrical Space and the Domain of *Endgame*" in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas: The University of Kansas, 14:2, 67-75
18. ROBBE-GRILLET, Alain, (1965) "Presence in the Theatre", in Martin Esslin (ed.) *Samuel Beckett*, New Jersey: Prentice Hall, 111-123
19. SCHECHNER, Richard (1964) "Eugen Ionesco: The Inner and Outer Reality", in Richard Kostelanetz, *On Contemporary Literature*, New York: Avon
20. WHITMAN, Jon, (1994) *Shaping Signification in Performance*, Ann Arbor, Mi.: The University of Michigan Press
21. WORTH, Katharine (2002) "The Space and the Sound in Beckett's Theatre" in Katharine Worth (ed.) *Beckett, the Shape Changer*, London and Boston: Routledge, 181-217

ON A SOCIAL ISSUE OF OUR TIME

DORIN CHIRA

ABSTRACT. The article is part of a broad essay tackling an issue that has turned from a medical one into a political issue. AIDS has become an instrument of dividing society into 'us' and 'them', the normal, heterosexual people vs. the promiscuous homosexuals. Its origins and the first known cases are mentioned here, as well as the way in which it turned into a political issue in Britain.

The first cases of AIDS (although under a different name) were recorded and described in 1981 in the USA, among the gay community of San Francisco and Los Angeles, where homosexuals died of an unknown disease that ruined their immune system. The first recorded date, connected with the presence of HIV, is 1959, when traces of HIV1 were discovered 'in the tissues of a British sailor who died in Manchester' (Karpas,1990:578); in the summer of 1983 he was diagnosed as having died of AIDS. In 1959, a 48 year old New York clerk, coming from Haiti, showed symptoms similar to those of the British sailor and died (Garfield,1994: in *The Independent*). A case outside Africa was reported from Norway; it was that of a sailor, who 'probably became infected in the 1960s and whose wife and third daughter died of what would be diagnosed today as AIDS' (Karpas,1990:578). According to Garfield, an anonymous person from Zaire, had serum samples drawn and stored; many years later the samples were proved to contain antibodies against HIV. Scientists realised that they were facing an unknown, fatal disease. According to Garfield (1994), many theories concerning its origins emerged: the disease was the will of God who wanted to correct gays' degeneracy and depravity; some said HIV was a virus from another planet; it was presumed that the CIA or KGB devised a virus meant to clear the gay world.

However, there were theories that had to be taken into consideration. One of these theories implied that the mass vaccination against polio, in the Congo, in 1957 may have originated the AIDS epidemic. Another theory suggested that a drug known in the gay world as 'poppers' may have caused the disease. It was affirmed that it relieved you from strain, put an end to the habitual suppression of feelings or inner drives, stimulated your sexual activity.

Karpas (1990) offered a reasonable explanation for the origin of AIDS. It is a theory associated with faith, allegiance, convictions and the sexual habits of the African tribes from the Lake Kivu region in East Zaire. A widely spread ritual among the members of these tribes was to inoculate monkey blood into their thighs, back and pubic area in order to stimulate their sexual activity. Karpas

argues that this may have been a trans-species transmission, as it is known that certain species of monkeys are naturally infected with viruses related to HIV. But evolutionary and inborn processes have proved non-malignant for monkeys; the virus becomes deadly only when transmitted to the human species.

There are numerous theories about the origin of AIDS but none of them is definite and unquestionable. The same thing can be said about its possible cure. AZT-Zidovudine which seemed to be the winning drug against the disease turned out to be almost ineffective (The Independent, October 11, 1994). However, researchers consider the possibility of mixing it with other drugs that are known to prevent HIV. In November 1994 researchers announced that the combination of AZT and 3TC can diminish the level of the virus in the blood. The only problem is that AZT and other related drugs cause toxic effects. Another approach to a possible cure of AIDS is by transfusing antibodies from the blood vessels of HIV positive persons into those of patients who have already shown symptoms of AIDS. Researchers in France and the U.S. implied that this form of therapy appears to delay the outbreak of AIDS. However, because of the ability of the virus to mutate into different subtypes, the way to a vaccine or a cure is still long and difficult (The Independent, October 11, 1994).

In the early 80s the disease was dominated by its associations with the gay population and, therefore, the result was a complete imagery of calamity, contagion and evil which led to a moral panic reflected in widespread discrimination against homosexuals and people with AIDS. The name of the disease was associated with the gay people: Gay Compromise Syndrome, Gay Related Immune Deficiency or Gay Cancer (Garfield, 1994). 'Gay plague' was the name used in the British media and in the minds of the British public. Still, little attention was given to the disease; for British gays in 1981, AIDS was an American problem. A 1982 prediction proved to be true: 'British gay men had better prepare themselves for some major shocks in the months ahead. They will be under a double-edged attack from both disease and media coverage if recent American experience is repeated here' (J. Poulter, 1991:177).

Time proved these predictions to be true. The attitude towards homosexuality was a disapproving one; it suggested that the homosexual men brought this fate upon themselves by indulging in 'perverted sexual practices' (J. Poulter: 178). The repulsion and discrimination against this minority group created a mass phenomenon, still known as 'homophobia', which has been connected with 'the unfinished nature of the revolution in attitudes towards homosexuality' (Weeks, 1989:302). The representations of AIDS as a 'plague' or 'gay plague' showed that 'marginalised communities', such as gays or lesbians, became emblems of all other meanings and connotations that had to do with different questions about sexuality and moral behaviour. Gay culture has not only had a distinct history, prior to AIDS crisis, but it has also participated in fighting AIDS all over the world. It emerged from the experience of gay activists in America and has become a central issue for the European gay liberation movement. In the early 1980s, many of the gay responses were obstructed by lack of funds. In November 1992 (Garfield, 1994) the Terrence Higgins Trust (THT) was set up, first as a charity to

raise funds for research; the other aim was to supply a health education programme. Articles about AIDS and gay lifestyle were published in America but most of them underlined the absence of this issue in Britain. According to J.Poulter (1991), the ignorance of those responsible for this question offered the Government a very good chance to pretend that the problem did not exist in Britain. For the gay people it was a signal of distress; they understood they have to help themselves so, consequently, the first THT leaflet was allotted in gay clubs. It mentioned the symptoms but did not allude to incubation time; it provided health education information but it did not recommend specific lifestyle. Unfortunately, events took on a new dimension. Garfield (1994) shows that, by July 1983, 14 cases of AIDS were reported, of which 12 were diagnosed in homosexual men, the other two cases in a haemophiliac and a heterosexual man. The fact that AIDS affected not only gay people and drug users but heterosexuals as well, gave rise to a state of panic. The gay community was responsible for the spread of this disease (J.Poulter,1991). Consequently, the right of the gay community to exist in the public domain was questioned (The Times, November21,1984); gay people with HIV were called 'walking bombs' (The Sun, December 21, 1984). The Sunday Telegraph (January1, 1994) suggested that homosexuality be made a criminal offence. Homophobic attacks continued in the media : 'their defiling act of love is not only unnatural....In today's AIDS-hit world it is lethal....What Britain needs is fewer gay terrorists...'(The Sun, December 21, 1986). But the Government showed no way of feeling or thinking about this issue.However, many politicians approved of the attitude of the newspapers and consequently expressed their hatred of homosexuality. Geoffrey Dickens, MP, suggested that homosexuality should be made illegal (Garfield, in The Independent on Sunday, November13, 1994); Sir Alfred Shermann wrote to The Times that AIDS was a problem of 'undesirable minorities...mainly sodomites and drug abusers, together with numbers of women who voluntarily associate with this sexual underworld' (Garfield, *ibid.*). Clause 28 forbids local government authorities from spending money on any activity which gives favourable treatment to homosexuals. The then Prime Minister, Margaret Thatcher, strongly supported Clause 28 , so a conclusive step was taken in November 1986 when the first meeting of the Whitelaw Committee was held (Garfield,1994). On November 21,1986 the AIDS issue was discussed at length in Parliament and, finally, the Government launched its campaign against AIDS. It was founded on leaflets, posters and wide media coverage targeted on heterosexual community. The general feelings and opinions concerning health education became highly politicised at the time. According to Beharell (1994:215), in November 1989, Lord Kilbracken affirmed in the All Parliamentary Group on AIDS that only one proven case of AIDS was considered as due to heterosexual transmission. The media promptly pointed out the faults of the Government's campaign : ' the Government's advertising campaign-mainly beamed at heterosexuals indulging in normal sex- is focused on the wrong group' (The Daily Mail, November 17, 1989).

DORIN CHIRA

The final judgment reached after sound consideration is that by the end of the 1980s AIDS turned from a medical issue into a political one; it became an instrument of dividing society into 'us' and 'them' (the 'normal', heterosexual people vs. the 'promiscuous' homosexuals), into 'innocent victims' and 'guilty victims'; it became a highly controversial issue which has polarized the country. Sexuality - its principles of right and wrong behaviour, now associated with AIDS - became a central problem in British politics and very soon morality was added to it. In the 1970s people who criticized programmes and magazines that tackled issues like sex or violence were the defenders of morality; in the 1980s, morality was supported by politicians, who believed that the weakening of traditional values, such as the family, brought about all the moral ills and misery (Ferris, 1993:295). A return to 'traditional morality' was reconsidered; the idea that AIDS was a heterosexual disease was considered as untrue and misleading, meant only to turn off attention from those responsible for it.

REFERENCES

1. Beharell, P. (1994) 'AIDS and the British Press', in J. Eldridge (ed), *Getting the Message*, London: Routledge.
2. Crimp, D. (1992) 'Portraits of People with AIDS', in L. Grossberg et al (ed), *Cultural Studies*, London: Routledge.
3. Ferris, P. (1993) *Sex and the British*, London: Penguin.
4. Garfield, S. (1994) 'The End of Innocence', in *The Independent on Sunday*, November 6, 1994, November 13, 1994
5. Jeffrey-Poulter, S. (1991) *Peers, Queers and Commons*, London: Routledge.
6. Karpas, A. (1990) 'Origin and Spread of AIDS', in *Nature International Weekly Journal of Science*, vol.348, December, 1990.
7. Weeks, J. (1989) *Sex, Politics and Society*, London: Longman.

The Daily Mail on CD-ROM, January-December, 1989.

The Sunday Telegraph on CD-ROM, January-December, 1994.

The Guardian and *The Observer* on CD-ROM, January-September, 1994.

The Independent on CD-ROM, January-December 1994.

The Times on CD-ROM, June-December, 1984.

The Sun on CD-ROM, January-December, 1984, 1986, 1989.

STEPS TO SUCCESS (A STARTER PACK FOR NEWLY QUALIFIED TEACHERS)

ANA-MARIA FLORESCU-GLIGORE*

ABSTRACT. This article informs on the results of research carried out within the frame of a British Council and ELTA project in the Southeast Europe region with the aim of identifying professional and personal development needs of newly qualified teachers of English. The data were collected by means of a self-completion questionnaire survey and of four focus groups. The results of this research helped inform and focus the other three strands of the project by identifying who could be responsible for providing the support needed by newly qualified teachers of English and the forms in which these needs may be best met.

The Project

The research that this paper refers to is one of the four interlocking strands of a larger two-year project (2004-2006) across Southeast Europe. The aim of the project is to provide professional and personal development to newly qualified teachers of English in the region. The first step of the project was the data collection. Quantitative data was collected by means of a survey while qualitative data was collected in four focus group interviews. The research was carried out in partnership with IATEFL, national teachers' associations and ministries of education across the region, to identify professional and personal development needs of Newly Qualified Teachers of English (NQTs). The results of this research informed and focused the remaining three strands of the project, which refer to teachers' associations, newly qualified teachers of English and knowledge and learning resources.

'The Survey', part I, presents a summary of the findings resulting from the questionnaire analysis and their interpretation. The numbering corresponds to the sections of the questionnaire, which was completed by the respondents. In part II. 'The Focus Groups' the findings that resulted from the analysis of the focus groups data are presented. In part III the 'Outcomes' of the research and the 'way forward' in the practical implementation phase of the project are mentioned.

I. The Survey¹

The overall objective of the survey was to identify the needs, aspirations and concerns of newly qualified teachers of English with focus on identifying what NQTs need and what they currently receive by way of professional support and what role teachers' associations could and currently play in supporting NQTs.

* florescuani@yahoo.com

¹ The survey (devising the questionnaire and questionnaire data analysis) was carried out by three Romanian consultants: A. Florescu-Gligore, C. Gosa, C. Popescu

A self-completion questionnaire was distributed in two ways: on the Internet and in hard copies. The total number of respondents was 942 out of which 858 fully completed questionnaires were received. The data were quantified and analysed by means of *Confermit*, a special software. For ease of reference this paper refers only to the percentages and not to the actual number of respondents. The sampling procedures do not allow for a generalisation of the results of the survey to the entire population frame of the region. However, the sample, as it can be seen in the 'audience profile' section is relatively large and varied enough and, we believe that the results could be considered representative.

I. 1. Audience profile

The first section of the questionnaire covered questions Q2 – Q8. Q1 was optional asking for personal details. In what gender (Q2) is concerned there were 85% women teachers and 15% male teachers who responded. The acknowledged tendency for females to be more numerous in the profession is evident in the gender of the respondents to this questionnaire, too. Most of the respondents (68.8%) were between 20-30 years of age (almost equal numbers for the 20-25 and the 26-30 age groups). This might mean that teachers qualify generally within the first 6 years after graduation and that there are also about one third of the respondents (who are over 30 or 35) who become qualified later. Interestingly, if we assume that filling in the questionnaire relates to interest in the issues posed, the ages 31-35 are the least represented group, while interest increases again after the age of 35.

Question 4 asked the respondents about their teaching experience. Half of the respondents had taught for more than 2 years (59.8 %). The next numerous group were in their first year of teaching (21.1%), followed by those in their second year of teaching (16.8%). Absolute beginners represented only 2.3%. The answers here might mean that before becoming qualified teachers the respondents gain teaching experience as substitutes or as non-qualified teachers as most of the respondents have more than two years teaching experience.

Of the 16 countries included in the survey (Albania, Armenia, Azerbaijan, Austria, Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Cyprus, Croatia, Georgia, Greece, Israel, Kosovo, Macedonia, Romania, Serbia and Montenegro, Turkey) most of the respondents were from Romania and Turkey, there were no answers from Kosovo, very few from Albania, Bosnia-Herzegovina, Cyprus and Israel. There were also responses from other countries (e.g. China, South Africa, Denmark or Spain) thus showing that the issues posed are beyond regional interest.

The great majority of the respondents teach in urban areas (73%), where access to the Internet is easier. The responses to Q6 (teaching place) might also mean that there are more schools in urban areas or that urban schools have qualified teachers or that most teachers from urban areas have access to Internet facilities. The almost 100 questionnaires received as paper copies mean that there are still a fair number of 'young' teachers who do not have or do not use the

internet/ computer. They might be an audience that needs to be addressed in other ways than those offered by the Internet.

As far as the age of the learners is concerned (Q7), the leading group is that of teachers teaching teenagers (74%), followed by those teaching young learners (54%) and young adults (33%). These numbers are indicative of what teaching materials might be needed most by teachers of English. The age groups of the learners are also an indication of the language policy in the countries in the survey. The teachers who responded teach General English (94%), followed by ESP (21%) and EAP (19%). The fact that besides General English almost half of the respondents also teach for Special or Academic purposes is an indication of specialised materials needed. Combined with the answers in Q7 (young adults and adults) these responses might refer to learners in university, language centres or other contexts.

I. 2. NQTs' needs

The data that refers to the needs of the NQT's is based on indirect and direct questions in the questionnaire. The needs presented indirectly refer to Questions 9-16 in Section 2 of the questionnaire. The respondents indirectly point to the areas where they would most need help by referring to their perceptions concerning their own professional competencies in terms of strengths and weaknesses. Questions 17-19, on the other hand show what the respondents state directly that they are in need of in terms of professional help.

I. 2. 1. Indirectly expressed needs

The large majority of the respondents (around 80 %) believe they are confident and competent as far as their *language knowledge and skills* and their *knowledge about teaching* are concerned. The respondents do not perceive these two areas as deficient.

As far as the *practical aspects (skills and areas of teaching)* of their profession are concerned, the areas in need of attention appear to be ranked in this order:

1. dealing with disruptive behaviour
2. lesson planning
3. evaluation
4. choosing (or possibly designing) materials
5. teaching cross-cultural issues
6. teaching listening
7. teaching writing
8. teaching speaking

Forms of professional support that they value most highly are: talking to experienced teachers, participating in workshops and conferences (70%) and written materials about teaching. *Lack of support*, support which they expect or need, is perceived to be from experienced teachers and from written materials

I. 2. 2. Directly expressed needs

The questions Q.17-19 were aimed at eliciting direct answers as far as the respondents needs in terms of professional support are concerned: Q17 Professional support needed, Q18 Timing of support needed, Q19 Responsibility for support

What the respondents say they need are 'Courses, workshops and seminars for NQT's', which could be offered by the 'foreign cultural centres'. They need, and implicitly accept, help from mentors who are a relatively new 'institution', but which seem to have gained trust among the teachers, that is why the respondents will accept in relatively high numbers to be observed and then discuss their lessons. Interaction with peers of a similar age and experience is least favoured.

Most teachers need help before starting teaching and at the very beginning during the first three months of being a teacher, which is a comment on the fact that they are not prepared for the job.

In what responsibility for support is concerned the school and the teachers' associations (TA) score highest followed by a mentor; there are also over 60 % who expect support from foreign cultural centres. The NQT's seem to need a person to help them. As mentioned before they will trust a mentor. Because the school is the 'closest' to them, the school comes in second place as responsible for providing help especially as the teacher 'belongs' to the school. Surprisingly the teaching association is in third place, so perhaps the respondents are ready to trust the teaching association. The same percentage appears for the ministry who are the 'rule makers' but the lowest percent goes to the inspectorates (local educational authorities) whom teachers do not trust any longer, perhaps, because they are the 'intermediate' who cannot assume responsibility.

Most teachers need help before starting teaching and at the very beginning during the first three months of being a teacher. They need a person who might be from the school or from the teachers' association and since they trust the 'foreign cultural centres' these are the places the NQT's come to to look for help.

I. 3. The Teachers' Associations

This part refers to Section 3 of the questionnaire Questions 20-27. Surprisingly few of the respondents are members of a teachers' association (25%) even if in the previous section the respondents mention the associations as 'institutions' responsible for support. Most TA members joined more than two years before (47%). Percentages of duration of membership decrease as follows: two years: 26.5 %; one year: 12.5%, less than a year: 14%. These percentages relate to those presenting the respondents' teaching experience (response to Q4)

The answers to why the respondents became a member of a TA can be grouped in four larger categories: professional development and support (144), networking (18), various advantages: from paying reduced fees in conferences to feeling empowered (18), English language improvement opportunity (8). These answers highly correlate with the answers given to Q.18 (timing of support) and

those to Q.23 which asked for the reasons for joining/ not joining a TA. Most of the respondents (84%) would like to become a member of a TA.

Question 23, which asked for the reasons for becoming or not becoming a TA member, was an open question unlike most of the rest of the questionnaire in which the respondent circled/ ticked an agreement option out of five. Of the responses, 92 % gave reasons why a teacher would join a TA while the remaining 8 % justified why they would not.

The positive answers were grouped under the following themes, which are mentioned starting with the most frequently mentioned one: 1. Professional help (to seek professional help or to offer it - a very limited number), 2. Networking (need to contact peers, exchange ideas or get feedback), 3. Developing language competencies (few mention their desire to improve their English - mainly their oral skills), 4. Empowerment (This was the least frequently mentioned reason. Respondents expressed their wish to be part of the group because this would make them feel stronger and they would have a feeling of belonging). As mentioned previously, the respondents' who expressed their wish to become a TA member want to do it mainly for the same reason as those who are already members: professional support.

Whether they are members of the TA or not, less than a half took part in TA organised events (Q 24). Consequently something should be done to attract them. Those less than a half who participated were present in the following types of events: courses, workshops, seminars (88 %) conferences (71 %) festivals, celebrations (21 %) competitions, debates (19 %)

The most favoured were workshops and this validates the answers given to the previous questions and it shows how important it is to take running workshops into consideration and direct contact with professionals not just materials. Secondly, it might be useful to consider organising conferences as means of attracting membership i.e. much lower fees for members since conferences are the runner up in this case. Question 26 asked about the forms of support received from TA's. It is notable that less than half of the respondents mentioned support received from their TA, just over 30 % getting professional support when needed.

In brief, most respondents think that TA's are or should be beneficial to their teaching profession and state that they want to join a TA, as they consider it the second best source of professional development; still 75 % of the respondents are not members of any TA.

II. The Focus Groups²

II. 1. General issues

Four focus group interviews with newly-qualified teachers were conducted in Romania, Greece, Armenia and Azerbaijan on a visit to the region by the consultant between the 25th October to the 4th November 2005. The interviews were

² The focus group research was carried out by Sue Leather and associates; a Canadian consultant

recorded on tape and notes were also taken by an 'observer' at the time. Some of the Greek data was collected by email after the visit, because of the difficulty in accessing newly-qualified teachers from the state sector during the consultant's visit. (Leather, 2005:3)

The aim of the second part of the research was to collect qualitative data from the same type of respondent as the one who answered the ELTA questionnaire and compare the findings of the two means of data collection for triangulation purposes.

The focus groups in a fairly open format lasted between 45 minutes and just over an hour on average. Participants were given time to talk about the issues that they considered relevant to them. The consultant did not have a 'checklist' of possible areas of difficulty and challenge; nor did the consultant suggest possible areas of difficulty to participants of the focus groups. Some attempts were made to make the atmosphere as relaxed and non-threatening as possible. (Leather, 2005:3). The discussion followed roughly the following format:

1. How long have you been teaching?
2. Describe your school briefly. (Size, pupils, location i.e. city/town/rural?)
3. Briefly describe your experience of being a newly-qualified teacher in your school.
4. Do you have a mentor in your school, either formally or informally? (Someone who you can go to for help or advice?)
5. What are your biggest challenges or difficulties as a newly-qualified teacher? What's hard for you? What's easy for you?
6. Do you think that your training prepared you for your life as a teacher? If there were 'gaps,' what were they?
7. Do you belong to a Teachers' association? If so, describe the activities of the association.
8. Do you think that a Teachers' association could be helpful?
9. What would you like a Teachers' association to offer you?
10. I am developing a kind of 'first-aid pack' for newly-qualified teachers in * and other countries in the region. What do you think should be in that pack? (Leather, 2005 :3)

Besides the focus group interviews the consultant also had discussions with representatives of Teachers' Associations and representatives of some educational institutions in three of the countries. This information was considered as supplementary information.

II. 2. Common needs (Leather, 2005: 4-12)

Though there are clearly differences in experience between the focus groups in the four countries, there are some common strands in terms of their expressed 'challenges.' The main 'challenges' for NQTs to come out of the data collected in the four focus group interviews are (these are not ranked in any way):

STEPS TO SUCCESS ...

1. Lesson and course planning
2. Lack of effective, practical training at pre-service stage
3. Methodology: making lessons student-centred, getting students to speak, not just 'know grammar'
4. Information about 'new' methodologies
5. Classroom management – how to organise the classroom for student-centred practice
6. Discipline and disruptive behaviour
7. Access to up-to-date materials, books and resources
8. Making use of more experienced colleagues, mentoring, observation etc.
9. Networking with colleagues
10. Access to up-to-date English and cultural information

II. 2. 1. Focus group in Romania

The topics that all participants agreed were the main challenges for them as newly-qualified teachers were: planning, both lesson and course-planning and disruptive behaviour in the classroom. Other issues that were of importance were access to new materials and ideas about how to use them; teaching mixed ability classes and when and if to use mother tongue. Access to up-to-date English was an issue, though not a huge one.

None of the focus group participants was member of a Teachers' association; indeed most of them seemed at a loss as to where to find one, though they agreed they might be useful. Some of the group had helpful mentors, others less so. (Leather, 2005: 4-6)

II. 2. 2. Focus group in Greece

In the set of data obtained from NQTs in Greece figure: lesson preparation and planning, classroom management and discipline, access to networking possibilities, such as seminars, conferences and associations, lists of books and resources available both on and off the internet. There were also suggestions as to what a first aid pack should contain: tips on classroom management and discipline, preparation for a multicultural environment, advice on conflict resolution, and a list of resources to use in the Greek classroom and curriculum (i.e. activities, games etc.) (Leather, 2005: 6-8)

II. 2. 3. Focus group in Armenia

The focus group discussion was a wide-ranging one. A great deal of time was spent on the issue of initial training and its shortcomings. However, there was also a strong feeling from the group that there were challenges in the following areas: lesson planning and topic choice, practical information about student-centred methodologies, classroom management (how to get 40 students working effectively), effective, professional monitoring and observation, access to up-to-date materials, resources and cultural information, level of English (Leather, 2005: 8-10)

II. 2. 4. Focus group in Azerbaijan

This discussion brought up a lot of quite basic issues. The main ones were: access to up-to-date materials and classroom resources such as posters and tape recorders, access to training in up-to-date student-centred methodologies, lesson planning (Leather, 2005: 10-11)

II. 3. Teachers' Associations

The focus group participants in the four countries were - the overwhelming majority - not members of a Teachers' Association; many had not even heard of one. When asked about the possible role of the TA most NQTs could see that an association might be helpful in addressing at least some of their needs. (Leather, 2005: 12)

III. Outcomes

A comparison is more easily made by putting side by side the lists of issues that result from the two sets of data. In the questionnaire survey completed earlier in the year the respondents were given categories to rank in order of importance. Focus group participants were not asked anything directly and the issues from the interviews were not ranked. I ordered them so that the numbers roughly correspond with those of the list of issues in the survey data.

Means of data collection	Survey (issues ranked)	Focus groups (issues in no particular order)
NQT'S needs (areas in need of support)	1. Dealing with disruptive behaviour 2. Lesson planning 3. Evaluation 4. Choosing (or possibly designing) materials 5. Classroom management 6. Teaching cross-cultural issues 7. Teaching listening 8. Teaching writing 9. Teaching speaking	1. Discipline and disruptive behaviour 2. Lesson and course planning 3. Lack of effective, practical training at pre-service stage 4. Access to up-to-date materials, books and resources 5. Classroom management – how to organise the classroom for student-centred practice 6. Access to up-to-date English and cultural information 7. Methodology: 'new' methodologies
Forms of support	1. Direct interaction (preferably with an experienced teacher, or mentor) during workshops or conferences) 2. materials or books 3. websites	1. Making use of more experienced colleagues, mentoring, observation etc. 2. Networking with colleagues 3. participants in more rural areas had little or no access to the internet
Responsibility for support	-the school -Teachers Association -a mentor -foreign cultural centres	-more experienced colleagues, mentoring, observation etc. -networking with colleagues
Timing of support	very early in their teaching careers	The shortcomings of initial training could suggest that NQTs need support immediately.

As can be seen, in the table above, there are some issues that appear only in the data from the questionnaire. I believe this to have happened because they are issues that teachers are not faced with every day (like evaluation and teaching writing).

As a result, of comparing the findings from the quantitative and qualitative data, the consultants proposed the possible contents of the Starter Pack for NQTs and suggested a way forward in terms of developing support and training formats for newly-qualified teachers in the region.

III. 1. Starter Pack for NQTs

The pack addresses both the needs of the most sophisticated and also of the least sophisticated contexts in the region; the teacher working in a small village in a rural area, with little access to internet or other resources would find it useful and so would the NQT working in the city with access to more resources. Since some of the NQT's work on their own the pack is designed both as self-access material as well as for training purposes, by Teachers Associations and/or other groups perhaps. The training exercises are in the appendices and are cross-referenced in the modules themselves. The pack is available as 1. Hard copy (paper), 2. CD Rom, 3. Online version

III. 1. 1. Draft Contents

Introduction: Starting with you

Module A. Classroom skills and competencies

Unit 1: Managing your classroom and your students

Unit 2: Planning your lessons and your course

Unit 3: Grammar and vocabulary: presentation and practice issues

Module B Developing Skills

Unit 4: Practising language skills 1: listening and speaking

Unit 5: Practising language skills 2: reading and writing

Unit 6: Assessment

Module C Materials and Resources

Unit 7: Teaching culture, teaching language

Unit 8: Visual Aids

Unit 9: Making learning enjoyable and memorable

Module D. Developing as a teacher

Unit 10: Professional development, personal development

Unit 11: Making the most of your colleagues and students

Unit 12: Networking beyond your local context

Appendix 1: Training tips for each module

Appendix 2: Books and articles list & Websites

Appendix 3 Observation sheets

III. 2. The 'way forward'

In 2006 there were a series of summer schools for the training of teachers' association representatives and trainers from each country and the same year was dedicated mainly to the production of the packs entitled "Steps to Success". The implementation proper has been taking place since 2007 and it will cover 2008 too. The implementation will include training events for NQT's managed by local British Council centres and local Teachers' Associations besides cascaded training for local trainers and TA representatives. In 2008 there will be an evaluation of the project and a Teachers' Associations event for sharing the experience of the project.

REFERENCES

1. Florescu-Gligore A 2003 'Where and When Did You Learn to Teach?' *Studia Universitas Babes-Bolyai Philologia* 1 anul XLVIII
2. Florescu-Gligore A 2000 'What is teaching all about? Beginner teachers' opinions about the profession.' pp123-133 in *Lancdoc Working Papers* editor Sunderland J. University of Lancaster with British Council Romania, Timisora, Editura Eurobit
3. Florescu-Gligore A., Popescu C., Gosa C. 2005 'What are the Professional Needs of Newly Qualified Teachers of English?' *Studia Universitas Babes-Bolyai Philologia* 1 anul XLVIII
4. Florescu-Gligore A., Popescu C., Gosa C. 2005 unpublished Report on ELT Questionnaire
5. Kruger, R.A., 1994: *Focus Groups: A Practical guide for applied research*, Thousand Oaks: Sage
6. Leather, S. 2005 *A Survey of the Needs of Newly-Qualified Teachers in the South-East Europe Region* Sue Leather Associates Vancouver, Canada, and BC Romania
7. Leather, S 2006 *Steps to Success; A starter pack for newly qualified teachers* British Council, www.britishcouncil.org, Sue Leather Associates, www.sueleatherassociates.com

FLUCHT VOR DER VERGANGENHEIT? GEIST GEGEN NATUR IN MARTIN WALSERS *EIN FLIEHENDES PFERD*

ANA-MARIA PĂLIMARIU

Zahlreichen bisherigen, sogar den neueren Auffassungen über Martin Walsers 1978 erschienene Novelle gemäß, ist *Ein fliehendes Pferd* das Dingsymbol der gleichnamigen Novelle und stellt die „ganze Lebensproblematik“ der Figuren dar, der sie eben durch das Fliehen auszuweichen versuchen sollen. – Entgegen diesen Auffassungen wird hier folgende Ansicht vertreten: Die vom Erzähler inszenierte Vergleichbarkeit zwischen dem Innenleben des fliehenden Pferdes und der „existenzphilosophischen Gedankenwelt des Erzählers sowie seiner Figuren“ will gerade eine Unvergleichbarkeit zwischen Menschen und Natur erzeugen, die gerade in dem *nur* Menschen zugeteilten „Geist“ (der Vergangenheit) begründet liege.

These

Eine neuere Untersuchung über Martin Walser, die unter anderem auch seine bekannte Novelle *Ein fliehendes Pferd* bespricht, kommt zum Ergebnis, dass es ihm als Erzähler gelingt, „die Welt neu zu erkennen und richtig auszudrücken, wie sie ist“ (Yuk 2002: 8). Diese positiv-sentimentale Deutung verkennt jedoch den hohen Grad der Inszenierung, mit dem Walser arbeitet. Das Interesse dieser Untersuchung besteht deshalb darin, aufzuzeigen, *wie* Walser Möglichkeiten schafft, die Welt so zu inszenieren, wie sie im Bewusstsein des Lesers werden sollte. Dabei setzt sich folgende Untersuchung nicht zum Ziel „die Welt“ im Bewusstsein des Lesers sondern nur einige Aspekte der Vergangenheit einer möglichen Welt zu erkunden.

Das Interesse der folgenden Ausführungen ist zu klären, ob der Erzähler Martin Walser in seiner Novelle *Ein fliehendes Pferd* Geist und Natur als unvereinbare Gegensätze konstruiert.¹

Der Erzähler Martin Walser

Auch wenn Martin Walser als Autor sich dezidiert von dem „auktorialen Erzähler“ abgrenzt und seine Erzählhaltung als „seit 1976, seit *Jenseits der Liebe*, in vollkommener Verbundenheit mit der Hauptfigur“, „aber trotzdem in der dritten Person“ (Walser 1981: 104) beschreibt, so gibt es seit 1976 zwar in der Tat bei

¹ Für eine ausführliche Analyse der Geist-und-Natur-Problematik im Werk Martin Walsers siehe: Pălimariu 2007.

Walser einen heterodiegetischen Erzähler, aber er tritt in dem erzählten Plot der diegetischen Welt nicht auf, sondern fokalisiert das Erzählgeschehen intern. Die interne Fokalisierung des Erzählgeschehens besteht darin, dass nur das erzählt wird, was im Wahrnehmungs- und Reflexionsbereich der Hauptfigur liegt. Diese Erzählform ermöglicht dem Erzähler, die Aussagen und Gedanken der Hauptfigur ins Zentrum zu führen, ohne sie durch eine Außenansicht zu relativieren. Aber zugleich kann diese Erzählform der Hauptfigur auch nicht alles überantworten, es besteht eine *Komplizenschaft* zwischen dem Erzähler als Instanz und dem Erzählmedium – eine Komplizenschaft aber, deren Regeln und Grenzen dem Leser vollkommen vorenthalten werden. Kennzeichnend für Walsers Prosa seit 1976 ist, dass der Erzähler Figurenkonstellationen erzeugt, in denen die Rolle des Erzählmediums in bestimmten Abschnitten der Hauptfigur zukommt, und in denen diese Rolle auch immer einer als Herrschaft stilisierten Figur gegenübersteht. In Walsers Prosa seit 1976 gibt es auf den ersten Blick zwei Herrschaftsbilder nebeneinander: zum einen die Herrschaft, wie sie von der Hauptfigur gesehen wird, und zum anderen die Herrschaft, wie sie vom Erzähler übermittelt werden soll. Das Problem ist nun aber auch, dass der Erzähler sich mit der Hauptfigur ständig abwechselt. Die „Erzählinstanz wechselt von der extra- zur intradiegetischen Ebene“ (Westphal 2003: 209). Die Prosa, die Walser seit 1976 schreibt, beginnt so als würde der Erzähler von außen die Beobachterperspektive einnehmen. Der Erzähler suggeriert zunächst, dass er einen Erzählerbericht abliefern würde, indem er in der dritten Person erzählt, er konstituiert sich also im Bewusstsein des Lesers als von der Person unabhängiger Erzähler. Andererseits aber wird alles, nachträglich auch dieser Erzählerbericht-Beginn, durch die Hauptfigur intern fokalisiert, so dass das Wissen des Erzählers mit dem Wissen der Figur ununterscheidbar wird.

Die Novelle *Ein fliehendes Pferd*² beispielsweise fängt mit einem Satz an, durch den etwas in der dritten Person erzählt wird. Hier wird die Perspektivierung in der Figur deutlich.

Plötzlich drängte Sabine aus dem Strom der Promenierenden hinaus und ging auf ein Tischchen zu, an dem noch niemand saß. Helmut hatte das Gefühl, die Stühle dieses Cafés seien für ihn zu klein, aber Sabine saß schon. Er hätte auch nie einen Platz in der ersten Reihe genommen. Er hätte sich möglichst nah an die Hauswand gesetzt. (FP 9)

Anders als Sabine wird Helmut nicht in seinen Bewegungen, sondern in seinen Gedanken begleitet: Die „Perspektive ist auf einmal nach innen verlegt worden“ (Westphal 2003: 66). Helmut wird als Fokalisator kenntlich. Der Novellenerzähler legt, durch das Kierkegaard entnommene Motto, nicht nur das Programm und die Intention einer Hauptfiguren-Polarität nahe. Das Motto suggeriert auch, dass die Polarität als Ausdruck einer Gleichwertigkeit und eines

² Martin Walser, *Ein fliehendes Pferd*. Novelle, Frankfurt/Main 1978, im Folgenden zitiert als (FP Seitenzahl). 198

bewussten Sowohl-als-auch zweier entgegengesetzter „Lebensanschauungen“ aufzufassen ist, die nebeneinander höchst sinnvoll konkurrieren.

„Man trifft zuweilen auf Novellen, in denen bestimmte Personen entgegengesetzte Lebensanschauungen vortragen. Das endet dann gerne damit, daß der eine den andern überzeugt. Anstatt daß also die Anschauung für sich sprechen muß, wird der Leser mit dem historischen Ergebnis bereichert, dass der andere überzeugt worden ist. Ich sehe es für ein Glück an, daß in solcher Hinsicht diese Papiere eine Aufklärung nicht gewähren.“ Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder* (zitiert nach: FP 7)

Die These, die im Folgenden belegt werden soll, ist, dass die Gleichwertigkeit der Hauptfiguren der Novelle, Helmut Halm und Klaus Buch, wie ihr Kierkegaard entnommenes Motto nahe legt, gleich doppelt unterlaufen wird. Zum einen dadurch, dass die heterodiegetische Erzählsituation sich mit einer intradiegetischen Ebene mit interner Fokalisierung abwechselt, mithin Helmut zeitweise zum Erzählmedium macht. Helmut und sein Erzähler wechseln sich so ab, dass der Leser gar nicht feststellen kann, wer nun genau spricht.

In der Novelle *Ein fliehendes Pferd* gibt es eine „Stimmung“ (FP 41, 70, 87, 107). Halms sokratische Haltung sowie sein Verhalten zum Gegenstand seines Berufs, nämlich der Literatur, kommt deutlich in den Zeilen zum Ausdruck, die er für die Schülerzeitung schreibt.

Die Begeisterung des Lehrers: Es handelt sich um einen beschränkten Gegenstand, den er nicht vollkommen beherrscht, aber mit aller Kraft darbietet. (FP 14, Hervorhebungen im Original)

Halm schreibt seiner Begeisterung für seinen Beruf „*Lächerlichkeit*“ (FP 14) zu. So wie Sokrates den Umstand, „ich weiß, dass ich nichts weiß“ hinnimmt, stimmt auch Halm einem Wissen des Nicht-Wissens zu. Die *Tagebücher* Kierkegaards sind Helmut's Urlaubslektüre. Der Erzähler entnimmt Kierkegaards *Entweder/Oder* das Motto für die Novelle. Helmut möchte sich mit dem Autor der *Tagebücher* emotional identifizieren. Es geht ihm darum, durch seine subjektive Identifikation mit Kierkegaard eine Beschreibung seines eigenen Leidens zu suchen. Er weiß zwar, dass sein Bedürfnis nach Identifikation – „[e]r sehnte sich danach, Kierkegaard näher zu kommen“ – scheitern wird. Dennoch will Helmut gerade insofern, als er enttäuscht wird, daran seinen Genuss finden.

Die gleichaltrigen Ehemänner, ehemalige Jugendfreunde und Studienkameraden treffen sich zufällig nach 23 Jahren im Urlaub wieder: Helmut, ein erfolgreicher promovierter und verbeamteter Lehrer, definiert sich selbst als Kleinbürger (FP 96), und seine Frau Sabine sagt über ihn, dass er „ununterbrochen arbeite“ (FP 95). Als Klaus ihn fragt, ob er viel arbeite, bejaht Helmut selbst seinen Fleiß durch Nicken (FP 95). Klaus hingegen, ein Journalist und „Spezialist für Umweltfragen“ (FP 42), möchte alles andere als ein Kleinbürger sein. Er will seinen Beruf möglichst frei ausüben und sein Leben in vollen Zügen genießen. Klaus sagt Folgendes über sich und seine Frau bezüglich ihres Verhältnisses zur Arbeit. Klaus wird von Helmut als jemanden inszeniert, der das Schriftstellerhandwerk

zu handhaben scheint. Seine „harmlose[n] Büchlein“ (FP 43) versprechen sehr trefflich zu sein, man bekommt zu hören, dass „fünfundsiebzigtausend Leute“ (FP 44) sie gekauft haben. In der Novelle tritt Klaus als der glückliche ‚Lebenskünstler‘ auf. Er macht das „[S]egeln“ (FP 22) im Urlaub zum Pflichtprogramm und duldet nur das, was „es gewissermaßen zu wirklichem Leben bringt“ (FP 46). Dennoch betont er auf dem Höhepunkt seines Plädoyers für *die* glückliche Lebensführung „das ist anders als beim Ethischen oder Moralischen“ (FP 107). Klaus schwärmt sehr häufig vom Abenteuer, das nur durch Urlaubmachen möglich ist. Auf der Segelpartie, kurz bevor der Sturm losbricht, in dem Helmut und Klaus aneinander geraten, sagt Klaus zu Helmut über sich und seine Frau Helene:

Mein Gott, wie sind sie in der Ägäis gesegelt. Anbinden mussten sie einander, sonst wären sie über Bord gespült worden. *Zwölf Stunden* lang keine Sekunde von der Pinne gewichen. [...] Einmal sind sie von Thassos nach Rhodos mehr unter den Wellen durch als über sie hin. (FP 107, Hervorhebungen nicht im Original)

Später, als Klaus tot geglaubt wird, entlarvt Helene den Ägäis-Trip als Schein, hinter dem sich – mit Nietzsche zu reden – das „Wahrhaft-Seiende“, das „Ewig-Leidende“ (Nietzsche 1973: 23) verbirgt. Helene versucht, Klaus’ Reden als Lüge zu entlarven, die ihn für Augenblicke von seiner „Schinderei“ (FP 136) erlöst. Auch wirft Helene, nachdem Klaus verschwunden und von den anderen tot geglaubt wird, durch ihre Rede ein anderes Licht auf sein Verhältnis zur Arbeit. Helene versucht ihren tot geglaubten Klaus zu demaskieren und sagt über sein Leben, er habe nicht viel gehabt von seinem Leben [...]. Es war nichts als eine Schinderei. Jeden Tag zehn, *zwölf Stunden* an der Maschine. Auch wenn er nicht schreiben konnte, hockte er an der Maschine. Ich muß auf dem Posten sein, hat er dann gesagt. Ihm ist alles, was er getan hat, furchtbar schwer gefallen. Deshalb hat er ja rundum den Eindruck verbreitet, er arbeitete überhaupt nicht; was er mache, mache er nur aus Freude an der Sache, mühelos. Ja, mühelos, er wollte mühelos erscheinen. Und dann immer das Gefühl, daß alles, was er tue, Schwindel sei. (FP 136, Hervorhebungen nicht im Original) Helene redet also über *zwölf Stunden* an der Maschine als Schinderei, Klaus selbst hingegen über *zwölf Stunden* an der Pinne auf der stürmischen Ägäis. Aber der Leser kann nicht wissen was Klaus denkt.

Körper

Der Körper als Thema ist in der Novelle ubiquitär. Mehrere Episoden machen auf die Bedeutung des Körpers aufmerksam: zunächst auf der ersten Segelpartie und dann in der Wanderungsepisode, als es plötzlich zu regnen anfängt, anschließend bei der zweiten Segelpartie. In der ersten Episode fordert Klaus von den Halms, mit *nackten* Füßen an Bord des Segelbootes zu kommen. In der zweiten rennt Klaus mit *nacktem* Oberkörper durch den Regen. Helmut’s „Vernichtetheit“ (FP 30) und „Körperpartialisierung“ (Lieskounig 1999: 237) stehen die Sinnlichkeit und der „Körpergesundheitsdienst“ (FP 61) von Klaus gegenüber.

Reden und Schweigen

An Klaus fällt ein „Gürtel [auf], in den Zeichen eingebrannt“ (FP 19) sind. Auch diese Formulierung zeigt, dass seine Vergegenwärtigungen der Vergangenheit sich einem anderen Erinnerungs- und Repräsentationskonzept zuschreiben lassen als die Helmut. Die eingebrannten Zeichen auf Klaus' Gürtel lenken auf Nietzsches Kritik des rhetorisch-mnemotechnischen Gedächtnisparadigmas zurück, von dem Nietzsche und Helmut sich jedoch mit allem Nachdruck absetzen. Für Klaus ist das Gedächtnis, so suggerieren seine eingebrannten Zeichen, eine erlernbare, zuverlässig funktionierende und effektiv einsetzbare *ars*. Für Nietzsche und Helmut hingegen eine vegetative Geistesgabe, eine organische Fähigkeit, eine „*vis, ingenita virtus*“ (A. Assmann 1999: 29). In seiner Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* unterzieht Nietzsche die traditionelle Mnemotechnik einer heftigen Kritik:

Wie macht man dem Menschen-Tiere ein Gedächtnis? [...] Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *wehzutun*, bleibt im Gedächtnis – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden. (Nietzsche 1984: 248, Hervorhebung im Original)

Dennoch ist Helmut auch kein Nietzsche-Anhänger. Er identifiziert Nietzsche mit einem kleinen Kind, und den Jugendfreund Klaus Buch auch (FP 124). Damit wird angedeutet, nicht nur dass Klaus und Nietzsche ihm geistig unterlegen wären (Hinton 1982: 325), sondern dass er mit Hilfe Kierkegaards in ein weiteres, nämlich das ethische Lebensstadium fortschreitet.

Die „revolutionäre Kraft der Erinnerung“ (A. Assmann 1991b: 23) kann in erster Linie auf das Gewissen zurückgeführt werden, so dass man von der Pflicht zur Erinnerung sprechen kann. Aleida Assmann verfolgt auch die räumliche Metaphorik dieser traditionellen Mnemotechnik von „den biblischen Propheten“, die „das Bild vom Eingravieren in die Tafeln des Herzens“, das Bild „von der *inneren Schrift* und der *Innerlichkeit* des Gedächtnisses“ (A. Assmann 1991b: 20) geprägt haben, bis hin zum Bruch mit dieser Metaphorik, der durch Nietzsches Kritik an der traditionellen Mnemotechnik erfolgte.³ Klaus wird inszeniert als jemand, der mit dem Namen Nietzsches bloßes Namedropping treibt und sich vor den anderen als ‚Nietzsche-Mitwischer‘ ausgibt (FP 23). Ihm entgeht, dass Nietzsche gerade *gegen* seine Mnemotechnik polemisiert. Mit der ‚Ausweisung‘, Nietzsche zu kennen, diffamiert Klaus seinen eigenen „Wiedererweckungsfanatismus“. Seine „tolle[] Biographie“ (FP 20f.) wird von den „eingebrannten Zeichen“ bereits am Anfang der Begegnung

³ Aleida Assmann stellt eine Kontinuität der räumlichen Gedächtnismetaphorik von Nietzsches Bild des ‚Eingebrannten‘ über „Narben, Male und Tätowierungen“ fest, die von Peter Sloterdijk als „Brandzeichen der Existenz“ verstanden werden, bis hin zur „Spur“, die „in der Psychologie des 19. Jahrhunderts zum Zentralbegriff der Gedächtnisforschung“ wurde und die vor allem bei Jacques Derrida als Metapher für die Schrift „theoretische Substanz“ (A. Assmann 1991b: 20f.) bekam.

relativiert. So sehr Klaus die Inkarnation des Buchs darstellt, so lässt man ihn doch zur Karikatur geraten.

Man kann die Novelle auf die Gegensätzlichkeit Schweigen-Reden hin lesen. Klaus und seine Frau, die ihrerseits bis zum Wendepunkt als sein verlängerter Arm wahrzunehmen ist, reden sehr viel, während Helmut eher zuhört. Durch die Epanalepse, eine bei Walser häufig gebräuchliche Sprachfigur, erscheint das „Reden“ als fast grotesk. Dem *Reden* von Klaus und Helene setzt sich Helmut's *Denken* entgegen. Damit wird Klaus als schwadronierende Karikatur inszeniert.

Die beiden *redeten*. *Redend* setzten sie sich. Sitzend *redeten* sie weiter. Helmut *dachte* an die Tagebücher Kierkegaards. Sabine gab alle Auskünfte, die durch Hens und Klaus' *Reden* nötig wurden. (FP 21f, Hervorhebungen nicht im Original) Klaus Buch *sagte* zuerst, Hel möge ihn eben nicht mehr, dann *sagte* er, er sei so glücklich zu sehen, daß Helmut kein Kleinbürger geworden sei.

Helmut *dachte*. Wenn ich überhaupt etwas bin, dann ein Kleinbürger. Und wenn ich überhaupt auf etwas stolz bin, dann darauf. (FP 96, Hervorhebungen nicht im Original)

Der Erzähler, der sich mit dem Erzählmedium Helmut abwechselt, protokolliert seine Beobachtungen über Klaus' Sprachorgane. Er oder Helmut registriert „ein Lachen, das den Zähnen zuliebe stattzufinden schien“, „ein prognathisches Mustergebiß“ (FP 25) und „den andauernd von einer verrückt gewordenen Zunge gewölbten und dann wieder durchbrochenen Mund“ (FP 114). Er oder Helmut beobachtet Klaus: Dessen „Zunge arbeitete von innen gegen die Oberlippe und wulstete die Oberlippe, als halte die sie gefangen“ (FP 46). „Die Zunge wälzte sich hinter den Lippen, wollte irgendwo, vor allem an der Oberlippe durchbrechen“ (FP 81). Wie Helmut auffällt, „machte [Klaus] dabei mit seinen unbefestigten Lippen und der ungebärdigen Zunge unflätige das Sprechen parodierende Bewegungen“ (FP 107) und „ließ seine Zunge aus dem Mund brechen“ (FP 115).

Helmut mag keine laute Umgebung wie Klaus. Ähnlich ist es um ihr Verhältnis zur Natur bestellt. Klaus wird durch die *laute* Tierwelt und den heterogenen *Klang* angeregt. Auf seine Anregung und Erregung weist auch seine Nacktheit hin. Klaus erzählt auf der Segelpartie von sich, in Starnberg sitze ich morgens oft von vier bis sieben nackt auf der Terrasse und höre den Vögeln zu. Es gibt nichts Akustisches, was dem gleichkommt. [...] tönen die Bäume selbst. (FP 113)

Ein Riesenraum schwingt da, überschwingt von Vogelstimmen. [...] Und das Phantastische, der Raum selbst, das Kirschenschiff, stell dir das vor, bleibt nicht an Ort und Stelle, es hebt sich, du hörst es, es hebt sich in die Luft. Aber es entfernt sich kein bißchen. Das ist das Brutalste. Es schwebt. In der Luft. Der Raum wird nur immer größer. Hallender. Ein Riesenraum aus nichts als Vogelstimmen. Ein Vogeldom, gebildet aus einem schwebenden Vieltönen. (FP 113f.)

Der „Riesenhallraum“, den Klaus in der Luft *schweben* lässt, lässt jedenfalls auf eine Heterogenität vorstellbar werden, die für Klaus ein Kommunikationsideal darstellt. Aber Halm setzt sich nicht mit der Frage nach einer eventuellen affirmativen Lektüre der Heterogenität auseinander. Dieses Konzept ließe sich, übertragen auf die Novelle *Ein fliehendes Pferd*, deren Streitpunkt der *Vergangenheit* ist, mit dem Konzept vergleichen, nach dem das *kulturelle Gedächtnis* angelegt ist. Klaus' Gedächtniskonzept, hätten wir dazu einen Zugang, könnte mit Aleida und Jan Assmanns Gedächtnismodell kongruent sein. Aber die gesellschaftspolitische Zweckmäßigkeit der Vergangenheit ist es, was Halm in der Gestalt seines Jugendfreundes Klaus als Bedrohung der Vergangenheit ansieht.

Natur und Geist

Klaus erscheint als sehr naturverbunden, er beschäftigt sich beruflich mit Ökologie und Gesundheit, aber zugleich hat er gegenüber einem fliehenden Pferd – als Inbegriff der Natur – eine Dompteurrolle inne: Denn er allein bändigt schließlich das fliehende Pferd.

Die Ehepaare Halm und Buch gehen gemeinsam wandern. Das Ziel gibt Helmut an: Es ist der Berggipfel mit dem Namen der „*Höchsten*“ [sic!] (FP 75, 82). Helmut kennt dabei den Weg nicht genau, möchte jedoch bei der Wanderung die Richtung angeben. Weil auf halber Strecke „das Unterholz so dicht“ (FP 76) wird, können die anderen mit Helmut nicht mehr Schritt halten. Als der „*Höchsten*“ (FP 75, 82) doch erklommen ist, spielt Helene in der Gaststätte Schuberts *Wanderer-Fantasie*. Und als Klaus seine Frau Schuberts *Wanderer-Fantasie* spielen hört, benimmt er sich, als ob er hysterisch wäre, und läuft weg. Franz Schuberts Werk gilt als Höhepunkt der musikalischen Epoche der Romantik.

Auf dem Rückweg vom „*Höchsten*“ tragt an den zwei wandernden Ehepaaren *ein fliehendes Pferd* vorbei. Klaus wird das fliehende Pferd bändigen – aufgrund dieser Szene wird in der Gestalt des fliehenden Pferdes das Dingsymbol der Novelle ausgemacht. Die „unerhörte Begebenheit“ der Bändigung bildet einen deutlichen „Kontrast“ zu der „unerhörten Begebenheit“ aus Goethes *Novelle* (Knorr 1979: 139). In Goethes *Novelle* zähmt ein Knabe den wütenden Löwen mit seiner Flöte und mit seinem „Gesang“ (Goethe 1988: 375). Also ist bereits in Goethes *Novelle* die „unerhörte Begebenheit“ als Erkennungszeichen der Novelle auf die Wirkung von Musik⁴ zurückzuführen. Dort greift Goethe das biblische Motiv des durch seine Unschuld geretteten Daniels in der Löwengrube auf. In Walsers *Novelle* führt die Musik jedoch dazu, dass ein Tier von einem Menschen gebändigt wird, der die Musik gerade nicht mag und genau damit seine Position manifestiert. Klaus sagt: „Also, wenn ich mich in etwas hineindenken kann, dann ist es ein fliehendes Pferd.“ (FP 91)

⁴ Das will nicht heißen, dass die Wirkung der Musik erst bei Goethe zum Thema der Literatur gemacht wurde, sondern nur zum Gegenstand der „unerhörten Begebenheit“, wie Knorr (1979: 139) feststellt.

Den zahlreichen bisherigen, sogar den neueren Auffassungen über die Novelle gemäß, nach denen *Ein fliehendes Pferd* das Dingsymbol der Novelle sei und die „ganze Lebensproblematik“ (Struck 2002: 25) der Figuren darstelle, möchte die vorliegende Untersuchung entgegenreten. Sie argumentiert gegen die Vergleichbarkeit von dem Innenleben des fliehenden Pferdes und der „existenzphilosophischen Gedankenwelt des Erzählers sowie seiner Figuren“ (Zimmer 2000: 53, vgl. Struck 2002: 25f) sowie gegen die Auffassung, dass im Symbol des fliehenden Pferdes „das Hauptmotiv des Geschehens“, nämlich das Motiv des Fliehens, anschaulich werde“ (Kiesel 2002: 120). Im Motiv des fliehenden Pferdes wird eher eine Art Antidingsymbol in Szene gebracht. Die „unerhörte Begebenheit“ der Bändigung eines fliehenden Pferdes bildet nicht nur deshalb einen deutlichen „Kontrast“ zu der „unerhörten Begebenheit“ (Knorr 1979: 139) aus Goethes Novelle, weil ein Knabe dort den wütenden Löwen mit seiner Flöte und mit seinem „Gesang“ (Goethe 1988: 375) zähmt. Gerade der Gesang des unschuldigen Kindes und die Musik Helenes, deren Unschuld als Verwandtschaft mit Helmut ebenfalls mehrfach angedeutet wird, stellen zweierlei, ganz verschiedene Auffassungen von Musik dar: war bei Goethe ein Tier (Löwe, als Inbegriff der Natur) durch die Musik (Inbegriff der Suche nach dem Geist) durchaus „ansprechbar“, so ist die Musik bei Walser ein Bereich der ausschließlich dem menschlichen Geist etwas bedeuten kann. Das Pferd ist nur dazu da, um die Natur als dem menschlichen und dem göttlichen Geist untergeordnete Materie bewusst zu machen. Walsers Novelle inszeniert, wie Musik dazu führt, dass ein Mensch (Klaus), der Musik nicht schätzt, ein Tier bändigt, und dadurch seine eigene Position offenkundig macht und sein geistloses, ja einem Tier geeignetes Leben beweist. Daher resultiert eine Unvergleichbarkeit zwischen Mensch und Natur, die vom Erzähler durch die Andeutung erzeugt wird, dass der Geist *nur* Menschen zugeteilt werde.

Die Vergangenheit im Spannungsfeld zwischen Geist und Natur

Das *fliehende Pferd* kann auch als Symbol der Erinnerung gelesen werden: Durch ihr jeweiliges Verhalten zu dem fliehenden Pferd werden Helmut und Klaus als Schriftsteller inszeniert, die einen guten und einen schlechten Umgang mit der Erinnerung pflegen. Zugleich wird auch die mythologische Bedeutung des Pferdes lesbar. Indem Klaus das fliehende Pferd, Pegasus, besteigen und reiten möchte, erscheint er einerseits als jemand, der ein Dichtergenie sein möchte. Indem er aber andererseits das fliehende Pferd nicht bloß reiten, sondern eben auch bändigen möchte, tötet er die Chimäre und damit jegliches dichterische Phantasiegebilde.

In der Novelle ist von einer „Stimmung“ (FP 41, 70, 87, 107) die Rede, die sich auch als Suche nach der Vergangenheit umschreiben lässt. Die zwei Jugendfreunde treffen sich wieder und versuchen sich an die 23 Jahre zurückliegende Vergangenheit wieder zu erinnern. Klaus erinnert sich an Helmut und sagt zu ihm, er „habe in der Schule immer die schmelzendsten Stimmungsbilder geschrieben“ (FP 41). Helmut hat, ähnlich wie zum Gegenstand

des Privaten, sei es zu Kierkegaard, sei es zu sich selbst, auch zu seiner eigenen Vergangenheit ein selbstnegierendes Verhältnis: eine aus der Selbstnegation heraus entstehende „Stimmung“.

Wenn er sich erinnern wollte, sah er reglose Bilder von Straßen, Plätzen, Zimmern. [...] In seinen Erinnerungsbildern herrschte eine Leblosigkeit wie nach einer Katastrophe. Als wagten die Leute noch nicht, sich zu bewegen. Auf jeden Fall standen sie stumm an den Wänden. Die Mitte der Bilder blieb meistens leer. (FP 28)

Er spürte, daß in ihm das Abenteuer endgültig zu Ende gegangen war. Das Erzählbare überhaupt. [...] Er hatte wahrscheinlich kein schlechteres Gedächtnis als andere. Auch zogen ihn Jugend und Kindheit [...] an. [...] *tot* [...] Helmut sah nur Fetzen, Löcher, Gebliches, Verebhtes, Vernichtetes. (FP 29f.)

Ihn interessierte gerade die Abgestorbenheit des Vergangenen. [...] Es sollte in ihm, um ihn, vor ihm so fetzenhaft sein wie im Vergangenen. Es ist doch grotesk, wie winzig die Gegenwart im Verhältnis zum Vergangenen ist. (FP 29)

Das „Abenteuer“ (FP 28) in Helmut's Erinnerungsbildern, die Vergangenheit, ist anders als das „Abenteuer“ auf der Promenade, demgegenüber er sich als „grotesk“ (FP 10) vorkommt, ausgestorben. Das „[Z]usammenleim[en]“ der Erinnerungsbruchstücke ergibt nur „Erweckungsversuche“ und einen „Schädelstättenzustand“ (FP 27-29). Klaus Buch hingegen wird so geschildert, als gebe er vor, alles noch ganz genau zu wissen. Klaus wird präsentiert als jemand, der einen „Wiedererweckungsfanatismus“ (FP 27) an den Tag legt und eine Erinnerungspraxis beweisen will, die unter keinem Entzug der Präsenz leidet.

Klaus Buch erzählte offenbar das Vergangene am liebsten drastisch. [...] Bei Klaus Buch rollte es nur so von Tönen, Gerüchen, Geräuschen; das Vergangene wogte und dampfte, als sei es lebendiger als die Gegenwart. Die Erinnernden wurden kleine Männchen, die hinaufzeigten, in den Himmel, wo die Riesen saftig kämpften. (FP 29f.)

Die „Männchen“, die bei Klaus' Erinnerungen „in den Himmel“ hinaufzeigen, werden von Helmut die „Erinnernden“ genannt, deren Erinnerung es gelingt, die Vergangenheit darzustellen. Helmut suggeriert durch seine spöttischen Gedanken in Bezug auf Klaus, dass es seinen Erinnerungen gelinge, die Vergangenheit lebendiger als die Gegenwart darzustellen. Er nennt die von Klaus erinnerten Ereignisse die „Riesen“ im „Himmel“. Klaus, so wie Helmut ihn wahrnimmt, hält seine Erinnerung für eine authentische Repräsentation der Vergangenheit.

Beide beschäftigt die Möglichkeit der Erinnerung: Klaus kann von der Vergangenheit selbst sprechen, Helmut hingegen nur an der Unmöglichkeit der Erinnerung verzweifeln.

Der Erinnerungs-Buch-Körper

Die Figur Klaus Buchs wird als ein vom Körper gesteuerter Mensch stilisiert, mithin als Medium – als leerer *Buch(staben)*-Körper – als Dimension eines Erinnerungs-Buches. Klaus Buch wird von Helmut so geschildert, als gebe er

vor, alles noch ganz genau zu wissen und als habe er deshalb das „Geistige“ (FP 107) bereits gefunden.

Das „Geistige“ gibt auch in Walsers *Frankfurter Vorlesungen* den Streitpunkt ab. In seinen *Vorlesungen* macht Walser deutlich, dass Goethe für ihn ein „Erz-Spinozist“ sei (SI 51)⁵. Walser deutet an dieser Stelle auf die Säkularisierung und Verweltlichung des Bewusstseins, die durch Baruch Spinozas *Ethik* (1677) im siebzehnten Jahrhundert bereits erfolgte. Spinozas Formulierung „deus sive natura“ (Kiesel 2002: 153), die später dem Spinozismus und Pantheismus zugrunde liegt, beschreibt die Vorstellung, dass die *Natur mit Gott* gleichzusetzen sei. Es gibt nur eine Substanz, die göttlichen Ursprungs ist, und sie hat zwei Prädikate, ein mentales und ein körperliches.

Auch in der Novelle *Ein fliehendes Pferd* gibt es einen solchen „Erz-Spinozist[en]“ (SI 51), nämlich Klaus Buch, der bei seinen ökologischen Büchern *Gott mit Natur* ersetzt. Klaus lässt seine Frau Helene über ihre auf seinen Wunsch entstandenen Schriften sagen, sie habe lediglich Pfarrer Künzle ins Neudeutsche übersetzt, das heißt, ich habe jedesmal, wo bei ihm *Gott* steht, *Natur* eingesetzt. (FP 44, Hervorhebungen im Original)

Die spinozistische Lehre, so wie sie Walser in den *Vorlesungen* anklagt, scheint auch Klaus zu bekräftigen, indem er sagt, „das Geistige“ (FP 107) existiere einfach so und wäre eben bei Lebzeiten zu erleben, womit er Helmut ins Staunen versetzt. Klaus wird präsentiert, als gäbe er tatsächlich vor, den Geist wie die Natur / das Pferd zu haben. Klaus sagt zu Helmut, [d]as Leben bedarf des Reizes [...]. Verstehst du, das ist anders als beim Ethischen oder Moralischen, das existiert einfach so, das Geistige, das kann vielleicht seine Spannung aus sich selbst erzeugen, ich weiß das nicht so genau, da bist du der Experte. (FP 107f.)

Klaus wird präsentiert als jemand, für den es keinen höheren, unerreichbaren Geist gibt. Denn alles, was mit dem Göttlichen verbunden ist, scheint er beherrschen zu können. Das Göttliche scheint für ihn die Natur selbst zu sein, wie *das fliehende Pferd*, das er bändigt. „Er besiegt jede Natur“ (FP 146), sagt Helene über ihn.

Die Erzählperspektive, die Halm nicht kontrolliert und kritisiert, erlaubt ihm, Klaus Buch als ‚böses Gegenüber und als Blender zu inszenieren. Helenes Rede zeigt Klaus in seinem Bewusstsein des Mangels, der seelischen und religiösen Dürre und der Selbstinszenierung im Leben, aber dies bleibt ihre Perspektive und ist nicht diejenige, die Klaus wirklich eine Stimme verleiht. Halms Sicht auf Buch, das ‚Böse‘ an ihm ist eine Projektion, die Halm braucht, um selbst in Gedanken, die durchaus auch mit seiner Vergangenheit zu tun haben, gut, ethisch, erzieherisch zu sein.

⁵ Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/ Main 1981, im Folgenden zitiert als (SI Seitenzahl).

BIBLIOGRAPHIE

a) Martin Walser

1. 1978, *Ein fliehendes Pferd*, Novelle, Frankfurt/Main.
2. 1980, *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1981.
3. 1981, Interview mit Schneider, Irmela, „Ansprüche an die Romanform. Ein Gespräch mit Martin Walser“. In: ders. (Hrsg.), *Die Rolle des Autors: Analysen und Gespräche*, Stuttgart 1981, S. 99-107.

b) Andere Autoren

1. Goethe, Johann Wolfgang, „Novelle“. In: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Band 18.1*, München/Wien 1988, S. 353-376.
2. Nietzsche, Friedrich, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. In: Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden. I. Band*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1973, S. 9-156
3. Nietzsche, Friedrich, „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift“. In: Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden. III. Band*, hrsg. Karl Schlechta, Frankfurt/ Main/ Berlin/ Wien, 1984, S. 207-346.

c) Forschungsliteratur

1. Assmann, Aleida, „Kultur als Lebenswelt und Monument“. In: Assmann, Aleida-Harth, Dietrich (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/Main 1991a, 11-24.
2. Assmann, Aleida, „Zur Metaphorik der Erinnerung“. In: Assmann, Aleida-Harth, Dietrich (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main 1991b, 13-35.
3. Assmann, Aleida-Frewert, Ute, *Geschichtsvergessenheit-Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999, S. 17-147.
4. Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
5. Hinton, Thomas R., „Martin Walser-The Nietzsche Connection“. In: *German Life and Letters*, Bd. 35 (1981-1982), S. 319-328.
6. Kiesel, Helmut, „Kommentar“. In: Walser, Martin, *Ein fliehendes Pferd*, Frankfurt/Main 2002, S. 103-164.
7. Knorr, Herbert, „Gezähmter Löwe-fliehendes Pferd. Zu Novellen von Goethe und Martin Walser“. *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennung* 2 (1979), S. 139-157.
8. Lieskounig, Jürgen, *Das Kreuz mit dem Körper: Untersuchungen zur Darstellung von Körperlichkeit in ausgewählten westdeutschen Romanen aus den fünfziger, sechziger, und siebziger Jahren*, Frankfurt/Main/ Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Wien 1999.

9. Pălimariu, Ana-Maria, „Chemnitzer Zähne“: *Ironie in Martin Walsers Werk der 70er- und 80er-Jahre*, Konstanz 2007.
10. Sinka, Margit M., „The Flight Motif in Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd*“. In: *Monatshefte*, 74/1 (1982), S. 47-58.
11. Struck, Hans-Erich, *Martin Walser, Ein fliehendes Pferd: Interpretation*, (Oldenbourg-Interpretationen; Band 27), München 2002.
12. Szondi, Peter, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck“, In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 48 (1954), S. 397-411.
13. Westphal, Bärbel, „*Wahrscheinlich sollte man reden miteinander*“. *Die narrativen Modi als Mittel der Gestaltung von Ehe und Beziehungsproblemen in Martin Walsers Novelle Ein fliehendes Pferd*, Stockholm 2003.
14. Yuk, Hyun-Seung, *Das Prinzip ‚Ironie‘ bei Martin Walser. Zu den Poetik-Vorlesungen und den Erzählwerken der mittleren Phase*, Münster/ Hamburg/ London 2002.
15. Zimmer, Michael, *Martin Walser. Ein fliehendes Pferd: Interpretationen und Materialien*, Hollfeld 2000.

INTERJECTIONS/ONOMATOPOEIA AND THE SENSE OF WONDER AT THE WORLD A CONTRASTING LOOK AT ROMANIAN AND JAPANESE

RODICA FRENȚIU

RÉSUMÉ. *L'interjection/ l'onomatopée et l'étonnement devant le monde. Courte étude contrastive entre les langues roumaine et japonaise.* Les “mots” ou “non-mots”, comme les interjections ont été appelées au long des siècles, continuent à susciter un réel intérêt. L'interjection semble être une provocation permanente en même temps pour les philosophes intéressés par la théorie du langage que pour les grammairiens. C'est pourquoi, même aujourd'hui, dans diverses langues du monde, il y a beaucoup d'études qui essaient d'analyser l'interjection du point de vue sémantique, syntactique et pragmatique. Dans la langue japonaise, par exemple, un phénomène linguistique assez intéressant attire l'attention des linguistes. Ce qui se fait remarquer dans le vocabulaire japonais c'est le nombre considérable d'interjections et leur fonction “affective”, qui “personnalise” cette langue, considérée par les chercheurs occidentaux comme “impersonnelle”. Encore plus, quoique la frontière entre le japonais parlé et écrit soit très bien consolidée du point de vue lexical et grammatical, l'interjection et l'onomatopée transgressent, de façon surprenante, cette frontière, glissant très facilement de l'oral à l'écrit. Le statut de l'interjection dans la langue japonaise est, sans doute, tout à fait différent de celui de la langue roumaine. Chacune de ces langues procède à une autre interprétation, et c'est pourquoi, on le croit, il serait intéressant de chercher une possible explication à ce phénomène.

Restent, par conséquent, en dehors de nos considérations les mots <équivalents de phrase> (interjections, particules d'affirmation et de négation, telles que oui, si, non),[...]

Eugenio Coseriu, *L'homme et son langage*

1. Whether considered “words” or “non-words”, as they have been interpreted in the course of time, interjections and their sub-category onomatopoeia have always aroused interest (see Burindant 2001). For philosophers interested in the theory of language, grammarians or philologists, interjections seem to be a permanent challenge, investigated in numerous studies from the semantic, syntactic and pragmatic point of view in different languages of the world (see Ameka (ed.) 1992). In Japanese for example, there is a rather interesting linguistic phenomenon, consisting not only in the large number of interjections/onomatopoeia in the vocabulary of this language, but especially in the functions these perform: charging affectively, emotionally, in other words giving life to, “personalizing” a language almost unanimously considered “impersonal” by western linguists. Moreover, even though the border between colloquial and written Japanese is very well consolidated from the lexical and grammatical point of view, surprisingly, interjections and

onomatopoeia transgress the rather rigid frontiers which separate spoken from written discourse in Japanese, sliding easily from speech into writing. Our aim is to show that their status in Japanese is different from the one they have in Romanian. Each language interprets interjections differently and we believe it is interesting to investigate the possible explanation of this fact.

The study of interjections/onomatopoeias, if it is not limited, as proposed by traditional grammar, only to a mere inventory of forms and functions, touches provocatively and excitingly upon an issue in the philosophy of language: What would be the relationship between these mimetic words and the origin of language? Can interjections/onomatopoeia name objects or feelings, can they represent them in a certain way to man?! Our interest in these verbal forms was aroused by the Plato's dialogue *Cratylus*, focusing on the two directions of recognition or rejection, with the argument used in support of both cases of the arbitrary correspondence between name and reality. Our interest in this subject rose even more as, during our reading of Coseriu's studies, we noticed that the interjection had been deliberately eliminated from theoretical-applicative research of lexical structures. Last but not least, there was also the desire to go deeper into the chapter dedicated by Japanese grammar to onomatopoeia where, and this observation could be made even by a layman, it can be easily noticed that they are presented differently from the way they are in Romanian, for example. These "encounters" puzzled and tempted us with questions and answers to search for...

2. Defining language as a universal human activity always individually carried out by the speakers of a language, according to the norms of a historical linguistic community, Eugenio Coseriu (2000: 233-249) recognizes three levels of language: universal, historical and individual. At the universal level, language as activity is speech in general, at the historical level it means speaking a particular language, and at the individual level it is the language produced by the individual in a historically determined situation, called "discourse". The delimitation of the three levels of language is extremely important, as it refers to three functionality levels of linguistic content: *designation, signified and meaning*, whose occurrence in a text can only be simultaneous. The designation is the relationship between the sign and the "object" named, the reference to "reality"; the signified is the content of the linguistic sign given by a language, and the meaning is the "specific content of a speech act or a complex of speech acts, that is discourse" (Coseriu 2001: 334). For meaning, the signified and the designation, combined, act as a material sign ("signifier"), in relation to what it signifies ("signified").

Continuing Plato's theory of two "fundamental functions" in language, one of *naming* and the other of *saying* something about what has already been named, a distinction we can also see today in what we call "lexis" and "grammar", Eugenio Coseriu (2001: 166) separates two types of significations: lexical and grammatical,

which, without coinciding exactly, would correspond to vocabulary, on the one hand, and to grammar, grammatical structure, on the other hand. It is interesting to note that Eugenio Coseriu (2001: 37), unlike traditional grammar, only keeps four parts of speech in this functional syntax: nouns, verbs, adjectives and adverbs, which are interpreted as parts of discourse, ways of signification, features of the act of speaking. Apart from these category signifieds, there would also be instrumental signifieds, comprising the grammatical instruments which contribute to the orientation of a grammatical category towards a grammatical function (e.g. *-uri* in *mal-uri*), then the syntactic signified, in other words the combination of lexemes with “morphemes”, and the ontological signified, linked to the existential value intentionally attributed to the state of things that is the topic of a simple/complex sentence (cf. Coseriu 2001: 181-183). However, interjections/onomatopoeia are deliberately excluded from this discussion, Eugenio Coseriu showing somewhere else that they are a “discourse unit”, that is the smallest form of meaningful discourse.

Linguistic research, as description and history, has so far been more interested in the historical level of the language, neglecting the other two levels to a certain extent. Integral linguistics legitimates (Coseriu 2001: 64) the other two as being just as important: *the linguistics of speech* and *the linguistics of discourse*, the agenda of the latter covering the so-called “pragmatics”. We can only try to understand, based on factual material offered by Romanian and Japanese, what could be said about the relation of interjections/onomatopoeia with the origin of language, to what extent we can accept their imitative value and what could be said about their meaning as “discourse unit”, as Eugenio Coseriu sees them.

All languages are different – seems to be the statement Humboldt discusses in chapter XX, titled *The Character of Languages*, of his book *On the Diversity of Human Language Construction*. It can be seen here that each language has a “character” and that, precisely because of it, each language can propose its own vision of the world. The questions that rises naturally as this so-called “character” of a language is revealed, is related to the way each individual language tries and succeeds in expressing this “character”, the way in which *spiritual individuality is rooted in language* (cf. Humboldt 1835/1998: 302). Observing and accepting each one’s individuality, *What elements of languages is their character anchored in?* the German philosopher asks, not without reason.

Languages have been defined as the semantic structuring of the outside world, the extra linguistic world (Coseriu 2001: 173), more precisely, we dare add, as subjective semantic structuring. Thus, we believe for example that mimetic words such as interjections/onomatopoeia do not structure reality, but rather impose reality through man’s subjective interpretation. *Big* or *small* does not exist as such in extra linguistic reality, and neither does *aoleu*. They are merely human attitudes which, together with other interests, can classify reality. “Subjectivity”, an objective linguistic fact, is actually a constituent of language, and we can distinguish three

types: a “subjectivity” incorporated into the lexical and grammatical system of a language, a “subjectivity” that is external to the grammatical and lexical system, and a third one, sporadic, occasional (cf. Coseriu 2001: 228-229). We believe that interjections/onomatopoeia may be interpreted as the illustration *par excellence* of the first type of subjectivity, manifest at the lexical level of language.

Constantin Noica (1978: 139-222), interpreting Plato’s *Cratylus* dialogue, also investigated the way in which words penetrate subjectivity and widen it, raising it to a “strange form of objectivity”, due to which it is not only *communication* that becomes possible, but also *communion*, not only *understanding*, but also *implication*. Words must be capable not only of expressing the world, but also of creating it. Socrates had noticed a *dynamis* of the main letter-sounds, able to determine the “virtue of the names” that contained them, this energetic charge of the letter-sound contaminating the word and then the very structure of the language (see Pleșu 1988: 74-75), and Humboldt saw the voiced form of the word as the “expression that language creates for the idea”, because “only an effectively configured sound constitutes language” (see Boboc 1988: 146). Linguistic analysis cannot, however, separate the voiced expression of a word from its content, as together they build the signification of a linguistic fact explained through the function it fulfills, not its materiality (cf. Coseriu 2001: 21). All functions of language, except the phonological ones, which refer exclusively to the structure of expression, are “ways” of signification (Coseriu 2001: 256). The lexical function, the most important one, structures primary experience with the help of words and precedes the functions necessary for the combination of words. In his studies of this lexical function, Eugenio Coseriu focuses on the factual material offered only by proper lexematic words, eliminating from his research the words which would correspond to complex sentences, such as interjections (see Coseriu 2001: 216), affirmative and negative particles such as *yes* and *no*, morphematic words, such as articles, prepositions, conjunctions and cathegorematic words, such as deictics or pronouns. Does he do that because, for example, interjections require a different approach?

We have already mentioned that to Eugenio Coseriu the interjection would be a “discourse unit”, and discourse is defined in his writings as the superior, ultimate layer in a grammatical structure of language, in which the monem would be at the first level, followed by the word, a group of words, a clause, and the complex sentence (the last level belongs to discourse or text) (cf. Coseriu 2001: 185). The content of a speech act or of a discourse is meaning, which appears through the designation and signified of the language, to which extralinguistic determinations of that particular discourse are added (for example, knowledge of the designated “things”, knowledge of the “situation” in which it is spoken, knowledge of the people who take part in this discourse) (see Coseriu 2001: 165-355). Interjections/onomatopoeia seem to prove we cannot ignore that language belongs at the same time to nature and spirit, to the exteriority of the world and the interiority of conscience. The reality designated by a word cannot be eluded, as it, reality, constitutes in fact the necessary landmark for any semantic consideration of

language, in praxis or in science. The reproach sometimes made to language, that it is insufficient, as it cannot refer to the world in all its details, proves to be inadequate. It is true that language does not communicate contextual conditions directly, but it does not because it is unnecessary; it uses, however, these very conditions, as real expression implies and contains them. Thus, a semantic comparison between languages should show the way in which those languages analyze the same reality (cf. Coseriu 2001: 67-101), the way in which each one relates to the real world.

3. In Romanian, the mimetic word has only been studied under as part of a never finished inventory (see Bejan 1995: 261) that records the lexical forms which express various sounds in nature or "a state, encouragement, a form of address" (Popescu 1971: 324), as traditional Romanian grammar considers interjections a grammatical category alongside nine others, such as nouns, verbs, adjectives etc. However, in the functional syntax proposed by Eugenio Coseriu there are only four parts of speech which are also validated for Romanian. The exclusion of interjections implies a new approach, in which they can be interpreted as the equivalent of complex sentences, as "discourse units". What traditional grammar studies as the stylistic value (see Popescu 1971: 329) of mimetic words becomes a research topic for the linguistics of discourse in integral linguistics.

If the noun and the verb "name" sensations and feelings, the interjection "expresses" them, which means that it tries to "convey" or "reproduce" emotional states, in other words it "exteriorizes them, by suggesting their existence" (Avram 1986: 231). It can be noted that formally, interjections are characterized by great instability, which can be explained by the fact that they originate in spontaneous exclamations and approximate imitations, and from this point of view they are an illustrative example for the creative character of language. The sensations interjections try to convey would be those of physical pain, exhaustion, cold or burning, and the emotional states would be of pain, sadness, sorrow, regret, joy etc. The meaning of a discourse in which *de* or *hm* occur, for example, can be reproach or interrogation, according to context, and thus the strong dependence of interjections on the context becomes apparent.

Primary interjections, screams of pain, wonder, joy (*ah*, *of*, *uf*, *ao!eu*, *valeu!*) have gradually been replaced in Romanian by words with a certain meaning. The trend seems to be leaning towards a decrease in number and more accurate usage (Pușcariu 1974: 173). In order to point out the unequivocal usage of some of these words, we have the following situational contexts in mind: today, the Romanian who takes a load off his back exclaims, as a sign of relief *uf!*, not *valeu!*, and the one who feels pain or regret exclaims *ah!*, not *uf!*. Thus, the interpretation of interjections is similar to the one researchers give to any other lexeme in Romanian. But it is not these "reflex sounds", as Sextil Pușcariu called them, which are of greatest interest, but the real onomatopoeia, the imitative, expressive words,

as the border between primary interjections and imitative words is not always easy to trace - an involuntary exclamation can be at the same time an "imitation" of a sound heard. For example, when a child falls down, one can exclaim *poc!* or *buf!*, which in fact imitate the sound produced by the fall.

So far, studies have spoken of un-isolated and isolated interjections (cf. Avram 1986: 233), the former being integrated in the structure of a sentence, and the latter constituting sentences themselves. If we accept Eugenio Coseriu's interpretation, that interjections are the equivalent of a complex sentence, the classification we have just mentioned no longer stands. Both in examples of the first category: *Iată casa*; *Era vai de tine*; *Mergea șontâc-șontâc*; *o friptură Țt*; *L-a lăsat paf*), and examples of the second category: *Vai! Am greșit!*; *Ei! Ce facem?* we can easily see that interjections can constitute a simple/complex sentence. For example, *Mergea șontâc-șontâc* may be explained or *developed* – and we are using "develop" in its musical sense, of *change, growth, bloom, variations and modifications* of one and the same theme (see Bernstein 1982: 209-210) – into *Mergea șchiopătând*, that is *Mergea cu un picior pe care și-l trăgea după el*; *Hârști o palmă* may be transcribed as *Îi plesni o palmă*, and *Băldâbâc în apă* is understood, without any difficulty, as *Se scufundă în apă*. The stylistic value of interjections, through which one attempts the affectively charged visualization of a sick leg in the first example above, is clear. Another example of a sentence-interjection would be: *Oho! răspuneră toți în cor* (GA 1963: 430), where *oho* may be considered the equivalent of an affirmative sentence.

Then there are the interjections which express "the manifestation of a wish or desire" (Avram 1986: 231-233) such as: *aho, hai, na, bre, iată*. If we consider interjections "discourse units", according to Coseriu, this classification disappears, replaced by one in which the possible classification criterion would be the meaning of a discourse: order: *aho!, haide!, ho!, na!, stop!*; *Aho! Aho! copii și frați...*; call, drive and stop (animals, in general): *cea!, hăis!, ho!*; appellation: *bre!, ei!, mă*; drawing attention: *ia!, iacă!, iată!*. The mimetic word *ura*, as a discourse unit, is conventionally associated with the illocutionary act of acclaiming (Cf. Récanati 1988: 305), which can be illustrated by the following example from D. R. Popescu's *Somnul pământului: Pietrele și bolovanii zburau spre soldat și cădeau în jurul lui. Copiii porniră la atac: - Uraaa!... Ura!... Liana Pop (2000: 50-56) also interprets interjections as an essential discursive "element", showing five functions they have at discourse level: to express personal attitudes and feelings: *Unde dracu te-ai dus*, exhortation and appellation: *Șt! nu te mișca*, to suggest moments of hesitation, stammering: *... și mi-ar trebui, mă rog, ceva bani*, to reproduce various sounds in nature: *O cintează nevăzută începu să strige atunci: - Ți-vic! Ți-vic! ... pica, pi-ca* and to lend stylistic colour to a statement, becoming a pragmatic marker like the vocative or the imperative: *Fată - hăi! ia dă tu flăcăului demicatul ce i-am făcut*. This modern interpretation from the perspective of the theory of discourse and*

pragmatics completes the study of interjections in Romanian, a part of speech traditional grammar had somewhat neglected, leaving it at the periphery of the system, as it had long been considered "afunctional" and "rebellious".

The exaggeration of the relationship of onomatopoeia to the beginnings of language had made this theory obsolete, but then came the attempt to apply the neogrammatical, historical and exact perspective (cf. Pușcariu 1974: 171) to the study of interjections/onomatopoeia as well. Sextil Pușcariu, focusing on the "common features" of various onomatopoeia, on establishing "principles" and presenting the role these have in "enriching" the lexical thesaurus of Romanian, deliberately avoided "the philosophical side of the issue". The research of the Romanian linguist eventually focuses on imitative words proper, "which convey an acoustic impression through sounds" (Pușcariu 1974: 176), leaving aside those "which convey a visual impression", not because their existence was disputed, but because their study seems to require another approach. At first sight, it seems that the onomatopoeia which convey a "visual impression" develop from those which convey an "acoustic impression", and an illustrative example would be the derivative *a gălgâi* from the expression *a face găl-găl*, where the imitative word is used to express the sound of liquids that flow in great quantities. The fact that a transfer from sound to image has taken place is supported in Romanian by the occurrence of the construction *fumul gălgâie*, where the smoke, in fact, does not make the slightest sound. Among onomatopoeic, imitative words, whose etymology or origin we leave aside, as this is another aspect of the issue, a special type of onomatopoeia can be noticed, those "symbolically created", characterized by Sextil Pușcariu (1974: 177) as not having "a precise meaning" and expressing "vaguely all objects that appear before one's eyes in a certain form". These are words which do not imitate sounds one hears, but "symbolize" movements and forms resulting from combinations of sounds which already exist in the language. A possible example, according to Sextil Pușcariu, would be the regionalism from Bucovina *a fulfula*, which tries to express a soft snowfall with abundant, large snowflakes, an onomatopoeic word probably derived through reduplication from *fulg* (snowflake). But this field has been very little researched and it is a task for future studies to improve the field of onomatopoeia with new illustrations.

Imitative words function differently in the language, as compared to words proper. For instance, they do not obey the phonological laws of a language, which is only natural, as they try to reproduce sounds in nature. The exclamation *bâr* (*br*, *brrr*) is defined by the *Dictionary of the Romanian Academy* as a primary interjection used to express disgust or cold. Sextil Pușcariu's (1974: 178) explanation of this form is interesting, as he sees here "a failed attempt to reproduce a sound, [...] a long, phonic, bilabial *r*", which does not exist in the Romanian alphabet. Therefore, it is not a combination of sounds, as the graphical image of the onomatopoeia would let us believe, but a sound "born from the vibration of the

lips”. The dictionary article continues with the presentation of an interjection like *brrr* which would reproduce the sound of a drum and the variant *bâr*, used by shepherds to call their sheep. With a *t* at the end, the onomatopoeia *brt* would also express the sensation of cold, but a briefer one. Such an interpretation would serve, we believe, a symbolic understanding of sounds, as it was prefigured in Plato’s *Cratylus* dialogue (Plato 1978). The same Sextil Pușcariu (1974: 182-183), speaking of onomatopoeia stems, shows that very many of them are rhotacized, thus trying to express movement: *bz* can also be found as *bârz* (see *bârzoii*). We cannot neglect, then, the phenomenon of reduplication which characterizes these imitative words: *bâlbâi*, *bombăni*, *dârdâi*, *gâlgâi*, *mormăi* etc., true, an incomplete reduplication, in which only the initial consonant is repeated. There are many other lexemes derived from an onomatopoeic root, which seems, however, to have been forgotten. For example, *o țără* (a little) is derived from the onomatopoeic verb *a țârâi* (to trickle), and *un pic* (a little) and *a pica* (to fall) from *pic-pic*, an imitative word which tries to reproduce water drops falling.

The main feature of interjections/onomatopoeia, which recent research constantly notices, is that of characterizing spoken discourse, more precisely the familiar style. Literature, be it popular or high, the works of Ion Creangă and Petre Ispirescu, George Coșbuc or Marin Preda (see Popescu 1971: 324-333), uses interjections/onomatopoeia in order to lend certain passages a mark of orality and affectivity. In the language of science, however, we can only find one interjection which is stylistically neutral (Avram 1986: 231), and that is *iată*. Debating the problem of the function of interjections in a discourse, Sextil Pușcariu concludes that these onomatopoeic words belong more to the familiar and popular form of speech, occurring more and more seldom in literary writing, the more seldom as "a literature is farther away from the people and becomes more artistic" (Pușcariu 1974: 171-172). Interjections/onomatopoeia still remain an "unexplored province" (Bogrea 1971: 470-472) of Romanian lexicography and grammar.

The function fulfilled by interjections/onomatopoeia in Romanian, as discourse units, seems to illustrate what integral linguistics constructed, starting from Aristotle: that the signs of human language always have a symbolic value, a value which does not reside in the material signs themselves. Sextil Pușcariu (1974: 196), speaking of syllable and sound, showed however that in fact, as they are independent, they "produce only acoustic impressions, without being able to stir ideas", with the exception of onomatopoeia, which could establish "a relationship" between sound and meaning, easy to see in this Romanian riddle about a scythe: *Țac, țac, prin copac, / Fâș, fâș, prin păiș*.

4. Europeans see the morphology of Japanese as unexpectedly simple, in a brief description: Japanese names do not show a difference in number, gender, definite/indefinite, the verb does not have the distinction of person, and its

grammatical tense is very weakly differentiated between a past and a non-past, which can be present or future. For a better understanding, we shall try to translate an example, such as *Kodomo wa kuru*. A first, functional, translation would be ‘The child/ the children is/are coming or shall come’, and another one, in the letter and spirit of this language, would be ‘in what regards a certain number of members of the class ‘child’, there is a ‘to come’.

Wilhelm von Humboldt (1971: 40) used the metaphor of a circle drawn by a language around a people that speaks it, in order to show that the attempt to leave this circle can only take place by “simultaneously” entering the circle of another people’s language. This is why we believe that the study of a linguistic fact which belongs to a language, mother tongue or not, should start from the presentation of what Eugenio Coseriu (2001: 61) calls, counting off the extraverbal contexts of language, its *cultural frame*. There is always less said in a language than it is expressed or understood, the meaning of a discourse always goes beyond what is actually said, and this can only happen due to the circumstances in which the act of speaking takes place, circumstances also called by Eugenio Coseriu “frames”.

Culture, the sum of non-hereditary information, together with the means of organizing and preserving it (cf. Lotman 1974: 12-19), contains all the manifestation registers of human spirituality. We can speak of a European culture, an African or an Asian one, just as well as of a French, Russian, Romanian or Japanese culture, each one of them proposing a particular vision of the world, in which we can sometimes find, however, surprisingly similar details.

The features of Japanese culture, for example, many specialists agree, configure a completely different model of the world than the one offered by western culture. It is said that far-eastern cultural mentality is focused on complementarity rather than contrast, on subject-object fusion rather than subject-object opposition. Japanese culture is also said to prefer focusing on the concrete rather than the abstract, to be a culture interested in the small rather than vastness or infinity (cf. Ikegami 1998: 1909). It is no accident then that all these features can also be seen in the working of the Japanese language, for instance in the high dependence of text on context in this language, where the text/context border is rather vague, and in the active implication of the reader in the text, as the reader is required to take active part in the construction of meaning in the text. Japanese language and culture are thus characterized by harmony and continuity.

In European culture there has been much talk of the symbolism of sounds, the material words are made of. To P. Mersenne (apud Genette 1976: 213), in his *Universal Harmony* treatise of 1636, *A* signifies something large and full (great passions, for example), *O* suggests subtle things, while *I* conveys very small, thin things, and *U* hidden, obscure things.... To Ernst Jünger (1988: 106) *A* conveys power, *O* light, *E* spirit, *I* the world of the flesh and *U* the earth, and for Rimbaud, in his poem *Vowels*, each of the vowels mentioned above receives a colour, so that the poem begins with the

line *A black, E white, I red, U green, O blue: vowels*, [...] and there are more such examples. If western literature attempts such an approach to the sonorous expression of a word, linguistic research, following the direction suggested by Aristotle, can no longer do it in this manner. Accepting the arbitrariness of the linguistic sign, the sonorous expression, has no signified in itself. Only together with an associated content can the sonorous expression acquire meaning in a given language, which is also why the so-called imitative words, interjections/onomatopoeia, are not studied as examples of the intrinsic capacity of sounds to imitate surrounding reality.

In Japanese, the approach is reversed. The role played in this language by vowels and suprasegmentals – pitch, stress, flow, rhythm – is widely discussed (see Wald 1988: 57), as is the fact that assertive sentences are numerically overwhelmed by the interrogative, dubitative, optative and imperative ones, which have a much greater emotional charge. This is why, it is said, the Japanese are more inclined towards art and the concrete than towards philosophy and the abstract (see Abe 1985). But we should remember that there is also a western language, German, in which interjections are also called *Empfindungswörter*, ‘words of feeling’, from which, according to some, one may even recover the remains of a purely vocalic language. Aware of the existence of examples that can just as well illustrate or refute his thesis, Ernst Jünger (1988: 93) eventually sees in sounds “the archetypal matter of the world”, “the force” that serves the word.

The Greeks spoke of four fluids or humors which can be found in the human body: *blood*, which fills one with energy, *phlegm*, which causes laziness and apathy, *choler*, which makes one angry, and *melancholy*, which fills one with nostalgia and sadness. All this seems to be expressed in the many interjections/onomatopoeia (see Makino, Tsutsui 1998: 50-56) of Japanese, these phonomimes which can be found in any language. Unlike an Indo-European language, however, in which they belong rather to the vocabulary of children and their usage by adults stays within the bounds of oral discourse, Japanese, in which the difference between the spoken and the written styles is so wide, uses them, surprisingly, in both. These phonomimes are used unexpectedly frequently for an “impersonal” language, as Japanese has been described, precisely, it seems, to personalize discourse, to give it life. Phonomimes (onomatopoeia, *giseigo*), together with phenomimes (phonetic representations of perceptible phenomena through non-auditory senses, *gitaigo*) and psychomimes (phonetic representations of human psychological states, *gitaigo*) are a very important part of adult vocabulary in written and spoken Japanese. What is interesting is the fact that in sentences they are followed by *to*, a marker of quotation, because, as the literature in the field says, they are interpreted in fact as adverbs that quote, that, we would add, reproduce states, feelings, characteristics of actions.

Voiced consonants in Japanese seem to suggest something big, heavy, blunt or dirty, while their voiceless counterparts convey something small, light, sharp, clean: *gorogoro / korokoro [to korogaru]* [(to roll) heavy/light objects]. Velars *g*

and *k* tend to suggest difficulty, clarity, separation, detachment or sudden change: *kukkiri* [*to mieru*] [(to be seen) clearly]; *garat* [*to kawaru*] [(to change) completely]. Fricative dentals *s* and *sh* remind one of calmness, of quiet-silent human emotions: *surusuru* [*to suberu*] [(to slide) easily]; *shonbori* [*to suru*] [(to be) depressed, sad]. Liquid *r* seems to represent fluidity, sliding: *surasura* [*to kotaeru*] [(to answer) very easily]. Nasals *m* and *n* point towards something tactile, warm and soft: *muchimuchi* [*shite iru*] [(to be) plump, chubby, rotund]; *nurunuru* [*shite iru*] [(to be) muddy, sticky]. The voiceless bilabial reproduces explosiveness, power and sudden movement: *pinpin* [*shite iru*] [(to be) full of life, of energy, vigorous]. The semivowel *y* is charged with weakness, slowness and softness: *yurayura* [*to yureru*] [(to sway) like the waves]. Vowels also have their symbolic meaning in the Japanese ear: *u* shows something that has to do with human psychology: *uttori* [*suru*] [(to be) delighted]; with reference to human psychology *o* is generally negative: *odoodo* [*shite iru*] [(to be) very angry]; and *e* has a vulgar connotation: *herahera* [*to warau*] [(to laugh) pointlessly, at an inappropriate time].

Particles and connectors, indispensable in Japanese syntax, seem to be influenced by this way of perceiving sounds as well. *Ga* is a marker of the subject, as well as *no*, which occurs in relative sentences; *kara* (because) expresses cause, which can also be expressed by *node*; *keredo* / *ga* (although) expresses concession, also signaled by *noni*; *koto*, for example, shows something intangible, while *mono*, its pair, indicates something tangible. It seems that nasal sounds, unlike velars, personalize discourse, subjectivize it, and orient it towards the speaker. Along the same lines, the category of adjectives in *i*, which end in *shii*: *kanashii* (sad), *sabishii* (alone), *ureshii* (happy), seems to obey what was said above about the representation of human emotional states by using dental fricatives. The glottal stop is also a mimetic means of amplifying or emotionally charging given sounds: *yahari/yappari* (as it was to be expected), *bakari/bakkari* (only).

In Japanese, any linguistic study (Tomikawa 1997: 43-46) of mimetic words is carried out focusing on their classification into phonomimes, phenomimes and psychomimes, as we have already pointed out, but also on their function in enriching the meaning of a discourse, which circumstances the verb. For example, the verb *a durea* (*to have a pain / ache*), accompanied by various onomatopoeia, expresses various nuances of pain. If in Romanian we say *mă doare tare, puțin, ascuțit, surd* (I feel a(n) intense, slight, sharp, dull pain), in Japanese mimetic words try to describe the pain by using a symbolic of sounds. *Kirikiri* [*to itamu*] would translate as 'to be in pain/to have a sharp continuous pain', where the pain may also have other causes than the purely physical ones, as in the example *Shigoto ga umaku ikanakute i ga kirikiri itamu* (I have (sharp) stomachache, because I'm not doing very well at work). *Hirihiri* tries to convey 'burning pain', as can be seen in the example *Hiyakeshita senaka ga hirihiri suru* 'I have (burning) pain in my sunburnt back'. *Zukizuki* is 'pulsing pain' and the example *Kega o shita ashi no*

yubi ga zukizuki itamu would translate as: ‘I have (pulsing) pain in my hurt toe’. *Gangan* suggests a ‘very intense (head) ache’: *Futsukayoi de atama ga gangan itamu* (I have a terrible headache, because I’m hung over). *Chikuchiku*, ‘pricking pain’ may be caused by cactus thorns: *Saboten no toge ga sasatte chikuchiku suru* (I feel (pricking) pain because I pricked my finger on a cactus thorn). It is interesting that in the attempt to suggest the way in which these phonomimes emotionally charge discourse, respecting the meaning of Japanese discourse, the last example above has been translated into English as *Ouch! I pricked my finger on that silly cactus!*

The fact that onomatopoeia are interpreted as adverbs in Japanese is also proven by the fact that, mimetic words at their origin, they are now considered adverbs by contemporary Japanese grammar, their provenance forgotten or ignored: *kitto* (definitely), *zutto* (continuously, uninterruptedly), *chotto* (little), *motto* (more), *yatto* [finally (a result obtained after making an effort)]. *Asa kara zutto hon o yonde iru* would translate as ‘I’ve been reading a book, uninterruptedly, since this morning’. However, these phonomimes can also be used as basis for the creation of new words (see Satoru 1994: 119-123): *korogaru* (to roll) comes from *korokoro*, already mentioned, *hikaru* (to shine) from *pikapika* (bright, with reflections of light). *Buruburu* (trembling) gave *furueru* (to tremble), *zawazawa* (loud) created the verb *sawagu* (to be loud), *dokidoki* [fast, quickly (about the heart beat)] can be found in *tokimeku* (to beat fast, irregularly; to be agitated, anxious), *hisohiso* (secretly) gave the adjective *hisoka[na]* (secret), and *yuttari* (unlimited) developed into *yutaka[na]* (abundant). Due to the lack of equivalent counterparts in the Romanian vocabulary, we can only translated Japanese onomatopoeia using adjectives, which, however, do not respect and cannot convey the role that mimetic words have in Japanese.

The correct understanding of the symbolism of Japanese sounds allows the foreigner to appreciate the profound sensitivity of this language and, at the same time, of a culture perhaps more oriented towards directly perceptible objects than the western one. Finding these mimetic words in Japanese literature as well, even in the shortest form of poetry, the *haiku*, can no longer be a surprise for the reader. We reproduce here a haiku by Issa (1763-1827):

ô-botaru,
yurari-yurari to,
tôri keri.
(A huge firefly,
Waveringly,
Passes by.)” (apud Suzuki 1997: 234)

In the Japanese dictionary (GJD 1995: 2231), *yurari* is explained through *yukkuri to hito yuresurusama* (person who slowly staggers). Trying to translate into Romanian the reduplicated (generally speaking, Japanese phonomimes are reduplicative) mimetic word *yurari-yurari*, translated into English as “waveringly”, we could choose ‘tremurător’ (quiveringly), ‘fluctuant’ (undulatingly), ‘șovăitor’ (hesitatingly), ‘vibrant’

(vibrantly), ‘neliniştit’ (restlessly), ‘nedecis’ (irresolutely) etc. However, all these are largely conceptual lexemes, while *yurari-yurari*, no doubt describing a discontinued movement, imitates, through auditive suggestion, the impression of fulgurant rhythm. Japanese onomatopoeia suggest, beside feelings of freedom, dignity, a sort of joy as well: enjoying one's time without any rush. When all this is combined with an action verb, such as *tōri keri*, the firefly is no longer small, but has human dimensions, reminding one of a free, fearless man. Individual dignity is associated with a note of reserve and transcendentalism (Suzuki 1997: 235). As it can be easily seen, these reduplicative onomatopoeia in Japanese speak more to the feeling than to the intellect, and therefore their conversion into conceptual terms betrays them to a certain extent. It is thus demonstrated once again that an abstract way of thinking is not used as much in Japanese as in western languages. Far-eastern people - and implicitly their language - are much closer to the experience of nature-reality than other languages and cultures that have developed their analysis and abstraction systems to a very high level. Reduplicative onomatopoeia are thus very often used in Japanese in order to communicate a certain type of experience. It is said about eastern people that they have a certain deficit in their capability to think philosophically and in their analytical precision. Perhaps this is so, but it seems that they are much more gifted in directly experimenting reality itself, which refuses to be perceived dryly through a ‘yes’ which could never be ‘no’ or the other way around. Complementarity, which excludes antagonism, would be the concept which could best cover the mystery beyond any intellectual approach: “The *yurari-yurari* way of a huge firefly passing before my window contains in it all that defies our relativistic scrutiny.” (Suzuki 1997: 236). We believe that one is much closer to music with such a way of perceiving reality, in which the expressive charge of mimetic words does what music does, filling the gaps the word seems unable to fill, experiencing the wonder of giving voice to inner emotions.

5. To Humboldt, language is rather the external phenomenon of a people's spirit, or in other words, the language of a community is its spirit, and its spirit is its language, “without however being able to think of them as identical” (see Boboc 1988: 146). *All languages are different* and *All languages are built according to the same principles and they are, in this respect, identical* seem to be at once the basis and the legitimation of any comparative or contrastive study of languages.

Focusing on imitative words, more precisely on their relationship with the origin of language and their function in a language, we can support, without claiming to have the last word, the difference between a flectional language with Indo-European roots and an agglutinating, exotic one. In Romanian, the study of interjections/onomatopoeia can be carried out according to an Aristotelian paradigm, in which the direct link between sound and represented reality is mediated by human intentionality. The use of phonomimes characterizes spoken language and there is no doubt that they function as discourse units. In Japanese, the 8th-9th century concept of *kotodama* (spirit-word), which

can be explained through the power of the word to give birth to an event, to provoke action through its very content, shows that in Japanese culture the word is inseparable from its signification and designation (cf. Ikegami 1998: 1901). According to the animist conception in Japanese *Shinto* religion, everything in this universe has a spirit that speaks. For instance, through the word uttered by the human being, the spirit of that word may manifest itself in the world. Later supported by two other concepts: *shingon* (truth word) of enlightenment and *mogo* (ilusory word) of immediate reality, introduced by Buddhism, *kotodama* developed into a new concept: *mono no aware* (the movement of the soul towards objects). The entire world around us, through its very nature, can naturally awake certain natural states, feelings and sensations in us. We have not used at random, somewhat excessively however, various derivatives from the root "nature", as their use justifies precisely the wish to amplify the naturalness of these emotions stirred in us by nature, in full contrast with "the rational" and "the artificial". There is, there must be a coordination, a synchronization of feeling and a reciprocal modeling between people and things, expressed by Japanese culture through the aesthetic concept of *mono no aware*, the awareness that a certain sadness of things, a feeling of melancholy, a suggestion of solitude reigns over everything. It is the same *mono no aware* which now expresses man's passage through this world, charged with resignation in the face of the Absolute, which he cannot fight.

We believe that the study of any linguistic fact, such as the study of interjections/onomatopoeia, in a scientific and cultural sense, is an important contribution to the description of a language. It shows us any language as a creative system, not a closed one (Coseriu 2001: 21), pointing out not what can be expressed in a given language, but precisely what this language, through its own, intimate power, can do and cause...

Cella Delavrancea once said that during a visit she paid the sculptor Constantin Brâncuși in 1923 or 1924, he, rather unwelcoming at first, put his guest to trial. And she remembers:

He turned to a corner of the studio where there was a sculpture full of zigzags...

- What is this, then?...

I looked at the sawn object carefully:

- Well, that's Cock-a-doodle-doo (s.n.)...

Brâncuși was a little surprised:

- How did you think of that!

- I heard it...

- How did you hear it?

- The intervals between these teeth make fourths, series of musical fourths... (apud Grigorescu 1993: 43)

BIBLIOGRAPHY

1. Abe, M. [1985], *Zen and Western Thought*, University of Hawaii, Honolulu.
2. Ameka, F. (ed.) [1992], *Journal of Pragmatics*, 18, North-Holland.
3. Aristotel [1957/ 1997], *Organon*, I, Traducere în limba română de Mircea Florian, București.
4. Aristotel [1965], *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei.
5. Avram, M. [1986], *Gramatica pentru toți*, Editura Academiei, București.
6. Bejan, D. [1995], *Gramatica practică a limbii române*, Editura Echinox, Cluj.
7. Bernstein, L. [1982], *Cum să înțelegem muzica. Concerte pentru tineret*, Traducere de Mircea Ivănescu, Editura Muzicală, București.
8. Bogrea, V. [1971], *Pagini istorico-filologice*, Cu o prefață de acad. Constantin Daicoviciu, Ediție îngrijită, studiu introductiv și indice de Mircea Borcilă și Ion Mării, Editura Dacia, Cluj.
9. Buridant, C. [2001], *L'interjection en français: esquisse d'une étude diachronique. Essai de synthese des travaux et aperçu sur l'histoire et les emplois de "helas"*, Strasbourg, 2001.
10. Coșeriu, E. [1994], *Prelegeri și conferințe*, Iași.
11. Coșeriu, E. [2000], *Lecții de lingvistică generală*, Traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, Cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Editura Arc, Chișinău.
12. Coseriu, E. [2001], *L'homme et son langage*, Editions Peteers, Louvain- Paris - Sterling- Virginia.
13. Genette, G. [1976], *Hermogene logothet*, din *Mimologiques, Voyages en Cratylie*, Paris, Seuil, în românește de Alina Deleanu, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3, 1988.
14. Grigorescu, D. [1993], *Brâncuși și secolul său*, Editura Artemis, București.
15. Humboldt, von W. [1971], *Linguistic Variability & Intellectual Development*, University of Miami Press, Coral Gables, Florida.
16. Humboldt, von W. [1988], *Fragmente lingvistice*, Traducere de Ștefan Augustin Doinaș, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3.
17. Humboldt, von W. [1988], *Einleitung zum Kawi-Werk*, apud Alexandru Boboc, *Prolegomene la o filosofie modernă a limbajului. Momente semnificative de la W. von Humboldt la L. Wittgenstein și M. Heidegger*, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3.
18. Humboldt, von W. [1835/ 1998], *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Schöningh Verlag, Paderborn.
19. Ikegami, Y. [1998], *Sign conception in Japan*, în *Semiotics*, Berlin-New-York.
20. Jünger, E. [1988], *Lauda vocalelor*, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3.
21. Lotman, I. [1974], *Studii de tipologia culturii*, în românește de Radu Nicolau, Editura Univers, București.
22. Makino, S., Tsutsui, M. [1998], *A Dictionary of Basic Japanese Grammar*, The Japan Times, Tokyo.
23. Noica, C. [1978], *Interpretare la "Cratylus"*, în Platon, *Opere*, vol. III, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

24. Platon [1978], *Opere*, vol. III, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
25. Pleșu, A. [1988], *Limba păsărilor. Note pe marginea unui dialog platonician*, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3.
26. Pop, L. [1992], *Une "partie" essentiellement "du discours": l'interjection*, în *RRL*, XXXVII, 4, p. 235-242.
27. Pop, L. [2000], *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Editions Peeters, Louvain-Paris.
28. Popescu, Ș. [1971], *Gramatica practică a limbii române*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
29. Pușcariu, S. [1974], *Cercetări și studii*, Ediție îngrijită de Ilie Dan, Prefață de G. Istrate, Editura Minerva, București.
30. Récanati, F. [1988], *Dezvoltarea pragmaticii în Secolul XX*, nr. 1-2-3.
31. Saramandu, N. [1996], *Lingvistica integrală*, Interviu cu Eugen Coșeriu, Editura Fundației Culturale Române, București.
32. Satoru, A. [1994], *Nihongo no hyougenchikara ga mi ni tsuku handobakku. E de wakarū giongo, gitaigo (A Practical Guide To Mimetic Expressions Through Pictures)*, Aruku, Tokyo.
33. Tomikawa, K. [1997], *E de manabu giongo, gitaigo kaado*, Suriennettoeaaku, Tokyo.
34. Wald, H. [1988], *Rolul antropogenetic al limbajului*, în *Secolul XX*, nr. 1-2-3.
35. *** [1963], *GA/Gramatica limbii române*, vol. I, Editura Academiei, București.
36. *** [1995], *GJD/ Nihongo Daijiten (The Great Japanese Dictionary)*, Kodansha, Tokyo.

CONCEPTUAL BLENDING IN POLITICAL DISCOURSE

RALUCA OCTAVIA ZGLOBIU

ABSTRACT. Political discourse and poetry do have something in common. But only one thing: the metaphor. They both make extensive use of this "figure of speech" in order to access "conceptual spaces" in our imagination. Of course, for entirely different reasons: while poetry attempts to trigger the concept of beauty in our minds through an act of creation, political discourse aims at a perfect act of persuasion through a very elaborated type of discourse. And how can ideologies be spread successfully if not by the use of rhetorical devices? That is why, nowadays political discourse, abounds in metaphors such as "damage control", "a whole new ball game", "collateral damage", "to be back at first base" and so on. The interesting part comes when thinking how can one grasp, almost effortless, the real meaning of such utterances and how such a process can be explained from the linguistic point of view. In this regard, the Cognitivist Approach of Conceptual Blending can provide a reasonable explanation.

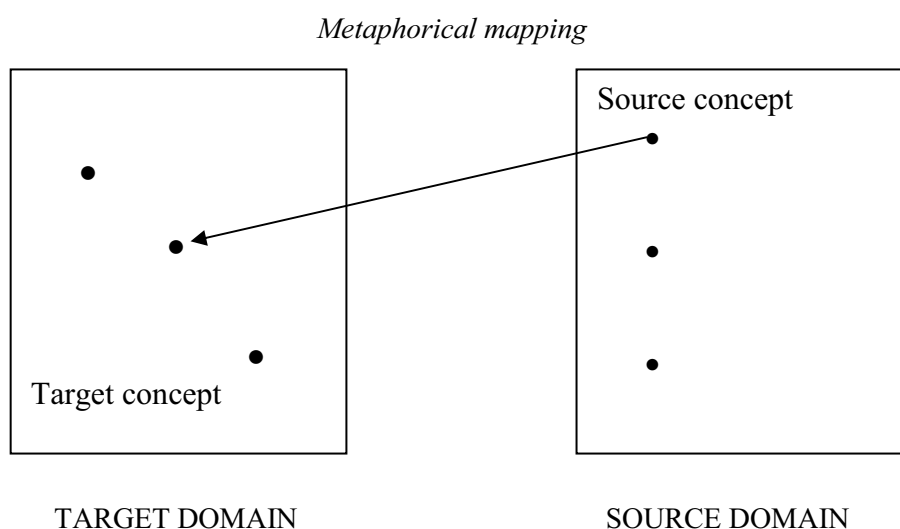
1.0. General Considerations

The *Conceptual Integration* or *Conceptual Blending Theory*, nowadays called *Blending Theory* in Cognitive Linguistics, derives from two well known approaches within cognitive semantics, that of Conceptual Metaphor Theory and Mental Spaces Theory. It has been stated by some cognitive semanticists that Blending Theory is somehow closely related to the Mental Spaces Theory, maybe even an extension of the latter, due to the fact that they both share the same dependence upon mental spaces and mental spaces construction as part of their processes. However, "the crucial insight of Blending Theory is that meaning construction typically involves integration of structure that gives rise to more than sum of its parts. Blending theorists argue that this process of *conceptual integration* or *blending* is a general and basic cognitive operation which is central to the way we think." (Vyvyan Evans, 2006: 400).

The fact that the human imagination plays a decisive role in cognitive processes is one of the main assumptions of the cognitive semantics. This assumption was further worked upon by Gilles Fauconnier and Mark Turner, who in their book *The Way We Think* (2002) managed to argue that the human ability to perform conceptual integration or blending is probably the "key mechanism" in our human behaviours development. In the same time, they became known as the pioneers of Blending Theory, as the origins of the theory lie in their research programmes: "while Fauconnier had developed Mental Spaces Theory in order to account for a number of traditional problems in meaning construction,...Turner approached meaning construction from the perspective of his studies of metaphor in literary language." (ibid: 2006)

1.1. Conceptual Metaphor Theory

Conceptual Metaphor Theory was one of the first theoretical frameworks identified as part of the cognitive semantics field. Its basic premise is that metaphor is not just a stylistic feature of language, but metaphor is embedded in the way we build our world using representations or conceptual metaphors¹. In other words, thought itself is metaphorical in nature. According to these statements, conceptual structure is organized according to *cross-domain mappings*:



Lakoff and Johnson’s 1980 book *Metaphors We Live By* explains that metaphorical language seems to relate itself to a specific *metaphor system*, which is a pattern or a system of thought. Using the example “love is a journey” they observed that there is a conventional link at the conceptual level between the domain of “love relationships” and the domain of “journeys”: “love” which is the target is conventionally structured in terms of “journeys”, which is the source. This association is called a *conceptual metaphor*. Each domain (target, source) is made up by a number of different roles: for example the source domain “journeys” includes “travellers”, “means of transport”, “route” and so on. In the same way, the target domain “love” includes “lovers”, “events” in the relationship and so on. The metaphor works by mapping roles from the source onto the target, LOVERS become TRAVELLERS, and the metaphorical link between the two domains is made up by different correspondences or mappings (Vyvyan Evans and Melanie Green, 2006):

¹ *Conceptual metaphor* is a conventional way of conceptualizing one domain of experience in terms of another, often unconsciously.

Mappings for LOVE IS A JOURNEY

Source: JOURNEY	Mappings	Target: LOVE
TRAVELLERS	→	LOVERS
VEHICLE	→	LOVE RELATIONSHIP
JOURNEY	→	EVENTS
DISTANCE COVERED	→	PROGRESS MADE
OBSTACLES ENCOUNTERED	→	DIFFICULTIES EXPERIENCED
DECISIONS ABOUT DIRECTION	→	CHOICES ABOUT WHAT TO DO
DESTINATION OF THE JOURNEY	→	GOALS OF THE RELATIONSHIP

The second important observation that Lakoff and Johnson (1980) made is that the conceptual metaphor has an *experiential basis*, that is, our conceptual metaphors are embedded in our everyday interaction with the world.

For example, let's take the utterance:

a) She got a really high salary. (Where "high" relates not literally to physical height but to a good salary)

The utterance shows that we can think about and talk about *quantity* in terms of *vertical elevation*. According to Conceptual Metaphor Theory, this is due to the fact that the conceptual domain "quantity" is conventionally structured and understood in terms of "vertical elevation".

1.2 Mental Spaces Theory

Mental Spaces Theory was developed by Gilles Fauconnier (1985, 1994, 1997) and it postulates that "language guides meaning construction directly in context" (Vyvian Evans, 2006). According to this theory, sentences cannot be analysed in isolation but only in ongoing discourse. In other words, "**semantics** (traditionally, the context-independent meaning of a sentence) cannot be meaningfully separated from **pragmatics** (traditionally, the context-dependent meaning of sentences). This is because meaning construction is guided by context and is therefore subject to situation-specific information." (ibid: 2006). The theory seems to be a reaction to the *truth-conditional model* of sentence meaning postulated in formal semantics and in contrast to formal semantics which is built on the basis of *objectivist* thesis, cognitive semantics relies on the *experientialist* perspective. According to this,

meaning construction is believed to be a totally conceptual process and the way we mentally represent the world is definitely a function of embodied experience: ‘Expressions do not mean; they are prompts for us to construct meanings by working with processes we already know. In no sense is the meaning of [an] utterance ‘right there in the words’. When we understand an utterance , we in no sense are understanding ‘just what the words say’; the words themselves say nothing independent of the richly detailed knowledge and powerful cognitive processes we bring to bear.’(Turner, 1991: 206)

Fauconnier’s book *Mental Spaces* (1994) proposes two stages for meaning construction:

- 1) the building of mental spaces
- 2) the establishments of mappings between mental spaces

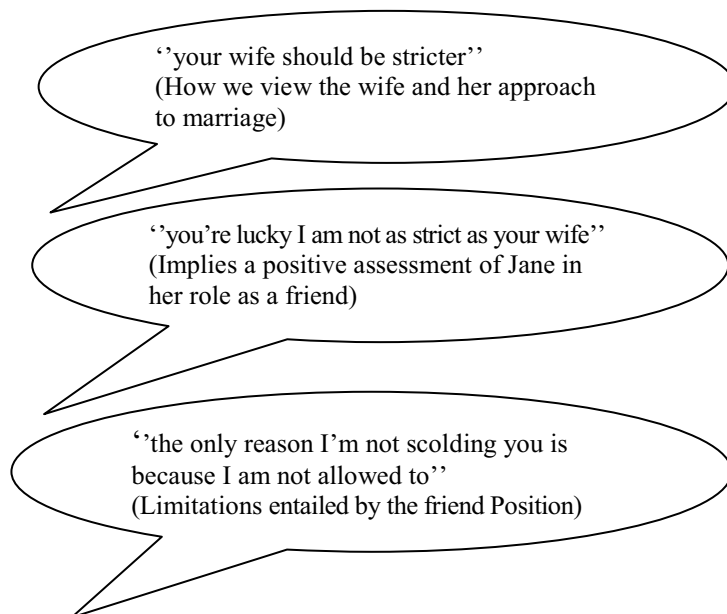
The building of mental spaces presupposes that meaning is divided into distinct conceptual regions or ‘packets’. These ‘packets’ are constructed to serve for the purposes specific to the ongoing discourse. For example, consider the following utterance:

- a) If I were your wife I would scold you.

The utterance gives rise to a scenario that has to counter to a presupposed reality. This scenario is a mental space. Depending on the context we may have different scenarios:

Situation X: Jane, a good friend, utters (a) after her best friend John has just lost all his money at a poker game.

Possible interpretations:



Conclusions:

- the same utterance can prompt for different interpretations (different mappings)
- each mapping brings along different implications of how we view the participants in reality
- meaning relies on the conceptual processes and their connections between real and hypothetical situations

Put simply, the mental spaces theory asserts that when we think or speak we set up mental spaces, as Gilles Fauconnier (1994) summarises: “ Language, as we use it, is but the tip of the iceberg of cognitive construction. As discourse unfolds, much is going on behind the scenes: New domains appear, links are forged, abstract meanings operate, internal structure emerges and spreads, viewpoint and focus keep shifting. Everyday talk and commonsense reasoning are supported by invisible , highly abstract, mental creations, which ...[language]...helps to guide, but does not by itself define.”

1.3 Conceptual Blending Theory

Vyvyan Evans and Melanie Green (2006) explain that the Conceptual Blending Theory arose from Fauconnier and Turner’s observation that in many cases meaning construction appeared to derive from structure that was apparently unavailable in the linguistic or conceptual structure that functioned as the input to the meaning construction process. The theory itself emerged from their attempt to account for this observation.

Let us consider the following utterance which appeared in a Romanian newspaper²:

This young politician is a perfect actor.

(Acest tanar politician este un actor desavarsit.)

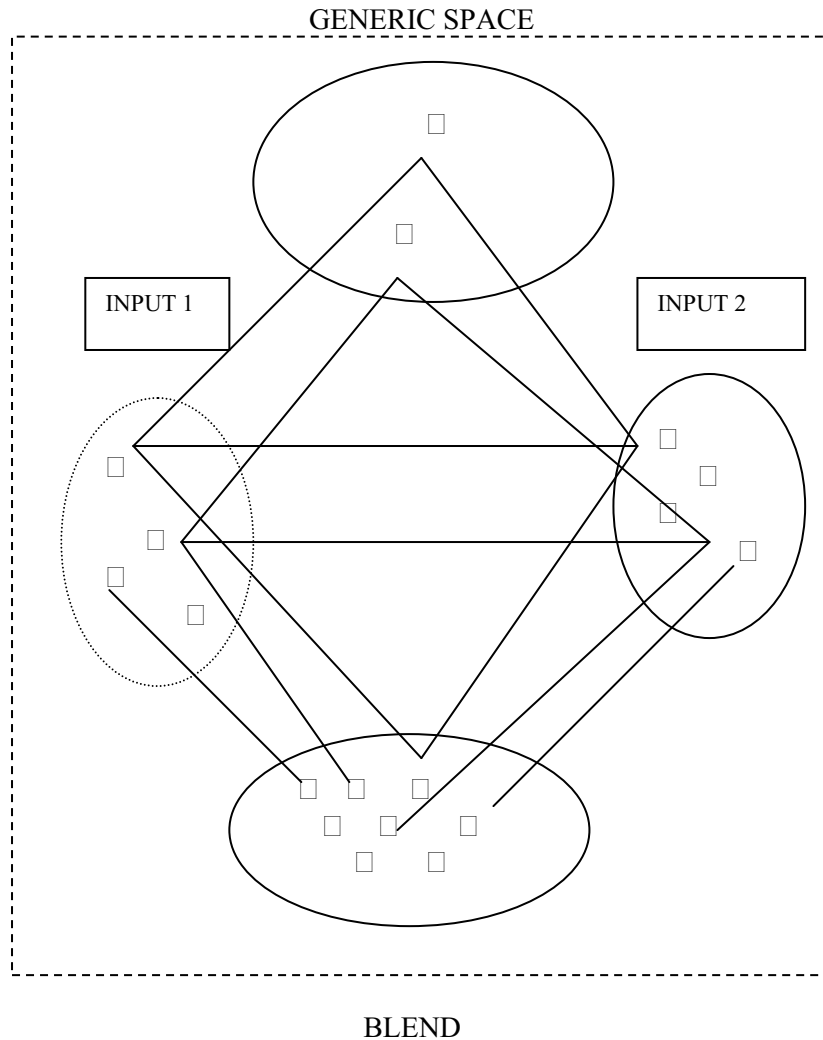
If we apply the Conceptual Metaphor Theory we will come up with the following mappings:

<u>Source: actor</u>	<u>mappings</u>	<u>Target: politician</u>
Actor	→	Politician
Plays a character		
Role	→	Plays a political role
Fictitious behaviour	→	Real behaviour
Imaginary instances	→	Real political instances

According to the Conceptual Metaphor we can explain this on the basis of, mapping from a source domain onto a target so that the target is understood in terms of the source domain. Here, the target domain POLITICIAN is understood in terms of the source domain ACTOR.

² Ziarul de Valcea, 26th September 2007, by Nicu Trandafir, available at: www.ziaruldevalcea.ro

The difficulty appears because the statement actually implies a negative assessment. Even though being an actor implies a skilful and a talented person, by conceptualising a politician as an actor we are considering the politician a false person. But the negative assessment does not appear to derive from the source domain ACTOR. Then how does the negative assessment of falsity appear when conceptualising one occupation in terms of another? "Blending Theory accounts for the emergence of meanings like these by adopting the view that meaning construction involves **emergent structure**: meaning that is more than the sum of its parts." (Vyvyan Evans: 2006):



The drawing stands for a basic integration network, where there are two input sources which are linked together by means of a generic space: "The generic space provides information that is abstract enough to be common to both (or all) the inputs." (ibid: 2006). The fourth element that appears is the blended space: "this is the space that contains new or emergent structure, information that is not contained in either of the inputs...the blend derives structure that is contained in neither input" (ibid: 2006)

So, the negative assessment of the utterance "this young politician is a perfect actor" is explained by the allowance of the emergent structure.

2.0. Towards a conclusion

Nowadays political discourse is definitely the discourse of "the great metaphors", otherwise quotations such as: "An eye for an eye only ends up making the whole world blind." (Mohandas Mahatma Gandhi), or "Every generation needs a new revolution" (Thomas Jefferson) would make no sense. Given the fact that political discourse is a specialized type of discourse that tries to induce the audience into the "desired mood" by sending encoded ideological information using linguistic means and that the persuasive cue cannot be established without the use of linguistic devices (among which the metaphor is the most common one), a careful investigation at the linguistic level might be more than welcomed. In this sense, The Cognitivist Approach seems to be able to offer the appropriate linguistic methods for such an analysis.

REFERENCES

- 1) Achard, Michael and Susanne Niemeir (2004) *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition, and Foreign Language Teaching*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- 2) Alwood, Jens and Peter Gardenforce (eds) (1999) *Cognitive Semantics: Meaning and Cognition*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- 3) Barcelona, Antonio (2003a) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive perspective*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- 4) Bechtel, William and George Graham (eds) (1999) *A Companion to Cognitive Science*, Oxford: Blackwell.
- 5) Evans, Vyvyan and Melanie Green (2006) *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- 6) Fauconnier, Gilles (1994) *Mental Spaces*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 7) Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002) *The way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- 8) Lakoff, George and Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press.
- 9) Talmy, Leonard (2000), *Toward a Cognitive Semantics* (2 vols). Cambridge: MIT Press.
- 10) Ungerer, Hans-Jorg and Friedrich Schmid (1996) *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London: Longman.

‘ALL THESE DEMENTED PARTICULARS’. NARRATIVE PROVIDENCE PROVIDES IN SAMUEL BECKETT’S MURPHY

MIHALYCSA ERIKA

*In short there was nothing but he, the unintelligible
gulf and they. That was all, ALL, ALL. (Mu 134)
Murphy believed there was no dark quite like his own dark. (Mu 54)*

Murphy, Beckett’s first novel to be published, underwent a literary ‘trial’ before coming out in 1938; the publishers’ objections are telling as to the novelistic games the text proposes and, equally, to the readerly expectations and narrative conventions *Murphy* breaks with. To the publisher’s proposal that Beckett delete or suppress the opening (which, according to the author, was ‘plain sailing enough’), the whole chapter II (*Amor Intellectualis quo M. se ipsum amat*) as well as the game of chess between Murphy and Mr Endon, Beckett defends what to his old-world publishers must have appeared as his work’s idiosyncrasies, stressing particularly those features that his writing might have seemed short of – compression and structure: ‘...Do they not understand that if the book is slightly obscure it is because it is a compression and that to compress it further can only result in making it more obscure? The wild and unreal dialogues, it seems to me, cannot be removed without darkening and dulling the whole thing. They are the comic exaggeration of what elsewhere is expressed in elegy, namely, if you like, the Hermeticism of the spirit. Is it here that they find the “skyrockets”? There is no time and no space in such a book for *mere* relief. The relief has also to do work and reinforce that from which it relieves. And of course the narrative is hard to follow. And of course deliberately so.’¹

From the opening of the novel we are plunged in a fictional world that is entirely under the sign of the repetitive; its physical setting as well as its representational language belong to the order of ‘lessness’, of ‘less is more’, achieved through reduction of scenery, of the outer, material world. The form of fiction as well as the underlying Cartesian network of ideas belong to a well-established literary tradition within which the narratorial voice Beckett employs and his central hero work in the direction of paring down, reduction, withdrawal and understatement:

The sun shone, having no alternative, on the nothing new. Murphy sat out of it, as though he were free, in a mew in West Brompton. Here for what might have been six months he had eaten, drunk, slept, and put his clothes on and off, in a medium-sized cage of northwestern aspect commanding an unbroken view of medium-sized cages of south-eastern aspect. Soon he would have to make other

¹ Beckett’s letter to George Reavey dated November 13, 1936: *Disjecta* 103.

arrangements, for the mew had been condemned. Soon he would have to buckle to and start eating, drinking, sleeping, and putting his clothes on and off, in quite alien surroundings. (*Mu* 5)

All the elements of this reduced universe perform their grotesque existence, a chain of repetitions, under compulsion; the language ‘gives away’ clues (‘cage’, ‘condemned’; ‘having no alternative’, ‘would have to’) to the nature of this world, closed upon itself, clockwork-like and predictable. This world delimits the place and condition of the protagonist, Murphy, who defines himself in terms of his inner, mental world – he ‘sat out of it’ (the referent of ‘it’ being here indeterminate: either the sunlight or the world itself – the ‘nothing new’), yet in an illusion only: ‘as though he were free’. The second sentence’s withdrawal of the possibility of self-identification based on volition mirrors, in fact, the oxymoronic potential of the first sentence: whereas ‘the sun shone’ is a syntagm which, through the use of the active verb form (the preterite) implies personification and thus a voluntary action on the part of the sun, the ‘having no alternative’ retroactively denies any possibility of volition or choice (‘shining’ being in fact the condition of the sun). Similarly, the syntagm ‘the sun shone *on the nothing new*’ gives a twist to the cliché ‘there is nothing new under the sun’: while the use of the definite article substantializes nothingness (the void, by definition, cannot be substantialized, eluding all describable categories), newness can only qualify an entity of some kind. The sequence of words on the page point at the existence of an insurmountable gap between reference and literary form: the opening sentence which announces the ‘nothing new’ is a literary paraphrase that thus compels the reader to consider the fiction *as* fiction which renounces the claim of originality. Paradoxically, in the wake of this renouncement the novel achieves a striking originality. The linking of the narrative syntagms produces a parodic effect, since the sentence, playing upon the ‘literal’ and ‘figurative’ meaning of words (e.g. ‘aspect’) demonstrates that meaning viewed in relation to fact is irrelevant to the development of meaning in the narrative. This narrative opening deploys the full arsenal of traditional narrative setting (place, time, circumstance), but the ‘having no alternative’ and the other, markedly superfluous specifications of the first sentence already challenge the most elementary principle of traditional narrative economy, thus triggering a rethinking of the traditional questions about life-like representations. The alternative announced by *Murphy* is in fact in the voicing of the ‘having no alternative’ – displacing the question of representation to the question of what is said and what is not said, since in narratives we can only find the actualization of possible alternatives. ‘Having no alternative’ is in fact the narrative norm – the original repression from which narrative verisimilitude can ensue, since ‘traditional’ narratives always pursue *one* narrative path only. Through this intricate, demystifying parody of the world in discourse and of realism and ‘truth’ in fiction, *Murphy* makes the reader aware that the sentences of a literary discourse have no referent and have to be regarded with an *unwilling* suspension of disbelief (cf. Locatelli 1990:58).

Murphy, formally speaking, is safely anchored in the tradition of the adventure story or of picaresque novel: it has a quest pattern; the centre to which all action converges, though himself static, is Murphy; the voice speaking is that of an omnipresent, time and again intrusive narrator, true heir of the intrusive omniscient narrator of premodernist fiction, who regularly dispenses references to painters, philosophers, poets, sculptors, psychologists, scientists and knows all there is to know about the characters. He sometimes offers his judgements freehandedly to the reader: 'all the puppets in this book whinge sooner or later except for Murphy who is not a puppet' (71); 'Let us now take Time that old fornicator, bald though he be behind, by such few sad short hairs as he has, back to Monday, October the 7th, the first day of his restitution to the bewitching Miss Greenwich' (67). At other times he slips unobtrusively into direct interior monologue, like some traditional narrators in modernist fiction. However, he turns the tables on these by posing questions (thus, presenting the reader with a metaleptic gesture to be expected from a Fielding narrator) without answering them, or at other times offering unasked-for answers, being both verbose and occasionally withholding information – for instance as to the location of Murphy's seventh scarf which, on a closer inspection, turn out to be six:

Seven scarves held him in position. Two fastened his shins to the rockers, one his thighs to the seat, two his breast and belly to the back, one his wrists to the strut behind. Only the most local movements were possible. (*Mu* 5)

The enigma of the seven scarves also draws attention to a further crux: by what means did Murphy, unaided, manage to tie himself in a position which allows for 'only the most local movements'? Similarly, Murphy's death is enveloped in mystery, since the gas explosion only occurs after his return back to his room, lighting the candle, tying himself to his seat (by unelucidated means), due to a gas leakage for which apparently no party is responsible *inside* the narrative – were it not for the narrator/fabulist himself who can step out of the fictional world at will.² Such sterner jokes flaunt the artificiality of both the fictional world and of the narrative, reminding the reader that such occurrences are only possible in a world that is entirely fictional, grounded in language solely.

The novel is unique in Beckett's *oeuvre* for its entirely conventional structuring, based on cause and effect largely; the 'vulgarity of a plausible concatenation' (*Proust* 90) is kept at bay through making everything 'essential to the whole'. The obedience to formal exigencies of the adventure/picaresque tradition, however, is true at face value only: its central character, Murphy, certainly the most memorable of Beckett's '*omnidolent*' heroes, is an idiosyncratic young man who has virtually no story, no journey to a defined goal (to himself), but a stasis that defines, and identifies with, the Nothing that Beckett's *Dialogues*

² Rubin Rabinovitz gives a list of twenty-eight similar narrative inconsistencies in *Watt*, in: *The Development of Samuel Beckett's Fiction* (Chicago: University of Illinois Press, 1984), p. 119.

speak of.³ The closed system of picaresque novel/of rational (Cartesian) structure is laid bare, on the one hand, by the games with language and excesses of representation, on the other, by the driving of the very rational axioms on which it rests, to the extreme, ad absurdum. Beckett's notebook testifies to his wide reading, while working on *Murphy*, of Cervantes, Fielding, Lesage and to his practice of reversing their strategies: 'The picaresque inverted. *Gil Blas* is realised by his encounters and receives his mission from them. [Murphy] is realised by his failure to encounter and his progress depends on his failure being sustained. If he made terms with people the story would come to an end. He seems to and it seems to. Then [the Horoscope] to the rescue.'⁴

Murphy could be defined simply as an anti-hero, were it not for the carefully built up, highly parodic philosophical understructure of the novel, founded upon the dualism of mind and body, inner and outer world. Murphy is he who cannot be identified according to the terms of the outer world, the 'big blooming buzzing confusion' (6), having no profession, no (accountable and relatable) history and no possessions to place him. His beloved Celia, when trying to answer her grandfather's questions ('What is he? Where does he come from? What is his family? What does he do? Has he any money? Has he any prospects? Has he any retrospects? Is he, has he, anything at all?' – constituting, in themselves, a comic de-construction of identity-tags) can only affirm as much as 'He was Murphy. He had Celia.' (14). He rejects the idea of doing anything for a livelihood, exhorting Celia for wanting to change him: 'What do you love?...Me as I am. You can want what does not exist, you can't love it... Then why are you all out to change me? So that you won't have to love me [...] You do what you are, you do a fraction of what you are, you suffer a dreary ooze of your being into doing' (25). The terms to his identification lie elsewhere, in his near-arrivals at the state of unbeing, *bound* to his rocking-chair in the 'post-mortem' situation of Belacqua⁵ in Antepurgatory, in embryonal repose, in meditation:

...looking down at dawn across the reeds to the trembling of the austral sea and the sun obliquing to the north as it rose, immune from expiation until he should have dreamed it all through again, with the downright dreaming of an infant, from the spermarium to the crematorium. He thought so highly of this post-mortem situation, its advantages were present in such detail to his mind, that he actually hoped he might live to be old. Then he would have a long time lying there dreaming, watching the dayspring run through its zodiac, before the toil up hill to Paradise. (*Mu* 78)

Murphy strays from the path of realistic representation, as well as from the aesthetics of High Modernism, not by turning its back on rationalism but by

³ *Three Dialogues with Georges Duthuit*, in: *Disjecta*, pp. 138-145.

⁴ Beckett: *Whoroscope* notebook, MS 3000, quoted in Knowlson 1996: 216.

⁵ An inhabitant of Dante's *Purgatory*, the poet's friend known in his lifetime for his indolence and sloth whom Dante meets crouching with his head between his knees below a rock, refusing to go further the path of purification; Beckett adopts the name (and character) in *More Pricks Than Kicks*.

carrying the central assumptions of Cartesian thought to the extreme, interpreting them literally and, thus, turning rational thought against itself in the closed system of its fictional world. The novel – frequently termed an *anti-novel* –, as Beckett's early fiction in general, shows a strong critical attitude towards realism and an acute awareness of the literary medium. Chapter 6, dedicated to the anatomy of Murphy's mind, has as epigraph a paraphrase of Spinoza, '*Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*'.⁶ The whole chapter plays upon Spinoza's interlocked and self-enclosed system, mixing Cartesian notions (on the dualism of body and mind, further parodied in *Watt*) with Aristotelian ones (distinctions between actual and virtual), playing them off against each other in highly ironic, outrageous digressions. Another crucial ingredient of this 'anatomy' is the epistemology of Arnold Geulinx, Descartes's disciple whose *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* is quoted in the novel ("I am not of the big world, I am of the little world" was an old refrain with Murphy', Chapter 9, 101) and who strove to account for the illusion of interconnectedness of mind and matter, preserving Descartes's dualism.⁷ Murphy's mind is portrayed as a self-sufficient, closed system which is hermetically closed to the without and contains the whole of being, in a state of parodic blessedness:

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or actual falling into virtual, in the universe inside it [...] He distinguished between the actual and the virtual of his mind, not as between form and the formless yearning for form, but as between that of which he had both mental and physical experience only. Thus the form of kick was actual, that of caress virtual. [...]

Thus Murphy felt himself split in two. They had intercourse apparently, otherwise he could not have known that they had anything in common. But he felt his mind to be bodytight and did not understand through what channel the intercourse was effected nor how the two experiences came to overlap. He was satisfied that

⁶ In the original, 'The intellectual love with which God loves Himself', *Ethics*, V, where Spinoza describes the third level of knowledge (parodied in the third level of Murphy's mind, chapter 6) that permits access to the beatitudes. In this substitution not only Murphy's self-love is parodied but Spinoza's principle is driven *ad absurdum*: the philosopher proposes that God, the eternal cause who loves not and hates not, can bestow upon himself an intellectual love; the enlightened individual can approach the intellectual love of God and in this case, through reason, he is joined to the timeless order of the universe and becomes part of the infinite.

⁷ 'Where you are worth nothing, there you should want nothing' or: 'Where you can do nothing, there wish nothing', highest principle of ethics from which each and every obligation follows – that one should accept both death and life; as about the human condition, man can only know what it is, not how he arrived at it, thus faced with that question man can only affirm 'I don't know.' Geulinx reformulated Descartes's rigid dualism of mind and body, which Beckett parodies in both *Murphy* and *Watt*: the two are two separate clocks set at exactly the same time by the Creator, thus the interactions of will and matter seem cause and effect, while in reality being completely separate. See Anthony Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, pp. 229-230.

neither followed from the other. He neither thought a kick because he felt one nor felt a kick because he thought one. Perhaps the knowledge was related to the fact of the kick as two magnitudes to a third. Perhaps there was, outside space and time, a non-mental non-physical Kick from all eternity, dimly revealed to Murphy in its correlated modes of consciousness and extension, the kick *in intellectu* and the kick *in re*. But where then was the supreme Caress? (*Mu* 63-64)

Beckett's heroes as pure fictions of the mind would be comprehensible; as facts, the correspondence of their motion with the will to move is unbelievable, thus they need to analyze their simplest movements and prove what they are doing. Metaphors, and especially metaphors used by philosophy, applied literally and with considerable pedantry of language, constitute one of the five prime procedures of nonsense tradition, related to the treatment of the fictional world(s) rather than with the treatment of time and space, as outlined by Susan Stewart.⁸ This reification or cancelling out of 'realism' results in the self-reflexivity of the fictional world, one of the basic narrative strategies of post-modernism.

On the textual level, moreover, it amounts to a play with boundaries, a progressive movement away from realistic representation towards irony and, with the occasional metaleptic intrusions of the narrator, towards metafiction. The omniscient narratorial voice is not even: Beckett frequently adopts strategies of 18th century fiction where the narrator gives himself away, often with an edge to contemporary readership, e.g. 'This phrase is chosen with care, lest the filthy censors should lack an occasion to commit their filthy synecdoche' (47), alluding to state censorship; 'The above passage is carefully calculated to deprave the cultivated reader.' (69); 'Turf is compulsory in the Saorstat, but one need not bring a private supply to Newcastle'(111); 'The turf was truly Irish in its eleutheromania, it would not burn behind bars.' (75), or in the irresistibly comic description of the bard Ticklepenny's poetic labours:

This view of the matter will not seem strange to anyone familiar with the class of pentameter that Ticklepenny felt it his duty to Erin to compose, as free as a canary in the fifth foot (a cruel sacrifice, for Ticklepenny hiccuped in end rimes) and at the caesura as hard and fast as his own divine flatus and otherwise bulging with as many minor beauties from the gaelic prosodoturfy as could be sucked out of a mug of Beamish's porter. No wonder he felt a new man washing the bottles and emptying the slops of the better-class mentally deranged. (*Mu* 53)

Similarly, along the boundaries of intertextual discourse different modes collide and throw out 'surpluses of signification'; an ever-present procedure wherever two (or more) discourses are juxtaposed, creating thus a heteroglossic text where the discourses (that pertaining to the solipsistic world of Murphy and the discourse of the more 'plainly' picaresque world of his pursuers, Miss Counihan, Neary, Collins and Wylie, for instance) mutually destabilise each other. At the same time, the breach

⁸ Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, discussed in Keith Hopper, *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, pp. 248-251.

between the idiosyncratic, pseudo-philosophical digressions on Murphy's and Neary's mind, with their many-faceted allusions, erudite and obtrusive artistic and literary references and the narratorial voice, indulging in wordplay and witticisms, rendered in a consciously pedantic and flamboyant language, is a constant source of textual parody: 'The vast floor area was covered all over by a linoleum of exquisite design, a dim geometry of blue, grey and brown that delighted Murphy because it called Braque to his mind, and Celia because it delighted Murphy. *Murphy was one of the elect, who require everything to remind them of something else*' (40, *Italics mine*); 'His problem was not only how to find Murphy, but how to find him without being found himself by Ariadne née Cox. It was like looking for a needle in a haystack full of vipers. The town was alive with her touts, with her multitudinous self, and he was alone... He had written begging Wylie to come and support him, with his resource, his practical ingenuity, his *savoir faire*, his *savoir ne pas faire*, all those vulpine endowments that Neary did not possess' (68); 'For an Irish girl Miss Counihan was quite exceptionally anthropoid' (69); 'Providence will provide' (16); 'Liberal to a fault, was Murphy' (15). Such passages make the reader aware that *Murphy* shares a creative *hinterland* with Beckett's excursions into academic writing, *Our Exagmination...*, but also the poems, *Echo's Bones* and *Whoroscope* (the latter having more footnotes than Eliot's *Waste Land*). Through interposing an obtrusive narratorial voice, the novel constantly and ironically plays upon its own fictionality, creating a dialogic space which runs counter to the principles of Modernist writing:

Wylie came a little closer to Murphy, but his way of looking was as different from Murphy's as a *voyeur's* from a *voyant's*, though Wylie was no more the one in the indecent sense than Murphy was the other in the supradecent sense. The terms are only taken to distinguish between the vision that depends on light, object, viewpoint etc., and the vision that all those things embarrass. In the days when Murphy was concerned with seeing Miss Counihan, he had had to close his eyes to do so. And even now when he closed them there was no guarantee that Miss Counihan would not appear. That was Murphy's really yellow spot. Similarly he had seen Celia for the first time, not when she revolved before him in the way that so delighted Mr Kelly, but while she was away consulting the Reach. It was as though some instinct had withheld her from accosting him in form until he should have obtained a clear view of her advantages, and warned her that before he could see it had to be not merely dark, but his own dark. Murphy believed there was no dark quite like his own dark. (54)

Apart from metaleptic intrusions, the continuity of narrative is disrupted by other non-realist, metafictional strategies, taken from the tradition of 18th century fiction: the whole of chapter 6, dedicated to the exploration of the workings of Murphy's mind, may be seen as the heir of the interpolated episode or moral essay of Sterne's, or Fielding's fiction, allowing for the treatment of dogmatic issues and suspending narrative momentum. Besides interpolated speculative discussions of Murphian-Geulinxian epistemology, the text makes use of another self-reflexive strategy, rooted, similarly, in Sternesque fictional practices as well as serving Beckett's

predilection for academic clowning, but also harking back to Joyce's textual games of cataloguing in 'Ithaca' and 'Cyclops': the inclusion, into the body of the narrative, of lists, inventories, as well as the horoscope compiled by Ramaswami Kh Krishnaswami Narayanaswami Suk, Murphy's 'life-warrant' or 'Bull of incommunication' (22-24) that is to direct Murphy's doings. Similarly, the itemized inventory of Celia's charms - modelled on the Venus of Milo - is a taking of realism *ad absurdum* where representation comes to be totally irrelevant, to turn upon its own absurdity; the effect, as with the exhaustive lists in 'Ithaca', is both a reification/ de-realization of the reality to be represented, and its obsessively punctual documentation.

Age	Unimportant
Head	Small and round
Eyes	Green
Complexion	White
Hair	Yellow
Features	Mobile
Neck	13 ¾"
Upper arm	11"
Forearm	9 ½"
Wrist	6"
Bust	34"
Hips, etc.	35"
Thigh	21 ¾"
Knee	13 ¾"
Calf	13"
Ankle	8 ¼"
Instep	Unimportant
Height	5' 4"
Weight	123 lb

(*Mu* 10)

Excess of representation (the 'demented particulars' of Mr Kelly, 12) leads to Celia's 'whatness' totally eluding representation; the passage is revealed as a form of 'drunkenness, madness' of language where what is 'real' is de-realized. Celia, Murphy's beloved, is no more defined by these figures pinning the diameter of the various parts of her body down than by her 'identity' (prostitute, lover, granddaughter), her whereabouts or her interaction with the 'picaresque' characters of the quest story. The frequent puns on her name, as well as her being physically modelled on the canonic statue of female beauty, suggest an ironic assimilation (or, rather, dilation) of her identity into some Romantic *ewig Weibliche*: her name can be read as the Latin word for 'sky', *caelum* – one of Murphy's points being 'What

shall a man give in exchange for Celia?’(16) -, or as *s’il y a*, ‘if there is’. Her name appears in a playful etymology, ‘Hell. Heaven. Helen. Celia.’, associations that further abstract her identity into thin air. In contrast with Miss Counihan (probably a pun on Cathleen ni Houlihan whom she certainly parodies) who speaks in ready-made phrases, truths and commonplaces (“Oh, if you have,” cried Miss Counihan, “if you have news of my love, speak, speak, I adjure you.” She was an omnivorous reader’, 69), she is the one who is defeated by words:

She felt, as she felt so often with Murphy, spattered with words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next; so that in the end she did not know what had been said. It was like difficult music heard for the first time. (*Mu* 27)

The novel’s consciousness of *being (in) language*, arguably the principal theme around which writing revolves, is highlighted on every page where characters manipulate language to the point of excesses of language, as seen above, but even more so in their inability to mediate their own/ each other’s reality in/through language. The emphasis on technical languages, specialized discourses, academic/pseudo-academic jargons is countered by the pervasive sense of language’s ‘incommunication’, to use another item of the Beckett baroque – that the characters’ ‘reality’ refuses to be contained in however dense a language, which turns out to be but a means of their commodification, as seen in the inventory of Celia’s charms. In this sense, the novel also seems to be a quest for the ‘right word’, forever denied/withheld either by an (overtly stated) refusal, or by obscuring the lack of adequate naming through linguistic excess. Chapter 4 closes with a dialogue between Neary and Wylie on Murphy’s qualities that make him so irresistible to women; the passage, in search for ‘the right word’, deserves to be quoted for the subtle language effects employed:

Wylie considered for a moment. Then he said:

‘It is his –‘ stopping for want of the right word. *There seemed to be, for once, a right word.*

‘His what?’ said Neary.

They went a little farther in silence. Neary gave up listening for an answer and raised his face to the sky. *The gentle rain was trying not to fall.*

‘His surgical quality,’ said Wylie.

It was not quite the right word. (Mu 39, Italics mine)

Apart from the narrator’s intrusive comments on (his) fictional characters’ groping in language, the linguistic constructedness of the silences which build up suspense doubly underline the (failed) attempts to put reality in words. The two interlocutors, deviating from normative idiomatic language, ‘went a little *farther in silence*’ (the choice of the adverbial phrase suggesting a physical distance to be walked) while the syntagm ‘the gentle rain was trying not to fall’ ironically questions the very text/language that sustains the existence of the interlocutors, as well as the normative linguistic conventions that obliterate the fact that all search for the ‘right

word' must be a failed one. On the other hand, the conspicuous linguistic pedantries reinforced by a wealth of technical/academic terms (and, quite often, malapropisms) liberally thrown in the most casual conversations, heighten the awareness of the artificiality of all discourse/language:

'Yes,' said Ticklepenny, '*nulla linea sine die*. Would I be here if I were not on the water-tumbri! I would not.'

He worked up to such a pitch his *gambadoes* under the table that Murphy's memory began to vibrate.

'Didn't I have the dishonour once in Dublin?' he said. 'Can it have been at the Gate?' 'Romiet,' said Ticklepenny, '*and Juleo*. "Take him and cut him out in little stars..." Wotanope!'

Murphy dimly remembered an *opportune apothecary*.

'I was snout drunk,' said Ticklepenny. 'You were *dead drunk*.'

Now the sad truth was that Murphy never touched *it*. This was bound to come out sooner or later.

'Unless you want me to call a policewoman,' said Murphy, 'cease your clumsy *genustruprations*.'

Woman was the keyword here. (Mu 52, Italics mine)

The outlandish neologisms and playfully inverted Latin aphorism obviously betray Beckett's delight at such academic clowning which – to quote a no less erudite Flann O'Brien narrator – 'ring[s] with the iron of fine words, canvass[ing] witticisms depending for their utility on a knowledge of the French language as spoken in the medieval times'.⁹ The passage abounds in ironic self-reflexivities, as for instance the mention of 'dead drunk' in the context of the pharmacopoeia given to 'Julio' and, ultimately, the threat of a *policewoman* to pacify the bard who had just inverted the genders of the ill-starred lovers – and who is in a perpetual search for Woman as much as for the 'right word'. Not to mention the fact that Ticklepenny's 'genustruprations' allude to another shifting of gender roles, in the *subdecent* sense, as the comically indeterminate referent of 'Murphy never touched *it*' highlights. No less ironic is the contextual coupling of the Shakespearean 'opportune apothecary' with Ticklepenny who gives medication to the 'better-class mentally deranged' in the Magdalen Mental Mercyseat:

'That same Ticklepenny,' said Ticklepenny, 'who for more years than he cares to remember turned out his steady pentameter per pint, day in, day out, is now degraded to the position of male nurse in a hospital for the better-class mentally deranged. It is the same Ticklepenny, but God bless my soul *quantum mutatus*.' *Ab illa*,' said Murphy.

'I sit on them that will not eat,' said Ticklepenny, 'jacking their jaws apart with the gag, spurning their tongues aside with the spatula, till the last tundish of drench is absorbed. I go round the cells with my shovel and bucket, I –'

Ticklepenny broke down, took indeed a large draught of his lemon phosphate, and altogether ceased his wooing under the table.' (*Mu 52*)

⁹ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, London: Penguin Classics, p. 24.

The passage offers not only a playful deconstruction of Ticklepenny's 'steady pentameter' (not quite steady, since most line endings hiccup indeed), whose bardic status is not the better for the venerable Latin aphorism (*misused* from the *Aeneid*),¹⁰ yet whose poetic skills appear at his most representative in the description of his menial duties: here the biblical incipit lapses into an alliterative catalogue of tasks, closely reminiscent of Celtic poetry. The parody of such 'prosodoturfy' is all the more enhanced since the harshly evocative clusters, showing the (stereotypical) stylistic features of the Gaelic literary tradition resurrected by the Revival – alliterative lists, internal rhymes etc. – describe force-feeding. The occurrence of the word 'tundish' in this context cannot be innocent: the word, heavily charged with linguistic 'unrest of spirit' ever since Joyce's *Portrait*, is a powerful signal of an inner alienation from language (English), comically brought into play. The (Irish) bard-boozer who turns out his (un)steady pentameters in the language of the 'other' is even mutated *ab illa*, from (her) that he was – a gender shift is thus also attributed him, in line with the stereotypes of the *womanly* Celt. The effect of this miniature parody of style within a parody comes close to Joyce's experiments with the device in 'The Cyclops', *Ulysses*; the conspicuously self-conscious and self-reflexive use of language makes the reader alert to the surpluses of signification – e.g., the 'lemon phosphate', rather lacking in spirits, speaks of pharmaceuticals – which bring into play a space that is necessarily metalinguistic/ metafictional.

Murphy contains a list of permutations and of combinations of the order in which Murphy can eat his daily 5 biscuits, as well as a list of all the movements (86 in all), with narratorial comments on the progress, of the chess game he plays with one of the mental patients of the Magdalen Mental Mercyseat where he becomes a male nurse. The game that Mr Endon¹¹ plays returns upon itself; Murphy's submission to it triggers off his revelation of the Nothing towards which Beckett's hero has been moving constantly through the novel – that indefinable, inexpressible Nothing at which art, in Beckett's poetics, is obliged to point, although incapable and impotent of doing so. Ironically, Murphy's acceptance of the job of male nurse leads to the loss, as predicted to Celia, of all three of his life's goods: Celia, his body and his mind, yet in the sense of annihilation, of becoming one with the Nothing to which he aspires. The allusion of the passage is to the axiom of Democritus of Abdera, 'Nothing is more real than Nothing' and the revelation comes to Murphy while gazing into the eyes of Mr Endon which don't see him:¹²

¹⁰ 'Quantum mutatus ab illo': Aeneas's exclamation at the sight of the hero Heracles, greatly changed in appearance: Vergil, *Aeneid* II, 274.

¹¹ Greek *endon*: 'inside'. Almost all the characters' names are puns and wordplays: Neary is the anagram of 'yearn', Miss Rosie Dew, Miss Carridge etc; the bard Ticklepenny is a savage parody on the Irish poet Austin Clarke, cf. Knowlson, 213-214.

¹² In his early fiction Beckett's vast reading and scholarship suffer grotesque mutations into puns and academic clowning, whereas he eradicates all traces of 'omniscience' in his later novels. His biographers emphasize his study of pre-Socratic philosophy, see Cronin, pp. 231-239.

...Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*. His other senses also found themselves at peace of their own suspension, but the positive peace that comes when the somethings give way, or perhaps simply add up, to the Nothing, than which in the guffaw of the Abderite naught is more real [...]

Kneeling at the bedside, the hair starting in thick black ridges between his fingers, his lips, nose and forehead almost touching Mr Endon's, seeing himself stigmatized in those eyes that did not see him, Murphy heard words demanding so strongly to be spoken that he spoke them, right into Mr Endon's face, Murphy who did not speak at all in the ordinary way unless spoken to, and not always even then.

‘the last at last seen of him
himself unseen by him
and of himself’

A rest.

‘The last Mr Murphy saw of Mr Endon was Mr Murphy unseen by Mr Endon. This was also the last Murphy saw of Murphy.’

A rest.

‘The relation between Mr Murphy and Mr Endon could not have been better summed up by the former's sorrow at seeing himself in the latter's immunity from seeing anything but himself.’

A long rest.

‘Mr Murphy is a speck in Mr Endon's unseen.’ (*Mu* 139-140)

Murphy's revelation of himself – of Nothingness, of himself in Nothingness, of Nothingness in himself – occurs as a perfectly closed circuit, like the chess game before, or like his sentences spoken to himself on the textual level; the image is of himself reflected in the pupils of Mr Endon which do not see him, which see only himself, as Murphy is/becomes the one who sees nothing but himself, and himself as Nothingness. The encounter with Murphy's self-identity occurs at the moment of his encounter with Nothingness, and this marks his encounter with language also – unlike Beckett's other creatures who lose the faculty of speech after their experience of the Naught. His death by accident and the scattering of his ashes on the floor of a London pub in the midst of ‘the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit’ (154) are emphatic for his total, self-willed annihilation and, on the other hand, continue the line of happenings irrelevant and inconclusive to identity, rounding up the quest with Celia's ‘protasis’ (literally ‘stretching forward’, to the continuance of her life) in the park, flying her grandfather's kite.

Murphy is the first of Beckett's heroes who arrives at the state of Nothingness, and who is defined, in terms of identity, through his gradual approaching of that state, through his gradual self-obliteration: renouncing his former, relative ‘freedom’ he becomes male nurse at the asylum, engrossed in the various forms of madness, gravitating to ever closer spaces and ever greater stasis, in a continuous regress. His way towards the Magdalen Mental Mercyseat is the ironic inversion of the Modernist hero's liberating journey to himself in the

without, textually of Stephen Dedalus's self-exile as well as of Dante's 'climb' of the three worlds of the 'beyond':

Regress in these togs was slow and Murphy was well advised to abandon hope for the day shortly after lunch and set off on the long climb home. By far the best part of the way was the toil from King's Cross up Caledonian Road, reminding him of the toil from St Lazare up Rue Amsterdam. And while Brewery Road was by no means a Boulevard de Clichy nor even des Batignolles, still it was better at the end of the hill than either of those, as asylum (after a point) is better than exile. (*Mu* 45)

The ironic inversion of the quest/journey structure of the great literary models, from Dante through 18th century fiction to Joyce and 20th century German *Künstlerroman*, its transformation into a self-bound regression to immobility in the self and gravitation towards the Void already prefigures Beckett's great thematic clusters; in *Murphy* the exigence and necessity of expressing the self in terms of stasis, the reduction of the outer, physical aspects of the fictional world are already present, but the 'Who am I?' does not surface in language. Realist representation, as well as the central tenets of modernist fiction are resisted and undermined through ironic language games, through metafictional elements that reveal that fictional reality is linguistically constructed, which result in an exuberant, 'baroque' language constantly at play (*Murphy* and Beckett's early fiction is included in Vivian Mercier's *The Irish Comic Tradition* which postulates the existence of a distinct Irish tradition of humour, blending the grotesque and the macabre). Beckett's 'mature' prose, beginning with *Watt*, shifts towards a minimalist, elliptic and allusive language, bared to the bone, which constantly grapples with its own impotence and incompetence to express even the simplest of human experience.

Journey anyway is the wrong figure. How can one travel to that from which one cannot move away? *Das notwendige Bleiben* is more like it. That is also in the figure of Murphy in the chair, surrender to the thongs of self, a simple materialisation of self-bondage, acceptance of which is the fundamental unheroic. In the end it is better to perish than be freed. But the heroic, the *nosce te ipsum*, that these Germans see as a journey, is merely a different attitude to the thongs and chair, a setting of will and muscle and fingers against them, a slow creation of the desire and power to stand up and walk away, a life consecrated to the possibility of escape, if not necessarily the fact, to a real freedom of choice when the fire comes. Murphy has no freedom of choice, i.e. he is not free to act *against* his inclination. The point is that the *nosce te ipsum* is no more mobile than the *carpe te ipsum* ['gather thyself'] of Murphy. The difference is that in the one motionless there is the seed of motion, and in the other not. And so on. And so on. It is pleasant to find something in the book that I did not know was there.¹³

Murphy, as its earlier siblings in undoing the form of literature Beckett disparaged as 'the professors' tastes' - *Whoroscope* (1930), *Dream of Fair to Middling Women* (1932), *More Pricks Than Kicks* (1934) – refuses a set of assumptions that

¹³ Beckett's letter to Tom McGreevy, 8 February 1935, on reading Hesse's *Demian*, quoted by Knowlson, p. 247.

would imply an assent to the traditional definition of literature/mimesis: instead of refining the means of creating mimetic images of the 'real' and in doing so, conceal their conventional quality, the novel exposes all such constructions as artificial, tells a story in a way that demystifies the telling of stories. Its aggressive parody of conventional mimesis foregrounds the distance between 'art' and 'life'/ between language and the represented world: in its constructed world, nothing can be elevated to the status of a solid foundation for knowledge, experience, 'truth'. *Murphy*, as Carla Locatelli argues, represents the first stage in a project of 'unwording' which is carried out through a progressive dissolution of traditional narrative structures and of the linguistic linkage these presuppose, by ridiculing canonical forms of fiction (Locatelli 1990: 55-62). More than a mere destruction of traditional narratives through the creation of metanarratives, however, Beckett's writing turns itself increasingly into a radical critique of traditional typologies of meaning: Beckett's evolution could be charted as starting from metanarrative awareness linked to the rejection of conventional referentiality/ pseudo-referents ('The sun shone, having no alternative, on the nothing new'), that is, from a suspicion growing into negation of the narrative genesis of writing, to a continuing project of undoing/unwording which tentatively accepts narrative genesis, acknowledging the value of its traces.

BIBLIOGRAPHY

1. Samuel Beckett. *Disjecta: Miscellaneous writings and dramatic fragments*. Foreword and introduction by Ruby Cohn. London: John Calder, 1983.
2. Samuel Beckett. *More Pricks than Kicks*. London: Picador, 1974.
3. Samuel Beckett. *Murphy*. London: Picador, 1973.
4. Samuel Beckett. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965.
5. Abbott, H. Porter. *Beckett Writing Beckett: The author in the autograph*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1996.
6. Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: The Last Modernist*, London: HarperCollins Publishers, Flamingo Books, 1997.
7. Hopper, Keith. *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*. Cork: Cork University Press, 1995.
8. Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Publishing, 1996.
9. Locatelli, Carla. *Unwording the Word: Samuel Beckett's prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
10. Oppenheim, Lois (ed.) *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Palgrave Macmillan, 2004.
11. Pilling, John (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, 1994.

ÉTYMOLOGIE DES NUMÉRAUX CARDINAUX ET ORDINAUX ITALIENS

SOPHIE SAFFI¹

ABSTRACT. *Etymology of cardinal and ordinal numbers.* The exhaustive study of the etymology of Italian cardinal and ordinal numbers allows us to propose a synchronic systematics of Italian numeration, and to explain the irregularities or diachronic exceptions by establishing some parallels between phonetic evolution and number conception. We deal with the case of *şifr* > *zefiro* > *zero*, but also *şifr* > *cifra*; and *unus* > *uno*, as a numeral and as an undefined article. We are interested in *duo* > *due*, in the variety and the distribution of its intermediary exits in ancient Italian (*duo, dua, due, duoi*). We propose an explanation to the reunion in the same one paradigm of *tres* > *trei*, *sex* > *sei*, and also of *decem* > *dieci* and *viginti* > *venti*, when all other tens columns have a final *-a* (*trenta, quaranta*, etc.). We proceed in the same way for the set *zero, uno, quattro, otto* and *cento*. A special attention is finally given to the transfer from the cardinal into the ordinal aspect in Romance languages.

L'observation des numéraux italiens soulève quelques questions: pourquoi *dieci* et *venti* présentent une finale en *-i* quand les autres dizaines (*trenta, quaranta*, etc.) ont une finale en *-a*? Pourquoi ces deux premières dizaines possèdent-elles la même finale que *sei* et même *trei* en italien ancien? Quels critères sont opératoires pour la distribution entre les deux autres terminaisons *-o* (*uno, quattro, otto, cento*, etc.) et *-e* (*due, cinque, sette, nove, mille*, etc.)? Pourquoi l'italien conserve une distinction cardinal vs. ordinal quand le français emploie l'un pour l'autre (*atto secondo, scena terza* vs. *acte deux, scène trois*)? Une étude exhaustive de l'étymologie² des numéraux cardinaux et ordinaux italiens nous permettra de proposer une systématique synchronique de la numération italienne, et d'expliquer les irrégularités ou exceptions diachroniques en établissant des parallèles entre évolution phonétique et conception des nombres. Nous aborderons aussi les cas de *şifr* > *zefiro* > *zero*, et encore *şifr* > *cifra*; et de *unus* > *uno*, numéral et article indéfini. Nous nous intéresserons à *duo* > *due*, à la variété et à la distribution de ses issues intermédiaires en italien ancien (*duo, dua, due, duoi*).

¹ Sophie Saffi, MCF d'italien, Université de Provence. Thèmes de recherche: Systèmes phonologiques latin, italien et français. Diachronie et synchronie des représentations sémiologiques de la personne et de son espace dans ces langues (les démonstratifs, le genre et le nombre, les pronoms d'adresse, etc.).

² Je suis redevable pour une grande part des connaissances diachroniques nécessaires à la rédaction de cet article à ma collègue, aujourd'hui à la retraite, Mme Chantal Dauxin. Sa fréquentation m'a permis de parfaire ma formation historique et philologique. Avoir enseigné la linguistique à ses côtés m'a été très bénéfique intellectuellement et humainement. Qu'elle en soit ici remerciée.

Les cardinaux de 1 à 10:

- 1) *ūnŭm* > *uno*, *ūnām* > *una*
- 2) *dŭō* > *duo*, *due*, *duoi*; *dŭāe* > *due*; > *due*
- 3) *trēs* > *trei* > *tre*
- 4) *quāttŭōr* > **quattor* > *quattro*
- 5) *quīnquē* > *cīnquē* > *cinque*
- 6) *sēx* > *sēs* > *sei*
- 7) *sēptēm* > *sette*
- 8) *ōctō* > *otto*
- 9) *nŏvēm* > *nove*
- 10) *dēcēm* > *dieci*

En latin, les adjectifs cardinaux sont indéclinables sauf les trois premiers: *ūnŭs*, *ūnā*, *ūnŭm*; *dŭō*, *dŭāe*, *dŭō*; *trēs*, *trēs*, *trīā* qui expriment donc le genre. *Uno* continue le latin et exprime aussi les genres masculin et féminin, après la disparition du neutre: *ūnŭm* acc. masc. > *uno*, *ūnām* acc. fém. > *una*. En règle générale, dans tout le domaine nominal, l'italien a fabriqué son singulier à partir des formes accusatives, et son pluriel à partir du nominatif.³ L'adjectif numéral latin *ūnŭs* est à l'origine de l'article indéfini italien *un*. Il a été utilisé dans la langue parlée, par exemple pour présenter un personnage dans une comédie de Plaute (Pl., *Tru.*, 250)⁴:

Ēst hŭīc ūnŭs sĕrvŭs vīōlēntīssīmŭs
 verbe COI «art.» sujet adj. épith.

Questo ha un servo violentissimo (= **a questo è un servo violentissimo*)

On peut cependant hésiter entre le sens de l'article indéfini et celui du numéral (un parmi les autres). Et quand Cicéron, deux siècles plus tard, évoque sa façon de parler:

Sĭcŭt ūnŭs pātrĕfāmīlīās hīs dē rĕbŭs lŏquŏr (Cicéron, *De Oratore*, XXIX, 132)
Parlo di queste cose come un padre di familia qualsiasi.

Ici, *ūnŭs* est à mi-chemin entre l'article indéfini comme nous l'entendons aujourd'hui et l'adjectif indéfini (un quelconque). Alvaro Rocchetti⁵ souligne que ce type d'emploi annonce le passage du numéral à l'article bien qu'en latin, une notion prenne d'elle-même, sans l'aide d'aucun adaptateur, l'extension requise par le discours et que rien ne distingue donc apparemment en latin – contrairement à la situation dans les langues romanes – la notion non réductible en unités et la notion très particularisée:

³ Gérard Genot, *Manuel de linguistique de l'italien. Approche diachronique*, Paris, Ellipses, 1998, p. 117.

⁴ Alfred Ernout et François Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck, 2002 (1^{ère} éd. 1951), p. 193. Exemple aussi cité par Tekavčić.

⁵ Alvaro Rocchetti, «Théorie de l'article en vue d'une étude contrastive italien / français» et «Pourquoi le système des articles est-il plus complexe en italien qu'en français?» in *Aggiornamento*, n°2, 1977, pp. 11-60 et pp. 180-195. Ces articles sont repris dans Alvaro Rocchetti, *Chroniques italiennes*, n°11 / 12, 1987, pp. 105-151 et 89-103.

Acquam velim, (Plaute, *Amphitryon*, 1058)
fr. Je voudrais de l'eau, it. Voglio acqua.

Equum velim, (A. Rocchetti, *Aggiornamento*)
fr. Je voudrais un cheval, it. Vorrei un cavallo

En italien, le numéral prend position, au terme du mouvement de particularisation, devant les choses dénombrables. Il devient dès lors, dans ce cas, difficilement discernable de l'article: *voglio un cavallo* est à la fois opposé à *voglio due (tre, ecc.) cavalli* (c'est dans ce cas un numéral) et à *voglio cavalli* (il joue alors le rôle d'article). À partir de la position finale du mouvement, une remontée s'est opérée jusqu'à la plus grande généralité, à l'exclusion cependant des matières sans forme (*vorrei acqua* continue en effet le *acquam velim* des latins).⁶

Contrairement à l'article défini qui est extérieur à la notion et permet de l'appréhender dans sa globalité (dans *le cheval* la notion «cheval» s'oppose aux autres notions, ce n'est pas un âne ou une mule), l'article indéfini des langues romanes est intérieur à la notion, l'horizon sémantique du locuteur se réduit à cette notion dont il extrait un exemplaire (dans *un cheval*, j'oppose un cheval aux autres chevaux). L'ancien numéral latin s'est généralisé, il a acquis de la puissance en langue. Selon les contextes d'emploi de discours, il est saisi dans un sens plus ou moins particularisé, ce qui permet les effets de sens aboutissant dans une description grammaticale à des catégories différentes: *Un homme averti est prudent.* vs. *Un homme averti en vaut deux.*

Due (< *dūō*) est invariable en italien contemporain mais il connaissait une forme plus fluctuante en italien ancien: *duo*, qui conservait la finale latine et s'apparentait à une terminaison masculine; *due* qui rappelait le féminin *dūāe*, ou bien évoquait la terminaison masculine et féminine des noms italiens en *-e* au singulier, issus de la 3^{ème} déclinaison; ou bien le *-e* final a pu imiter la terminaison d'autres numéraux en *-e* de l'italien et du latin (*cinque, sette, nove*). Mais il y avait aussi les formes *dua* et *duoi*:

[...] le toscan de Florence [à l'origine de la langue nationale de la péninsule] se trouve avoir construit dans le système des nombres cardinaux, une forme spécifique de duel, signifiée sous désinence de féminin: *dua*, et qu'on voit s'opposer en discours aux formes spécifiquement plurielles: *duoi/due*.⁷

Maurice Molho illustre son propos d'exemples. En voici deux qui désambigüisent la distribution *dua* vs. *due*, comparable à la distinction entre le pluriel interne et le pluriel d'addition:

⁶ Alvaro Rocchetti, *Chroniques italiennes*, p. 113.

⁷ Maurice Molho, «Duel et possessifs en florentin du '500», in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle/Paris3, n°11/12, 1987, pp. 63-87, et plus particulièrement le § «La représentation du duel en série cardinale», pp. 70-74.

Machiavel vient d'expliquer que l'accession au principat "presuppone o virtù o fortuna" (ch. VI), lesquelles constituent les deux termes d'une alternative, aussitôt déclarée par un duel: "...pare che l'una o l'altra di queste *dua* cose mitighi in parte di molte difficultà" [il semble que l'une et l'autre de ces deux choses puissent aplanir, du moins en partie, de nombreuses difficultés]. L'alternative se présente ici comme une conjonction de deux facteurs également opérants, entre lesquels le Prince, pour se maintenir au pouvoir, doit choisir l'un sans pour autant éliminer l'autre [...]. Néanmoins l'alternative peut se concevoir sous l'espèce d'une disjonction de facteurs antithétiques, ce qui amènera non plus le duel, mais le pluriel: "Di che si cava una regola generale la quale mai o rara falla: che chi è cagione che uno diventi potente, ruina; perché quella potenza è causata da colui o con industria o con forza, e l'una e l'altra di queste *due* è sospetta a chi è diventato potente"(ch. III) [D'où l'on peut tirer une règle générale, presque toujours valable: celui qui détermine l'ascension d'un autre court à la ruine, car c'est son jugement ou sa force qui ont rendu possible cette ascension, et l'un comme l'autre sont suspect aux yeux de celui qui est devenu puissant]. La règle énoncée postule que la force n'a nullement besoin de l'industrie, et que l'industrie est la seule arme dont dispose qui n'a point pour soi la force.⁸

M. Molho attire l'attention sur le fait que le duel n'a pas de signifiant propre dans la série des nombres cardinaux dont il s'est soustrait très tôt et que le duel se déclare par transfert aux flexions nominales, pronominales et verbales, lesquelles l'admettent en elles au titre de pluriel interne évoquant des objets pairs.⁹ Le linguiste cite aussi des exemples d'emploi des formes *duo* et *duoi* chez Machiavel.¹⁰ La forme *duo* se rapproche du singulier: *duo cose* sont deux mais devraient être une, le genre masculin indique un point de vue externe. La forme *duoi* est un pluriel d'addition externe employée pour souligner la «disjonction des contraires» (*duoi appetiti diversi*).

Des quatre formes de l'italien ancien (*duo, dua, due, duoi*), l'italien contemporain a abandonné les extrêmes et a conservé une forme intermédiaire, la moins connotée pour le genre et le nombre (la désinence -e étant la plus polyvalente en italien pour le genre et le nombre).¹¹ Mais la sémantique a relayé la morphologie pour

⁸ M. Molho, *Op. Cit.*, p. 73.

⁹ M. Molho, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁰ Respectivement p. 73 et p. 74.

M. Molho remarque en note (8) «qu'en latin la déclinaison de *duo*, apparemment issu d'un ancien duel, retient en elle des physismes alternants lesquels pourraient fort bien refléter la distinction d'un duel et d'un pluriel: ainsi à l'accusatif masculin (*duo/duos*) et aux génitifs masculin et neutre (*duum/duorum*). Cette distinction s'exclut du paradigme féminin.» Il renvoie aux travaux de Paulo De Carvalho.

De Carvalho P., 1970, Recherches sur la catégorie du nombre en latin. Le pluriel poétique. Thèse de 3ème cycle, inédite (disponible en photocopie).

De Carvalho P., 1974, Remarques sur certains signes de pluriel dans la déclinaison latine, *Revue des études anciennes*, 76, 3/4, p.245-265.

De Carvalho P., 1993, Sur la grammaire du genre en latin, Communication à la Société de Linguistique de Paris, Euphrosyne, *Revista de Filologia Classica*, Centro de Estudos Classicos da Faculdade de Letras de Lisboa (à paraître). Bibliographie prise dans la revue *Faits de langues* n°02 sur le site: <http://lettres.univ-lemans.fr/fdl/numeros%20parus/numeros%20fdl/n2/n02.htm>

¹¹ Meyer-Luebke, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Torino, Loescher, 1955, p. 168.

l'expression des nuances que ces diverses formes révélaiet. Ainsi dans le lexique italien, les mots dérivés de *due* indiquent l'incohérence et l'imperfection que représente le couple hétérogène, par opposition à la vérité et à la perfection de l'unité, comme l'illustre Salvatore Battaglia et Vincenzo Pernicone:

Una cosa, un oggetto può essere *doppio* o *duplice*; ma un uomo, un sentimento che è *doppio*, vuol dire che non è vero, ma è falso e ingannevole; e anche chi agisce con *doppiezza* suscita sospetto e disprezzo. Lo stesso accade per un derivato di *ambo* (= 'due'): *ambiguo* e *ambiguità*, che stanno a indicare finzione e insincerità. [...] E se l'unità indica certezza, ciò che è doppio indica incertezza e irrisolutezza: il *dubbio*, cioè.¹²

En latin, *āmbō*, *āmbāe*, *āmbō*, désigne «les deux». *Ambo* continue directement le latin avec le même sens, et trois terminaisons: *-o*, *-i*, *-e*; cette alternance rappelle celle qu'a connue *due*, et probablement avec les mêmes causes; peut-être la forme de l'article défini qui suit toujours cet adjectif numéral a-t-elle aussi eu une influence non négligeable: *ambe le mani*, *ambi i lati*. *Ambo* est à l'origine de deux composés considérés comme littéraires: *ambedue* et *entrambi*. *Ambedue* est une forme renforcée de *āmbō* par *dūō* et pouvait s'écrire avec des terminaisons différentes pour chaque élément: *ambedue*, *ambidue*, *ambidui*, *ambeduo*, *ambodue*. Ces terminaisons dépendent souvent du genre du nom auquel l'adjectif se rapporte: *ambedue* et *ambeduo* suivis du féminin, *ambidue*, *ambidui*, *ambodue* du masculin; mais ces observations ne sont pas toujours valables. Signalons aussi les toscanismes *amendue*, *amenduni* que l'on rencontre chez Boccace. *Entrambi* a pour origine la locution *īntēr āmbōs* «entre les deux» et Gerhard Rohlfs¹³ signale que pour comprendre *entrambi* (féminin *entrambe*) et la forme toscane *tramendue*, il faut penser à l'influence de la locution *tra me e lui*.

Tre dérive de *trēs* après être passé par la forme intermédiaire *trei* en italien ancien. Alvaro Rocchetti¹⁴ propose une explication pour *tres* > *trei* (italien ancien et roumain) et pour *sex* > *sei*:

À première vue, il peut sembler insolite de ne voir que ces deux nombres, parmi les unités de la série cardinale, porter un *-i* final. Mais on remarquera que le duel, dernier instant de la pluralité interne, avant l'unité, très répandu à date ancienne dans toutes les langues indo-européennes, est une évidence pour la pensée commune constructrice du langage: bien des choses, dans la vie courante, vont par paires, par couples. Il reste en latin des traces de duel: la désinence *-o* de *duo* marquait encore le singulier de la pluralité interne, le singulier divisible par 2 du couple, de la paire. Le passage de *duo* à *due* porte en effet la marque du pluriel féminin (*case*, *sedie*). Il n'est pas étonnant que l'on trouve une forme *trei* en italien ancien, au moment où la forme *due* ne s'était pas encore tout à fait imposée et où existaient des formes concurrentes (*duo*, *dua*, *duoi*) qui

¹² Salvatore Battaglia et Vincenzo Pernicone, *La grammatica italiana*, Torino, Chiantore, 1951, pp. 228-229.

¹³ Gerhard Rohlfs, *La grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1968, tome 3, § 980, p. 207.

¹⁴ Alvaro Rocchetti, «Une interférence du sens et de la forme: le cas de *-s* latin passant à *-i* en italien et en roumain» in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle/Paris3, n°11/12, 1987, pp. 203-236, et plus particulièrement le § «L'expression du nombre», pp. 227-228.

attribuaient encore à la dualité une situation privilégiée. La langue roumaine a conservé cet état de choses puisque le nombre deux prend, comme en italien ancien, la marque du genre: masculin *doi*, féminin *două*. *Trei* apparaît ainsi comme le dépassement du duel, la première expression de la pluralité externe. [le pluriel d'addition s'opposant en italien au pluriel interne en -a] Il est aussi le premier mot invariable de la série des nombres cardinaux.

Sei marque, quant à lui, lorsqu'on compte sur les doigts de la main, le moment où entre en jeu la deuxième main, ce qui signifie, pour la pensée commune, qu'une première série se termine et qu'une deuxième commence. Ce fait influe sur la désinence de ce terme dans les deux autres langues romanes, l'espagnol et le français qui, avec *seis* et *six* (prononcé 'sis' en position tonique), cumulent à la fois le -i- et le -s.

Les représentations visuelles des nombres¹⁵ illustrent l'importance de la main comme outil de calcul. Elles transcrivent le dépassement du cinq (le passage à l'autre main) qui est représenté en langue, phonologiquement et morphologiquement, par les désinences -i ou -s. Les premières notations des neuf premiers nombres étaient des suites de points, d'encoches ou de traits:

I	II	III	IIII	IIIII	IIIIII	IIIIIII	IIIIIIII	IIIIIIIIII
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Les facultés humaines de perception directe des quantités ne dépassant pas le nombre quatre, ce principe fut rapidement abandonné pour les nombres supérieurs à 4. Il y eut trois grandes stratégies pour contourner la difficulté:

La représentation par dédoublement:

I	II	III	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII
				II	III	III	III	III
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Le principe ternaire:

I	II	III	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII
				II	III	III	III	III
						I	II	III
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Le principe quinaire:

I	II	III	IIII	V	VI	VII	VIII	VIIII
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Pour cette dernière solution, adoptée entre autres par les Romains, il fallut inventer un signe spécial pour 5, probablement sous l'influence de la séparation du pouce et des autres doigts).

¹⁵ Georges Ifrah, *Histoire universelle des chiffres*, Paris, Robert Laffont, 1994, tome 1, pp. 40-41.

Georges Ifrah, dans son ouvrage encyclopédique sur l'histoire des chiffres, montre que le fait de concevoir trois comme un dépassement est un fait indoeuropéen – si ce n'est universel:

[...] les langues indo-européennes témoignent du temps lointain où l'homme, ne sachant concevoir de nombre supérieur à deux, exprimait les quantités supérieures par un vocable voulant dire quelque chose comme «beaucoup», vestige de l'époque où la progression des nombres avait marqué un premier temps d'arrêt à *deux*.

Premier témoignage de cette limitation primitive: la distinction grammaticale que certaines langues font entre le singulier, le duel et le pluriel. [...]

Autre trace du même fait: dans la langue française, il y a un rapprochement évident entre le mot *trois*, l'adverbe *très* (qui marque, pour un adjectif ou un adverbe, une intensité portée à son plus haut degré) et la préposition d'origine latine *trans*, qui signifie notamment «au-delà». En vieux français, le terme de *très* était d'ailleurs employé comme préposition ayant le sens de «jusqu'à», tandis que le verbe *transir* signifiait «trépasser» (proprement: «aller au-delà»). En latin, le mot *trēs* («trois») et le préfixe *trans* avaient bien sûr le même radical, et le mot *ter* servait non seulement à marquer le sens de «trois fois», mais aussi l'idée d'une certaine pluralité.¹⁶

Ces termes sont tous issus de l'indoeuropéen **tri* dont dérivent à travers le latin les mots italiens: *truppa* (< lat. *troppus*, «troupe, troupeau»), *tropo* («trop»), *tra* («entre, dans, au-delà de»: *tra di noi* «entre nous» i.e. «au-delà de moi, il y a toi»; *tra due mesi* «au-delà de deux mois»), *tre* («trois»), *triplice* («triple») qui s'échelonnent sur la hiérarchie vocalique italienne u-o-a-e-i,¹⁷ dans un ordre croissant de l'expression du dépassement: tru-, tro-, tra, tre, tri-. De la multitude avec *truppa*, on passe au surnuméraire, au plus qu'il n'en faut avec *tropo*; puis, au dépassement de la limite en général, à l'au-delà avec *tra* et *oltre* (< *ultra*); ensuite, à la dénomination du dépassement de la première limitation dans le calcul, le trois avec *tre*; et enfin, après l'addition, on passe encore un degré avec la multiplication (*triplice*).

À partir de *tre*, les numéraux deviennent invariables en italien, comme ils l'étaient en latin. *Quattro* vient de *quāttūōr*, après dissimilation des deux labio-vélaire /w/ et métathèse: *quattuor* > **quattor* > *quattro*. *Cinque* < *quīnquē*: ici aussi on observe une dissimilation. Le groupe initial /kw/ est dissimilé par le suivant et il perd son élément bi-labial vélaire pour ne conserver que l'occlusive vélaire sourde /k/ qui devient palatale devant la voyelle /i/: *quīnquē* > *cīnquē* > *cinque*. *Sei* < *sēx*: le groupe consonantique final /ks/ se simplifie en /s/ qui évolue en /i/: *sēx* > *sēs* > *sei*. *Sette* < *sēptēm*, après chute de la consonne finale et assimilation régressive de l'occlusive bilabiale par l'occlusive dentale. *Otto* < *ōctō*: ici c'est l'occlusive vélaire qui est assimilée par la dentale. *Nove* < *nōvēm*: le /ǫ/ (bref tonique) aurait dû diphtonguer en

¹⁶ Georges Ifrah, *Op. Cit.*, pp. 88-89.

¹⁷ Sophie Saffi, «Discussion de l'arbitraire du signe. Quand le hasard occulte la relation entre le physique et le mental» in *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n°9 *Figures et jeux du hasard*, 2005, pp. 380-382.

syllabe libre, mais ce phénomène se produit peu dans un mot invariable isolé (à la différence de l'adjectif qualificatif *nōvīs* qui existe avec deux genres et deux nombres).

Dieci < *děcēm*: ici au contraire la voyelle brève tonique /*ě*/ diphtongue dans la première syllabe; l'occlusive vélaire se palatalise devant voyelle palatale, la consonne finale tombe. On devrait avoir **diece*: le -i final peut s'expliquer par analogie avec *venti* ou avec les numéraux de *undici* à *sedici*. Mais d'après Alvaro Rocchetti:

En fait, dans l'explication traditionnelle, rien ne justifie une influence de *venti* sur *dieci* par rapport à d'autres analogies possibles, mais qui ne se sont pas produites, de *otto*, *nove*, ou de *trenta*, *quaranta*, *cinquanta*. Il ne suffit pas en effet de dire qu'une analogie s'est produite; il faut encore pénétrer suffisamment le système dont on traite pour comprendre les raisons qui ont amené l'analogie en question plutôt qu'une autre. [...] le i doit sa position dans ce système [la hiérarchie vocalique italienne] de pouvoir exprimer l'idée de dépassement dans un grand nombre de domaines. En dotant *dieci* d'un -i final, les sujets parlants ont signifié par là que l'on passait à une seconde série, celle des dizaines. Il est en effet remarquable que tous les nombres de la deuxième dizaine, à part les mots composés que sont *diciassette*, *diciotto*, *diciannove*, prennent un -i final. S'il y a eu analogie, elle provient donc tout autant de *undici*, *dodici*, *treddici*, etc. que de *venti*. Nous n'en voulons pour preuve que les innombrables attestations, déjà en latin, de la forme populaire *děcīm* dont la désinence indique plutôt une influence de *ūndēcīm*, *dūōdēcīm*, etc. que de *vīgīntī*.¹⁸

Dieci est l'illustration selon Mario Rossi et Pierre Antonetti¹⁹ d'un abus de la diphtongaison. Pour Alvaro Rocchetti la diphtongue protège le radical là où les autres numéraux marquant les dizaines ont un groupe consonantique -nt-: *venti*, *trenta*, etc. Il faut remarquer que dans *dieci* la diphtongue est suivie d'une affriquée [diɛtʃi]. Une diphtongue est moins longue que deux voyelles consécutives en hiatus, une affriquée est moins longue qu'une gémérée. Mais ces deux phonèmes sont complexes et plus long qu'un phonème simple. L'association des deux renforce un radical court.

[...]les deux formes *decina* et *diecina* [dizaine] sont en concurrence. A notre avis, cela est dû à la présence d'une consonne complexe – l'affriquée [tʃ] – à l'endroit où les autres noms de dizaines ont le groupe -nt-. Les locuteurs qui emploient la forme *decina* doivent considérer cette affriquée apte à protéger le radical, tout autant que le groupe -nt- dans d'autres mots. Ceux qui emploient la forme *diecina* ne font pas la même évaluation. L'italien utilise tout en nuance la diphtongaison, phénomène qu'il continue de développer (la survivance de la forme *tepidō* [tiède] dans la langue littéraire prouve que la forme concurrente *tiepido* ne doit pas être très ancienne).²⁰

¹⁸ Alvaro Rocchetti, «Une interférence du sens et de la forme: le cas de -s latin passant à -i en italien et en roumain», p. 228.

¹⁹ Mario Rossi et Pierre Antonetti, *Précis de phonétique italienne*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1970, p. 206.

²⁰ Sophie Saffi, *La place et la fonction de l'accent en italien et dans les langues romanes*, thèse de Doctorat, Sorbonne Nouvelle Paris3, 1991, p. 248.

- Les cardinaux de 11 à 16:**
- 11) *ūndĕcĭm, ūnŭs-dĕcĭm* > *undici*
 - 12) *dŭōdĕcĭm* > *dodici*
 - 13) *trĕdĕcĭm* > *tredici*
 - 14) *quāttŭōrdĕcĭm* > *quattordici*
 - 15) *quīndĕcĭm* > *quindici*
 - 16) *sĕxdĕcĭm* ou *sĕdĕcĭm* > *sedici*

En latin, le chiffre des unités précède le chiffre de la dizaine et ces numéraux sont indéclinables et invariables. En italien, le même ordre des chiffres est respecté et les numéraux restent invariables. Dans le résultat italien le /i/ post-tonique est dû probablement à la dilation, ou assimilation à distance avec le /i/ de la terminaison. À la suite de ce qui a été dit précédemment, on peut aussi penser que la diphtongue n'est pas nécessaire à la lecture des composants du mot, suite à la position de l'accent (sur l'antépénultième) qui, dans le système italien est exceptionnel et correspond pour le locuteur contemporain à un déplacement par rapport à la norme.

- Les cardinaux de 17 à 20:**
- 17) *sĕptĕmdĕcĭm* > **dĕcĕm āc sĕptĕm* > *diciassette*
 - 18) *dŭōdĕvĭgĭntĭ* > **dĕcĕm ōctō* > *diciotto*
 - 19) *ūndĕvĭgĭntĭ* > **dĕcĕm āc nŏvĕm* > *diciannove*
 - 20) *vĭgĭntĭ* > **vĭntĭ* > **vĭntĭ* > *venti*

En latin, *sĕptĕmdĕcĭm* est formé de la même façon que les numéraux précédents à partir de 11. Mais dès le latin tardif de nouveaux numéraux apparaissent, où l'expression de la dizaine précède le chiffre de l'unité: **dĕcĕm āc sĕptĕm* (āc s'employait devant consonne à la place de *ātquĕ* «et en plus de cela»). En italien *diciassette* reflète la nouvelle forme analytique du latin tardif. De même que *diciotto* et *diciannove*, alors que *dŭōdĕvĭgĭntĭ* et *ūndĕvĭgĭntĭ* procèdent par soustraction (la préposition *dĕ* indiquant la provenance): ceci est valable pour tous les cardinaux terminés par 8 et 9 situés avant la dizaine suivante. Mais dès le latin tardif, s'impose la nouvelle forme dizaine + unité: **dĕcĕm ōctō* et *dĕcĕm āc nŏvĕm*. Un choix clair s'effectue, lors du passage aux langues romanes, pour une seule orientation dynamique: la direction progressive est généralisée et la stratégie régressive est abandonnée. Ceci vient conforter une évolution qui avait débuté en latin avec les constructions *dĕcem (ĕt) sĕptem*, *dĕcem (ĕt) nŏvem* déjà employées par César et par Livius et plus courantes que les classiques *septēdecim* et *undeviginti*.²¹ Devant *ōctō* aurait dû figurer *ātquĕ*, mais il semble avoir été supprimé à cause de sa longueur. Une raison qui nous paraît plus convaincante est le maintien de la régularité syllabique en italien. Dans *diciotto*, la soudure est facilitée par la voyelle initiale du second chiffre. Ce qui n'est pas le cas pour *diciassette* et *diciannove* où -a- (< *atque*) joue un rôle de voyelle de liaison reliant deux consonnes: /ditʃ + a + ssette/, /ditʃ + a + nnove/, mais /ditʃ + otto/. Cette forme annonce les constructions suivantes des numéraux entre les dizaines, par simple juxtaposition des chiffres en présence. Par ailleurs, il faut souligner que les formes les plus répandues pour 17 et

²¹ Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Il nuovo dizionario etimologico*, Bologna, Zanichelli, 1999-2006, p. 460.

19 dans toute la péninsule et jusqu'au XVI^{ème} siècle étaient *dicesette* et *dicennove*, *diciassette* et *diciannove* étant des solutions toscanes. *Dicienove* est attesté en 1211 dans le *Libro di banchieri fiorentini*, alors que la forme *diecianove* (> *diciannove*) n'apparaît qu'un siècle plus tard (1377).²² Il semble que les Toscans aient voulu préserver l'entité *dieci* /*dici* et son -i final à l'approche de la deuxième dizaine *venti*.

Vīgīntī se simplifie dès le bas-latin à cause de la chute de la consonne intervocalique /g/. En italien *venti* présente un /e/ fermé: après la syncope de la consonne intervocalique /g/, les deux voyelles devenues contiguës se confondent en une seule voyelle longue qui s'abrège ensuite devant la nasale. *Venti* est le dernier numéral italien à se terminer par -i, les prochaines dizaines seront en -a (*trenta*, *quaranta*, *cinquanta* etc.). Le système d'origine est décimal mais anthropomorphique: on dépasse la capacité de la première main avec *sei*, on quitte la série des unités pour passer aux dizaines avec *dieci*, et *venti* est la deuxième dizaine (après les doigts de la main, on a encore les doigts de pied):

Disons seulement, pour clore la rubrique, que le système originel fut strictement décimal et les Indo-Européens procédaient alors, pour les nombres intermédiaires, par combinaisons analytiques ou encore par dérivations grammaticales. Et l'on comprend désormais la raison de ce que nous croyons être aujourd'hui des irrégularités pour ce qui concerne certains idiomes dérivés de la langue originelle de ces peuples: celle par exemple du nom français, espagnol, italien, ou même latin du nombre vingt. Pour en avoir une explication, il faut se tourner vers la numération sanskrite, héritière directe de leur manière de compter. Dans cette langue, 20 se dit *vimsati*, qui dérive de *vsati* (= *dvi-dāsati* = «deux dizaines»); le terme est visiblement apparenté au mot latin *viginti*, qui a donné à son tour le français *vingt*, l'italien *venti* et l'espagnol *veinte*. Mais une telle combinaison ne se retrouve pas seulement en sanskrit; on la trouve aussi dans bon nombre de langues indo-européennes. Exemples: en avestique, 20 se dit *visaiti*, qui dérive de *baē* «deux» et de *dāsa* (= 10) «dix»; en thokharien A, 2 se disait *wu*, 10 *šāk*, d'où *wi-šāki* = $2 \times 10 = \text{wiki}$, nom du nombre 20 dans cette langue.²³

Les numéraux entre les dizaines

En latin, après *vīgīntī*, les nombres se formaient en ajoutant le chiffre des unités aux dizaines: *vīgīntī ūnūs*, *vīgīntī dūō*, *trīgīntā ūnūs*, etc. Mais on pouvait rencontrer aussi l'ordre inverse: *dūō ēt vīgīntī* par exemple. On faisait la soustraction en arrivant à 28 et 29, 38 et 39, etc. L'italien suit la première construction en ajoutant le chiffre des unités aux dizaines: 21) *ventuno*, 32) *trentadue*, 45) *quarantacinque*, etc., y compris pour les nombres terminés par 8 ou 9: *trentotto*, *quarantanove*, etc.

²² *Ibidem*.

²³ Georges Ifrah, *Op. Cit.*, p. 89.

- Les dizaines de 30 à 90:**
- 30) *trīgīntā* > **trīntā* > **trīntā* > *trenta*
 40) *quādrāgīntā* > **quādrāntā* > **quārrāntā* > *quaranta*.
 50) *quīnquāgīntā* > **quīnquāntā* > **quīnquāntā* > *cinquanta*
 60) *sēxāgīntā* > **sēxāntā* > **sēxāntā* > *sessanta*
 70) *sēptūāgīntā* > **sēptūāntā* > **sēptāntā* > *settanta*
 80) *ōctūāgīntā* > **ōctōgīntā* > **ōctāgīntā* > **ōctāntā* > *ottanta*
 90) *nōnāgīntā* > **nōvāgīntā* > *nōvāntā* > *novanta*

En latin *trīgīntā* se simplifie, comme *vīgīntī* dès le bas-latin. En italien, à partir de **trīntā* > **trīntā* on obtient *trenta* (avec un /e/ fermé). Les autres dizaines présentent une terminaison en *-āgīntā* qui, elle aussi, sera simplifiée après la chute de la consonne intervocalique. Cette syncope permettra une régression de l'accent tonique et les numéraux deviennent proparoxytons en latin tardif: *quādrāgīntā* > **quādrāntā* > **quārrāntā*. En italien, la double consonne médiane se simplifie et on obtient *quaranta*. *Nōnāgīntā* est remplacé en latin tardif par **nōvāgīntā* sous l'influence de *nōvēm*, > *nōvāntā*. Les formes de bas-latin étudiées ci-dessus évoluent en italien car la diphthongue /āi/ accentuée sur le /ā/ et dont l'aperture est décroissante, perd son second élément: **quīnquāntā* > **quīnquāntā* > *cinquanta* (après dissimilation du groupe initial /kw/, la voyelle palatale /i/ simple, palatalise l'occlusive vélaire sourde /k/ qui la précède directement: /k/ devient une affriquée prépalatale sourde /tʃ/). On remarque la gémiation consonantique dans *sessanta*, *settanta*, *ottanta*. Dans le latin parlé, des groupes de consonnes ont tendance à se simplifier, grâce à l'assimilation: il y a anticipation de la prononciation de la consonne suivante (entre 2 occlusives par exemple), si bien que la première consonne est absorbée par la seconde qui devient géminée: -x- (/ks/)> -ss-, -pt- > -tt-, -ct- > -tt-.

À partir de *trenta*, toutes les dizaines ont une voyelle finale *-a* qui est aussi la marque du pluriel interne. Si avec *dieci* et *venti*, il fallait insister sur le dépassement, à partir de *trenta* c'est le sens inclusif qui est souligné à chaque début d'une série dans son terme générique: *trenta* représente l'ensemble des chiffres de cette dizaine, jusqu'à 39. Cette globalité forme un tout unitaire rassemblant plusieurs éléments. On notera que le terme générique pour tout chiffre (*la cifra*) étant féminin présente un *-a* final.

- Centaines et milliers:**
- 100) *cēntūm* > *cento*
 200) *dūcēntī*, *dūcēntāe*, *dūcēntā* > *duecento*, *dugento* > *duecento*
 300) *trēcēntī*, *-āe*, *-ā* > *trecento*
 400) *quādrīngēntī*, *-āe*, *-ā* > *quattrocento*
 500) *quīngēntī*, *-āe*, *-ā* > *cinquecento*
 600) *sēscēntī*, *-āe*, *-ā* > *seicento*
 700) *sēptīngēntī*, *-āe*, *-ā* > *settecento*
 800) *ōctīngēntī*, *-āe*, *-ā* > *ottocento*

900) *nōnāgĕntī*, -āe, -ā > *novecento*.

1000) *mīllē* > *mille*

2000) *dūō mīlīā* > *due mila*, *due milia* > *due mila*

En latin, *cĕntūm* était invariable, mais les centaines portaient la marque du pluriel et du genre, elles se formaient en commençant par le chiffre multiplicateur: *dūcĕntī*, *dūcĕntāe*, *dūcĕntā*; *trĕcĕntī*, -āe, -ā; *quādrīngĕntī*, -āe, -ā, etc. *Trĕcĕntī* et *sĕscĕntī* gardent le lexème /kĕnt/ de *cĕntūm*. Les autres centaines présentent les syllabes finales -gĕntī qui correspondent à -gĕntā: *quādrāgĕntī*, *quīngĕntī*, *sĕptīngĕntī*, *ōctīngĕntī*, *nōnāgĕntī*. En italien, *cento* continue de façon régulière le latin *cĕntūm*, avec la palatisation de la consonne initiale devant la voyelle palatale. La nouveauté est que le nombre devient invariable. Les nombres des centaines aussi deviennent invariables et gardent la marque du singulier en -o. Le chiffre multiplicateur reste celui des unités: *dūcĕntī* devient *duecento* (mais en langue ancienne *ducento* continue davantage le latin, tout en présentant une sonorisation de l'affriquée palatale), *trĕcĕntī* > *trecento*; *sĕscĕntī* > *seicento*. Les formes en -gĕntī s'alignent sur les précédentes: *quādrāgĕntī* devient *quattrocento*, *quīngĕntī* > *cinquecento*, *sĕptīngĕntī* > *settecento*, *ōctīngĕntī* > *ottocento*, *nōnāgĕntī* > *novecento*.

En latin, *mīllē* était adjectif indéclinable. Au pluriel: *mīllīā* ou *mīlīā*, neutre, avait comme génitif *mīl(l)īŭm*; il s'employait après un autre nombre: *trīā mīlīā*, *dūōdĕcīm mīlīā*; au pluriel il pouvait signifier «mille pas», et prendre la fonction d'un nom: *quādrīngĕntā mīlīā*: «400 milles». Si l'on parlait d'une seule fois mille, on utilisait *mīllē* avec un nom au pluriel à n'importe quel cas; si l'on parlait de plusieurs fois mille, on employait le nom déclinable *mīlīā* «milliers» accompagné à n'importe quel cas (selon la fonction du numéral) d'un complément au génitif: *Dūō mīlīā captīvōrūm ōccīdā sūnt* («2000 prisonniers furent tués»). Si les adjectifs cardinaux contenant *mīlīā* n'étaient pas des multiples de mille, ils se construisaient avec un nom au génitif placé avant *mīlīā*; ou bien le nom se plaçait après le nombre et s'accordait avec le dernier chiffre: *Mīlītūm dūō mīlīā trĕcĕntī* ou *Dūō mīlīā trĕcĕntī mīlītēs* («2300 soldats»). En italien *mille* < *mīllē* est invariable au singulier, mais pour exprimer un multiple de 1000, l'italien utilise *mila*, pluriel invariable: *due mila*, *tre mila*, etc. En langue ancienne, *mila* alternait avec *milia* issu directement de *mīlīā*; *mila* est le résultat d'un croisement entre *mille* et *mīlīā*; de ce dernier terme provient le singulier *il miglio*, substantif (sur le modèle *braccia* / *braccio*²⁴). Lorsque le numéral est suivi d'un nom, celui-ci se met au pluriel tout en gardant sa fonction propre (l'emploi du génitif latin, par exemple, n'a pas de suite en italien): *due mila trecento soldati*. On rencontre chez Boccace (*Decamerone* VI, 10 §22) l'adjectif numéral *millanta*, invariable, composé de mille et du suffixe -*anta* (que l'on retrouve dans *quaranta*, *cinquanta*, etc.); selon Chantal Dauxin,²⁵ il indique un nombre «énorme», et la morphologie même du mot le

²⁴ Singulier: il braccio, pluriel interne: le braccia («les bras du corps»), pluriel externe: i bracci («les bras du fleuve»).

²⁵ Chantal DAUXIN, *Licence troisième année – parcours 3 – Philologie*, cours publié par le CTCL de l'Université de Provence, 2005, 169 p.

rend incompréhensible aux yeux d'un public ignorant et admiratif. L'auteur l'emploie ici suivi d'un autre nombre: *Aveva di fiorini più di millantanove*.

Million et milliard.

En latin, on utilisait des périphrases pour exprimer ces nombres: Pavao Tekavčić cite *dēciēc cētēnā mīlīā* «dix fois 100 000». En italien, *milione* est un dérivé du neutre pluriel *mīlīā*, et il est précédé de l'article indéfini ou du numéral *un(o)*; pour indiquer les multiples, il est précédé d'un numéral et se met au pluriel: *quattro milioni*; le nom qui suit est introduit par la préposition *di*. *Miliardo* est dérivé du français «milliard», lui-même provenant de «million» (changement de suffixe); lui aussi peut se mettre au pluriel: *due miliardi*. Sa construction avec le nom est la même que celle de *milione*. On emploie souvent, pour désigner une grande quantité sans précision, le nom féminin *miriade*, issu du latin tardif *mīrīādēm*, d'origine grecque (lat. *myriadem*): «dix mille».

Le Zéro.

Le mouvement d'intérêt pour la numération de position et les nouvelles méthodes de calcul, relayé par les croisés de Jérusalem ou les savants de retour de Tolède, va croissant à partir du XII^e siècle. La seconde introduction²⁶ est pour une grande part l'œuvre du mathématicien italien Leonardo Bigollo da Pisa (vers 1170-1250), connu sous le nom de Fibonacci.²⁷

Nous sommes redevables à la civilisation indienne d'avoir posé à partir du IV^e siècle les bases du calcul moderne en réunissant trois idées: des chiffres visuellement distincts des nombres qu'ils représentent (contrairement aux chiffres romains),²⁸ un principe de position qui fait de ces chiffres des signes numériques dynamiques, et une conception du zéro comme marque de l'absence des unités d'un ordre puis, au VI^e siècle,²⁹ comme nombre à part entière.³⁰ Le zéro ouvre la voie à la généralisation –

²⁶ Au X^e siècle, le moine français Gerbert d'Aurillac (futur pape de l'an mil sous le nom de Sylvestre II) est à l'origine de la première introduction des neuf chiffres dits «arabes» en Europe occidentale. Mais bien qu'il ait possédé la science du zéro et du calcul d'origine indienne acquise lors d'un séjour en Espagne musulmane de 967 à 970, il ne put les faire pénétrer en France et en Italie où les Chrétiens s'accrochaient à la numération romaine et au calcul de l'abaque. Gerbert d'Aurillac ne put qu'en simplifier les modalités.

²⁷ «Bigollo est probablement le véritable nom patronymique de Léonard, car ce nom lui est donné dans un acte d'achat d'une terre avec une tour et des bâtiments d'exploitation, en qualité de fondé de pouvoirs de son frère Bonaccingo.» «Fibonacci: surnom familial par contraction des mots: fils de Bonacci.» (Paul Ver Eeke, *Léonard de Pise. Le livre des nombres carrés*, Bruges/Paris, Desclée de Brouwer et Cie/Librairie Albert Blanchard, 1952, Introduction, p. IX, notes 1 et 2)

²⁸ «En fait, les chiffres romains sont non pas des signes servant à effectuer des opérations arithmétiques, mais des abréviations destinées à notifier et à retenir les nombres. Et c'est pourquoi les comptables romains (et les calculateurs européens du Moyen Age après eux) ont toujours fait appel à des *abaques à jetons* pour effectuer des calculs.» (G. Ifrah, *op. cit.*, tome 1, p. 455)

²⁹ En 510, l'astronome indien Āryabhata invente une notation numérique tout à fait particulière dont la conception nécessite une parfaite connaissance du zéro et du principe de position suivant la base décimale.

Au III^e siècle av. J.C. apparaissait le premier zéro connu de l'histoire, celui des savants babyloniens qui ne le concevaient pas encore comme un nombre. (G. Ifrah, *op. cit.*, tome 2, pp. 405 et 409)

dans le sens psycholinguistique du terme – du nombre comme l'illustrent les issues étymologiques de l'arabe *ṣifr*. Dans l'Europe chrétienne, dès l'époque des croisades, le nom arabe *ṣifr* donne *sifra*, *cifra*, *cyfra*, *cyphra*, *zyphra*, *tzyphra*, *zephirum*, etc., avec le sens de «zéro». Le mot latin *zephirum*, introduit par Fibonacci, donne en italien *zefiro* puis *zero*. Mot qui apparaît pour la première fois dans le traité *De arithmetica opusculum* de Philippi Calandri, publié à Florence en 1491. L'introduction du mot *zéro* en français et celle du mot *cero* en espagnol constituent l'un des effets de l'influence prépondérante qu'avait acquise en France et en Espagne la culture italienne au XVI^e siècle. Mais à partir du XV^e on observe l'emploi du latin *cifra*, dans le sens de «signe de numération». Dans un ouvrage d'arithmétique publié en 1540, Willichius emploie ainsi l'expression latine: *Zyphrae Indicae*, qui signifie pour lui les «chiffres indiens». En 1592, dans son *Institutionum Mathematicarum*, Conrad Rauhuss Dasypodius de Strasbourg emploie de même le mot *cyphra* pour désigner les mêmes chiffres. On trouve une variante *cifra* dans la *Chronique de Théophanes*, publiée en 1655. En France, le mot latin *cifra* évolue successivement en *cifre* et *chifre* pour donner finalement l'orthographe de *chiffre*, probablement par l'intermédiaire du picard en raison de l'adoption précoce du système numérique indo-arabe par les villes industrielles du Nord. La tradition populaire en vient à se servir désormais de ce nom pour identifier le système tout entier.

Les quatre catégories des cardinaux italiens

Pour conclure sur les cardinaux italiens, observons leur distribution dans les catégories de la morphologie nominale. Ils se divisent en quatre groupes selon leur désinence finale *-o*, *-a*, *-e* et *-i*:

-o: 0, 1, 4, 8, 100.

-a: 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, mila.

-e: 2, 3, 5, 7, 9, mille.

-i: 6, 10, 20.

Le *-a* est, entre autres, la marque du pluriel interne et *mila* est le pluriel de *mille*, comme *centinaia*, *migliaia* sont les pluriels de *centinaio*, *migliaio*. Le pluriel

«La première numération de position attestée date de l'antiquité babylonienne (à partir du II^e millénaire avant notre ère); elle n'était pas de base 10, mais de base 60, que nous avons d'ailleurs conservée dans le décompte du temps et des angles. Dans l'écriture babylonienne, un bâton inscrit dans l'argile fraîche avec un roseau taillé donnait une incision en forme de clou muni d'une tête; cette marque signifie 1 ou 60 ou 3 600, les différentes puissances de 60, mais aussi les puissances négatives, c'est-à-dire 1/60 ou 1/3 600, etc. En l'absence de «rien», c'est-à-dire de zéro, quand il manquait un ordre de puissance 60, l'écriture babylonienne était ambiguë: seul le contexte permettait de savoir si un clou vertical signifiait 1 ou 60. Pour noter l'absence d'un rang au milieu de chiffres, les Babyloniens inséraient un espace. Or, un espace est de longueur variable et peut échapper à l'examen [...] Aussi, dans les derniers siècles avant notre ère, les mathématiciens de Babylone ont-ils rempli l'espace vide par un signe, deux petits clous obliques indiquant l'absence d'un rang sexagésimal.» (Christian Houzel, «L'écriture du zéro» in *Pour La Science*, éd. française de *Scientific American*, Dossier hors «Du signe à l'écriture» série octobre/janvier 2002, pp. 70-71.)

³⁰ G. Ifrah, *op. cit.*, tome 1, pp. 976-977.

interne issu du duel a la particularité d’insister sur l’aspect unitaire d’une multitude. C’est pourquoi il est aussi appliqué aux dizaines.

Le *-e* est une marque polyvalente de la morphologie nominale italienne (féminin et masculin singulier, féminin pluriel). Dans le morphologie verbale, elle représente souvent un non choix par rapport aux critères, une sorte de neutralité: par exemple, quand l’infinitif en *-are* associé à une non antériorité au procès (*cominciare, entrare*) s’oppose à l’infinitif en *-ire* dont le procès suppose une situation antérieure (*finire, uscire*), l’infinitif en *-ere* est l’infinitif des verbes exclus de cette dichotomie. L’expression de la personne en est un autre exemple: *-o* est la désinence du locuteur (1^{ère} personne), *-i* est celle de l’interlocuteur (2^{ème} personne), *-a* et *-e* sont celles de la 3^{ème} personne délocutée, celle qui n’intervient pas activement dans le dialogue. Le *-e* final concerne les cardinaux intermédiaires qui n’occupent pas une position stratégique pour la construction de l’architecture numérique.

Le *-i* est la marque du pluriel d’addition. Le *trei* de l’ancien italien est le dépassement du duel par l’addition d’une unité, «la première expression du pluriel externe». De même, *sei* est le dépassement des cinq doigts de la main, *dieci* le dépassement des unités, *venti* le dépassement du paradigme regroupant les 19 premières solutions d’addition qui sont les fondements de notre calcul mental, comme l’illustre le système français qui, au-delà de cinquante, peut décliner les dizaines paires avec ce paradigme de 19 solutions, et évite les dizaines impaires. En italien, cette base 10 étendue se devine indirectement par la finale *-i* de *venti*.

Le *-o* est la marque du masculin singulier dans le domaine nominal, et de la 1^{ère} personne verbale. Il signale le particulier, l’unique, le point d’origine de la parole. La finale *-o* concerne *uno*, le point de départ d’une série qui se développe par addition; *cento*, le point de départ d’une série qui se développe par multiplication; *zéro*, le point de départ d’une série tournée sur elle-même – qui se développe par généralisation – et dont il est aussi le point d’arrivée. *Quattro* est le point de départ du calcul, les trois numéraux qui le précèdent représentant les fondements psychologiques permettant à ce calcul de prospérer: l’unité, le couple (ou pluriel interne), le dépassement du couple (ou pluriel externe d’addition). *Otto* est le point de départ d’un trajet ternaire à *dieci*, qui est une reprise d’un cheminement déjà effectué pour aboutir à *trei* (italien ancien) et *sei*:

o		—	e	—	→		i
uno			due				trei
quattro			cinque				sei
otto			nove				dieci

Les ordinaux de 1^{er} à 10^{ème}

En latin, pour exprimer l’ordre ou le rang de 1 à 10, le latin utilisait les adjectifs ordinaux *prīmūs*, *sēcūndūs* (du verbe *sēquī* «suivre»), *tērtiūs*, *quārtūs*, *quīn(c)tūs*, *sēxtūs*, *sēptimūs*, *ōctāvūs*, *nōvēnūs* ou *nōnūs*, *dēcimūs*. Ils se déclinaient

comme les adjectifs du 1^{er} groupe. En italien, les neuf premiers numéraux ordinaux viennent directement du latin: *primo* < *prīmū(m)*, *secondo* < *sēcūndū(m)*, *terzo* < *tērtiū(m)*, *quarto* < *quārtū(m)*, *quinto* < *quīntū(m)*, *sesto* < *sēxtū(m)*, *settimo* < *sēptimū(m)*, *ottavo* < *ōctāvū(m)*, *nono* < *nōnū(m)*. On remarquera le [ɔ] ouvert de *nono*, probablement à cause de l'influence de *nōvēm* (dont le [ɔ] aboutit à un [ɔ] en italien). En italien ancien, chez Dante notamment (*Inferno*, V, 1), on rencontre *primiero* issu du français *premier* à la place de *primo*.

Les ordinaux au-delà du 10^{ème}

En latin, *ūndēcīmūs*, *dūōdēcīmūs* sont formés avec le chiffre des unités des numéraux cardinaux, suivis du numéral ordinal *dēcīmūs*. De 13 à 17, les ordinaux sont composés du chiffre des unités du numéral ordinal, suivi de *dēcīmūs*: *tērtiūs dēcīmūs*, *quārtūs dēcīmūs*, *quīntūs dēcīmūs*, *sēxtūs dēcīmūs*, *sēptimūs dēcīmūs*. Ensuite, comme pour les numéraux cardinaux, on procède par soustraction: *dūōdēvīcēsīmūs*, *ūndēvīcēsīmūs* avant d'arriver à 20^{ème}: *vīcēsīmūs*. Ensuite, on reprend l'addition: *vīcēsīmūs prīmūs* et ainsi de suite, le chiffre des unités se plaçant en seconde position. Les numéraux ordinaux des dizaines présentent tous la même terminaison en *-ēsīmūs*: *trīcēsīmūs*, *quādrāgēsīmūs*, *quīnquāgēsīmūs*, *sēxāgēsīmūs*, *sēptuāgēsīmūs*, *ōctōgēsīmūs*, *nōnāgēsīmūs*. Il en va de même pour les centaines: *cētēsīmūs*, *dūcētēsīmūs*, *trēcētēsīmūs*, etc. Et pour «millième»: *mīllēsīmūs*.

En italien, à partir de 11^{ème}, l'italien adopte la terminaison *-esimo* issue de la terminaison latine des numéraux ordinaux *-ēsīmū(m)* à partir de *vīcēsīmūs*: *undicesimo*, *dodicesimo* [...] *dicianovesimo*, *ventesimo*, *ventunesimo* [...] *trentesimo*, *quarantesimo*, etc., *centesimo*, *millesimo*, etc. Mais on rencontre aussi dans la langue littéraire ou archaïsante: *decimo primo* ou *undecimo*, *decimo secondo*, *decimoterzo* [...], *vigesimo*, *vigesimoprimo* ou *ventesimoprimo*, etc. Ces numéraux servent pour désigner les rois, les empereurs ou les papes, et les siècles: *Luigi decimoquinto*, *Pio undecimo*, *il secolo decimonono*. On remarquera que la terminaison en *-esimo* s'ajoute à des mots qui ne sont pas des numéraux ordinaux: *infinitesimo*, *ennesimo* (formé sur la lettre n nommée en italien *enne*, pour indiquer un nombre indéterminé).

Le transfert de l'aspect cardinal à l'aspect ordinal

La distribution des emplois des adjectifs ordinaux et cardinaux n'est pas la même en italien et en français contemporains avec, dans les cas de divergence, une préférence pour l'ordinal en italien et le cardinal en français: *Napoleone terzo* vs *Napoléon trois*; *atto secondo*, *scena terza* vs. *acte deux*, *scène trois*.³¹

³¹ Exemples pris dans Odette et George Ulysse, *Précis de grammaire italienne*, Paris, Hachette, 1988, p. 58. 262

«154^e» se lit:

- en français: *cent cinquante-quatrième* (on ajoute au chiffre 154 le suffixe *-ième*)

- en italien: *centocinquantaquattresimo* (on ajoute au même chiffre 154 le suffixe *-esimo*)

Les langues ibériques devraient donc accumuler les formes latinisantes à tous les niveaux:

- en espagnol: *centésimo quincuagésimo cuarto*

- en portugais: *centésimo quinquagésimo quarto*

Mais ces formes sont senties dans ces deux langues comme savantes et artificielles: on les évite en employant les chiffres cardinaux. Au lieu de «le 154^{ème} jour de l'année», on dira «le jour 154»:

- en espagnol: *el día ciento cincuenta y cuatro del año.*

- en portugais: *o dia cento e cinquenta e quatro do ano.*³²

En espagnol et en portugais, la situation est ambiguë: l'emploi du cardinal est dû à un ordinal encombrant et ne correspond pas à une préférence qui serait lisible transversalement dans tout le système, comme c'est le cas en français. Le français possède un suffixe spécial *-ième* qui s'ajoute directement aux formes des nombres cardinaux pour former les ordinaux: *vingt et un* > *vingt et unième*. *Premier* et *second* (en concurrence avec *deuxième*) sont les seules formes particulières. L'italien ajoute le suffixe *-esimo* mais seulement à partir de 11: *undici* > *undicesimo*. L'espagnol et le portugais ont jusqu'à 19 un système latinisant. Les ordinaux correspondant aux dizaines sont en *-ésimo* (suffixe hérité du latin) à partir de 20, mais la lecture des ordinaux complexes pose des problèmes considérables par l'accumulation des formes latinisantes à tous les niveaux. Ainsi, 154^{ème} donne en espagnol: *centésimo quincuagésimo cuarto* et en portugais: *centésimo quinquagésimo quarto*. Mais ces formes sont évitées en employant les chiffres cardinaux. Au lieu de «le 154^{ème} jour de l'année», on dira «le jour 154» (esp.: *el día ciento cincuenta y cuatro del año*; port.: *o dia cento e cinquenta e quatro do ano.*)³³ En roumain aussi, la tendance est au remplacement des numéraux ordinaux par les numéraux cardinaux: *capitolul cinci* «le chapitre cinq» est une construction plus fréquente que *capitolul al cincilea* «le cinquième chapitre».³⁴

L'italien occupe une position marginale avec une partition maintenue entre les ordinaux et les cardinaux. Cette nette séparation trouve sa raison d'être dans son emploi par le système de la langue qui exploite le passage du cardinal à l'ordinal à un autre niveau, celui de la représentation de la personne. La numération de position et l'introduction du zéro ont permis d'appréhender globalement les deux aspects du nombre, le cardinal et l'ordinal, et de passer aisément de l'un à l'autre. Cette gymnastique mentale pouvait s'appliquer à la représentation de la 3^{ème}

³² Paul Teyssier (dir.), Paul (dir.), *Comprendre les langues romanes*, Paris, Chandeigne, 2004, p. 238-239.

³³ Paul Teyssier (dir.), *op. cit.*, p. 238-239.

³⁴ Valériu Rusu, *Le roumain. Langue, littérature, civilisation*, Paris-Gap, Ophrys, 1992, p. 134.

personne qui pouvait dès lors glisser facilement en discours de l'aspect cardinal (substantif) à l'aspect ordinal (pronom sujet).

Guillaume distingue la personne cardinale à laquelle aboutit la catégorie du substantif et la personne ordinale (*je, tu, il/elle, nous, vous, ils/elles*) présente dans le verbe.³⁵

Le chiffre zéro, en concrétisant le nombre zéro, a aussi facilité la généralisation du concept de nombre et la généralisation de la représentation du nombre (le chiffre). Du XIII^e au XVI^e siècle, grâce à Fibonacci et aux artistes – peintres, sculpteurs, architectes – qui ont relayé visuellement son savoir dans leurs œuvres, les Italiens savants et puissants, lettrés et cultivés, cette élite qui propageait – pour des raisons politiques, économiques et culturelles – une langue qui allait devenir l'italien,³⁶ ont acquis une conscience vive du double aspect cardinal et ordinal des nombres, ces deux catégories existaient déjà en latin mais, à partir de la numération de position, il y a la possibilité de passer d'une catégorie à l'autre (par les méthodes de calcul), car elles ont été clairement délimitées intellectuellement. Cette distinction s'étend à la personne verbale, les pronoms personnels sujets³⁷ qui s'étaient développés depuis le latin avaient permis de séparer du verbe et de lui antéposer un mot relevant de la personne verbale ordinale, ce mot était un pronom et avait une affinité morphosyntaxique avec le nom relevant de la personne cardinale du substantif, à partir d'un syntagme nominal de courtoisie (le titre honorifique) relevant de la personne cardinale, va pouvoir s'inventer un pronom de 3^{ème} personne de politesse (esp. *Usted*, it. *Lei*) relevant de la personne ordinale, et dont les premiers emplois sous la forme de pronoms datent du XV^e siècle pour M. Regula et J. Jernej, du XVI^e pour Maurizio Dardano et Pietro Trifone, du XVII^e pour Salvatore Battaglia et Vincenzo Pernicone³⁸. Jacqueline Brunet date l'usage du *Lei* (*Ella* en langue ancienne) du XV^e et XVI^e siècle et considère, contrairement aux linguistes précités, que le rôle de l'Espagne³⁹ s'est limité à rendre irréversible

³⁵ Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1948-1949*, série C, vol. 3, Paris, Klincksieck ; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973, p. 61, cité par Philippe Geneste et Jacques Wittwer, «Psychologie génétique et psycho-mécanique du langage: contribution à l'épistémologie génétique» in *Modèles linguistiques*, Presses universitaires de Lille, tome IX, fascicule 1, 1987, note 3, p. 187.

³⁶ Odile Redon (dir.), *Les langues de l'Italie médiévale*, Turnhout (Belgique), Brepols, L'atelier du médiéviste 8, 2002, pp. 9-19. Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origine al Rinascimento*, Roma-bari, Laterza, 2001, capitolo terzo: Modelli toscani, pp. 64-115.

³⁷ Massimo Palermo, *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni, 1997, 374 p.

³⁸ M. Regula et J. Jernej, *Grammatica italiana descrittiva*, Berne, A. Francke, 1965, p. 132, note 2 ; M. Dardano et P. Trifone, *Lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 167 ; S. Battaglia et V. Pernicone, *La grammatica italiana*, Torino, Loescher, 1960, p. 254.

³⁹ Il existe effectivement un parallèle entre l'évolution des systèmes italien et espagnol: *Vostra Signoria* > *ella* ou *lei* + verbe à la 3^{ème} personne ; *Vuestra Merced* > *usted* + verbe à la 3^{ème} personne.

l'emploi de pronoms de 3^{ème} personne apparus dès le XII^e siècle pour relayer les formules de courtoisie *Signoria*, *Eccellenza*, etc.⁴⁰

BIBLIOGRAPHIE

1. ANTONETTI Pierre et ROSSI Mario, *Précis de phonétique italienne, synchronie et diachronie*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1970, 356 p.
2. BATTAGLIA Salvatore, *La formazione dell'italiano*, Napoli, Liguori, 1967, 222 p.
3. BATTAGLIA Salvatore et PERNICONE Vincenzo, *La grammatica italiana*, Torino, Loescher, 1960 (1ère éd., Chiantore, 1951), 628 p.
4. BATTISTI Carlo e ALESSIO Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera Giunti, 1975, 5 tomes, 4232 p.
5. BOURCIEZ Édouard, *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 4^{ème} éd., 783 p.
6. BRUNET Jacqueline, *Grammaire critique de l'italien*, tome 4 *Les démonstratifs, les numéraux, les indéfinis*, St Denis, P.U. Vincennes-Paris 8, 1981, 247 p.
7. BRUNET Jacqueline, *Grammaire critique de l'italien*, tome 9 *Tu, voi, Lei*, St Denis, P.U. Vincennes-Paris 8, 1987, 133 p.
8. CORTELAZZO Manlio e ZOLLI Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 5 tomes (4 premiers tomes jusqu'à 0-R 1985, 1113 p.), 1988, 1470 p.
9. CORTELAZZO Manlio e ZOLLI Paolo, *Il nuovo dizionario etimologico*, Bologna, Zanichelli, 1999-2006, 1856 p + CD-Rom.
10. DARDANO Maurizio, *Manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1996, 2ème éd., 334 p.
11. DARDANO Maurizio e TRIFONE Pietro, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1990, 4^o éd., 463 p.
12. DAUXIN Chantal, *Licence troisième année – parcours 3 – Philologie*, cours publié par le CTEL de l'Université de Provence, 2005, 169 p.
13. ERNOUT Alfred et THOMAS François, *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck, 2002 (1^{ère} éd. 1951), 522 p.
14. GENESTE Philippe et WITWER Jacques, «Psychologie génétique et psycho-mécanique du langage: contribution à l'épistémologie génétique» in *Modèles linguistiques*, Presses universitaires de Lille, tome IX, fascicule 1, 1987, pp. 167-191.
15. GENOT Gérard, *Manuel de linguistique de l'italien, approche diachronique*, Paris, Ellipses, 1998, 287 p.
16. GUILLAUME Gustave, *Leçons de linguistique 1948-1949*, série C, vol. 3, Paris, Klincksieck; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973, 256 p.
17. HAUDRY Jean, *L'indoeuropéen*, Paris, PUF «Que sais-je?», 1979 (1^{ère} éd.), 127 p.
18. HOUZEL Christian, «L'écriture du zéro» in *Pour La Science*, éd. française de *Scientific American*, Dossier hors «Du signe à l'écriture» série octobre/janvier 2002, pp. 70-71.
19. IFRAH Georges, *Histoire universelle des chiffres*, Paris, Robert Laffont, 2 tomes, 1994 (1981 1^{ère} éd.), 1042 + 1010 p.

⁴⁰ J. Brunet, *Grammaire critique de l'italien*, St Denis, P.U. Vincennes-Paris 8, 1987, tome 9, p. 12.

20. MAIDEN Martin, *Storia linguistica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 1998, 307 p.
21. MARI-FABRE Patricia et NICOLAS Jean, *Cours de philologie italienne*, Publication de l'Université de Nice, 6^e éd., 1997, 311 p.
22. MEYER-LUEBKE, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Torino, Loescher, 1955, 215 p.
23. MIGLIORINI Bruno, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1991, 10^eme éd., 761 p.
24. MOLHO Maurice, «Duel et possessifs en florentin du '500», in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle/Paris3, n°11/12, 1987, pp. 63-87.
25. PALERMO Massimo, *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni, 1997, 374 p.
26. REDON Odile (dir.), *Les langues de l'Italie médiévale*, Turnhout (Belgique), Brepols, L'atelier du médiéviste 8, 2002, 413 p.
27. REGULA M. et JERNEJ J., *Grammatica italiana descrittiva su basi storiche e psicologiche*, Berne, A. Francke, 1965, 296 p.
28. ROCCHETTI Alvaro, *Chroniques italiennes*, n°11/12, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, 236 p.
29. ROHLFS Gerhard, *La grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 tomes: *Fonetica, Morfologia, Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1966-1969, 520 + 399 + 576 p.
30. ROSSI Mario et ANTONETTI Pierre, *Précis de phonétique de l'italien. Synchronie et diachronie*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1970, 356 p.
31. RUSU Valériu, *Le roumain. Langue, littérature, civilisation*, Paris-Gap, Ophrys, 1992, 227 p.
32. SAFFI Sophie, *La place et la fonction de l'accent en italien et dans les langues romanes*, thèse de Doctorat, Sorbonne Nouvelle Paris3, 1991, 685 p.
33. SAFFI Sophie, «Discussion de l'arbitraire du signe. Quand le hasard occulte la relation entre le physique et le mental» in *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n°9 *Figures et jeux du hasard*, 2005, pp.211-234.
34. SAUZY Lucien, *Grammaire latine complète*, Paris, Fernand Lanore, 1977, 371 p.
35. SERIANNI Luca, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1991, (1^{ère} éd. 1988, 712 p.), 750 p.
36. SERIANNI Luca, *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni, 1998, 161 p.
37. TEKAVČIĆ Pavao, *Grammatica storica dell'italiano*, 3 volumes: *Fonematica, Morfosintassi, Lessico*, Bologna, Il Mulino, 1972, (IX + 310) + (VI + 694) + (VI + 261) p.
38. TESI Riccardo, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origine al Rinascimento*, Roma-bari, Laterza, 2001, 325 p.
39. TEYSSIER Paul (dir.), *Comprendre les langues romanes*, Paris, Chandeigne, 2004, 396 p.
40. ULYSSE Odette et George, *Précis de grammaire italienne*, Paris, Hachette, 1988, 255 p.
41. VER EEKE Paul, *Léonard de Pise. Le livre des nombres carrés*, Bruges/Paris, Desclée de Brouwer et Cie/Librairie Albert Blanchard, 1952 XXV + 72 p.
42. ZINGARELLI Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2003, 2176 p.

ON THE 19TH C. BILINGUAL FRENCH-ROMANIAN, ROMANIAN-FRENCH DICTIONARIES

OANA AURELIA GENCĂRĂU, ȘTEFAN GENCĂRĂU

RESUMÉ. *Les dictionnaires bilingues Français-Roumain, Roumain-Français du XIXe siècle.* Dans notre article nous essayons de mettre en évidence l'importance d'un projet de réévaluation des dictionnaires bilingues du XIXe siècle roumain, où le français est tantôt langue source tantôt langue cible. Nous considérons que ces dictionnaires bilingues sont importants non seulement pour l'histoire de la lexicographie roumaine, mais surtout pour les recherches concernant les emprunts d'origine romane du roumain.

Speaking about the relationship between dictionaries and lexicography, Jean Dubois and Claude Dubois¹ accept from the very beginning that dictionaries are essentially pedagogical products attempting to bridge the distance between the knowledge of their user and that of the entire community, *be this knowledge of language or of science. Dependent, fundamentally on the development of written communication, dictionaries imply a literature considered by the members of the community as the expression of their own culture*². Dependand, at the same time on the practice of writing, the development of dictionaries *certifies the existence of a national language and its use in all forms of social communication.*

Bilingual dictionaries are, according to Dubois, *the direct follow up of glossaries.* The practice of glossing, that is to say of creating glossaries, lists of words, as well as comments, or translations of unknown words from the same language or different languages, precedes the age of the dictionaries proper. The same practice is the proof of the fact that *the appearance of dictionaries is a response to a situation of bilingualism*³, or, under the circumstances of the Romanian 19th century, that of a shift in the direction of linguistic contact, of a turn of Romanian towards a language for which, in the same century, the dictionary constitutes *a specific object: a textual, metalinguistic and cultural one.*³

In an article published in 1995, Fl. Dimitrescu observed that the issue of the Romance lexical element preponderance in Romanian is important for all the stages of the evolution our language passed through. We have approached on the occasion of different interventions and we are attempting to resume our quest concerning the role French has played in the modernization of the Romanian

¹ For all the quotations in this section, please see Jean Dubois et Claude Dubois, *Introduction à la lexicographie*, Librairie Larousse, p.7

² Ibidem, p.34.

³ Alain Rey, *Le lexique. Images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Librairie Armand Colin, p.6.

vocabulary within the Days of the Romance Languages, which will be hosted this May by the University of Aix en Provence.

In order to highlight the changes in Romanian lexical physiognomy during the 19th century, we have resorted to sources and statistical resources in the Romanian linguistic bibliography, but we have always yearned to resume the discussion on the French lexis that penetrated into Romanian, that is to discuss that again, on the basis of all the dictionaries that present themselves today, both as a source for the presence of French on the Romanian territory during the 19th century and as a source of knowing Romanian and the domains of Romanian life in need of French words.

Aspects such as the increase of lexicography entries in the monolingual, bilingual and polyglot dictionaries, as well as the attitude of the dictionary authors with respect to borrowings have been frequently discussed, especially by Mircea Seche⁴, Flora Șuteu⁵ and Coman Lupu⁶. Aspects such as the presence of borrowings within the space of lexicographical definitions or the equivalence of a word to an adapted form of the same word, such aspects and not only these – have been less touched upon.

In order to present the preponderance of the Romance words, the research since Hasdeu⁷ to Macrea⁸, legitimately turned towards the languages which have exerted a certain influence on Romanian. The study concerning the vocabulary of the press, met, in its turn, with considerable interest. In this direction, Klaus Bochmann⁹ noted in his study, *Der Politisch-Soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, the role of the press in doing away with the archaic aspects of the Romanian language.

The preponderance of the Romance lexis through researching the lexicographical works should have deserved much more interest in our opinion. The concern for the modernisation of Romanian was manifest in all the stages of Romanian lexicography. That is the reason why we consider it is necessary to resume the topic of the circumstances and instruments which have offered Romania a new physiognomy. Considered *genuine documents* by Coman Lupu¹⁰, alongside lists of words, glossaries, and grammars, the bilingual and multilingual dictionaries after 1825 lead to a real alteration of the linguistic mentality, marking the beginnings of modern Romanian lexicography.

⁴ Mircea Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, Editura Științifică, 1966.

⁵ Flora Șuteu, in *Istoria științelor în România. Lingvistica*, Editor Iorgu Iordan., Editura Academiei, București, 1975.

⁶ Coman Lupu, *Lexicografia românească în procesul de occidentalizare latino-romanică a limbii române moderne (1780-1860)*, Editura Logos, 1999.

⁷ Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, Editura Teora, 1998.

⁸ Dimitrie Macrea, *Studii de lingvistică română*, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

⁹ Klaus Bochmann, *Der Politisch-Soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, Akademie-Verlag Berlin, 1979.

¹⁰ Coman Lupu, pp.63.

The number of dictionaries, grouped according to the target language, prove the importance given to French. The period we are going to research registers the following dictionaries:

1 (one) Italian-Romanian dictionary, 2 (two) Greek-Romanian dictionaries, 2 Hungarian-Romanian dictionaries, 6 German-Romanian dictionaries, 4 Romanian-German dictionaries, 6 Latin-Romanian dictionaries, and, what highlights the role of French, **6 French-Romanian dictionaries, 3 Romanian-French dictionaries**. Among the multilingual dictionaries, there are **3 trilingual dictionaries** where **French** is present as one of the languages, and 1 dictionary where **French** is one of the four languages.

We should underline the fact that we have initiated the investigation of the bilingual lexicography of the 19th century due to the great number of lexicographical entries which is registered by the majority of the dictionaries.

The bilingual French-Romanian, Romanian-French dictionaries are the richest from this point of view. The least ample among these, *The Romanian-French Dictionary* and its equivalent, *The French-Romanian Dictionary*, elaborated by Nifon Bălănescu and published in Bucharest in 1859, register **3000** entries each.; *Vocabular franțezo-românesc* [French-Romanian Vocabulary] published in two volumes in Bucharest between 1840 and 1841, owing to P. Poienaru, F. Aaron and G. Hill, is an outstanding work for the Romanian lexicography of the age and has **45000** entries.

Professor J. A. Vaillant, who settled in Bucharest and Raoul de Pontbriant elaborated works of 10,000 entries, in Vaillant's case, and 28,000 words respectively, Pontbriant's case.

The fact that the bilingual and multilingual dictionaries where French is present had the merit of having changed the attitude towards neologisms has been recognised. Vaillant's dictionary introduces a large number of neologisms into Romanian from among which a great number are still active. We find with Vaillant *absorber, captiver, préoccuper, a alia, alizee, anacreontic, anexa, apostrof, atmosferic* etc. An issue to be discussed, and our research will undertake its discussion, is whether we could attribute to Vaillant's dictionary the statute of a lexicographical work capable of certifying Romance borrowings, especially French ones, into Romanian.

The fact that in some bilingual dictionaries, among which the one published between 1840 and 1841, the desire to transpose the French form into Romanian leads to an *artificial Romanianisation* of the French word is obvious.

For example, the verb *fanfaronner*, registered already as *a fanfaronna*, is explained as *a tăia palavre, a se lăuda, a se fali*, namely cutting words, boasting, bragging. The same procedure is to be found with Nifon Bălănescu as well: he creates words systematically in order to have a Romanian correspondent for the French word; we consider that is the situation with words like *attentionat, attentiv, atritiune augura* etc. With Nifon Bălănescu, in his French-Romanian, Romanian –French dictionary, the

French forms which are partly adapted to Romanian appear as Romanian equivalents of French words; e.g. *allumette*, for which Nifon Bălășescu gives as a Romanian equivalent *allumetă*, to the French *allumineux –euse* with Nifon Bălășescu, the Romanian correspondent is *aluminos*, for the French *antivermineux,-euse* the Romanian correspondent is considered to be *antiverminosu*.

We shall bear in mind these lexicographical practices and we will look for answers with regard to dating such borrowings. We shall see to what extent such practices as these are common to other works of the epoch. With Nifon Bălășescu, numerous French words which were given a partly adapted form of the word in Romanian appear at the same time in paraphrases as well; for example, for *ardoise* the Romanian equivalent is indicated to be *ardoasiă, placă de piatră neagră [black stone plaque]*; for explaining the derivative *ardoisière* there is given *locul de unde se scotu ardoasiile,[the place where from the ardoasiile are mined]* while for *ardoisé* the explanation is *de culoarea ardoasiei [the colour of the ardoase]*; the approach of *anis* seems quite interesting, as the Romanian equivalent given for it is *anisu, anisonu seu anasonu* and which is explained by *plantă odoriferantă, fructul său, cofeturi fecute cu anasonu [odoriferous plant, its fruit, confectionary made with anison]*.

These, and not only these, are examples which prove Nifon Bălășescu's interest for introducing French words into Romanian, even by means of forcing the language. We would like the computerised version of our dictionary to allow for a selection of all situations in which the lexicographical work probes the endeavour of adaptation to Romanian. The bilingual dictionaries offer us the possibility of re-evaluating the destiny of several words for which an identical or almost identical Romanian correspondent to the French word is indicated; some of these have consolidated their position in Romanian (*antispasmodique/antispasmodicu, approvisionnement / approvisionare, arbitrage / arbitrage/arbitriu, attraction*); others were not preserved (*aquiratoru* for *acquéreur, acheteur* or *affidatu* for *affidé, fidèle* or *arcbutant* for *arc-boutant*).

The bibliography concerning Romanian lexicology and lexicography considers such lexicographical entries lexicographical deficiencies. We will state our point of view concerning such practices, to which we will pay special attention, after their inventory, that is their IT treatment and after comparing the Romanian lexicographical practices with the European ones, especially with the French ones. In our opinion it is important to highlight the causes which have determined this approach of transposing words in a form which is almost alien to Romanian.

In contrast to explanatory dictionaries or strictly explanatory ones, the bilingual dictionaries are the expression of an immediate necessity to transpose the content of some words into another language. It may be stated that the bilingual dictionaries are the expression of an immediate lexical necessity of the speaking subject. The bilingual dictionaries reflect the necessity to communicate within new social domains, the mixture of the local lexis with the new one during a first stage, followed by a subsequent stage when the borrowed word imposes itself, and thus, the modernization of the Romanian lexis.

It has been noted, and we insist on highlighting this aspect, that for the majority of those who elaborated bilingual or multilingual dictionaries, the enrichment of the lexis constituted a declared objective. The concern for vocabulary enrichment meant giving science a chance, and, in particular, to philosophy, the chance that it could express itself in Romanian.

We are convinced that inserting the data of the main bilingual dictionaries into a single computerised lexicographical work, and its printed version respectively, will offer a different perspective upon the Romanian-French linguistic contact in the 19th century, upon the French borrowings, upon the Romanian productivity of the borrowings and, generally, upon the Romanian 19th century universe.

BIBLIOGRAPHY

1. BOCHMANN, Klaus, 1979, *Der Politisch-Soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, Akademie-Verlag Berlin.
2. DIMITRESCU, Florica, 1995, *Dinamica lexicului românesc*, Clusium. Logos, Cluj-Napoca.
3. DUBOIS, Jean, Claude Dubois, *Introduction à la lexicographie*, Librairie Larousse
4. HASDEU, Bogdan-Petriceicu, 1998, *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbii istorice și populare a românilor*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș, Editura Teora, București.
5. LUPU, Coman, 2000, *Lexicografia românească în procesul de occidentalizare latino-romanică a limbii române moderne (1780-1860)*, Logos, Iași.
6. MACREA, Dimitrie, 1970, *Studii de lingvistică română*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
7. REY, Alain, *Le lexique. Images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Librairie Armand Colin,
8. SECHE, Mircea, 1966, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, vol. I, Editura Științifică, București.

ERATA

In February the Editorial Board of *Studia Universitatis Babes-Bolyai*, series *Philologia* was informed by **Professor Daniel Kies** about the authorship of an article signed by **Dorina Loghin** in no.2/2007. The Board compared the two texts and, establishing that the real author was Professor Kies, withdrew the authorship rights for Dorina Loghin. The Board regrets this unpleasant situation, the first in the long history of our Journal. We thank Professor Kies for informing us about this situation in an academic and fair manner and we assure him of our respect and consideration.

The Editorial Board of *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Philologia*

RECENZII – BOOK REVIEWS

Oliviu Felecan, *Noțiunea “muncă” – o perspectivă sociolingvistică în diacronie*, Ed. Dacia, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2004, 295 p.

Le livre d’Oliviu Felecan, dont le titre serait en français: *La notion de «travail» - une perspective sociolinguistique en diachronie*, représente, comme nous le dit Gheorghe I. Tohăneanu (p.17), une continuation de la recherche du linguiste roumain Constantin Racoviță. Ainsi, les recherches reprises par Oliviu Felecan poursuivent l’étude sur la notion de *travail* en la traitant du point de vue diachronique, depuis l’antiquité grecque et latine jusqu’à nos jours.

Le livre comprend quatre chapitres et peut se diviser en deux parties: la première partie, c’est-à-dire les deux premiers chapitres, envisage la notion de travail sous plusieurs aspects (religieux, sociologique, psychologique, littéraire et politique); la seconde partie, respectivement les deux derniers chapitres, est une analyse du lexique du *travail*.

L’auteur commence par souligner l’importance du travail dans la vie des gens; en abordant le sujet du point de vue religieux et sociologique il analyse plusieurs définitions données par divers dictionnaires spécialisés, par les linguistes ou les écrivains. Ainsi, le *travail* apparaît tantôt comme *punition*, *souffrance*, *loi*, *nécessité*, tantôt comme *équilibre moral et physique de l’homme* et même comme *plaisir*.

À part ces considérations, Oliviu Felecan s’attarde sur l’aspect

sociolinguistique de la notion de travail. D’abord, il regarde de près le travail des esclaves et des pauvres, ensuite il se penche sur l’agriculture, les métiers, l’artisanat, l’industrie, le commerce et, finalement, sur le travail des femmes. Ces occupations sont observées du point de vue de leur évolution dans le temps: on évoque la période de l’Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance, de l’Époque Moderne et Contemporaine.

Pour chaque catégorie de travailleurs, la notion de *travail* a une signification différente. Les esclaves et les pauvres considèrent le *travail* comme une vraie *souffrance* ou, au moins, comme un *grand effort*. Cette représentation est due, dans le cas des esclaves, au manque des droits et, par conséquent, au manque de la liberté de choisir son travail; dans le cas des pauvres, elle est due à l’obligation de travailler, en général, pour les autres, faute de propriétés personnelles.

Quant aux «agriculteurs», l’auteur constate qu’ils représentent une catégorie extrêmement vaste et variée, difficile à réduire à une seule classe sociale car les gens qui travaillaient la terre n’étaient pas seulement des paysans plus ou moins pauvres, mais aussi des nobles. Vu ces aspects et grâce à l’importance économique de l’agriculture pour l’Empire Romain, elle a été

appréciée, dès l'Antiquité, comme la plus noble des occupations. Mais, malgré tous ces points positifs, dans le sémantisme de *travail* persiste le trait 'effort' lié particulièrement au travail des paysans plutôt pauvres que riches et qui travaillaient dur la terre.

Au cours de l'histoire, le sémantisme du terme *travail* subit des modifications. Avec l'apparition des artisans et, plus tard, des travailleurs industriels, naît aussi la notion d'*ouvrier*, c'est-à-dire «personne qui travaille pour un salaire».

Une autre catégorie socio-professionnelle que l'auteur prend en considération est celle des commerçants. Leur activité n'est pas vue comme un *vrai travail* car, dit-on, ces gens ne travaillent pas effectivement, ils ne font aucun effort physique pour gagner leur vie; aussi, au début, le commerce et les commerçants étaient-ils regardés avec un certain mépris. Il y a quand même, parmi ces *travailleurs*, une catégorie qui a «gagné» l'estime de la société: ce sont les commerçants des produits exotiques qu'on apporte des pays éloignés et qu'on ne trouve pas dans les pays d'origine de ces commerçants.

A la fin du deuxième chapitre Oliviu Felecan s'arrête aussi sur la classe des femmes vues comme une catégorie à part de *travailleurs*. La particularité de cette catégorie, par rapport aux autres, est le changement radical qui se produit, en diachronie, au niveau des métiers exercés par les femmes. Jusqu'au XXe siècle la gamme des métiers que les femmes pouvaient choisir était extrêmement réduite, leurs occupations étant en

général le ménage, l'éducation des enfants, le filage, le tissage; elles pouvaient être aussi des couturières, des nourrices ou des accoucheuses.

A l'époque actuelle, la situation a tellement changé que les femmes représentent environ une moitié de la population active de l'Europe et, pratiquement il n'y plus de différence entre les métiers pratiqués par les hommes et les métiers des femmes.

La recherche sociolinguistique d'Oliviu Felecan est doublée d'une investigation linguistique; le troisième chapitre commence par l'étude des termes qui recouvrent, en latin, la notion de *travail*. Parmi la multitude des termes latins renvoyant au *travail* (*actio, actus, aerumna, ars, contentio, cura, diligentia, fabrica, gnaritas, impigritia, industria, lucubratio, ministerium, negotium, occupatio, officium, studium, sudor*), l'auteur en retiens deux: *labor* et *opus*; il en cherche les sens, les familles des mots et les évolutions dans les langues romanes. On apprend ensuite que les sens de *labor* sont: «effort», «pouvoir de travailler», «produit du travail», «gain», «soin», «malheur», «souffrance», «maux d'accouchement», «éclipse» (qui est un sens spécialisé) etc. Par rapport à ce champ sémantique, le champ sémantique du mot *opus* présente quelques différences. Ses sens sont: «occupation», «activité», «effet», «œuvre», «travail du soldat», «produit», «devoir», «fatigue», «nécessité» etc. La différence sémantique des deux termes est due au contexte économique de leur apparition dans la langue. Si le sens primaire du terme *labor* se réfère au dur

labour de la terre et conduit aux mots «effort», «grand effort», «peine», *opus* apparaît dans le latin au moment où l'agriculture n'était plus l'occupation principale des Romains et lorsqu'ils s'orientaient vers d'autres formes d'activité. Aussi *opus* renvoie-t-il à n'importe quel genre de travail physique, à n'importe quel genre d'activité, soit-elle littéraire, scientifique, politique ou militaire.

Le dernier chapitre du livre, est dédié à l'étude de la notion de *travail* et de sa lexicalisation en roumain. En étudiant le sémantisme du *travail* l'auteur constate une particularité du roumain par rapport aux autres langues romanes, particularité expliquée par l'isolement des Daco-Romains du reste du monde roman. Cette particularité se manifeste également dans le champ lexical de '*travail*', un grand nombre de mots/termes étant empruntés en principal des langues slaves et non pas du latin, comme dans les autres langues romanes. Ainsi, les principaux mots qui désignent le '*travail*' en roumain proviennent du latin, *a lucra* (*travailler*), mais aussi du slave, *a munci* (*travailler*). Ces deux termes présentent à la fois une synonymie et une différence. La différence consiste, principalement, dans leur étymologie et leur sens d'origine: au début, le verbe *a lucra*, hérité du latin, signifiait «gagner» et ensuite «travailler pendant la nuit», tandis que le verbe slave signifiait «torturer» ou «peiner». Les deux termes ont évolué vers le sens «travailler», devenant des synonymes presque parfaits.

L'auteur fait une analyse étymologique minutieuse du verbe d'origine latine *a lucra*. Bien des linguistes considèrent que *a lucra* provient soit de *lucro,-are*, soit de *lucubro,-are*. Oliviu Felecan prouve qu'à l'origine du verbe roumain *a lucra*, ne se trouve pas seulement un des deux étymons, mais tous les deux à la fois. Grâce à ses occupations primaires, la population daco-romaine a adopté, d'un côté, le terme *lucro,-are* («obtenir un gain, un profit») et non pas le terme *laboro,-are* («travailler», «se fatiguer», «se donner de la peine») et, de l'autre côté, le terme *lucubro,-are* («travailler pendant la nuit»).

La conclusion générale qui s'impose lors de la lecture du livre d'Oliviu Felecan est l'investigation diachronique de la notion de *travail*: à partir de sens primitifs comme «souffrance», «effort», «peine», *travail* évolue vers des sens comme «gain», «nécessité», «produit», «œuvre», et enfin «action», «activité», «occupation».

Le linguiste roumain construit avec beaucoup de méticulosité ce parcours sociolinguistique sur le concept de *travail*. En s'appuyant sur une bibliographie impressionnante, réunissant, d'un côté, des définitions, des citations et des proverbes, et, de l'autre côté, de vastes informations historiques, linguistiques et culturelles, Oliviu Felecan nous offre une véritable encyclopédie sur la notion de *travail*.

DANIELA DUCA

Rudolph Windisch's work, *Studii de lingvistică și filologie românească* Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2006

Organized in four chapters, Rudolph Windisch's work, *Studii de lingvistică și filologie românească/ Studies in Romanian Linguistics and Philology* (Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2006), stands out as a unitary corpus of articles that tackle the following problems: the origins and identity of the Romanian Language, the history of Romanian Philology, as well as various articles related to the development of the Romanian culture. The book is written from a specialist's view point and aims at displaying not only the thorough knowledge of the researcher, but also the strenuous path of innovation within the field. Tributary to a post-structuralism episteme, Rudolph Windisch shows a deep awareness of the fact that any researcher creates the object he studies. It is of no surprise, then, that the author acknowledges his subjective limits, as well as the necessity to re-evaluate constantly one's methods of inquiry. The author sets off from a very precocious, academic standpoint: that any phenomenon, any theory or any tradition must be discussed from various view points. The relativity principle thus accepted, Windisch offers re-readings into dialectology, phonetics, acceptability and correctness in language as well as the impact that the linguistic norm¹ plays in any language. The studies are

the result of a well-crystallized technique including: the analysis of the original text rather than that of the interpretations attributed to it; the comparative method; the solid, data based argumentation and the integration of new acquisitions into a re-organised frame. The author tries to deconstruct preconceived ideas in showing the shortcomings of accepting traditional views mechanically, therefore on the basis of their popularity. Thus, Rösler's theory (about the formation of the Romanian people in the Southern part of The Danube, rather than in the Northern) is traditionally rejected by Romanian scholars because of its political undertones (which tried to prove that Romania was not a historically and geographically developed state). Windisch suggests that instead of dealing with the political part, the linguist will be very much surprised to see that there is a great deal of correct linguistic interpretation made by Rösler with regard to the development of the language. This type of evidence, however, neither interferes with the existence or non-existence of a Romanian state, nor sustains Rösler's theory as a reasonable alternative to explaining the origins of the Romanian Language. Windisch merely avoids to dispense with any available information, before assessing its heuristic value. With phonetics, the author sets off from dialectal phonological particularities to reach a troubling conclusion (for those

¹ The author follows Eugen Coșeriu's definition of the notion.

believing in the consistency of systems, at least): the possibility of a Romanian asymmetrical phonological system. In as much as the norm of synchronic Romanian is concerned, the author first suggests that this is a matter of heterogeneous influence, thus discarding two subjective, but popular ideas among Romanian linguists: the first sustains that correct standard Romanian is the Muntean dialect (the dialect which mostly covers the Southern part of Romania); the second sustains standard distinctive features for the Romanian dialects. Instead of creating a monolithic inventory of distinctive features, one should rather be concerned with developing an open system based on the interaction between norm and dialect, on the one hand, and the immediate result of the adaptation and concessions made in favour of one or another, on the other hand. Therefore, Windisch draws the attention towards the impaired need to organise any available data into a clear system. His conclusion to this matter will be that a unique/unitary perspective on any linguistic norm is an ideal, rather

than a fact. Linguistic information should be subjected to functionality and use, therefore a greater importance should be given to adequacy. Windisch also relates this latter problem to that of the distinction *grai-subdialect-dialect-norma*. Not only does he argue in favour of a wider set of distinctions related to the genuine speech act, produced in a specific situation, but also criticizes some illicit methods used overtly or covertly by former Romanian linguists: quantitative argumentation (p.109), intuitive, rather than inductive approaches (p.115) and conclusions based on a homogeneous outcome (p.117). Starting from the elegant premise of relativity of interpretation, adopting various strands of argumentation and using only relevant information, Windisch's work offers a daring insight into Romanian linguistic clichés, suggesting a wiser linguistic behaviour with much importance given to method instead.

MELANIA DUMA

Adrian Chircu, *L'adverbe dans les langues romanes. Etudes étymologique, lexicale et morphologique*, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2008, 338p.

La parution aux éditions Casa Cărții de Știință de l'ouvrage *L'adverbe dans les langues romanes. Etudes étymologique, lexicale et morphologique* conçu par le linguiste Adrian Chircu est une démarche considérable pour l'étude linguistique, notamment grâce à la manière originale de débattre le problème de l'adverbe dans les langues

romanes. Son travail remplit une lacune dans la littérature de spécialité, car «l'étude détaillée sur les états de l'adverbe» est de plus en plus négligée par les linguistes.

Le livre représente la thèse du doctorat de l'auteur et envisage, par une vision unitaire sur l'évolution de l'adverbe dans les langues française,

roumaine, italienne, espagnole, portugaise, catalane, provençale, le destin de cette partie de discours à travers l'histoire.

L'ouvrage d'Adrian Chircu est une invitation dans l'univers de l'adverbe adressée aux linguistes qui se trouvent dans le périmètre des langues romanes et aussi pour ceux qui veulent déchiffrer les énigmes de cette partie de discours présentées par l'auteur comme conséquence de l'étonnant volume d'informations qu'il possède.

L'étude contient trois grandes parties: des préliminaires (qui éclairent à l'aide des aspects généraux les problèmes que l'adverbe suppose), l'adverbe dans toutes les langues romanes et des annexes.

La première partie inclut l'*Argument* à l'aide duquel l'auteur exprime la raison pour laquelle il a choisi d'étudier l'adverbe, en nous dévoilant le fait que «les études comparatives consacrées à un certain ensemble linguistique (qui se rapportent en particulier aux langues appartenant à la même famille) sont de plus en plus rares». Cette constatation dure pour la linguistique est suivie par une autre: les ouvrages de grammaire sont très «frivoles» vis-à-vis de l'étude de l'adverbe. Adrian Chircu nous fait connaître deux grammairiens: Jacques Allières et Fernando Sánchez-Miret, deux pylônes de base dans l'étude du déterminant du verbe. Bien que l'adverbe soit insuffisamment analysé jusqu'à présent, les bibliothèques contiennent «de véritables trésors linguistiques», trésors laissés de côté à bon escient.

Attiré indiscutablement par tout ce que signifie l'adverbe, Adrian Chircu met en relief son rôle incontestable, en faisant appel à Ovid Densusianu qui «nous offre un véritable témoignage sur l'importance fondamentale de cette partie du discours». L'enthousiasme et la passion de l'auteur pour cette branche linguistique sont bien évidents quand il parle des langues romanes et de «Romania, ce miracle linguistique».

Comme linguiste, Adrian Chircu a dans le foyer de ses recherches le mot latin pour définir l'adverbe, mais il admet que le roumain (qui a connu une évolution particulière à cause de son «isolement» et à cause de l'influence du superstrat au niveau lexical) a toujours offert l'occasion de trouver des sens ésotériques pour différents adverbes romans.

Après une introduction pertinente regardant les grammairiens et l'importance de l'adverbe, l'auteur entreprend de tracer le contour des aspects généraux de l'adverbe. Des recherches peu nombreuses concernant l'adverbe nous exposent les diverses interprétations qu'on lui a données depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, selon des perspectives traditionnelles ou modernes. Comme une remarque conclusive à ces interprétations, on affirme que l'adverbe est, sans doute, une partie de discours «accueillante» qui reste la seule à conserver son autonomie morphologique et lexicale. Il est démontrable qu'en absence de l'adverbe, le discours est dissipé, il ne peut pas être créé.

Dignes d'être signalées sont les pages dédiées au classement de

l'adverbe (de temps, de lieu, de manière, de degré, modaux, d'événement, de cadre, de phrase, de relation, qualitatifs, quantitatifs, relatifs, anaphoriques, affirmatifs, négatifs) avec des exemples concluants. Cette partie du livre est développée afin de comprendre que l'adverbe est un mot dont la principale caractéristique est l'invariabilité.

La deuxième vaste partie traite l'adverbe par rapport à toutes les langues romanes. La présentation de chaque langue, y compris de l'adverbe, commence par des discussions théoriques accompagnées par la mention des origines du déterminant du verbe de chaque langue, le classement sémantique et un inventaire concluant. Ce fragment du livre est mis sous le signe de la synchronie et de la diachronie, comme d'ailleurs tout le livre.

Dans le chapitre «L'adverbe latin» l'auteur fait appel aux noms comme Fabio Cupaiuolo et Harm Pinkster, linguistes qui se sont préoccupés de ce sujet. Pour l'illustration de l'ancienne forme de l'adverbe latin, Adrian Chircu décrit d'une manière éloquente les aspects des recherches de ces érudits. On remarque d'intéressantes observations sur l'adverbe latin en l'analysant par rapport aux langues romanes, observations qui se dirigent vers la réponse concernant la genèse des adverbes: la langue latine est la source principale des adverbes de toutes les langues romanes.

Pour envisager les traits de «L'adverbe français», Adrian Chircu recourt à deux définitions de l'adverbe,

qui mettent en valeur son caractère hétérogène et invariable. Comme un vrai «archéologue», Adrian Chircu arrive aux origines du français qui gardent des traits essentiels de l'adverbe, malgré les transformations qui sont survenues. Un témoignage important est le texte notoire «Les Serments de Strasbourg». On apprend à l'aide d'arguments logiques que le latin n'a pas d'influence totale sur le français, car il y a aussi des adverbes du latin qui n'ont pas été conservés par le français. Pour convaincre, l'auteur met en évidence l'aspect novateur du français qui est valable pour les adverbes aussi. Pour élucider les mystères de l'origine de l'adverbe français, on met en discussion l'étymologie des mots, bien sur, du point de vue diachronique. L'argument final de ce chapitre soutient que l'adverbe français se situe sous la parabole de l'unité et de la diversité.

Le chapitre «L'adverbe roumain» offre une ample analyse sur l'état de l'adverbe depuis sa genèse jusqu'à présent. Il y a deux ouvrages qui se sont remarqué par leur complexité concernant l'adverbe roumain: *Morfosintaxa adverbului românesc. Sincronie și diacronie* [*La morphosyntaxe de l'adverbe roumain. Synchronie et diachronie*] par Georgeta Ciompec et *Teoria părților de vorbire. Cu aplicații la adverb* [*La théorie des parties du discours. Avec des applications à l'adverbe*] par Dumitru Nica. *Gramatica limbii române* [*La grammaire de la langue roumaine*] n'est pas exclue parce que ce traité s'appuie, parmi d'autres, sur des affirmations indispensables

concernant l'adverbe roumain. Ses origines coïncident avec celles des autres langues romanes. Le roumain conserve fermement les formes de cette partie du discours du latin, mais il y a aussi des changements au niveau de la structure ou même des pertes de mots. Les exemples proposés par l'auteur mettent en relief que l'adverbe roumain reste fidèle à sa structure originelle latine.

On peut déduire que le roumain est une langue «ouverte», par conséquent, elle a reçu des emprunts adverbiaux du hongrois, du français, etc.

«L'adverbe italien» est semblable à celui roumain du point de vue de l'origine, mais avec la précision qu'il y a des transformations vocaliques. Walter Pecoraro avec son *Adverbio* représente le travail essentiel pour les Italiens en ce qui concerne l'adverbe.

La même remarque est attribuée à «L'adverbe espagnol», analysé par Angeles Alvarez Martines d'une perspective structurale et descriptive.

Les adverbes portugais, catalans et provençaux comportent de traits communs aux autres langues apparentées. Adrian Chircu les étudie rigoureusement, avec des exemples éclaircissantes qui relèvent la ressemblance indiscutable qui s'établit entre toutes les langues de la même famille.

Le chapitre qui finit ce traité inclut différentes définitions sur l'adverbe, définitions qui se dirigent vers une seule direction: l'adverbe dans les langues romanes est caractérisé par l'invariabilité, l'hétérogénéité et par sa relation spéciale avec le verbe.

Ce qui donne aussi la valeur à cette étude sont les «Annexes» précédées par les «Remarques» afin de synthétiser les principaux adverbes romans inclus dans des cartes linguistiques qui offrent la possibilité aux lecteurs de focaliser leur attention sur le territoire où ces adverbes ont des traits communs.

Il suffit de regarder les références de la bibliographie qui comptent plus de 500 noms pour saisir la vaste documentation de l'auteur.

La contribution pour la littérature de spécialité d'Adrian Chircu est un panorama sur les langues romanes, un précieux traité qui dévoile une image exhaustive sur l'adverbe du point de vue synchronique et diachronique. On peut affirmer sans doute que la présente recherche peut être placée parmi les ouvrages de référence, étant un outil remarquable pour la linguistique et non seulement.

ANCA ELENA DANCIU

Rudolf Windisch, *Études de linguistique et de philologie roumaine*, Éditions de l'Université «Alexandru Ioan Cuza», Iași, 2006, 403 p.

Nom connu et reconnu dans la linguistique internationale, surtout allemande et roumaine, Rudolf Windisch fait partie de la première

génération de l'école de Tübingen fondée par le linguiste Eugen Coșeriu. Esprit encyclopédique, Rudolf Windisch se préoccupe, avant tout, du

phénomène de la linguistique et de la philologie roumaines. Ses recherches contiennent, parmi d'autres, la philologie romane, la discipline linguistique et la philologie romane balkanique. Le présent livre représente la matérialisation des recherches de l'auteur en ce qui concerne la linguistique roumaine, analysée minutieusement à un niveau très élevé. Cette recherche ne s'adresse pas seulement aux chercheurs roumains, mais aussi à tout le contexte européen, auquel l'auteur fait connaître la valeur de la langue roumaine et sa problématique par rapport à de différentes épistèmes. Rudolf Windisch renferme entre les couvertures de son livre, de plus de 400 pages, de riches informations portant sur l'histoire de la langue et de la littérature roumaines dont, si on ne savait pas l'origine de l'auteur, on aurait pu affirmer que le livre est signé par un érudit qui est né sur le territoire roumain, qui a étudié intensivement toute la genèse de cette langue et qui, maintenant «jingle» avec le roumain, surtout grâce à l'étonnant volume d'informations qu'il possède et en même temps grâce à sa manière originale d'aborder l'étude de la langue roumaine. Les cinq chapitres du «traité» englobent le mirage de ce livre qui consiste à rapporter les problèmes de langue à l'histoire de cette langue.

Le chapitre intitulé «L'histoire de la langue roumaine», où les recherches sur «les plus anciennes mentions sur les Roumains et sur leurs ancêtres dans les sources antiques, byzantines, médiévales et de la Renaissance» offre une réelle piste pour

comprendre correctement l'origine du peuple roumain au nord du Danube. Étant présentées diachroniquement, les sources qui attestent la genèse sont les plus véridiques: commençant avec l'année 43 avant J.-C., on parle de l'existence du poète latin Publius Ovidius Naso qui avait passé ses dernières années de la vie à Tomis et qui, en étudiant la langue des Daces l'auteur a écrit des poésies en cette langue. Un autre argument y invoqué qui confirme la latinité de la langue, laquelle l'auteur attribue un espace assez ample dans son ouvrage, c'est la liaison entre le nom du général romain Flaccus et l'éponyme *valachi*. Dans le même chapitre, l'auteur a choisi de parler de l'importance des érudits Miron Costin et Grigore Ureche pour l'histoire et pour la littérature de notre pays. Sur la langue roumaine on peut trouver des témoignages dans les sources antiques, byzantines, dans les chroniques russes et hongroises, des sources qui ont montré un réel intérêt pour les chercheurs étrangers (les Italiens, les Hongrois, les Russes, les Allemands). Plus le second se remarque aussi par la diffusion de l'information en ce qui concerne la latinité de la langue roumaine.

Ce qui donne vraiment de la subtilité à ce chapitre c'est la bénéfique insistance sur la fausseté de la thèse de Robert Roesler, dont Windisch affirme qu'il l'avait considéré pendant son adolescence comme «un personnage maléfique», pour que, ultérieurement, lui attribue le sceau d'un «enfant terrible de l'histoire roumaine». Avec une ironie fine à l'adresse de Roesler, qui avait une

prédilection pour «l'amour de la vérité», l'auteur mentionne la thèse aux termes de laquelle les Roumains se seraient formés comme peuple au sud du Danube, pas au nord, ainsi comme toute l'histoire nationale et même celle universelle l'avait cru. Roesler a comme fondement des spéculations qui soulignent la brève période où l'administration romaine avait vécu dans les régions de la Dacie nord-danubienne, le fait que l'empire romain a été présent plus de siècles dans les provinces balkaniques sud-danubiennes; le vocabulaire commun roumaino-albanais qui, conformément à Roesler, se serait dû exclusivement à une cohabitation prématurée entre les Protoroumains et les Albanais, mais aussi d'autres opinions pas du tout satisfaisantes et pertinentes. Rudolf Windisch n'est point pathétique, et il ne conteste absolument pas Roesler, au contraire, il admet la thèse qui «invoque l'absence de toponymie roumaine d'origine latine» et, donc, Roesler ne peut pas être contesté. Windisch souligne le fait que la majorité des linguistes allemands, compatriotes de Roesler, embrassent la théorie réelle qui atteste le fait que le nord du Danube avait abrité les Romains.

Le second chapitre «La langue roumaine. Description, typologie, variétés» débat exclusivement le problème des dialectes imprimés tout au long de l'histoire sur le terrain roumain, mais surtout la cause des ramifications territoriales. On réalise une ample analyse phonético-phonologique du vocabulaire, en s'appuyant sur des exemples convaincants utilisés comme

support pour une compréhension plus facile des frontières dialectales, mais surtout en élucidant la cause des différences dues au substrat des langues latine, slave, ou à d'autres langues romanes. La deuxième partie de ce chapitre aborde le thème des normes de la langue roumaine en décrivant diachroniquement les étapes de la grammaire (cette lettre en graphie cyrillique, «La lettre de Neacșu» destinée à un juge allemand de Brașov, Hans Beckner, datée de 1521) et, aussi on mentionne les premiers grammairiens qui ont mis les fondements de cette branche de la langue, comme Ienăchiță Văcărescu avec ses «Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orîndueleurumînești» [Observations ou remarques sur les règles roumaines]. On n'omet ni l'apport spécial que Ion Heliade Rădulescu l'avait exercé dans l'enrichissement du vocabulaire de la langue. On mentionne ensuite les périodiques de propagande qui promeuvent intensivement l'esprit de la langue en arrivant jusqu'au XXI^e siècle au *Dictionnaire de l'Académie* et à la *Grammaire de la langue roumaine*.

Windisch fait preuve d'un grand intérêt pour la langue, ce qui se reflète dans son vaste étude consacrée aux éléments de phonétique, de morphologie et de lexique, joints harmonieusement entre les pages de ce livre, mais aussi dans l'attention accordée à l'origine de l'écriture, de la langue, comme un vrai archéologue, en élaborant des thèses sur la généalogie des mots roumains en s'appuyant sur des textes qui confirment la véridicité

de ces dires. On insiste sur le processus d'adaptation de la langue, sur l'histoire du langage oral avec toutes ses implications.

Dans le chapitre «L'histoire de la philologie roumaine», on aborde, toujours diachroniquement, les contributions des linguistes autochtones dans l'histoire de la langue, mais surtout, on continue avec l'approfondissement de l'analyse de l'étymologie des mots roumains en commençant avec la mention de Bogdan Petriceicu Hasdeu avec son ouvrage de grande envergure *Etymologicum Magnum Romaniae* qui recourt aux textes les plus anciens pour chercher l'origine et les facteurs qui ont conduit à la fixation des mots dans le vocabulaire. On dévoile les quatre pas pour «déterrer» une ancienne langue: l'analyse des manuscrits, de l'origine des mots, des anciens documents roumains et des premiers dictionnaires. Selon Rudolf Windisch, Hasdeu occupe un lieu bien mérité dans l'apogée des écritures de ce genre, en parlant de «la grandeur du projet», sur l'organisation du dictionnaire, mais auquel il lui apporte un reproche bien fondé: Hasdeu ne s'était pas préoccupé suffisamment de l'importance de chaque mot dans le lexique de la langue roumaine. La liste bibliographique des principales œuvres concernant la langue est continuée par la mention de Lazăr Săineanu, avec son étude *Essai sur la sémiologie de la langue roumaine*, œuvre citée aussi dans différentes études du territoire étranger. L'inscription de l'auteur dans la série des «pionniers de la sémantique» à côté de Bréal et de

Darmesteter, lui confère une valeur spéciale à l'échelle nationale mais aussi à l'échelle européenne. L'auteur y inclut le nom de Sextil Pușcariu et aussi celui de Timotei Cipariu avec sa recherche, *Grammaire de la langue roumaine* représentant le fondement pour l'actuelle Grammaire de l'Académie Roumaine. À la fin de ce chapitre, on souligne l'importance de la traduction de la Bible pour le peuple roumain, cette traduction auquel Windisch attribue le qualificatif absolu, elle étant «à peu près parfaite».

«Histoire de la littérature roumaine», le quatrième chapitre du livre, s'occupe, principalement de la biographie de quelques linguistes étrangers qui ont contribué avec des recherches dans le domaine de la linguistique. L'auteur a choisi comme représentant principal de cette catégorie l'Italien Gino Lupi, qui avait élaboré un vaste ouvrage scientifique *Romania Antica e Moderna* qui dévoile «l'intérêt pluridisciplinaire envers toute l'histoire culturelle des Roumains». En dépit de tous les obstacles rencontrés pour publier son volume, l'étude a connu un réel succès sur la scène de la linguistique grâce aussi à la précision de l'écriture et de l'analyse de la problématique, en rendant la langue roumaine à la place parmi les autres langues européennes. Une autre constatation, très importante, se reflète dans la présentation de l'impact du théâtre «en yiddish» de Roumanie sur la culture, en dépit de son caractère minoritaire. L'interprétation en roumain de *Faust* de Goethe représente, selon Windisch, une réalisation inégalable

pour la langue roumaine, notamment sa traduction faite par Lucian Blaga et Augustin Doinaş avec des différences de lexique dans leur abordation, c'est la «traduction exceptionnelle d'une grande œuvre littéraire en une "petite" langue».

Les œuvres de Blaga ont traversé le territoire roumain grâce à l'impeccabilité de l'écriture, étant traduit en allemand par Aichelburg, traduction qui, inévitablement change la valeur du texte par l'impossibilité de traduire mot à mot. Dans la même partie du livre, on nous rappelle le rôle substantiel que Miron Costin a eu dans l'histoire de la culture roumaine, en esquissant une biographie qui confirme sa valeur, surtout par la mention de ses œuvres.

La fin de la recherche englobe une série des «Notes et compte-rendus» où on consigne une multitude d'analyses des œuvres des chercheurs allemands préoccupés par la langue roumaine. Donc, noms comme: Arthur Beyrer, Klaus Bochmann, Siegfried Bronsert, Günter Holtus, Edgar Radtke apparaissent comme principaux défenseurs de cette «petite» langue, mais qui éveille un intérêt à part grâce à sa beauté et à sa richesse. Il ne pouvait pas manquer à ce livre, l'hommage rendu à Ion Rusu, auquel l'auteur trace une biographie soignée, en marquant la contribution essentielle de celui-ci dans l'histoire de la langue roumaine et des langues romanes.

La dernière partie de ce chapitre reproduit l'article «Eugen Coşeriu a allumé en nous la flamme de la connaissance», réalisé et publié dans la revue «Contrafort», par Eugenia Bojoga. Adressé, bien sûr à Rudolf Windisch, l'article fait connaître un sens fin de l'humour de celui-ci, surtout quand il raconte ses premiers contacts avec la langue roumaine, quand il a entendu parler pour la première fois de Bucarest et il s'était demandé «quel genre de pays ce serait». Il nous avoue que le facteur principal qui l'avait approché de cette langue a été le linguiste Eugen Coşeriu, dont l'origine lui a posé plusieurs questions, pour que depuis tout survienne de soi, en arrivant à acquérir un impressionnant volume de connaissances liées à la culture roumaine et même à élaborer un vaste traité.

Le livre de Rudolf Windisch, étant une analyse substantielle de l'histoire de la langue et de la littérature roumaine, avec des implications dans toutes les branches de la linguistique, s'inscrit dans le tableau des livres de référence pour nous, mais surtout pour les étrangers qui veulent connaître de près les «mystères» de cette langue, offert, voilà, d'une manière claire et concise à des lecteurs avisés et non seulement.

DANCIU ANCA ELENA