

**INSTITUTUL DE FILOLOGIE ROMÂNĂ
„BOGDAN PETRICEICU-HASDEU”**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U:

821.135.1.09:81’255.4 (043.2)

MIROSLAVA LUCHIANCIOVA

**TRADUCEREA CA PARTE A PROCESULUI LITERAR:
„LUCEAFĂRUL” ÎN SPAȚIUL RUS**

622.01 – Literatura română

Teză de doctor în filologie

Conducător științific: _____ **Mihai CIMPOI**, academician

Autorul: _____ **Miroslava LUCHIANCIOVA**

CHIȘINĂU, 2019

© Luchiancicova Miroslava, 2019

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	5
INTRODUCERE	8
1. TRADUCEREA CA PARTE COMPONENTĂ A PROCESULUI LITERAR ÎN GÂNDIREA TEORETICĂ DIN EUROPA DE VEST ȘI DE EST (RUSIA, ROMÂNIA, REPUBLICA MOLDOVA)	
1.1. Direcții teoretice în traductologia occidentală.....	17
1.2. Știința traducerii în spațiul lingvistic român și în cel rus	31
1.3. Tendințe experimentale în domeniul traducerii din perspectivă socioistorică și psiholingvistică.....	39
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	48
2. REGISTRUL DE TRADUCERI ALE POEMULUI EMINESCIAN „LUCEAFĂRUL” ÎN SPAȚIUL DE LIMBĂ RUSĂ	
2.1. Premisele istorice ale traducerilor poemului „Luceafărul” în limba rusă.....	51
2.2. Pierderi și câștiguri în versiunile din 1950 și 1981: raportul explicit și implicit al interpretărilor executate de către I. Mirimski și I. Kojevnikov	59
2.3. Versiunea lui David Samoilov: între intuiție și obiectivitate	84
2.4. Consecințele constrângerii la genericul basmului: varianta lui Grigori Perov.....	88
2.5. O nouă etapă în interpretarea poemului de Aleksandr Brodski.....	91
2.6. Concluzii la capitolul 2.....	97
3. VIZIUNEA COGNITIV-PSIHOLOGICĂ ASUPRA INTERPRETĂRII TEXTULUI POEMULUI „LUCEAFĂRUL”	
3.1. Aspectele tipologiei textului în traducere: text – discurs – idiolect – gen	101
3.2. Caracteristicile structural-stilistice și ortoepico-metrice ale poemului și pragmatica transferului textului eminescian în limba receptoare.....	106
3.3. Particularitățile hermeneutico-lingvistice de decodare a poemului „Luceafărul”: spațiu și timp, vis și reflecție, precedentă	115
3.4. Redimensionarea palimpsestului auctorial în text liniar al traducerii: cultura și filosofia, livresc și arhetipal.....	132
3.5. Evitarea stereotipiei: aspectul <i>gender</i> al poemului „Luceafărul”.....	140
3.6. Concluzii la capitolul 3	148
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	150
BIBLIOGRAFIE	154
ANEXE	

Anexa 1. Schema „Aspecte social-psihologice ale creării textului artistic și ale traducerii în altă limbă”.....	165
Anexa 2. Schema „Consecutivitatea explicită a procesului traducerii cuvântului idiolect-cheie”.....	166
Anexa 3. Mihai Eminescu. „Luceafărul”	167
Traducerile poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă	
Anexa 4. Михаил Эминеску. Лучафер. Перевод Ю. Кожевникова и И. Миримского.....	177
Anexa 5. Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод Д. Самойлова	187
Anexa 6. Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод Г. Перова	196
Anexa 7. Михаил Эминеску. Лучафэрул. Перевод Ю. Кожевникова	206
Anexa 8. Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод А. Бродского	216
Anexa 9. Михай Эминеску. Лучафэр. Перевод М. Метляевой	226
Declarația privind asumarea răspunderii.....	236
CV-ul autorului.....	237

ADNOTARE

Miroslava Luchiancicova (Metleaeva). Traducerea ca parte a procesului literar: „Luceafărul” în spațiul rus. Teză de doctorat în filologie la specialitatea 622.01.- Literatură română. Chișinău, 2019.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (158 de titluri), 152 de pagini de text de bază; 9 anexe: două scheme; „Luceafărul” eminescian; șase versiuni ale poemului în limba rusă; declarația privind asumarea răspunderii; CV-ul autorului.

Rezultatele tezei sunt reflectate în 19 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: traducere, traducere artistică, poemul eminescian „Luceafărul”, retroversiune, mediu temporal, proces literar, idiolect, sociopsihologie, stereotip, precedentă textuală.

Domeniul de studiu: filologie (Literatura română; Traductologie).

Scopul studiului: abordarea actualizată a rolului traducerii literare în dialogul intercultural contemporan și a interpretării traducerilor poemului "Luceafărul" în limba rusă cu demonstrarea dependenței teoriei și practicii traducerii artistice de mediul temporal, accentuând problema diferitelor dominante literare, care dau naștere unor situații de conflict de creație și duc la decanonizarea traducerilor recunoscute ale poemului eminescian.

Obiectivele studiului:

- identificarea tendințelor actuale ale traductologiei în relația lor organică cu procesul literar general din spațiul Europei de Vest și de Est (România, Republica Moldova, Rusia);
- studierea procesului de traducere literară în comparație cu actul de creare a originalului ca o etapă necesară pentru materializarea celei de-a doua naturi lingvistice a operei auctoriale, relevând distincția între ele;
- analiza versiunilor recunoscute ale poemului „Luceafărul” în limba rusă;
- descrierea infiltrării introspective în cercetarea procesului de traducere artistică.
- confirmarea prin probe relevante a ipotezei dependenței traducerii artistice de mediul temporal al traducătorului și a necesității accentualizării *problemei diferitelor dominante* literare a participanților la dialogul autor - traducător, care dă naștere unor situații de conflict de creație;
- scoaterea în evidență a faptului că textul poemului „Luceafărul” generează relații asociative precedente în procesul traducerii.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în studiul sinoptic al traducerilor în limba rusă ale poemului „Luceafărul”. Lucrarea prezintă o analiză introspectivă a traducerilor, bazată pe componentele conotative ale epocii și pe reminiscentele precedente într-un alt spațiu lingvistic și mediu temporal.

Problema științifică soluționată în domeniul cercetat constă în analiza din perspectiva actuală a traducerilor „Luceafărului” în spațiul rus și studierea mecanismelor cognitive și a aspectelor sociopsihologice ale traducerii literare, fapt care asigură posibilitățile noi în reflectarea ideii auctoriale și a circumstanțelor dialogului intercultural.

Importanța teoretică și aplicativă a studiului constă în deschiderea perspectivelor noi de cercetare în domeniul traductologiei atât prin sintetizarea aspectelor teoretice contemporane, prezentate în teză, cât și prin abordarea introspectivă a procesului traducerii, oferind metode specifice de analiză și interpretare a lucrării literare, luând în considerare mediul temporal al autorului și al traducătorului. Modelul propus este aplicabil și altor texte clasice ale literaturii românești și universale.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul a trei proiecte de cercetare științifică desfășurate la Institutul de Filologie al AȘM; în publicații teoretice și didactice din Republica Moldova și din străinătate, în cursuri de masterat și în prelegeri pentru studenții universităților cu profil umanist.

АННОТАЦИЯ

Мирослава Лукьянчикова. Перевод как часть литературного процесса: «Лучафэр» в русском пространстве. Докторская диссертация по филологии по специальности 622.01.- румынская литература. Кишинев, 2019.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография (158 наименований), 152 страницы основного текста; 11 приложений: две схемы, оригинал и 6 версий поэмы «Лучафэр» на русском языке; декларация об ответственности, резюме автора.

Результаты диссертации отражены в 19 научных работах.

Ключевые слова: перевод, художественный перевод, поэма Михая Эминеску «Лучафэр», обратный перевод, темпоральная среда, литературный процесс, идиолект, социопсихология, стереотип, текстуальная прецедентность.

Область исследования: филология (румынская литература, традуктология).

Цель исследования: актуализированный подход к роли литературного перевода в современном многокультурном диалоге и интерпретации переводов поэмы «Лучафэр» на русский язык с демонстрацией зависимости теории и практики художественных переводов от темпоральной среды, акцентированной проблемой различных литературных доминант, порождающих ситуации творческого конфликта, ведущих к деканонизации признанных переводных версий.

Задачи исследования:

- выявление современных традуктологических тенденций в их органической связи с литературным процессом в Западной и Восточной Европе (Румыния, Молдова, Россия);
- изучение процесса перевода в сравнении с актом создания оригинала как необходимого этапа для материализации второй языковой природы первоисточника, демонстрирующего различия между ними;
- анализ признанных версий поэмы «Лучафэр» на русском языке;
- описание интроспективного включения в процесс художественного перевода;
- подтверждение соответствующими доказательствами гипотезы о зависимости художественных переводов от темпоральной среды переводчика и необходимости акцентирования проблемы различных литературных доминант участников диалога «автор /переводчик», порождающей ситуации творческого конфликта.
- акцентирование внимания на том, что текст поэмы «Лучафэр» порождает прецедентные ассоциативные связи в процессе перевода.

Научная новизна и оригинальность заключена в синоптическом анализе русских версий поэмы «Лучафэр». В работе представлена интроспекция процесса перевода, основанного на коннотациях исследуемой эпохи и прецедентных реминисценциях в ином языковом пространстве и временной среде.

Решенная в исследуемой области научная проблема состоит в актуальной интерпретации переводов поэмы «Лучафэр» в русском пространстве и когнитивных механизмов, а также социально-психологических аспектов художественного перевода, что открывает новые возможности для отражения авторской идеи и обстоятельств межкультурного диалога.

Теоретическая и прикладная значимость работы состоит в демонстрации новых перспектив в традуктологии как на основе синтеза теоретических аспектов, так и на интроспективном подходе к процессу перевода и интерпретации литературного произведения с учетом темпоральной среды автора и переводчика. Предлагаемая модель применима и к возможным переводам других классических текстов румынской и универсальной литературы.

Внедрение научных результатов. Результаты диссертации были реализованы в рамках трех научно-исследовательских проектов в Институте филологии АНМ; в теоретических и дидактических публикациях в Республике Молдова и за рубежом, в магистратуре и в лекциях для студентов гуманитарных вузов.

ANNOTATION

Luchiancicova Miroslava. Translation as part of the literary process: "Luceafarul" in Russian space. Doctoral Thesis in Philology within Specialty 622.01.– Romanian Literature. Chisinau, 2019.

Structure of the dissertation: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography (158 items), 152 pages of basic text; 11 annexes: two schemes; Eminescu's "Luceafărul"; six versions of the Russian poem; declaration of assumption of liability; CV of the author.

The results of the dissertation are reflected in 19 scientific papers.

Keywords: translation, artistic translation, Eminescu's poem "Luceafărul", retroversion, temporal environment, literary process, idiolect, social psychology, stereotype, textual precedent.

Field of study: Philology (Romanian Literature, Translation Studies).

The purpose of the study: the updated approach to the role of literary translation in the contemporary multicultural dialogue and interpretation of the translations of the "Luceafărul" poem in Russian with the demonstration of the dependence of the theory and practice of artistic translations on the temporal environment, emphasized by the problem of the various literary dominations that give rise to situations of creative conflict and at the deanonizing of the recognized translations of the Eminescian poem.

Objectives of the study:

- identifying the current trends of translation studies in their organic relationship with the general literary process in Western and Eastern Europe (Romania, Republic of Moldova, Russia);
- the study of the literary translation process compared to the act of creating the original as a necessary stage for the materialization of the second linguistic nature of the auctorial work, revealing the distinction between them.
- analyzing the recognized versions of the "Luceafărul" poem in Russian;
- description of introspective infiltration in the research of the artistic/literature translation process.
- the confirmation by relevant evidence of the hypothesis of artistic translations dependence on the translator's temporal environment and the need to emphasize the problem of the different literary dominance of the participants in the author / translator dialogue, which gives rise to situations of creative conflict;
- highlighting the fact that the text of the poem "Luceafărul" generates previous associative relations in the translation process.

The scientific novelty and originality lies in the synoptic study of the Russian translations of "Luceafărul" poem. The doctoral thesis presents an introspective analysis of translations, based on the connotative components of the epoch and on previous reminiscences in another linguistic and temporal space.

The scientific solved problem in the researched field consists in the analysis from the current perspective of the translations of "Luceafărul" in the Russian space and the study of the cognitive mechanisms and the social and psychological aspects of the artistic translation, which provides the new possibilities in reflecting the auctorial idea and the circumstances of the intercultural dialogue.

The theoretical and applicative importance of the study consists in opening new perspectives for research in the field of Translation Studies both by synthesizing the theoretical aspects presented in the thesis and by the introspective approach of the translation process by providing specific methods of analysis and interpretation of the literary work, the temporal environment of the author and the translator. The proposed model is applicable to other classic texts of Romanian and universal literature.

Implementation of scientific results. The results of the thesis were implemented in three scientific research projects at the Institute of Philology; in theoretical and didactic publications in the Republic of Moldova and abroad, in Masters courses and in lectures for students of humanities universities.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Teza „Traducerea ca o parte a procesului literar: *Luceafărul* în spațiul rus” este actuală în perioada când procesul contemporan al globalizării se proiectează în toate domeniile științei umaniste și este legat de tendința de europenizare. În spațiul basarabean al literaturii române, teoria și practica traducerii se află între două curente de influență: sistemul traductologiei ruse (sovietice și postsovietice) și tendințele occidentale contemporane. În privința specificului național al traducerii, cercetării și direcției individuale a traducătorului persistă opinii dispersate și contradictorii.

Studiul capodoperei eminesciene „*Luceafărul*”, sub aspect comparat, este un sondaj al receptării acestei creații a geniului român în spațiul limbii străine în sens hermeneutic: vizând dialogul între două culturi, două discursuri, doi interlocutori (autor și traducător).

Actualitatea lucrării este determinată de ideea că traduceriile operelor de valoare ale literaturii naționale sunt repere etnice ale culturii poporului în perceperea lor în alt spațiu lingvistic. Totodată, această percepere este influențată și de mediul temporal al epocii în care a fost creată o variantă sau alta a traducerii operei originale. Interpretarea critică a traducerilor în limba rusă (de la mijlocul secolului trecut până în primele decenii ale secolului al XXI-lea) ale poemului „*Luceafărul*” de Mihai Eminescu este o tentativă de demonstrare a **ipotezei** înaintate de noi despre influența mediului temporal al epocii asupra primei traduceri a poemului „*Luceafărul*” (1950), ajunsă ulterior un stereotip canonic pentru alți traducători. Această ipoteză este completată de problema diferitelor dominante literare ale mediului temporal al participanților la dialogul autor- traducător, care dă naștere unor situații de conflict. Dominanta contextului literar la M.Eminescu este romantismul, iar dominantă traducătorului și cercetătorului creației eminesciene Iu. Kojevnikov este realismul socialist cu tratarea de clasă a romantismului. Succesul traducerii/ interpretării depinde, în general, de felul în care viziunea autorului din universul ficțional e adecvată concepțiilor despre lume ale traducătorului. Traducătorul are o imensă responsabilitate atunci când, în procesul traducerii într-o altă limbă, își asumă sarcina de a crea o imagine nedeformată a valorilor spirituale ale unui popor. Iar abordarea sociopsihologică este componenta condiționată a activității de traducere.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare.

Teoria traducerii ca disciplină științifică este una dintre cele mai tinere științe: istoria ei numără aproape 50 de ani. Anul ei de naștere este 1972, atunci când la cel de al 3-lea Simpozion Internațional de Lingvistică din Copenhaga, lingvistul britanic James Holmes a evidențiat necesitatea recunoașterii teoriei traducerii drept un domeniu independent de cercetare științifică.

În procesul de studiu în această lucrare au fost analizate opiniile unor predecesori direcți ai teoriei traducerii ca disciplină științifică, printre care pot fi considerați, pe bună dreptate, și reprezentanți ai lingvisticii structurale și funcționale. Întemeietorii lingvisticii structurale – Roman Jakobson, Paul Newmark, Jean-Paul Vinay și Jean Darbelne – au atras atenția cercetătorilor asupra unor aspecte-cheie ale teoriei traducerii, precum semnificația și echivalența. Iar reprezentanții lingvisticii funcționale Katarina Reiss, Paul Vermeer, Julian House și Mona Baker au ajuns la concluzia că legitățile procesului traducerii sunt determinate nu numai de structura limbii, ci și de utilizarea ei într-un anumit context social. Din punctul de vedere al detașării de așa-zisa teorie a intraductibilității, după explozia informațională postbelică în special, lucrările lui Eugen Coșeriu prezintă un mare interes.

E de menționat că la sfârșitul secolului al XX-lea – primul deceniu al secolului al XXI-lea în Europa Occidentală și de Est a ajuns în centrul atenției teoria traducerii artistice, insuficient studiată mai ales pe segmentul influenței psihologiei și a mentalului național asupra activității traducătorului. Acest fapt l-au remarcat Ladmiral (1997), A. Berman (1985), H. Meschonnic (1999), G. Steiner (1978), Tatiana Slama-Cazacu (1999), Itamar Even-Zohar (1990), D. Psurțev (2001) etc.

Traducerea în limba rusă a poemului lui M. Eminescu *Luceafărul* a apărut relativ târziu, la mijlocul secolului al XX-lea, fapt asociat cu anumite condiții socio-istorice ale epocii. Printre lucrările analitice importante dedicate creației marelui poet român și acestei capodopere aparte poate fi numită o singură lucrare în Rusia a lui Yuri Kojevnikov *Mihail Eminescu și problema romantismului* (1968), iar în România – lucrarea Elenei Loghinovschi *Eminescu Universal. Spațiul culturii ruse* (2000), în care o mare parte din cercetare este consacrată traducerilor poemului, realizate în a doua jumătate a secolului trecut. Actualmente este necesar să fie analizate traducerile poemului din perspectivele curente, deoarece percepția patrimoniului etno-cultural românesc într-un mediu național străin depinde în mare măsură de calitatea lor.

Scopul cercetării este abordarea actualizată a rolului traducerii literare în dialogul intercultural contemporan și a interpretării traducerilor poemului "Luceafărul" în limba rusă cu demonstrarea dependenței teoriei și practicii traducerii artistice de mediul temporal, accentuând problema diferitelor dominante literare, care dau naștere unor situații de conflict de creație și duc la decanonizarea traducerilor recunoscute ale poemului eminescian.

Demersul tezei are la bază următoarele obiective:

- identificarea tendințelor actuale ale traductologiei în relația lor organică cu procesul literar general din spațiul Europei de Vest și de Est (România, Republica Moldova, Rusia);

- studierea procesului de traducere literară în comparație cu actul de creare a originalului ca o etapă necesară pentru materializarea celei de-a doua naturi lingvistice a operei auctoriale, relevând distincția între ele;
- analiza versiunilor recunoscute ale poemului „Luceafărul” în limba rusă;
- descrierea infiltrării introspective în cercetarea procesului de traducere artistică.
- confirmarea prin probe relevante a ipotezei dependenței traducerii artistice de mediul temporal al traducătorului și a necesității accentualizării **problemei diferitelor dominante** literare a participanților la dialogul autor - traducător, care poate da naștere unor situații de conflict de creație;
- scoaterea în evidență a faptului că textul poemului „Luceafărul” generează relații asociative precedente în procesul traducerii.

Suportul metodologic și teoretico-științific. În procesul cercetării au fost examinate teoriile traducerii în spațiul occidental; curentele traductologiei contemporane în spațiul româno-rus și tendințele experimentale de traducere, fundamentate pe socio- și psiholingvistică. Procesul de traducere este indisolubil legat de procesul literar, fapt confirmat de *diverse teorii ale traducerii inspirate din teorii literare și lingvistice*, în care se vehiculează frecvent ideile lansate de R. Barthes, U. Eco, ale căror lucrări postulează reconstruirea sensului prin intermediul cititorului, respectiv al traducătorului. În accepția reprezentanților școlii din Amsterdam *Polysystem Theory* J.-S. Holmes, E. Berman, Robel, Roubaud, Itamar Even-Zohar, literatura tradusă **devine un gen literar**. Și cercetătorii români - Eugen Coșeriu, Leon Levițchi, Elena Loghinovschi, Bogdan Ghiu, Magda Jeanrenaud, Georgiana Lungu-Badea, Gelu Ionescu, Emil Iordache, oameni de știință din Republica Moldova Iuri Krivoturov, Iraida Condrea, Dumitru Apetri, Ana Guțu, Leo Butnaru ș.a. - au adus o contribuție substanțială la știința traductologiei. În acest sens sunt de menționat lucrările de sistematizare a direcțiilor teoretice moderne în domeniu, inclusiv ale cercetătoarei Georgiana Lungu-Badea, lucrările Magdei Jeanrenaud etc.

De un interes deosebit pentru noi au fost unele direcții teoretice care, din punctul nostru de vedere, se referă direct la tema cercetării noastre. Am apelat la *teoria polisistemului* lingvistului israelian Itamar Even-Zohar, care încearcă să găsească un loc potrivit traducerii în cadrul polisistemului literar, adică să plaseze acest compartiment ca parte integrantă a literaturii, și la așa-numita *teoria Skopos*, reflectată în lucrarea *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Teoria universală a traducerii, 1984)*, lansată de traductologii germani K. Reiss și H. Vermeer. Potrivit acestei teorii, alegerea strategiilor și a metodelor de traducere depinde de un anumit scop: este mai important să obții o traducere urmărind ținta exactă decât să efectuezi o traducere printr-o metodă anumită.

Am luat în vizor lucrările cercetătorilor ruși din domeniul traducerilor V. K. Miniar-Belorușev, V. N. Komissarov, care însă nu definesc clar noțiunea de traducere artistică, rezumând principiile traducerii într-un complex unic. O altă atitudine față de problema teoriei traducerii are V. D. Psurșev, care acordă o importanță deosebită concepției stilistice și propune un criteriu suplimentar adecvat textului artistic. Astfel, el evidențiază traducerea literară în aspectul teoretic al activității traductologice.

În procesul cercetării traducerilor canonice, adică recunoscute, ale poemului „Luceafărul” și a noii versiuni realizate de autoarea prezentei teze de doctorat s-au făcut referințe la diverse metode de analiză literară și lingvistică, acestea oferind posibilități de a obține date obiective despre procesele complexe de transfer al textului poetic românesc în limba rusă.

Metodologia investigațională s-a constituit din metode care vizează:

- *Analiza teoretică*: documentarea și sinteza teoretică, critica de identificare (pentru configurarea conceptului), definirea conceptelor de bază, elaborarea modelului teoretic, formularea ideilor fundamentale și a concluziilor-reper.
- *Cercetarea praxiologică*: analiza textelor din perspectiva rescrierii, analiza comparativ-istorică, hermeneutică, analiza structurală și stilistico-poetică.

S-au făcut referințe la diverse metode de analiză literară și lingvistică, acestea oferind posibilități de a obține date obiective despre procesele complexe de transfer al textului poetic românesc în limba rusă. În acest scop au fost utilizate: metoda introspectivă a analizei psihologice; analiza comparată; analiza contrastant-transformatoare pentru determinarea modificărilor în limba-țintă în funcție de particularitățile lingvistice ale limbii-sursă; metoda inductiv-deductivă, metoda analizei contextuale, metoda analizei intertextuale. Retroversiunea a permis analiza traducerii din punct de vedere lexical, semantic și sub aspectul fidelității artistice față de original.

Noutatea și originalitatea științifică. Teza de doctorat „Traducerea ca parte a procesului literar: „Luceafărul” în spațiul rus” este prima lucrare științifică din Republica Moldova care rezidă în studiul sinoptic al traducerilor în limba rusă ale poemului „Luceafărul”. Lucrarea prezintă o analiză introspectivă a traducerilor, bazată pe componentele conotative ale epocii și pe reminiscențele precedente într-un alt spațiu lingvistic și mediu temporal.

A fost evidențiat un sistem de factori social-istorici și culturali analizați în procesul activității de traducere și remarcați introspectiv, ca o consecință a introspecției în actul creativ al transferului poemului eminescian „Luceafărul” în spațiul limbii ruse, efectuat de însăși autoarea tezei de doctorat. A fost propus termenul *mediul temporal* de generalizare a relațiilor multifactorial-interdisciplinare ale cercetării traductologice. Au fost elaborate schemele originale

„Aspecte social-psihologice ale creării textului artistic și traducerii în altă limbă” și „Consecutivitatea explicită a procesului preliminar al traducerii cuvântului idiolect-cheie”.

Noutatea praxiologică constă în propunerea unei versiuni personale a traducerii poemului care vizează depășirea canoanelor precedente și prezintă o analiză introspectivă a traducerilor poemului „Luceafărul”, bazată pe componente conotaționale ale epocii și reminiscențe precedente într-un alt spațiu lingvistic și mediu temporal.

Problema științifică soluționată în domeniul cercetat constă în analiza din perspectiva actuală a traducerilor „Luceafărului” în spațiul rus și studierea mecanismelor cognitive și a aspectelor sociopsihologice ale traducerii literare, fapt care asigură posibilitățile noi în reflectarea ideii auctoriale și a circumstanțelor dialogului intercultural.

Importanța teoretică a studiului constă în elucidarea perspectivelor noi plecând de la de cercetare în domeniul traducerii literare atât prin sintetizarea aspectelor teoretice contemporane, prezentate în teză, cât și prin abordarea introspectivă a procesului traducerii, oferind metode specifice de analiză și interpretare a lucrării literare, luând în considerare mediul temporal al autorului și al traducătorului. Modelul propus este aplicabil și altor texte clasice ale literaturii românești și universale.

Valoarea aplicativă a tezei de doctorat rezidă în faptul că ea propune metode concrete și practice de analiză și interpretare a operei literare în vederea traducerii ulterioare. Modelul de analiză propus în temeiul noii traducerii a poemului eminescian „Luceafărul” e valabil și în raport cu alte texte ale clasicului literaturii române, dar și pentru alți autori ai literaturii universale. Cercetarea poate servi și ca material didactic, teoretic, metodic și practic pentru specialiști în domeniu, pentru studenții instituțiilor socioumaniste.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere sunt următoarele:

1. Tema tezei de doctorat deschide perspective noi în studierea rolului traducerii în spațiul literar al părții-țintă ca parte componentă din literatura și cultura ei.
2. Tendința spre stereotipurile tradiționale ale abordărilor lingvistice și literar-critice, spre unificarea aparatului științific al activității de traducere este spulberată de specificul legat de caracterul neomogen al textului tradus.
3. Este accentuat, că traducerea literaturii artistice este un domeniu special în cadrul comun al teoriei și practicii de traducere.
4. Domeniul activității de traducere include vaste relații interdisciplinare – filologia, critica literară, istoria, filozofia, sociologia, psihologia, etnologia etc., reflectate în cazurile de precedentă ale textelor literare traduse, mai ales în cele poetice.
5. Poemul eminescian „Luceafărul” reprezintă în sine o megaconcepție auctorială volumetrică, reflectată într-un text liniar și care necesită de la traducător abilitatea de a pătrunde în

labirinturile acestuia pentru înțelegerea lui complexă în temeiul determinării unităților semantice de reper și al realizării rezultatului liniar al traducerii.

6. În procesul activității de traducere mediul temporal al autorului îl obligă pe traducător să țină cont de influența propriului său mediu temporal, accentuat de problema diferitelor dominante literare, asupra percepției și a metodicii de prefacere a textului original într-un material derivat în cadrul unei limbi și culturi străine.

7. Pornind de la posibilitățile limitate ale traducătorului în interpretarea lucrării, deoarece el nu are dreptul să se implice la modul subiectiv în textul original, am atras atenția asupra faptului că el dispune de alte perspective ale lucrării, promovând sau subliniind în mod convingător anumite aspecte ale conținutului, adică dislocând stereotipurile.

Implementarea rezultatelor științifice. Tematica tezei de doctorat a fost reflectată în 19 studii științifice, publicate în revistele de profil din Republica Moldova și din străinătate, fiind prezentată în comunicări în cadrul unor conferințe naționale și internaționale. Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul a trei proiecte de cercetare științifică desfășurate la Institutul de Filologie. Aprobarea practică a lucrării a fost realizată în urma unor participări la ședințe de master-class în domeniul traducerilor la Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM), în cursuri de masterat și prelegeri pentru studenții universităților cu profil umanist; implicări în proiectul internațional al Institutului de Literatură și Artă al Republicii Kazahstan și al Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei în vederea realizării materialului didactic *„Procesul literar universal: conținut, direcții, trenduri”* în contextul noului sistem al valorilor literare, în care este reprezentată paradigma textului artistic și este dezvăluit rolul traducerii artistice în lumea modernă.

Rezultatele științifice obținute au fost valorificate în monografia *De la stereotip la originalitatea traducerii. Poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu în spațiul rusolingv.*

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost discutată și aprobată în cadrul Sectorului de literatură premodernă și modernă al Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”: întâi sub forma de rapoarte și examene susținute la sfârșitul fiecărui an de studiu, apoi integral, în ședința sectorului din 6.09.2018.

Publicațiile la tema tezei. Ideile și concluziile principale ale cercetării au fost prezentate în diverse comunicări științifice în cadrul a cinci conferințe naționale și internaționale și în 14 articole științifice, publicate în reviste de profil.

Volumul și structura tezei. Teza (152 de pagini) este alcătuită din adnotare (în limbile română, rusă și engleză); introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia (158 de surse); 9 anexe, care includ schemele originale „Aspecte social-psihologice ale creării textului artistic și traducerii în altă limbă” și „Consecutivitatea explicită a procesului

traducerii cuvântului idiolect-cheie”; „Luceafărul” eminescian; șase traduceri ale poemului în limba rusă; declarația privind asumarea răspunderii; CV-ul autoarei.

În **Introducere** este argumentată actualitatea și importanța studierii temei, se formulează scopul și obiectivele cercetării, ipoteza și problema științifică soluționată în acest domeniu, este prezentat suportul metodologic și descrisă valoarea teoretică și practică a lucrării.

Primul capitol al tezei, intitulat **„Traducerea ca parte componentă a procesului literar în gândirea teoretică din Europa de Vest și de Est (România, Republica Moldova, Rusia)”**, este dedicat situației traductologiei în etapa actuală, în legătură inseparabilă cu procesul literar, până la evoluția și autoafirmarea ei la mijlocul secolului trecut ca știință autonomă, fenomenul fiind alimentat de explozia informațională postbelică, care a dus la schimbări esențiale în domeniul științei traducerii. Este constituit din subcapitolele:

- 1.1. „Direcții teoretice în traductologia occidentală”;
- 1.2. „Știința traducerii în spațiul lingvistic român și în cel rus”;
- 1.3. „Tendințe experimentale în domeniul traducerii din perspectivă socioistorică și psiholingvistică”.

Nenumăratele curente ale concepțiilor teoretice vest-europene moderne în domeniul traducerilor, sistematizate în studiile cercetătoarei române Georgiana Lungu-Badea, sunt axate pe ideile lui R. Barthes, U. Eco, ale căror lucrări postulează reconstruirea sensului prin intermediul cititorului, respectiv, al traducătorului și al cititorului. Ne referim și la reprezentanții școlii din Amsterdam *Polysystem Theory*, condusă de J.-S. Holmes, teoreticienii E. Berman, Robel, Roubaud, Itamar Even-Zohar, în accepția cărora literatura tradusă devine un gen literar. Teoria inspirată de semiotică este reprezentată de Ch. Durieux, G. Mounin, A. Feodorov, K. Reiss și Vermeer, D. Catford, Seleskovitch și M. Lederer, H. P. Krings, H. Garfinkel etc., ale căror lucrări au determinat apariția noilor direcții teoretice, care cunosc mai multe subtipuri în funcție de aspectul cercetat: lingvistică contrastivă, paralelism între traducere și interpretare, pragmatică, psiholingvistică etc.

O atenție sporită am acordat curentelor teoretice care au, în concepția noastră, o relație directă cu tema cercetării. În acest scop, am apelat la teoria polisistemului în lucrările lingvistului israelian Itamar Even-Zohar. Autorul încearcă să găsească un loc potrivit traducerii în cadrul polisistemului literar, adică să considere acest compartiment ca parte integrantă a literaturii.

Analizând situația respectivă, observăm lucruri care provoacă semne de întrebare. Pentru a elucida acest aspect, am apelat la *teoria Skopos*, reflectată în lucrarea *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (*Teoria universală a traducerii*, 1984), elaborată de traductologii germani K. Reiss și H. Vermeer. Investigând procesul literar modern, K. Reiss

trage concluzia că e necesară o activitate de traducere cu scop bine determinat, adică se cere o gradare a calității traducerii în raport cu genul literar.

Problema influenței psihologiei și a mentalității naționale asupra activității traducătorului s-a aflat în sfera de interese a unor cercetători români: Eugen Coșeriu, Leon Levițchi, Elena Loghinovskii, Bogdan Ghiu, Magda Jeanrenaud, Georgiana Lungu-Badea, a oamenilor de știință din Republica Moldova Iuri Krivoturov, Iraida Condrea, Dumitru Apetri, Ana Guțu ș.a.

Lucrările cercetătorilor ruși în domeniul traductologiei V. K. Miniar-Belorușev, V. N. Komissarov, care prezintă o analiză minuțioasă a criteriilor activității traductologice, nu definesc clar noțiunea de traducere artistică, rezumând principiile traducerii într-un complex unic. O atitudine mai nuanțată față de problema teoriei traducerii are V. D. Psurțev, care acordă o importanță deosebită concepției stilistice și propune un criteriu suplimentar adecvat textului artistic.

Tendențele experimentale de traducere, fundamentate pe socio- și psiholingvistică, oferă un nou impuls dezvoltării teoriei și practicii din domeniu. Traductologia experimentală bazată pe lingvistica etnosocială a atras atenția cercetătorilor Ladmiral (1997), A. Berman (1985), H. Meschonnic (1999), G. Steiner (1978), L. Levițchi (1993), Tatiana Slama-Cazacu (1999), V. Psurțev (2001). Studiile de acest gen au dus la o nouă perspectivă de cercetare traductologică: etnotraducerea (termen propus de Garfinkel).

Al doilea capitol al tezei, intitulat **„Registrul de traduceri ale poemului eminescian *Luceafărul* în spațiul de limbă rusă”**, compartimentul esențial al lucrării noastre, conturează principalele idei, concepte, teorii, practici ce stau la baza acestei direcții de cercetare. În primul rând, au fost analizate sursele, evoluția poemului „*Luceafărul*” și locul lui în literatura universală, premisele istorice ale traducerilor poemului „*Luceafărul*” în limba rusă și canonizarea lor. Cuprinde subcapitole:

- 2.1. „Premisele istorice ale traducerilor poemului *Luceafărul* în limba rusă”;
- 2.2. „Pierderi și câștiguri în versiunile din 1950 și 1981: raportul explicit și implicit al interpretărilor executate de către I. Mirimski și I. Kojevnikov”;
- 2.3. „Versiunea lui David Samoilov: între intuiție și obiectivitate”;
- 2.4. „Consecințele constrângerii la genericul basmului: varianta lui Grigori Perov”;
- 2.5 „O nouă etapă în interpretarea poemului de Aleksandr Brodski”.

Cercetările critice referitoare la traducerile în limba rusă ale poemului eminescian „*Luceafărul*”, operate în diverși ani (de la mijlocul secolului trecut până în primele decenii ale celui curent), susțin ipoteza noastră despre influența mediului temporal asupra primei traduceri a lui I. Kojevnikov și I. Mirimski a poemului „*Luceafărul*” (1950) și transformarea ei într-un stereotip constant pentru traducerile ulterioare. **Ipoteza** înaintată de noi despre

influența mediului temporal al epocii asupra primei traduceri a poemului „Luceafărul” (1950), ajunsă ulterior un stereotip canonic pentru alți traducători, este completată de problema diferitelor dominante literare ale mediului temporal *Dominanta contextului literar la M.Eminescu este romantismul, iar dominanta traducătorului și cercetătorului creației eminesciene Iu. Kojevnikov și traducătorilor ulteriori este realismul socialist cu tratarea de clasă a romantismului.*

Totodată, fiecare variantă comportă în sine caracteristicile individuale ale traducătorului, demonstrând tentativele acestuia de a se apropia, într-o măsură mai mare sau mai mică, de original. David Samoilov, în procesul de traducere, s-a ghidat după intuiția și imparțialitatea poemului; Grigori Perov s-a condus de genotipul basmului, distorsionând semnificația poemului; traducerea lui Aleksandr Brodski s-a prezentat ca o nouă etapă a interpretării poemului în spațiul de limbă rusă.

În cercetarea de față am demonstrat că influența mediului temporal se resimte nu atât în respectarea liniară a textului în cadrul canoanelor socioculturale ale epocii, cât, într-un mod camuflat (conștient sau nu), în procesul transferului faptului real la nivel semantic, stilistic, sintactic, structural etc. Într-o oarecare măsură, această problemă a fost abordată și de cercetătorii români, inclusiv de M. Cimpoi, E. Loghinovschi, M. Mincu, N. Râmbu etc.

Al treilea capitol al tezei, **„Viziunea cognitiv-psihologică asupra interpretării textului poemului *Luceafărul*”**, propune un model de descriere a infiltrării introspective în cercetarea procesului de traducere artistică, având ca temei analiza introspectivă a procesului de traducere realizată de autoarea tezei de doctorat în timpul creării propriei variante în limba rusă. În acest scop au fost alese două variante de traducere ale poemului eminescian „Luceafărul”, elaborate de ea – versiunea editată în 2015 și alta în 2018. S-a efectuat o analiză complexă a textelor acestor traduceri la toate nivelurile lor – lingvistic, sintactic, semantic, hermeneutic, istoric, social, psihologic etc., adică având în vedere atât mediul temporal al autorului, cât și al traducătorului.

Este constituit din subcapitolele:

- 3.1. „Aspectele tipologiei textului în traducere: text – discurs – idiolect – gen”;
- 3.2. „Caracteristicile structural-stilistice și ortoepico-metrice ale poemului și pragmatica transferului textului eminescian în limba receptoare”;
- 3.4. „Particularitățile hermeneutico-lingvistice de decodare a poemului *Luceafărul*: spațiu și timp, vis și reflecție, precedentă”;
- 3.5. „Redimensionarea palimpsestului auctorial în text liniar al traducerii: cultura și filosofia, livresc și arhetipal”;
- 3.6. „Evitarea stereotipiei: aspectul *gender* al poemului *Luceafărul*”.

Metoda analizei introspective nu este una nouă, fiind una dintre cele mai importante în psihologie. Deși are un caracter subiectiv, până în prezent nu s-a găsit nimic mai eficient pentru a elucida ce se întâmplă în mentalitatea traducătorului în perioada în care originalul **intră** în procesul traducerii și în final **iese** ca produs al activității de traducere. Acest laborator reprezintă o experiență rară a implementării analizei introspective în cercetarea procesului de traducere. . Având în calitate de material empiric de analiză fragmente de text ale poemului „Luceafărul”, au fost urmărite **încercările** traducătorului de a găsi cea mai precisă, mai deplină, mai clară și mai expresivă **unitate lexicală** pentru exprimarea ideii sau a stării de spirit în procesul traducerii. În cazul nostru, analiza introspectivă reprezintă o îmbinare a două șiruri logice: extern (lectura textului, stabilirea specificului, fixarea cuvintelor-cheie) și intern (percepția emoțională și psihofiziologică, cugetarea, includerea sistemului cognitiv, conflict la nivel intercultural, stabilirea procedurilor de cunoaștere și înțelegere a autorului), ajungându-se la acțiuni reciproce pentru întocmirea comentariilor și alegerea, în final, a unității lexicale pentru redarea adecvată a **idiolectului eminescian**.

Așadar, procesul traducerii este compus din trei componente (conform lui Jiří Levý): 1) înțelegerea originalului; 2) interpretarea originalului; 3) reexprimarea (*přestylizace*) originalului. Din punct de vedere cognitiv, au fost soluționate trei probleme: semantică, ortoepico-metrică și structural-stilistică.

Un loc important al lucrării este acordat aspectelor hermeneutico-lingvistice, particularităților spațial-temporale, rolului cuvintelor-cheie, temei visului-ogîndirii, precedenței textuale, obiectivelor tradițional-literare și realităților textului, problemelor filosofice de la Pascal la Schopenhauer, Nietzsche și invers.

Pornind de la posibilitățile limitate ale traducătorului în interpretarea lucrării, am evidențiat anumite aspecte ale conținutului; fundamentându-ne pe cercetarea procesului de traducere, am evitat să fim categorici: ne-am permis să avem o altă abordare a finalului poemului și să alegem, în comparație cu predecesorii, să traducem strofele 97 și 98 într-o manieră mai reținută.

Cercetările critice referitoare la traducerile în limba rusă ale poemului eminescian „Luceafărul”, operate în diverși ani (de la mijlocul secolului trecut până în primele decenii ale celui curent), susțin **ipoteza noastră** despre influența mediului temporal asupra primei traduceri a lui I. Kojevnikov și I. Mirimski a poemului „Luceafărul” (1950) și transformarea ei într-un stereotip constant pentru traducerile ulterioare. Totodată, fiecare variantă comportă în sine caracteristicile individuale ale traducătorului, demonstrând tentativele acestuia de a se apropia, într-o măsură mai mare sau mai mică, de original.

1. TRADUCEREA CA PARTE COMPONENTĂ A PROCESULUI LITERAR ÎN GÂNDIREA TEORETICĂ DIN EUROPA DE VEST ȘI DE EST (RUSIA, ROMÂNIA, REPUBLICA MOLDOVA)

1.1. Direcții teoretice în traductologia occidentală

Traducerea este o formă complexă a activității umane. De obicei, se vorbește despre o transpunere dintr-o limbă în alta, în realitate însă nu e vorba de o simplă înlocuire a unei limbi cu alta: în procesul traducerii există o confruntare a diverselor moduri de gândire, cultură, literatură, epoci, tradiții etc. De la August Schlegel, unul dintre primii traducători care au încercat să fondeze teoretic imposibilitatea, neputința de a transpune fidel în altă limbă operele literare, până în prezent ideea de intraductibilitate este împărtășită de mulți, circulând în toată lumea literară europeană, referindu-se, în primul rând, la poezie. Includerea traducerii în domeniul lingvisticii s-a produs relativ târziu, deoarece abordarea structuralistă, respingând studierea semanticii, a ignorat problematica traductologică, prilejuind apariția așa-numitei *teorii a intraductibilității*, conform căreia traducerea în genere este imposibilă. S-a creat o situație paradoxală: seculara activitate practică a fost pusă la îndoială.

Explozia informațională postbelică a schimbat esențial situația nu numai în activitatea de traducere, ci și în abordarea interdisciplinară a problemelor lingvistice, fapt ce a condus la evidențierea unor probleme ale comunicării verbale și ale procesului literar care au permis apariția unor noi posibilități de dezvoltare a traductologiei. *Teoria intraductibilității* a suportat o puternică lovitură, factorii lingvistici creând nu doar complicații pentru traduceri, dar și condiții pentru a le învinge, deoarece la baza structurii și utilizării oricărei limbi se află unul și același principiu, ceea ce face posibilă relația lor în procesul traducerii. „Indiferent de justetea unei sau altei ipoteze, prezența în toate limbile a unor trăsături universale esențiale nu trezește niciun fel de dubii. Această universalitate, evident, este o importantă premisă de trecere reușită în procesul traducerii de la o limbă la alta. Totodată, practica traducerii demonstrează posibilitatea comunicativă de echivalare a unor fragmente de text din diverse limbi, în pofida neconcordanțelor sensurilor care constituie aceste unități lexicale” [83, p. 17].

În condițiile actuale ale integrării literaturii naționale în spațiul literaturii universale, traducerea îndeplinește una dintre funcțiile comunicative esențiale. Interesul față de hermeneutica literară și față de aspectele comparativ-tipologice ale traducerii literare este determinat de importanța ascendentă a unor concepții care și-au găsit o anumită reflectare în

teoriile europene moderne despre traducerea literară, inclusiv în concepțiile traductologice din România, Republica Moldova și Rusia.

„E necesar să se atragă atenția asupra faptului că procesul de traducere este indisolubil legat de procesul literar, acesta incluzând orice text scris și publicat în perioada respectivă – de la operele de primă mărime până la efemerele cărți ale literaturii de larg consum. Acest proces este o noțiune complexă, cu mai multe straturi, similară fluviului temporal al cărui strat superior, cel mai iute, duce cu năvalnicele sale șuvoaie tot gunoiul cotidian al tipăriturilor; al doilea strat, de o mobilitate mai scăzută, sunt cărțile de beletristică, ediții cu referire la o anumită bucată de timp, cu alte cuvinte, aici și acum și, în final, al treilea strat, cel mai de jos, e stratul literaturii care nu se șterge de curentul temporal, ci rămâne sedentar și statornic, deoarece aici e concentrat ceea ce nu-i permite să dispară, adică spiritul națiunii, poporul, specificul național, valorile spirituale și culturale general-umane, aceste texte constituind așa-numita literatură clasică” [37, p. 18].

Însă acest proces pe verticală, la rândul său, este și el mobil: chiar și literatura clasică se află în proces de permutare, cu timpul o anumită rocă sedentară se ridică în stratul beletristicii obișnuite, parte din ea obținând greutate și devenind un element inalienabil din avuția literaturii naționale, dar și din patrimoniul literar universal. Același tablou este caracteristic și pentru activitatea de traducere, căci alegerea obiectului traducerii, în bună parte, depinde de recunoașterea/nerecunoașterea unui sau altui autor, a unei sau altei opere, fapt care, desigur, nu este trecut cu vederea de către mulțimea de participanți ai activității de includere în procesul literar și cultural, el admițând și componente de altă limbă, trecute prin procesul de transformare lingvistico-textuală.

„Traducerea este un fenomen complicat și multilateral, multe aspecte ale sale pot deveni obiect de cercetare al diferitor științe. În cadrul traductologiei se studiază diferite forme ale activității de traducere: psihologică, literară, etnologică etc., precum și istoria traducerii în diverse țări” [43, p. 41].

E de remarcat că în traductologia contemporană apare interesul pentru insuficient studiată teorie a traducerii literare, în special pentru problema influenței psihologiei și a mentalității naționale asupra activității traducătorului. Traducerea experimentală bazată pe aspecte psihosociale și etnosociale are la bază o complicată problemă teoretică privind subiectivitatea traducătorului, viziunea sa asupra imaginii naționale a lumii din perspectiva dialogului dintre două literaturi și culturi.

Noțiunea traducerii adecvate încă rămâne un fenomen complex și neordinar, deoarece noțiunea complexă de „traducere literară” include și definiția categoriei de artistism sub aspectul ei literar, dar și al studiului artelor, culturii și esteticii. Materialitatea metadisciplinară a textului artistic este una dintre cele mai importante tendințe în traductologie. Introducerea teoriilor

contemporane ale metodelor psihanalitice și de interpretare a textului în contextul metodologic de teorie generală a traductologiei naționale pune în discuție chestiuni nu mai puțin problematice, cum ar fi textologia traducerilor, dialectica procesului de traducere în contextul procesului literar general și corelația autor/traducător, dar și problematica noilor terminologii.

În secolul al XX-lea, știința umanistă s-a pomenit în fața unei false dileme: fie estetism și trivializare estetică, fie metodologism și imitarea metodelor științelor exacte. Teoriile despre locul traducerii în procesul literar al secolului al XX-lea – primele decenii ale secolului al XXI-lea sunt tot mai puțin influențate de o analiză reglementară. Anticipând reflectarea diverselor elaborări teoretice în problemele traductologiei, menționăm că deseori noutatea este un lucru vechi bine uitat. „În timp ce spiritele teoretice au fost preocupate de problema traductibilului, iar în unele epoci mai ales de cea a intraductibilului, practica traducerii nu a fost întreruptă nicio clipă. (...) Astfel, stau și astăzi în picioare opiniile lui Cicero care spunea că a tradus nu ca un simplu tălmăcitor (...), ci ca un scriitor (...) și că a redat cuvintele nu după cantitatea, ci după greutatea lor; cele ale lui Hieronimus, care traducea Biblia «nu cuvânt cu cuvânt» (*verbum e verbo*), ci «sens cu sens» (*sed sensum exprimere de sensu*) sau, să zicem, ale lui Étienne Dolet, umanist francez din secolul al XVI-lea, care expunea, în tratatul său *De la manière de bien traduire d'un langue a l'autre* (1540), cerințele fundamentale ale oricărei traduceri artistice: 1) înțelegerea desăvârșită a specificului autorului tradus în sensurile și spiritul său; 2) cunoașterea limbii originalului; 3) realizarea unei traduceri care să nu fie literală, ci care să redea intențiile autorului; 4) limitarea împrumuturilor (din alte limbi) și folosirea limbii uzuale (*le commun language*); 5) redarea eufoniei, a armoniei originalului.” [31, p. 12].

Încă din Antichitate, fenomenul traducerii în cadrul comunicării umane ocupă un loc foarte important. Legenda Turnului Babel a consemnat acest fenomen „neînțeles până la capăt nici până astăzi, al nemaipomenitei diversități a limbilor” [12, p. 31]. Cât privește definiția *traducerii*, și aceasta întâmpină dificultăți de formulare. Considerăm că atunci când te ocupi serios de traducere, te transformi neapărat într-un filozof și psiholog. În acest context, filozoful și traducătorul George Steiner, în cartea sa *După Babel*, s-a interogat retoric: „Cum putem da o explicație logică faptului că ființele umane de aceeași proveniență etnică, trăind pe același teritoriu, în condiții climatice și ecologice egale, adesea organizate în aceleași tipuri de structură comunală, împărtășind credințe și sisteme de rudenie similare, vorbesc limbi diferite? Ce sens poate fi atribuit unei situații în care satele aflate la câțiva kilometri depărtare sau văi despărțite de dealuri joase, folosesc limbi ininteligibile între ele și fără legătură din punct de vedere morfologic?” [55, p. 8].

Până în prezent, practic, lipsește o definiție univocă a noțiunii „traducere”. Orice interpretare, din punctul de vedere al mai multor autori, conține particularitățile esențiale ale

acestui vast fenomen, totodată, niciuna din ele nu este definitivă și admite precizări și interpretări ulterioare. Tratarea diferită are loc din cauza confruntării unui întreg sistem de dificultăți lingvopsihologice, socioculturale și etnoistorice. Precum remarcă Iuri Krivoturov, „Traducerea este un complicat fenomen de natură comunicativă, compusă din componente ale modului fiziologic-psihologic (antropologic) de viață, ale sistemelor lingvistice (limba-sursă și limba-țintă) și ale relațiilor de cele mai multe ori antagoniste dintre aceste sisteme, dar și ale rezultatului de anulare a acestor contradicții în urma alegerii variantei optime de transpunere a textului din «limba-sursă» în «limba-țintă»” [86, p. 125]. Lipsa uneia dintre aceste componente știrbește noțiunea de „traducere”. Cercetătorul consideră că definiția sa nu respinge alte versiuni, care ar putea doar să precizeze și, indirect, să explice această noțiune fără a-i modifica esența. Argumentându-și propria interpretare, Krivoturov polemizează cu A. Șveîter, care definește traducerea în felul său: „păstrarea invariantă a sensului este problema principală a traducerii dintr-o limbă naturală în alta... Traducerea interlingvistică poate fi definită ca schimb al unor elemente dintr-o limbă cu elemente din alta” [117, p. 68]. Krivoturov precizează că înțelegerea traducerii ca „o păstrare invariantă a sensului” (conținutul textului) exclude prezența atextuală a realității, adică aspectul istorico-temporal și chiar a caracteristicilor traducerii.

În virtutea celor afirmate, ne vom opri la definiția traducerii dată de Eugeniu Coșeriu: „Actul de traducere nu este altceva decât o vorbire, cu un conținut virtual identic, în două limbi diferite. Nu traducem limbi, ci vorbiri și afirmații; nu traducem ceea ce o limbă dată ca atare spune, ci ceea ce se spune cu această limbă, nu traducem deci semnificații, ci, în principiu, traducem ceea ce este desemnat cu ajutorul semnificațiilor. Semnificațiile sunt un instrument și nu un obiect al vorbirii. Nu există o transpunere directă de la semnificațiile limbii-sursă către semnificațiile limbii-țintă; drumul trece în mod necesar prin desemnatul extralingvistic. De aceea traducerea este mai întâi «des-compunere prin limbaj» (*Entsprachlichung*), urmată de o «re-compunere prin limbaj» (*Versprachlichung*)” [15, p. 36].

Subliniem că la Coșeriu în formula prezentată cuvântul *vorbire* are un sens mai larg decât cuvântul *речь* în *Dicționarul explicativ al limbii ruse* [102].

Paul van Tieghem, încă în anii '30 ai secolului trecut, în cartea sa *La littérature comparée*, afirma: „Astăzi, când vorbești de traducere, te referi la reproducerea integrală și, pe cât e cu putință, fidelă, a unui text într-o altă limbă. Traducerile care au jucat un rol în transferul literar n-au prea răspuns întotdeauna acestei definiții. Multe dintre ele nu erau făcute după original, ci după o traducere dintr-o altă limbă.

Aici putem să notăm că la „etapa de formare a limbii române literare *traducerea de texte cu caracter religios* a devenit o tradiție cărturărească, din care au rezultat valoroase monumente de limbă română din Evul Mediu. [...] Romanele populare, prin traducere, devin cunoscute de

timpuriu în țările românești” [12, p. 13-14]. Putem afirma că traducerea a jucat un rol de catalizator în formarea unor literaturi naționale. Cartea lui Galaction Verebceanu *Viața lui Bartoldo. Un vechi manuscris românesc* cercetează istoria versiunilor românești ale scrierii lui Giulio Cesare Croce della Lira la mijlocul secolului al XVIII-lea, când literatura română laică își căuta, în încercarea de desprindere de vechile tipare stilistice, modele noi în producțiile beletristice de largă circulație europeană. Traducerea *Vieții lui Bartoldo*, scriere cu alte caracteristici formale și cu o altă construcție narativă decât „cărțile populare” aflate deja în circulație în spațiul românesc, a însemnat însă nu doar o încercare de înnoire stilistică a scrisului românesc literar, ci și una (chiar dacă timidă) de sincronizare incipientă cu mișcarea literară din vestul continentului [60, p. 7]. Fenomenele literare din cadrul fiecărei națiuni nu pot fi explicate exclusiv prin determinantele lor interne, ci prin seria verticală a cronologiei lor proprii. Faptul acesta este explicat de Al. Dima în prefața cărții lui Paul van Tieghem: „Se cere imperios integrarea lor în fenomenele literare ale celorlalte națiuni cu care întrețin relații firești. Nimeni nu ne va explica complet opera lui Eminescu, fără a-i analiza «cultura», adică și izvoarele străine pe lângă factorii determinanți interni” [56, p. 7].

Paul van Tieghem, explicând trăsăturile particulare ale traducerilor literare, sublinia necesitatea de a-i cunoaște pe *traducători*, pentru că de ei depinde calitatea tălmăcirii: „Traducerile făcute direct de pe original rămân cele mai numeroase, dar sunt ele oare *complete*? Sunt ele *exacte*? Două imperative de care trebuie să țină cont comparatistul din capul locului sunt studierea separată și aplecarea pentru o muncă minuțioasă și metodică. Confruntând originalul și traducerea în ansamblul lor, el se va asigura că traducătorul nu a omis paragrafe, pagini, capitole și nici n-a adăugat altele. Comparându-le în detalii – fie de la un capăt la altul, dacă e vorba de o lucrare scurtă, fie prin investigări numeroase și vaste, dacă lucrarea e de proporții –, va determina unde traducerea redă o imagine fidelă a ideilor și stilului originalului și, în caz că această imagine nu e fidelă, cum se abate și ce impresie, deliberată sau nu, lasă despre autor” [56, p. 139].

Analiza lingvistică deschidea posibilități de colajonare a textelor originale cu variantele traduse și acest lucru s-a dovedit a fi tocmai acea pârgă care permitea supravegherea corelației lor reale, ea servind ca punct de pornire pentru argumentarea teoretică a noii discipline – traductologia. Anume abordarea lingvistică a deschis perspective pentru argumentarea încercărilor de creare a bazelor teoretice în activitatea traductologică.

Subliniem că teoria traducerii ca disciplină științifică este una dintre cele mai tinere științe: istoria ei numără nu mai mult de 50 de ani. Anul ei de naștere este 1972, atunci când, la cel de al 3-lea Simpozion Internațional de Lingvistică din Copenhaga, lingvistul britanic James Holmes a evidențiat necesitatea recunoașterii teoriei traducerii drept un domeniu independent de cercetare

științifică. Holmes a formulat ca sarcină principală a noii științe stabilirea principiilor generale care pot duce la explicarea legităților și prezicerea manifestărilor reale în dezvoltarea teoriei procesului de traducere.

Predecesori direcți ai teoriei traducerii ca disciplină științifică se pot considera, pe bună dreptate, lingvistica structurală și cea funcțională. Întemeietorii lingvisticii structurale – Roman Jakobson, Paul Newmark, Jean-Paul Vinay și Jean Darbelnet – au atras atenția cercetătorilor asupra unor asemenea aspecte-cheie ale teoriei traducerii precum semnificația și echivalența. Iar reprezentanții lingvisticii funcționale – Katharina Reiss, Hans Vermeer, Juliane House și Mona Baker – au ajuns la concluzia că legitățile procesului de traducere sunt determinate nu numai de structura limbii, dar și de utilizarea ei într-un anumit context social.

Și totuși este vorba despre lucrul cu un text – text auctorial și text tradus, cu procesul transpunerii unui text din limba-sursă într-un alt text literar în limba-țintă.

În principiu, un text reprezintă în sine o construcție, creată ca un sistem de spații semiotice eterogene, în interiorul căreia circulă o informație inițială. În esența sa, textul este un anumit generator, iar esența dinamicii sale rezultă nu doar în desfășurarea, dar și în interacțiunea structurilor sale. D. M. Nurmoldaev și J. A. Baianbaeva au remarcat lipsa unei definiții clare și, punând problema locului și rolului discursului în textul literar, propun „să fie soluționată problema despre diferențierea noțiunilor de «discurs», «text» și «intertext»” [100, p. 107]. Cercetând construcția structural-compozițională a textului, în știința literaturii, termenul „discurs”, în opinia cercetătorilor kazahi, devine unul esențial. El are o semnificație mai largă decât *intertext*, deoarece, după Roland Barthes [66], discursul este un ansamblu de intertexte, adunate după un criteriu comun. În acest fel, intertextul este o componentă a discursului. După parametrii de organizare a intertextului poate fi determinată natura lui discursiv-științifică, filozofică, estetică, social-psihologică etc. în funcție de abordarea lucrării, obiect al studiului devine nu doar textul concret, ci mai ales natura lui discursivă.

Aceste noțiuni se află într-o strânsă corelație. Textul este format din citate anonime, evazive și în același timp deja citite – „din citate fără ghilimele” [66, p. 418]. Peste decenii, în interviul „Europa este traducere”, Bogdan Ghiu, vorbind despre teoriile traducerii, a nuanțat niște lucruri cunoscute (la prima vedere, paradoxale), dar nementionate de alții: „Nu știu dacă mă interesează în general și în sine teoria (sau mai bine spus: teoriile) traducerii, mai degrabă implicațiile ei, care sunt majore, aș spune chiar: radicale, totale. [...] Dar traducerea și teoria traducerii aruncă pur și simplu în aer o perspectivă asupra limbajului, asupra comunicării, asupra înțelegerii: etica și politica, dacă vreți, pentru a parafraza un titlu foarte precis al lui Henri Meschonnic (*Éthique et politique du traduire*, 2007), unul dintre marii filozofi, nu doar teoreticieni, ai traducerii, mai exact: pornind de la traducere, prin intermediul traducerii. [...]”

Pentru că noi nu facem, poate, în diverse feluri și în diferite grade, decât să traducem, primordial să traducem. Ceea ce schimbă totul. Sau mai exact: poate schimba totul. Exact ca poezia, nu?” [142, p. 2].

Bogdan Ghiu ia în discuție rolul major al autorului în transportarea ideii spre cititor în cadrul limbii-sursă (de origine) și problema libertății traducătorului atunci când se traduc texte teoretice valoroase, care se apropie de textele artistice, prezentând modalitatea de creare în limba-țintă a unui limbaj corespunzător, complex pentru așa maestri ca Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Pierre Bourdieu.

Și aici ajungem la o idee importantă: „Autorii sunt primii care traduc, traducerea începe mult înainte de traducerea interlingvistică propriu-zisă, prin care nu facem decât să transplantăm, să relansăm o singularitate relativ intraductibilă dintr-o limbă în alta, adică dintr-un spațiu de traducere între idiomuri singulare în altul. Există traducere pentru că există deja traducere, se traduce pentru că de la bun început, într-un mod încă misterios, dar către care doar gândirea-traducere poate să înainteze, se traduce” [142, p. 2].

În această etapă, putem vorbi despre *decodificarea, tălmăcirea, traducerea „limbajului” gândirii autorului de către autor, pentru a reda ceea ce el vrea să transfere receptorului (cititorului)*.

Meditând asupra actului creator de transformare a imaginii gândirii în reflecție verbală, adică a transpunerii inspirației în opțiuni lingvistice, constatăm că acesta devine subiect de interes nu numai pentru psihologie și filozofie, ci și pentru creatorii de texte literare. În această ordine de idei, poetul rus F. Tiutcev afirmă în poemul *Silencium*: „Gândul rostit este o minciună”.

Spre marele nostru regret, majoritatea construcțiilor structurale și teoretice în domeniul traducerii literare se asociază expresiei „Patul lui Procut” sau procesului de pendulare de la o extremă la alta. Pentru a conștientiza ce reprezintă prima direcție, vom apela la lucrările lui A. M. Finkel, unul dintre întemeietorii teoriei sovietice a traducerii, uitat pe nedrept, coautor al cărții de parodii privind tema traducerii *Парнас дыбом (Parnasul zburlit)*, publicată în anul 1925.

Exegetul I. Eisenstok, analizând lucrările lui A. M. Finkel în limba ucraineană, subliniază că acesta se pronunța împotriva traducerii formaliste exagerate, care a fost reflectată în lucrarea lui V. Derjavin *Проблема віршованого перекладу (Problema traducerii poetice)*, publicată în *Pluzhanin*, 1927, nr. 9-10), unde, în mod obligatoriu, traducerile trebuiau să fie nu numai „stilizate”, dar și corespunzătoare „fonetic” originalului. A. M. Finkel, în articolul *Cu privire la unele aspecte ale teoriei traducerii*, și-a exprimat poziția privind construirea unei teorii a traducerii, care, din punctul nostru de vedere, este actuală și astăzi: „Trebuie să ne ferim de

repetarea greșelilor făcute în construirea gramaticilor filozofice: este imposibil să construiești o teorie a traducerii comună pentru toate epocile, limbile, genurile și stilurile literare. Această «teorie» va fi abstractă și moartă. Teoria traducerii științifice trebuie să se bazeze pe lingvistică ca o teorie a posibilităților de limbă (limita inferioară și superioară) în manifestările lor socioculturale și istorico-literare specifice. Elucidarea acestor posibilități trebuie să fie precedată de studii speciale referitoare la problemele traducerii din limba X în limba Y, concretizate deplin” [63, p. 110].

În acest context, vom identifica și vom analiza dificultățile întâlnite de traducător în procesul traducerii din limba-sursă a textului în limba-țintă pentru a reda tălmăcirea gândului autorului, cu toate impedimentele înțelegerii textului original, proces strâns legat de recodificarea limbii-sursă în limba-țintă, având în vedere codul ei și decodificarea gândirii autorului cu implicarea modului de a gândi al traducătorului.

Traducerile nu reprezintă copii, ci versiuni prin care se încearcă „clonarea” textului-sursă în text-țintă. „A traduce, subliniază Bogdan Ghiu, este (poate în primul rând) un program politic: a adresa propriei tale culturi anumite «elemente» care ar putea s-o ajute să crească, să se întărească, să se diversifice prin confruntare. [...] A traduce înseamnă a crea lumea acasă la tine, a organiza colocvii și reuniuni locale de interes universal. Este un fel de imperialism și de globalizare pe dos, în care nu te duci peste alții acasă, ci îi aduci pe alții acasă la tine, nu ca atare însă, ci, tocmai, traducându-i” [142, p. 2].

René Wellek, Austin Warren, ca predecesori direcți ai teoriei traducerii literare numită „teoria straturilor” (Ed. 1949, 1956, 1963), au un merit important în deschiderea unor căi noi nu numai în literatura comparată, ci și în traductologie, anume în studiile de specialitate, pornind de la examinarea metodelor „folosite în prezentarea și analiza diferitor straturi ale operei literare: (1) stratul sonor, eufonia, ritmul și metrul; (2) unitățile semantice, care determină structura lingvistică formală a operei literare, stilul ei și disciplina stilisticii care îl cercetează sistematic; (3) imaginea și metafora, cele mai esențial poetice dintre procedeele stilistice, care se impune să fie cercetate în mod special, între altele și pentru motivul că, în mod aproape imperceptibil, ele trec în (4) «lumea» poetică specifică a simbolului și a sistemelor de simboluri pe care le numim «mit» poetic. Lumea creată prin narațiune ridică (5) probleme speciale legate de modurile și tehnicile de expunere [...], (6) problema naturii genurilor [...], problema centrală a oricărei critici – (7) evaluarea”. René Wellek și Austin Warren revin la ideea evoluției literaturii, discutând „(8) natura istoriei literare și posibilitatea existenței unei istorii interne a literaturii concepută ca istorie a unei arte” [61, Rene Wellek, Austin Warren, p. 208-209].

Examinând procesul contemporan al traducerilor literare, merită atenție încercările de a determina locul lor atât în procesul universal, cât și în cel literar local, dar și rolul traducerilor în

actualul dialog multicultural. În expunerea temei propuse vom atrage atenția asupra aspectelor teoretice care, într-o măsură mai mare, se referă la probleme ce țin de analiza unor traduceri concrete în limba rusă ale poemului eminescian „Luceafărul”.

Pentru a elucida acest aspect, vom apela la *teoria polisistemului* din lucrările lingvistului israelian Itamar Even-Zohar [140]. Observăm că, deși creatorul modelului polisistemic al traducerii este considerat Itamar Even-Zohar, originile modelului trebuie căutate în lucrările reprezentanților școlii ruse sovietice oficiale – Iuri Tynianov [112], Roman Jakobson [113] și Boris Eichenbaum [118]. În primul rând, vorbim despre conceptul polisistemului. Acest termen, inventat de Tynianov în 1929, a fost inițial folosit pentru a se referi la forma multistratificată de elemente interconectate și interacționante. Flexibilitatea acestui concept îi permitea lui Tynianov să-l aplice nu numai la lucrările individuale de artă, dar, de asemenea, la genuri și tradiții literare. Aceasta notează și Even-Zohar [134, p. 47, 70, 74, 98]. E de menționat că în Amsterdam a fost creată școala de traducere *Polysystem Theory*, condusă de Holmes.

Inițial, I. Even-Zohar a folosit ideile formaliştilor sovietici pentru soluționarea problemelor specifice teoriei traducerii și pentru structura istorică a literaturii ebraice, dar activitatea sa ulterioară în acest domeniu a dus la formularea teoriei polisistemului. Principalele prevederi ale acestei teorii sunt stabilite în lucrarea fundamentală *Aspects of the Hebrew-Yiddish Polysystem: A Case of a Multilingual Polysystem* (1979).

Conform modelului lui I. Even-Zohar, polisistemul este un conglomerat divers și ierarhic de sisteme a căror interacțiune dă naștere unui proces continuu de dezvoltare în cadrul polisistemului în general. Și literatura în acest context nu ar trebui să fie văzută ca o simplă colecție de texte, ci într-un sens mai larg – ca un set de factori care determină crearea, difuzarea și adoptarea acestor texte.

Având în vedere teoria sa într-un context mai larg, I. Even-Zohar demonstrează existența sistemului limitat al relațiilor dintre textele traduse într-un anumit polisistem literar, care par independente. Aceste relații se aplică și la principiile de stabilire a calității traducerii pe baza normelor literare ale limbii-țintă.

În mod tradițional, se consideră că traducerea ocupă întotdeauna o poziție periferică în polisistemul limbii-țintă. Autorul, având în vedere o astfel de situație „periferică” destul de normală, determină trei situații în care textul tradus ar putea ocupa locul central.

Prima dintre ele este situația în care „literatura tânără” se află în proces de formare și nu a fost încă dezvoltată într-un polisistem. În acest caz, autorii „tinerei” culturi se adresează unor literaturi mai mature în căutarea modelelor deja stabilite pentru diferite tipuri de texte. A doua situație este cazul când o literatură a unei națiuni mici este suprimată de literatura dominantă a națiunii mai mari. A treia situație este literatura care se află în curs de dezvoltare, în momente de

crize culturale sau politice: vidul creat după moartea modelelor vechi se umple rapid cu un curent de idei și concepte noi, care pătrund în cultura limbii-țintă prin traducere. Cu toate acestea, în celelalte cazuri textele traduse tind să reflecte norme lingvistice mai conservatoare și, prin urmare, sunt bazate pe modele tradiționale, chiar și mai vechi.

Literatura tradusă poate juca în polisistemul limbii-țintă o varietate de roluri: să consolideze modelele deja existente și să introducă în sistem elemente noi, originale. Rezultă că înseși principiile traducerii, practicate în cultura dată, sunt determinate de poziția pe care o ocupă literatura tradusă în polisistem. După cum afirmă I. Even-Zohar, „traducerea nu mai este un fenomen ale cărui natură și domeniu de aplicare sunt stabilite o dată pentru totdeauna, ci activitatea care depinde de relații într-un anumit sistem cultural” [140].

Această nouă înțelegere duce inevitabil la extinderea definiției de traducere. Definițiile anterioare sunt adesea formulate exclusiv în termeni prescriptivi, iar lingviștii de multe ori nu recunoșteau textele care nu respectau ideile teoretice părintoare și refuzau statutul lor de traduceri integrale, numindu-le „imitație”, „adaptare” sau „versiune”. Pe de altă parte, I. Even-Zohar în lucrarea sa are drept scop de a da teoriei traducerii o nouă definiție, recunoscând faptul că parametrii procesului de traducere într-o anumită cultură sunt dictați de modelele de lucru ale polisistemului literar al limbii-țintă.

În sens larg, noțiunea *teoria traducerii* este opusă termenului *practica traducerii* și cuprinde diverse concepții, principii și informații care se referă la practica traducerii, la metodele și condițiile de realizare a acesteia, la diferiți factori de influență directă sau indirectă.

După cum observăm, I. Even-Zohar a încercat să îmbine în teoria polisistemului aceste două aspecte ale traducerii, fapt ce oferă posibilitatea de a studia mai profund acest fenomen multilateral. Drept concluzii am putea adăuga următoarele: autorul încearcă să găsească un loc potrivit traducerii în cadrul polisistemului literar, adică să plaseze acest compartiment în literatură; în același timp, el demonstrează că traducerea nu mai este un fenomen dependent de relațiile dintr-un sistem cultural. Autorul a încercat să elaboreze o teorie în care aspectele teoretice sunt strâns legate de cele practice. Până acum aceste elemente ale traducerii se studiau separat. Un traducător trebuie să fie pregătit nu numai să utilizeze modele deja pregătite în repertoriul său național, în care sursa textelor va fi transferabilă, ci și să încalce constrângerile naționale pentru a fi cât mai fidel originalului.

Importantă este poziția lui Jacques Derrida în lucrarea sa *În jurul turnurilor lui Babel* asupra problemei traducerii: **esența ei este de a echivala originalul și traducerea**: „Originalul este primul debitor, de asemenea, primul petiționar, începe cu o lipsă și o cerșetorie a traducerii. Această cerere nu este numai din partea constructorilor turnului: datându-și numele, Dumnezeu a apelat la traducere” [77, p. 41].

Analizând situația respectivă, observăm lucruri care trezesc semne de întrebare referitoare la diversele teorii ale traducerii, legate de criteriile realizării acestui proces. Pentru a elucida acest aspect, vom apela la *teoria Skopos*, reflectată în lucrarea *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (*Teoria universală a traducerii*, 1984), semnată de traductologii germani K. Reiss și H. Vermeer. Noțiunea *skopos* este de origine grecească și înseamnă „scopul oricărei activități” [153, p. 54-55]. Conform teoriei în discuție, traducerea, în primul rând, este un gen de activitate practică, iar succesul oricărei activități depinde de reușita scopului stabilit.

Nu pot fi ignorate nici unele prevederi ale prezentei teorii care se referă la tipologia textelor traduse. Se propune realizarea clasificării textului concret, admisibilă pentru traducere, includerea lui într-un tip de text determinat, pornind de la aceleași criterii atât pentru traducător, cât și pentru critic. Criteriul este unul și același material din care este constituit un text, adică limba, iar la analiza lui e necesară cercetarea funcțiilor pe care le are limba în textul respectiv. Teoria are ca reper cercetările lui Benedetto Croce, care susține că la analiza teoretică a problemelor de traducere, parametrii logici ai limbii nu se limitează la aspectele estetice, cele prozaice și cele poetice, căci atunci toate ar fi o „goală teoretizare”, în timp ce K. Reiss a mai adăugat al treilea parametru al limbii, cel de dialog. În ultimă instanță, K. Reiss a propus propria clasificare tipologică a textelor, pornind de la cele trei importante funcții ale limbii, ținând cont și de preponderența uneia dintre ele: primul gen de texte cu orientare asupra conținutului, grație funcției descriptive a limbii; al doilea gen, orientat asupra formei, grație funcției expresive a limbii; al treilea este orientat asupra adresării, grație funcției de dialog a limbii, la care poate fi adăugat și ceea ce ține de audio-medial.

Investigând procesul literar modern, K. Reiss trage concluzia că este necesară o activitate de traducere cu un scop bine determinat, adică se cere o gradare a calității traducerii în raport cu genul literar inclus într-un tip de literatură. Așadar, în traducerea literaturii științifice din genul de texte orientate asupra conținutului nu e strict necesar să fie respectați parametrii estetici, criteriul principal în acest caz rămânând a fi precizia de idei. În ceea ce privește literatura artistică, conform părerii lui K. Reiss, unele cărți care au ajuns în procesul literar, cum ar fi romanele polițiste și de bulevard, din cauza proastei lor calități nu se cuvine a fi trecute în rândul textelor orientate asupra formei, adică artistice, deoarece „pe cititori îi interesează doar linia captivantă a subiectului, fapt ce reflectă și cantitatea impresionantă a acestor traduceri. Deoarece pe cititor nu-l prea interesează calitățile estetice (de regulă, extrem de reduse) ale acestui gen de literatură, ar fi o nechibzuință să se insiste pe ideea ca traducătorul să consume prea mult timp pentru evidențierea și prezentarea elementelor de formă artistică. La evaluare, criticul se va convinge în primul rând de faptul dacă în textul tradus sunt redată în toată complexitatea lor conținutul și informația originalului. Pornind de la această importantă condiție, e limpede că

realizarea lingvistică a traducerii trebuie să corespundă necondiționat legilor limbii în care a fost tradus textul” [153].

Totodată, K. Reiss afirmă că „textele orientate asupra formei noi le numim texte determinate de limba inițială”. Ce fel de texte pot fi atribuite acestui tip? „În genere, se poate afirma că e vorba de texte ale căror traduceri corespund principiilor artistice, adică toate textele mai mult exprimă decât informează, texte în care expresiile lingvistice și de stil sunt subordonate scopurilor de efect estetic. Mai pe scurt: texte care pot fi catalogate drept creații literare.” [153]

Abordarea subiectivă în determinarea artistismului sau neartistismului unor sau altor creații literare și, în raport cu acestea, alegerea metodelor de traducere deschid largi posibilități pentru ignorarea actualelor, cu vechime de secole, criterii de calificare a activității de traducere, cu consecințe ce depășesc limitele. Procesul literar și includerea în el a traducerilor literare sunt destul de mobile în timp și spațiu. Ceea ce era deasupra la un moment dat se pomenește într-un strat inferior și invers. Autorul teoriei Skopos nu ține cont de faptul că lucrările literare în procesul literar n-au, o dată și pentru totdeauna, același statut. Creațiile lui Dumas și chiar ale lui Balzac, o anumită perioadă de timp, nu erau considerate un gen de literatură de calitate. Pornind de la teoria lui Reiss, la acea vreme traducătorii nu aveau niciun motiv ca, traducându-le lucrările, să aibă prea mare interes pentru a transmite și a păstra valoarea lor artistică.

Savantul rus V. N. Komissarov, în monografia sa *Общая теория перевода (Teoria universală a traducerii)*, descrie unele aspecte ale teoriei autorilor germani: „Scopurile traducerii pot fi cele mai diferite și textele corespunzătoare traducerii pot fi principial diverse. [...] Într-un caz, scopul traducerii fidelitatea maximă în raport cu originalul, în alte cazuri, scopul poate fi altul: a aduce la cunoștința receptorului o informație, a-l convinge, a-l motiva să realizeze o afacere, a induce pe cineva în eroare etc. În acest caz, traducătorul se transformă într-o persoană principală în comunicarea interlingvistică. În acest moment este necesar să se diferențieze tranșant noțiunile «adecvat» și «echivalent». Traducerea *adecvată* corespunde scopului propus, această noțiune se referă la *procesul* de traducere, fiindcă stabilește metoda de traducere. *Echivalența* aparține rezultatului traducerii și înseamnă corespunderea funcțională a textului tradus cu textul originalului” [151, p. 81-82].

Împotriva teoriei Skopos s-a pronunțat autorul german Andreas F. Kellertat, în lucrarea *Die Rückschritte der Übersetzungstheorie: Anmerkungen zu „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer* (Un pas înapoi în teoria traducerii. Comentarii privind „Teoria universală a traducerii” de Katharina Reiss și Hans J. Vermeer). Potrivit opiniei lui Kellertat, această teorie este antiistorică și corespunde arhicunoscutei teze „Scopul justifică mijloacele”. El notează că având pretenția creării unei noi concepții, autorii teoriei Skopos repetă, de fapt, trecutul obiectivelor teoretice din veacul al

XVIII-lea, care au fost respinse mai târziu în legătură cu cerințele noi de a păstra fidelitatea textului originalului. Această teorie anulează toate realizările din ultimii 250 de ani. Autorii se bazează nu pe traduceri, ci pe diferite adaptări, care n-au nimic comun cu problemele traducerii (de ex., expunerea conținutului romanului *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* într-o carte pentru copii) [151, p. 81-82]. Chiar dacă Katharina Reiss și Hans J. Vermeer vorbesc permanent despre traducere și, mai ales, despre traducerea artistică, suntem de părere că aceștia au creat nu teoria traducerii, ci teoria „prefacerii textuale”, care caracterizează și activitatea unui traducător profesionist, ce lucrează cu spoturi publicitare, instrucțiuni, cataloage etc., aspect reflectat insuficient de știința contemporană. Desigur că această teorie de „comportament” traductologic nu poate fi legată de lingvistica sau știința literaturii. Ea are, de fapt, mai mult rolul de comercializare a traducerii pe piața mondială.

Cu toate acestea, estomparea importanței criteriilor traducerii, chiar dacă pare un lucru ciudat, poate fi observată, din punctul nostru de vedere, și la Paul Ricoeur. Renumitul filozof, în prelegerea sa *Paradigma traducerii*, susținută la Facultatea de Teologie Protestantă din Paris, în octombrie 1998, menționează: „Problema traducerii poate fi abordată din două perspective de interpretare a noțiunii. Pe de o parte, putem vorbi despre traducere în sensul îngust al cuvântului și să înțelegem prin acest mod transmiterea mesajului verbal dintr-o limbă în alta. Pe de altă parte, într-un sens larg, traducerea poate fi un sinonim al înțelegerii și interpretării textului în cadrul aceleiași limbi materne” [53, 154]. Vorbind despre traducătorii de vocație, Paul Ricoeur continuă: „Și atunci de ce ar trebui plătită dorința de a traduce cu prețul unei dileme, și anume dilema *fidelitate/trădare*? Pentru că nu există un criteriu absolut pentru o traducere bună; ca un asemenea criteriu să fie disponibil, ar trebui să putem compara textul original și textul tradus cu un al treilea text, care să fie purtătorul sensului identic ce se presupune că circulă de la primul text la cel de-al doilea. [...] Iar singura modalitate de a critica o traducere – lucru totdeauna posibil – este să propui o alta care se presupune, se pretinde a fi mai bună sau diferită. De altminteri, așa se și petrec lucrurile pe terenul traducătorilor profesioniști” [92, p. 34], [154].

Și totuși, nu suntem pe deplin de acord cu aceasta teza privind *absența unui criteriu absolut al unei traduceri bune*, și anume din cauza interpretării arbitrare a sursei. Bineînțeles, criteriul absolut este inaccesibil. Cu toate acestea, există, fără îndoială, un alt criteriu fiabil – *sursa inițială* a traducerii – *originalul*, iar indicator – o *analiză comparativă* a traducerilor existente ale sursei originale: textul autorului. Orice traducere nu poate fi declarată echivalentă cu cea mai bună traducere a unei lucrări. În acest sens, nivelarea rezultatelor traducerilor este axată, în primul rând, pe „subordonarea” unui anumit moment istoric.

Consecințele unei asemenea atitudini față de traducerea artistică sunt prezentate în articolul lui Nicolae Râmbu *Barbaria interpretării. Reflecții despre hermeneutica lui Schleiermacher*: „S-

ar putea să pară ciudată asocierea dintre interpretare și barbarie, însă este vorba de un fenomen teribil, care a făcut numeroase victime. Este suficient să ne aducem aminte de una din amenințările omniprezente din perioada comunistă: «Ai grijă ce spui sau ce scrii, fiindcă totul se interpretează!». Soarta unui om depindea de interpretarea unui discurs, a unui gest, a unei atitudini, interpretare care nu avea de fapt nicio legătură cu intenția autorului. Constantin Noica, de pildă, a scris *Povestiri despre Om*, cu intenția de a oferi cititorului român o introducere în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, una dintre cele mai dificile cărți din filozofia modernă. Cum se știe, lucrarea a fost «interpretată» ca «unul dintre cele mai periculoase materiale ideologice din țară», cu «caracter fățiș anticomunist și mistic», constituind unul dintre capetele de acuzare în procesul Noica. Este un exemplu, dintre sutele care pot fi invocate, de abuz de interpretare, tehnică utilizată frecvent de naziști și, înaintea lor, de atâția alți asasini rafinați” [144, p. 83-89].

Un fapt tipic de înrădăcinare în sfera științifică a interpretărilor ideologice și politice învechite, cu unele consecințe neprevăzute, este reflectat în comentariul lui L. Poluboyarinov al referinței scriitorului austriac Leopold Ritter von Sacher-Masoch la originea romană a românilor în nuvelă *Teodora*, ediția din 2005: „Sacher-Masoch prezintă legenda etnologică care circula în acea perioadă (*respinsă mai târziu din punct de vedere științific*) despre proveniența popoarelor care au locuit în Carpați și în zona Carpatică, în special, a huțulilor și a românilor, de la romanii antici” [79, p. 309].

Irina Condrea afirmă concludent: „În unele cazuri «mâna traducătorului» se simte foarte puternic și se poate întâmpla ca versiunea realizată în altă limbă să reflecte stilul traducătorului, nu pe cel al autorului” [12, p. 47]. Putem să adăugăm că nu numai „mâna traducătorului”, dar și „capul conducătorului” acestei „mâini” poate să influențeze gândirea populației.

1.2. Știința traducerii în spațiul lingvistic român și în cel rus

Teoreticienii contemporani români din domeniul traductologiei s-au manifestat în sistematizarea investigațiilor teoretice nu doar în domeniul traductologiei europene și al celei americane, ci și în cea autohtonă, românească. În lucrările lor ei dau dovadă de o analiză scrupuloasă a traducerilor, a problemelor din domeniu [29, p. 10].

Există ceva comun între reflecțiile Magdei Jeanrenaud și principiile teoriei polisistemului în ceea ce semnifică locul traducerii literare și al traductologiei în sistemul literaturii naționale. Ea compară cercetările teoretice ale lui Ianos Kohn, reprezentantul curentului tradițional, care afirmă că „În România, teoria traducerii rămâne strâns legată de practică” [135, p. 539], cu lucrarea Georgianeii Lungu-Badea, scrisă cu 15 ani mai târziu „privind ideile și metaideile traductive românești” [33], care, precum precizează Magda Jeanrenaud, „urmărite de nu mai

puțin de șase secole, unde putem citi un diagnostic oarecum diferit de cel dat de Kohn, și nu mai puțin categoric” [29, p. 2], vorbesc despre absența în traductologie a tradiției specifice românești. Explicația acestei confruntări rezidă în faptul că „La «fractura» dintre un «înainte» și un «după» s-au mai adăugat alte două elemente cu efect conjugat, de natură să dilueze până la dispariție unele tradiții specifice spațiului românesc: pe de o parte, procesul de globalizare și mondializare, inclusiv în câmpul simbolic, pe de alta, poziția «marginală» a limbii și culturii române față de limbile și culturile de mare circulație” [29, p. 8].

Absolutizarea teoriilor venite din exteriorul „micilor” literaturi și culturi naționale nu ia în calcul faptul că acestea sunt produsul activității unor personalități aparte, subordonate nu atât propriilor realizări, cât mediului, epocii și nivelului de cultură în care au fost create. „Nu este indiferent dacă o teorie apare într-o cultură și limbă de circulație restrânsă sau într-una de circulație internațională, tot așa cum nu este indiferent dacă ea apare într-o societate «monolingvistică», într-una «plurilingvistică» sau într-una postcolonială: altfel se va manifesta «presiunea» unei asimilări sau conformări la influențele venite dinspre «centru»” [29, p. 12].

Cu referire la cercetările Georgiane Lungu-Badea, remarcăm vasta ei preocupare pentru sistematizarea materialului teoretic al traductologiei literare din întregul spațiu european. În una din lucrările timpurii, exegeta subliniază că „traductologia este o disciplină care, ca toate științele umane, nu oferă explicații imuabile, ci interpretări” [32, p. 48].

Sistematizând direcțiile teoretice în domeniul traductologiei literare, începând cu tipologia teoriilor traducerii și continuând cu cercetarea lor analitică pe secțiuni tipologice, Georgiana Lungu-Badea evidențiază:

a) *teorii ale traducerii inspirate de teorii literare*, în care se oferă destul de mult spațiu ideilor lansate de R. Barthes, U. Eco, ale căror lucrări postulează reconstruirea sensului prin intermediul cititorului, respectiv al traducătorului și al cititorului. Tot aici ea îi include și pe reprezentanții școlii din Amsterdam *Polysystem Theory*, conduse de J.-S. Holmes, pe teoreticienii E. Berman, Roubaud, în accepția cărora literatura tradusă devine un gen literar. Printre aceste teorii, cercetătoarea o evidențiază pe cea a americanului Ezra Pound cu conceptul lui de energie a limbii [32, p. 55];

b) *teorii inspirate de semiotică*, al căror reprezentant este Ch. Durieux [32, p. 56];

c) *teorii ale traducerii de tip lingvistic*, care cunosc mai multe subtipuri în funcție de aspectul cercetat (lingvistică contrastivă, paralelism între traducere și interpretare, pragmatică, psiholingvistică). Reprezentanți: G. Mounin, A. Feodorov, K. Reiss și H. Vermeer;

d) *teorii lingvistice ale traducerii bazate pe contrastivitate*, reprezentate de Catford și de Halliday, ale căror lucrări se fundamentează pe noțiunea de echivalență [32, p. 57];

e) *teorii ale traducerii bazate pe teoria interpretativă*, reprezentată de școala pariziană E.S.I.T., condusă de cercetătoarele D. Seleskovitch și M. Lederer, care au disecat natura sensului implicit și explicit și au analizat traduceri la nivel de cuvânt, frază, text în funcție de bagajul cognitiv și de complementele cognitive [32, p. 59];

f) *teorii ale traducerii marcate de psiholingvistică*: experimentale, urmărind să înțeleagă ceea ce se întâmplă în mintea traducătorului, pe baza metodelor de observație introspectivă aplicate fenomenului traducerii, reprezentate de H.P. Krings [32, p. 59]; etnotraductologie, întemeiată de H. Garfinkel [32, p. 60], care se referă la rezultatele din domeniul etnoștiinței și le aplică în traducere.

Prezentând viziunea proprie a studiilor teoretice ale lui J.-R. Ladmiral [137], Georgiana Lungu-Badea atrage atenția asupra faptului stabilit de el precum că traductologia cunoaște mai multe vârste: normativă, descriptivă, funcțională și productivă; o definește *drept o praxeologie, o știință a acțiunii, a practicii de traducere, cu două tipuri de referenți, pe de o parte – lingvistica, pe de alta, psihologia și filozofia*. Tocmai de aceea, Ladmiral, în *Traduire: theoremes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, o consideră disciplină „bastardă”, pentru că împrumută de la cele trei discipline menționate anterior – dar nu numai, pentru a se constitui ca disciplină autonomă, cu rolul de a răspunde problemelor ridicate de practica traducerii. După Ladmiral, obiectivul traductologiei ar trebui să fie studierea modalităților de a traduce un text, și nu compararea textelor traduse [32, p. 48-49].

Georgiana Lungu-Badea invocă opinia lui Antoine Berman [136], care consideră că „Scopul traductologiei nu este de a construi sau de a crea o teorie generală, pretenție iluzorie de altfel, deoarece nu există «rețete de traducere», ci de a medita asupra diverselor forme sub care se activează traducerea” [32, p. 49].

Bogdan Ghiu, în ultimele sale eseuri, atinge tema teoriei traducerii, îndeosebi problema pe care putem s-o clasificăm și ca pe un concept al *traducerii-cercetare*. Întrebările și răspunsurile pe care le găsim la Bogdan Ghiu ne conduc direct la ideea care ni se pare foarte aproape de tema lucrării de față: traducere – cercetare – formare – creație.

„*Traducerea-cercetare*: traducerea e cercetare, iar cercetarea e, tocmai, negociere transtraductivă. Tocmai de aceea, traducerea trebuie să (re-)devină urgent, ca spirit și ca practică, *activitate curricular-academică* formatoare (libertate – responsabilitate) *recunoscută*, fie și doar pentru că, dacă traduci, nu poți să plagiezi *hard (copy-paste)* sau *soft* (parafrazând). A traduce, așa cum spune un cercetător al domeniului (Michèle Leclerc-Olive), înseamnă a încerca să «eviți normativitatea indusă» a conceptelor, adică să produci, să antamezi, să semnalezi nevoia unei reconceptualizări locale”. [143]

Literatura română din Basarabia e în căutarea spațiului său geografic și a ideii naționale care formează un nou dialog calitativ cu țările din străinătatea apropiată și îndepărtată. Unul dintre importante aspecte ale autodeterminării este și traducerea, una din fațetele de prezentare a fondului național românesc în spațiul european. Semnalăm că față de aspectul național al traducerii, căutărilor individuale ale direcțiilor de dezvoltare, există mai multe, dar și diverse atitudini [38, p. 135].

Actuala literatură română din Basarabia stabilește sfera intereselor sale naționale și acest proces se află la prima etapă. El rămâne deschis influenței europene, române, ruse, dar și influenței practice a țărilor vecine, formându-și totodată și propria școală independentă de traducere textologică. Întregul complex de scopuri propuse, acestea incluzând probleme și deficiențe ale tehnicii de traducere din statele spațiului postsovietic, necesită o desociologizare a școlilor de teorie a traducerilor.

Studiind problema traducerii unei creații semnificative din literatura română – poemul lui Mihai Eminescu „Luceafărul”, s-a ajuns la concluzia că atât în știința traductologiei din Republica Moldova, cât și în cea din România și Rusia rămâne neexplorat un spațiu larg de probleme care țin de calitatea traducerilor în limba rusă a creației lui Eminescu și de particularitățile reproducerii modului specific de creație al poetului.

În primul rând, trebuie remarcate tendințele actuale din dezvoltarea gândirii traductologice din Europa de Vest, care au o deosebită importanță, pentru a înțelege influența lor asupra proceselor similare din zonele Europei de Est, care într-o măsură sau alta se mai află sub influența școlilor sovietice ruse de filologie, lingvistică, istorie, filozofie etc. E demn de atenție progresul paradigmatic al hermeneuticii academice sovietice, care, în pofida perioadei de stagnare ideologică și a dificultăților social-istorice, a tipărit ediții comentate ale clasicilor literaturii și a orientat eforturile în direcția dezvoltării textologiei și a istoriografiei.

În același timp, nu pot fi trecute cu vederea închistarea științei umaniste și îndelungata ei izolare de curentele europene și universale ale concepțiilor teoretice din domeniul traductologiei ca parte integrantă a procesului literar, fapt care a influențat vădit și dezvoltarea traductologiei în Republica Moldova. Despre acest aspect al realităților noastre scrie și Irina Condrea în lucrarea sa *Traducerea din perspectiva semiotică*: „Activitatea de traducere/interpretare din Republica Moldova a fost determinată de faptul că, până în 1991, când a fost declarată independentă, ea a făcut parte din Uniunea Sovietică, fiind una din 15 republici sovietice, a căror activitate era orientată și dirijată strict de organele centrale de conducere, aflate la Moscova. [...] În URSS renumita «cortină de fier», instaurată în anii puterii sovietice, trebuia să oprească orice știre, orice informație directă (deci recepționată într-o oglindă străină), venită din spațiul de dinafara

țării, în principal din statele capitaliste «burgheze», ale căror ideologie și mod de viață au fost declarate drept dușmănoase și nocive pentru spiritualitatea poporului sovietic” [12, p. 24-25].

Totul, în special traducerea, trecea prin cenzura oficială. Totul „se prelucra” la Moscova, mai întâi în limba rusă, iar din limba rusă se putea traduce orice în limbile celorlalte republici unionale. În Moldova traducerea directă din limbile de circulație internațională reprezenta o arie destul de redusă. Traducerea directă din rusă exista în presa locală, de exemplu, când articolele din ziarul *Советская Молдавия* din rusă se traduceau în limba „moldovenească” pentru ziarul *Moldova socialistă*. Multe reviste erau dublate: *Горизонт/Orizontul*, *Сельское хозяйство Молдавии/Agricultura Moldovei* ș.a. Din cauza cenzurii, ziariștii moldoveni au fost forțați să scrie mai întâi în limba rusă, și numai după aceea textul se traducea în „moldovenească”.

Dumitru Apetri menționează faptul că au fost realizate anumite succese atât în domeniul traducerii literaturii naționale și străine, cât și în dezvoltarea teoriei și artei de transpunere a unui text dintr-o limbă în alta. Totodată, el evidențiază și reversul medaliei: „...tălmăcirile în limbile naționale din literaturile străine (nesovietice) sau dintr-o literatură sovietică în altă limbă erau efectuate prin intermediarul rusesc și cu aprobarea Moscovei, astfel încât legăturile directe ale vreunei literaturi naționale (cu excepția celei rusești) cu literaturile de peste hotarele «marii familii de popoare» erau practic imposibile” [2, p. 17-18]. A vorbi în acest sens despre o evoluție a științei traductologice este inutil, deși, sub aspect practic, au fost obținute anumite succese în însușirea măiestriei traducerii de către anumiți literați, la modul singular, care cunosc în aceeași măsură atât româna, cât și rusa. La acest capitol poate fi adăugat și faptul că s-a reușit introducerea limbi române în circuitul literar al populației din Republica Moldova, căreia i se propaga drept normă graiul moldovenesc al limbii române.

Deși starea actuală a traductologiei literare din Republica Moldova se află într-o situație destul de dificilă, lucrările semnate de Irina Condrea, Dumitru Apetri, Iuri Krivoturov, Ana Guțu, Leo Butnaru, Ludmila Zbanț constituie baza de la care pornește noua tratare a traductologiei, întemeiată pe prezentarea unor creații ale autorilor străini, fără o limbă intermediară, precum o vreme îndelungată fusese limba rusă. Accesul la sursele de informație științifică a lărgit posibilitățile traductologiei contemporane din Republica Moldova pentru a se înscrie în sistemul european al teoriei traducerii.

Cercetătorul Dumitru Apetri explică imposibilitatea coincidenței absolute a traducerii artistice cu originalul de pe pozițiile teoriei lingvistice, motivând prin faptul că traducerea este cauzată de polivalența cuvintelor (ele având nu numai sensuri proprii, ci și figurate), de natura diferită a limbilor (fiecare limbă are o structură gramaticală proprie, un limbaj artistic specific, melodic sa) și de specificul național, regional, continental, rasial al contextului cultural, al

mentalității etc. Relațiile asociative din textul tălmăcirii diferă întru câtva de cele din pânza originalului [2, p. 13].

Analizând în lucrările sale cele cinci tipuri de traducere: literală, liberă, autorizată, juxtaliniară (traducere „prin intermediar”) și cea realizată de către autorul originalului, cercetătorul se oprește în mod special la traducerea juxtaliniară (traducere prin intermediar), metodă specifică, timp îndelungat, procesului traductologic local. Această modalitate de traducere reprezintă „o transpunere cuvânt în cuvânt și rând cu rând a textului unei opere beletristice dintr-o limbă în alta cu scopul înfăptuirii unei versiuni artistice de către un artist al cuvântului care nu cunoaște limba originalului. Acest tip de traducere prevede și însoțirea de indicații cu privire la metrul versual, structura strofică, sistemul de rimare ș.a., specifice originalului, dacă e vorba despre o operă poetică” [2, p. 16].

Precum a fost remarcat anterior, un asemenea fel de traducere, prin intermediul textului transpus juxtaliniar, e cunoscut din timpuri străvechi, dar deosebit de popular a devenit în perioada sovietică, având ca temei nu atât un suport lingvistic, cât aspectele politico-ideologice.

Irina Condrea abordează subiectul traducerilor din perspectivă semiotică. Domnia Sa se numără printre reprezentanții de seamă ai teoriei lingvistice în traducere, inclusiv în ceea ce privește studierea traducerii ca proces, ca obiect de studiu fiind textul artistic tradus, unde se pune accentul pe valoarea textului: „Traducerea în ansamblu, dat fiind faptul că la baza ei este limba, se impune ca o studiere a fenomenului anume sub aspect lingvistic, lucru necesar pentru a putea face o evaluare a posibilităților de exprimare artistică, atunci când avem de-a face cu diversificarea semnului lingvistic (ca expresie a diferitelor limbi) în cazul în care el trimite la un singur referent (obiect). În felul acesta, se poate evidenția specificul diferitelor limbi în ceea ce privește actualizarea elementelor de expresivitate lingvistică” [12, p. 7].

Trebuie de notat funcționarea la Universitatea de Stat a din Moldova, la Facultatea de Limbi Străine, a Departamentului Traducere, Interpretare și Lingvistică Aplicată, implicat în Proiectul internațional „Traducerea specializată: domeniul de cercetare pentru construirea unui model didactic operativ într-un context multicultural, TradSpee”. Aici se face mult pentru consolidarea cercetării în rețea și colaborarea interuniversitară în domeniul traducerii specializate; traducerea textelor literare din limba engleză/franceză în limba română/rusă; traducerea textelor de specialitate din limba engleză/franceză în limba română/rusă; pragmatica traducerii; comunicarea interculturală din perspectivă traductologică; se desfășoară cursuri (masterat) pe teme evoluției teoriei și metodologiei în traducere accentuate pe aspecte socio-funcționale ale limbii și traducerii, se analizează traducerea literară și interpretarea. Au loc cursuri (doctorat): teorii semio-pragmatice; dimensiunea cognitivă a traducerii (textul literar și textul specializat). În concluziile lucrării sale „Raporturi semantico-pragmatice în traducerea literară din limba

franceză în română”, cercetătoarea L. Zbanț consideră că „Un traducător talentat va recurge la metode identice cu cele utilizate de autorul originalului, reproducând cu fidelitate maximă elementele purtătoare de informație socioculturală și adaptându-le, de fiecare dată, la o nouă realitate socioistorică a destinatarilor traducerii literare” [62, p.50].

Și lucrările lui Iuri Krivoturov scot în evidență una dintre problemele-cheie ale traductologiei – relațiile reciproce dintre autor și traducător din punctul de vedere al multiplelor teorii sociolingvistice cu accent pe aspectul psihologic. Cercetătorul, bazat pe raționamente axiomatice, crede că autorul textului original, precum și traducătorul sunt, în esență, creatori. În același timp, Krivoturov face o importantă remarcă și anume că în procesul de creare a lucrărilor, între ei apar relații care pot fi catalogate drept conflictuale: „Însuși textul, reflectat în conștiința traducătorului, este un fenomen al psihicului și inevitabil se subscie idealului, spiritualului, psihologicului și materialului (substratului material)” [86, p. 127].

Aceste stări conflictuale îl îndeamnă pe traducător să-și mobilizeze capacitățile creatoare de explorator, conectând la procesul de meditare memoria, emoțiile, simțurile. Și, inconștient, la acest proces al traducerii participă și subconștientul.

Toate acestea, firește, se raportează la hermeneutica textului și interpretarea lui, de care depinde calitatea viitoarei traduceri, adică îl conduce textul pe traducător sau traducătorul domină textul, în felul acesta dându-se prioritate traducerii: „Nivelul de control și profunzimea modificării depind de experiența existențială (etică și socială) a traducătorului, care stabilește, mai mult sau mai puțin subiectiv-obiectiv, procesarea de sens și valoare a textului. (...) «Potolirea» conflictelor are loc doar atunci când traducătorul găsește varianta cea mai potrivită a traducerii” [86, p. 130].

În opinia Anei Guțu, „Știința cunoaște progresul prin ipoteze care au avansat, pentru a fi demonstrate ulterior. Este un vector tradițional – al ipotezei spre experiență. Curios lucru apare în cazul traducerii (pentru că noi nu avem nicio îndoială despre natura științifică a traducerii): experiența precedă ipoteza” [28, p. 13]. Vorbind despre textul-sursă și rezultatul traducerii – textul-țintă, exegeta pune accentul pe textul în genere, fiindcă, precum presupune ea, „traducerea literară nu poate fi decât punerea în aplicare a unei alte opere, a unui text autonom, cu același statut. Esența nu mai este de a imita originalul, dar de a produce un nou original, care vine să-l înlocuiască. Unitatea de traducere nu mai este cuvântul, fraza sau sintagma, dar întregul text”. Și în continuare se afirmă „că mai mult decât orice alt tip de transfer, o traducere literară rămâne o propunere personală” [28, p. 23]. Este semnificativă contribuția cercetătoarei la definirea unor direcții moderne ale traductologiei, printre care putem să numim unele considerații despre traducerea literară ca proces exegetic specific, despre axa normatemică și pragmatemică în traducere, noțiunile despre pierdere și câștig în traducerea poetică, despre antinomiile traducerii

etc. Este foarte importantă noțiunea Anei Guțu despre „status quo semantic al operațiunii de traducere când este vorba despre diferența/identitatea între sensul textului original și sensul celui tradus. Este vorba oare întotdeauna despre același semnificat? Dacă e să ținem cont de neacoperirea semantică a limbilor, răspunsul ar fi negativ. E nevoie să facem o paranteză. La nivelul limbii, este încă, prin tradiție, rezonabil de invocat ipoteza netraducerii, dar **la nivelul textului (discurs) totul poate fi tradus**” [28, p. 40].

În prezența unui număr enorm de studii referitoare la traducerea artistică, aspectele teoretice ale particularităților ei în plan istoric, teoretic și practic de utilizare denotă un larg și neordinar câmp al cercetărilor, deoarece timp îndelungat (chiar și în perioada actuală) față de aceasta se aplica o abordare de sinteză, fără a se evidenția într-un domeniu aparte și analizându-se ca o traducere în general sau, pur și simplu, ignorându-se. Totuși, chiar din momentul apariției traductologiei, s-au găsit și se mai găsesc destule persoane care se îndoiesc de posibilitatea existenței teoriei universale a traducerii literare. Argumentele de bază în această direcție veneau din teza că traducerea este o artă și nu știință, că e un gen specific al activității practice, a cărei treaptă superioară este arta traducerii. În acest sens, prezintă interes lucrările actuale ale cercetătorilor procesului literar și traductologic din Rusia. Pentru aceștia un rol deosebit are tradiția. Studiind problemele lingvistice și ale traducerii, V. K. Miniar-Belorcev sintetizează datele despre traducerea simultană, scrisă și informativă din mass-media, fără a evidenția particularitățile traducerii literare artistice, însă aducând exemple dintr-o nereușită traducere din creația lui A. S. Pușkin. Firește, multe aspecte ale activității traductologice țin de același timp și se aplică față de toate felurile de traduceri, totodată, el recunoaște că „traducerea nu înseamnă doar unități de limbă și grai, subjonctiv sau modul conjunctiv, noțiuni sau cuvinte internaționale, traducerea e și omul care înfăptuiește manipulări neordinare cu unități de vorbire, expresii și cuvinte internaționale de gândire și capacitățile sale” [95, p. 238].

Nici teoreticianul de frunte al traducerii din Rusia V. N. Komissarov nu definește clar noțiunea de traducere literară, rezumând principiile traducerii într-un complex unic: „Incorectitudinea expresiei «traducerea este o artă și nu știință» nu rezidă în faptul că prin caracterul său persoana care studiază traductologia nu influențează forța explicativă și obiectivitatea concepțiilor traductologice. Teoria lingvistică a traducerii se întemeiază pe studierea mecanismului lingvistic al traducerii, al legităților generate din interacțiunea sistemelor lingvistice participante la procesul de comunicare verbală. Ea evidențiază aspectele comune care unifică orice act al traducerii, se distanțează de particularitățile fiecărui text concret tradus, toate acestea reflectând nu doar legitățile acestui tip de activitate, dar și strategia unui traducător concret, competența sa profesională, principiile de care se conduce, conștient sau în subconștient, alegând

o variantă sau alta de traducere” [84, p. 60]. *Totodată, V. N. Komissarov subliniază că dincolo de aparențe rămân aspecte ale traducerii legate de personalitatea traducătorului.*

Din punctul nostru de vedere, teoretizarea și generalizarea excesivă neglijează nu doar aceste aspecte, ci și diferențele tipice ale textelor traduse, din care motiv e și condiționată respingerea formulei „traducerea este artă și nu știință”. Fără îndoială că nu orice traducere este artă. Însă ștergerea granițelor în activitatea traductologică dintre varietatea de texte și limbi permite largi posibilități pentru diverse interpretări.

O altă atitudine față de problema teoriei traducerii are V. D. Psurțev [103], care o interpretează nu numai de pe poziția teoriei lingvistice, dar și din punctul de vedere al interconexiunii traducerii și interpretării, punând în prim-plan textul traducerii, care poartă amprenta proceselor interpretaționiste ca formă a textului secundar. Studiarea interpretării și, mai ales, a metodelor de analiză a textului e privită de el ca o direcționare spre criteriile obiective ale cercetării. Psurțev acordă o importanță deosebită concepției stilistice și propune un criteriu suplimentar adecvat textului artistic. Astfel, el evidențiază traducerea artistică în aspectul teoretic al activității traductologice. Analizând raportul diverselor particularități ale textului artistic, el se oprește la aspectul formării de sens (atât la concepție, cât și la percepție), remarcând că „specificul textului artistic, din punctul nostru de vedere, constă în absența principală la creatorul și interpretatorul lui a directivei spre «simpla evidență», spre sensul unidimensional. Din acest motiv, antipodul textului artistic va fi textul care nu dispune de o asemenea directivă” [104, p. 251-252].

În legătură cu aceasta, notăm că René Wellek și Austin Warren, în *Teoria literaturii* (1963), vorbind despre două aspecte importante pentru teoria poeziei – universul senzorial și estetic (care îl deosebește de filozofie și știință), și celălalt – exprimarea indirectă prin metonimie și metaforă, subliniază că „Amândouă aceste aspecte constituie caracteristici, *differentiae*, ale literaturii, prin care ea se deosebește de limbajul științific. În loc de a aspira la crearea unui sistem de abstracțiuni exprimat consecvent printr-un sistem de monosemne, poezia creează un sistem de cuvinte unic, nerepetabil, fiecare cuvânt reprezentând în același timp și un obiect, și un semn și fiind folosit într-un mod care nu poate fi anticipat de niciun sistem din afara poemului” [61, p. 245-246]. Autorii comentează termenii *monosemn* și *plurisemn*, care au fost folosiți de Philip Wheelwright în *The semantics of Poetry* (1940), unde *plurisemnul* înseamnă simbolul poetic care „nu este numai utilizat, ci și apreciat; valoarea lui nu este în întregime instrumentală, ci și, în mare măsură, estetică, intrinsecă” [61, p. 386].

În acest context, un criteriu suplimentar ajunge a fi rolul componentelor imagistico-asociative. Anume componentele imagistico-asociative marchează stilistic textul artistic. Se impune remarcată extrem de importanta observație a lui V. D. Psurțev cu referire directă la

traducere: „...textul originalului și textul traducerii (...) în datul lor sunt liniare, în timp ce ideea și sensul sunt volumetrice” [104, p. 255]. Acest enunț va servi în continuarea expunerii problemei traducerii în limba rusă a poemului eminescian „Luceafărul” ca o cheie în interpretarea acestei creații în viziunea a diverși traducători, în context temporal diferit.

1.3. Tendințe experimentale în domeniul traducerii din perspectivă socioistorică și psiholingvistică

La sfârșitul secolului al XX-lea – primul deceniu al secolului al XXI-lea, în Europa Occidentală și de Est se intensifică interesul pentru teoria traducerii literare, insuficient studiată în special pe segmentul influenței psihologiei și a mentalității naționale asupra activității traducătorului. Acest fapt l-au remarcat Ladmiral (1997), A. Berman (1985), H. Meschonnic(1999), G. Steiner (1978), Tatiana Slama-Cazacu (1999), D. Psurțev (2001) etc. Traductologia literară experimentală bazată pe lingvistica etnosocială are inclusă în agenda discuțiilor o complicată problemă teoretică privind subiectivitatea traducătorului, viziunea asupra imaginii naționale a lumii sub aspectul dialogului dintre două literaturi și culturi.

Bogdan Ghiu, în actualele sale articole dedicate traducerilor, revine la ideea că practica traducerii, în special infiltrarea în laboratorul procesului de traducere, va da un nou imbold gândirii teoretice în domeniul traducerii artistice: „Câmpul de cercetare al unui traducător este unic și diferit de al oricărui alt tip de cercetător. Iar asta încă nu știe și nu spune nimeni. Privită astfel, traducerea este un obiect de (meta-)cercetare cu totul nou, chiar virgin. Adică de viitor” [141].

Leo Butnaru, întrebându-se cine e totuși traducătorul, concluzionează că „opera replăsmuită aparține deja la doi creatori. Asta în fericitul și nu foarte des întâlnitul caz când traducerea reprezintă, și ea, un act creator de receptare și interpretare adecvată a izvodului, când în prim-plan apare individualitatea *traducătorului ca artist* în raport cu cea a autorului. Iar dacă, precum s-a spus, o operă ar fi pe jumătate a celui care o creează, pe jumătate a celui care o citește, în virtutea temei abordate aici ar reieși că traducătorul e artistul unei vocații-liant ca mediu transmisibil de lucruri... neordinare, pe care le presupune, prin definiție, arta. Sau, ușor metaforic cumpănind, traducătorul care, la rândul său, e un artist veritabil, prin vocație se aseamănă alchimistului care, prin reacțiile psihoenergetice ce se petrec în propria-i conștiință, în propriul său spirit, determină *individualitatea autorului tradus în cvasideplinătatea originalității sale stilistice*. Traducătorul-coautor are nevoie de imaginație, mobilitate lingvistică și inventivitate subordonate unui bun-gust, simțului măsurii și rigorii artistice care îi permit să selecteze din multiplele variante interpretative, la nivel de detaliu sau întreg, pe cele mai expresiv-funcționale” [5, p. 32-33].

Amplul citat n-a fost inclus întâmplător, deoarece în el sunt concentrate multe teze devenite uzuale despre tandemul „scriitor-traducător”:

1. A devenit o axiomă că un veritabil traducător este un artist și nu avem niciun motiv să nu acceptăm acest lucru. Abordarea personalizată atrage atenția cercetătorului asupra operațiilor de cugetare ale traducătorului în procesul său de activitate, săvârșit în mod obiectiv, dar și subiectiv. „S-ar putea presupune că în mai multe cazuri anume metoda intuitiv-euristică în luarea deciziilor este cea mai importantă și mai decisivă în procesul traducerilor.” [84, p. 61]

2. E de remarcat și faptul că deseori traducerea îl scoate în prim-plan pe traducător ca pe o personalitate de creație, lăsându-l în urmă pe autor. Fenomenul e cunoscut și, din fericire, destul de răspândit. Despre acesta se pronunță și alți cercetători: „În traducere poezia se întâlnește cu filologia, impulsul inspirat – cu analize migăloase. Chiar și în punctul suprem al inspirației, traducătorul e nevoit să se ferească de ispita de a se desprinde de original, de la materia sursei inițiale” [75, p. 7].

3. Se pune accentul pe concentrarea psihoenergetică a eforturilor traducătorului pentru a transmite individualitatea auctorială în procesul traducerii în altă limbă. „Noi nu ne-am fi ciocnit în niciun caz cu nemții, scria Gogol, dacă printre noi nu ar fi apărut un asemenea poet care ne-a scos la iveală în tot întregul ei noua și neobișnuita lume văzută prin sticla transparentă a propriei firi, mai accesibilă nouă decât nemților. Acest poet este Jukovski, admirabilul nostru original! Așadar, traducătorul și – originalitatea! Niciun fel de contradicții, desigur, aici nu există. Mai degrabă e o condiție extrem de importantă pentru a deveni un adevărat intermediar poetic. De altfel, de alții nici nu e nevoie.” [75, p. 20]

Sunt enumerate calitățile necesare traducătorului pentru a obține titulatura respectivă. Aici ar putea fi adăugate definițiile a două direcții din activitatea traductologică, evidențiate de Komissarov: „Realizarea procesului de traducere presupune cunoștințe lingvistice deosebite, pricepere și dexteritate, scoate în vileag caracterul specific al înțelegerii și producerii textului de către traducător. Pe de altă parte, traducătorul este privit ca o personalitate euristică, este pus mereu să facă alegeri dintr-o serie de posibilități și să ia o decizie după alta” [84, p. 60]. În lucrarea sa *Cunoașterea și traducerea*, W. Wilss [138], referindu-se la lucrările de psihologie a creației, susține că într-o oarecare măsură, traducătorul trebuie să neutralizeze inconștientul, transferându-l în zona conștientului, adică fără a exclude importanța intuiției, meditația trebuie să o preceadă. Și tot el propune patru etape ale creației traductologice: pregătirea, maturizarea, iluminarea și verificarea scopului atins. Există o regulă de aur în traducere: textul tradus nu trebuie să fie mai explicit decât originalul, așa construim fidelitatea.

Totodată, pare a fi discutabilă opinia lui Leo Botnaru conform căreia lucrarea aparține pe jumătate autorului și pe jumătate cititorului sau, în cazul nostru, traducătorului, care-l contrazice

pe autorul citatului, acesta stabilind clar scopul traducătorului în lucrul său cu originalul: a transmite prin arta sa individualitatea auctorială. Este contradictorie și definiția „traducător-coautor”. E necesară atât o clarificare a specificului de creație și a procesului scrierii unei opere literare, cât și a procesului de transpunere a textului original în limba adoptivă. Trebuie să relevăm doar factorii mai importanți și fundamentali ai interacțiunii celor două individualități creatoare, două sisteme psihosociale și etnolingvistice în crearea și recompunerea operei [93, p. 139].

În această ordine de idei, se impune a fi evidențiată teoria experimentală a traducerii și etnotraducerea. Teoria experimentală (Krings, 1986), fundamentată pe psiholingvistică, intenționează să înțeleagă ce se întâmplă în mintea traducătorului în baza metodelor de observație introspectivă aplicate fenomenului traducerii. Studiile de acest gen au condus la o nouă perspectivă de cercetare traductologică: etnotraducerea (Garfinkel, 1967, 1970, 1984).

E necesară o idee clară despre specificul de creație al procesului scrierii unei opere literare și procesul de transpunere a textului original în limba adoptivă. Să evidențiem doar factorii mai importanți și fundamentali ai interacțiunii celor două individualități creatoare, două sisteme psihosociale și etnolingvistice în crearea și recompunerea operei.

Mai întâi să ne oprim la „**mediul temporal**”, noțiune propusă în cadrul prezentului studiu. Noțiunea *contextul temporal*, frecventă în traductologia modernă, este mai mult legată de contexte lingvistice, literare, istorice, sociale, însă noțiunea *mediul temporal*, din punctul nostru de vedere, are un alt rol de clarificare a multor aspecte ale formării personalității artistice și ale creației sale, *completat de contextul personal* [38, p. 47]. Această noțiune – *mediul temporal* – include o totalitate de factori etnosociali, istorici, culturali, personali, mentali și psihologici în perioada de formare, de existență și de activitate creatoare a personalității de creație [43, p. 77]. „Cuvântul nu vine cu o valoare proprie lui: importanța lui în frază este dată de întregul sistem de coordonate al persoanelor care iau parte la comunicare și care creează de asemenea conotații; însăși semnificația sa este completată de contextul personal în care ea este integrată.” [54, p. 700] În cuvânt este codificat sensul (conținutul) noțiunii, foarte mobil în limbaj. Psihologii contemporani de frunte atrag atenția asupra relației dintre legitățile psihologiei și cele mai importante aspecte ale vieții de toate zilele ale omului. De influența social-psihologică sunt legate convingerile, subordonarea ierarhică, prejudecățile, conformismul, discordiile, comunicarea nonverbală ș.a. „Influența socială este omniprezentă. Ea se produce oricând și oriunde. Ea este o parte a structurii lumii.” [80, p. 15] Influența socială se manifestă prin mediul temporal în schimbarea sensului cuvântului în context, prin încercarea, în unele cazuri, a intervenției în codul limbajului, despre care menționează și Nicolae Râmbu [53, p. 83].

Interpretările specifice ale lucrurilor și fenomenelor din mediul ambiant sunt activate în conștiința omului în temeiul principiului „tot ce se întâmplă în interiorul nostru (procesele psihologice) este determinat, în primul rând, de factori externi”. Unul dintre întemeietorii psihologiei sociale, Kurt Levin, cu foarte mult timp în urmă, ne-a lăsat o ecuație simplă: comportamentul este funcția a două variabile – personalitatea unică a individului și situația în care el sau ea săvârșesc faptele [80, p. 51].

Atât autorul, cât și traducătorul nu pot să facă abstracție de toate acestea, deoarece ambii, deși e recunoscută importanța unicității individuale în domeniul influenței, se află totuși sub acțiunea celei de a doua părți componente a influenței – *forța situației (forța momentului)*. Din perspectiva *mediului temporal*, parte a factorului social-psihologic, acesta se referă la întregul proces literar.

Traductologia literară modernă nici nu poate fi imaginată fără factorul istoric. Noi susținem punctul de vedere formulat de către unul dintre cei mai mari istorici ai contemporaneității, Fernand Braudel [69, p. 13], care pune accent pe concordanța timpurilor, explicând exhaustiv că autenticele ritmuri temporale sunt cele mai sigure mijloace de pătrundere în adâncurile realității istorice, „demonstrând fără preget necesitatea dialogului interdisciplinar și luptând împotriva pericolului permanent al fragmentării cunoștințelor” [64, p. 10].

Traducerea este un fenomen complex și multilateral, unele din aspectele căruia pot fi obiecte de cercetare ale diverselor științe. În cadrul traductologiei literare se studiază aspecte variate ale activității de traducere: psihologice, literare, etnologice etc., dar și istoria traducerii într-o țară sau alta.

Înțelegerea traducerii literare, importantă pentru cultura națională și cea universală, fără o privire sintetică și atotcuprinzătoare asupra ei ca asupra unui produs concentrat din factori sociali, psihologici, morali, confesionali, estetici, politico-ideologici, tehnico-științifici, economici, culturali și alții din aceeași categorie spațio-temporală, nu poate da o idee adecvată despre original și autorul lui. Pentru consemnarea sintezei de trecere interdisciplinară la analiza procesului creator „autorul-traducătorul” propunem termenul generalizator „mediul temporal”. Despre acest lucru au atenționat și structuraliștii ruși încă în anii '20 ai secolului trecut.

Cum spune Corin Braga, „În paradigma actuală, se accentuează tot mai mult tendința de a privi ficțiunea și ficționalizarea, imaginea și imaginarul ca o formă alternativă de cunoaștere, mai greu de controlat, dar mai exuberantă și poate mai promițătoare decât cunoașterea rațională” [4, p. 8].

În opinia noastră, în „tandemul” autor/traducător-coautor sunt ignorate toate sus-numitele feluri de contexte reunite de noi în noțiunea de *mediu temporal* (însuși semnificația termenului, în principiu, nu e nouă, doar că el comportă în sine sinteza semantica mai multor constituente și

conține relația plastic-asociativă a acestora). Problema se complică și mai mult cu cât traducătorul se îndepărtează de parametrii temporali ai lucrării pe care o transpune în altă limbă. Chiar fiind contemporan cu autorul, traducătorul trebuie să țină cont de *mediul temporal* în care a fost creat originalul și că el precedă procesul traducerii. Nu e cazul însă de a uita de mediul temporal al traducătorului și de capacitatea acestuia de a-l înfrunța ca pe propria subiectivitate, dar și de acțiunea asupra *mediului temporal actual*, accentuând **problema diferitelor dominante literare** a participanților la dialogul autor / traducător.

Amintind despre așa-numita copaternitate „traducător-coautor”, se poate constata că în afirmațiile lui Leo Butnaru este vădit ignorată noțiunea *mediul temporal*. Astfel, se ajunge la constatarea **secundarității** actului traducerii. Din acest punct de vedere nici nu poate fi pusă problema copaternității „autor-traducător”. Copaternitatea este o creație comună cu drepturi egale ale unor persoane legate de aceeași idee, iar traducerea e un proces „post-factum”, un proces de transpunere a unui text literar original într-un spațiu cultural-informațional străin și în haina altei limbi. Dar această **secundaritate a traducerii e paradoxală**, deoarece întregul paradox se reduce la faptul că în esența sa cultural-informațională orice *transpunere integrală a originalului literar e primară, ea neavând în limba inițială nicio analogie*, chiar și în pofida faptului că există și alte traduceri ale aceluiași text original. Cauza acestei situații paradoxale rezidă în faptul că **fiecare traducere poartă asupra sa amprenta personalității unui traducător concret și a mediului său temporal**. Cunoscutul traducător și cercetător Ginsburg spune aluziv că indicatorul care determină locul traducătorului ca intermediar între autor și cititor, cu condiția strictă de a transmite toate nuanțele stilului auctorial și ale concepției despre lume a epocii la care se referă opera tradusă, îl lipsește pe traducător de o anumită independență. Fără a nega atitudinea sa față de textul original, el își stabilește clar poziția conform căreia „...fără o concepție și un stil proprii traducătorul nu e în stare să-și realizeze sarcina” [75, p. 20].

Gadamer determină posibilitățile de a experimenta adevărul în domeniul artei, al istoriei și al limbii. Din această experiență derivă conceptul hermeneutic fundamental al „conștiinței istorice eficiente”. Cu ajutorul metaforei „orizontului”, Gadamer explică în mod clar acest proces. Orizontul înseamnă orizont intelectual. Cine nu are orizont, se poate spune că nu are nici instruire, nici educație. Există și orizonturi sau lumi istorice străine. „Ca orice interpretare, traducerea înseamnă o reiluminare (*Überheilung*), o încercare de a prezenta ceva într-o lumină nouă. Cel care traduce este forțat să-și asume această sarcină. Nu poate să lase nimic în traducerea proprie ce nu ar fi absolut limpede pentru el însuși. El este forțat să deschidă cărțile. [...] El trebuie să spună cu toată claritatea cum înțelege textul.” [73, p. 447]. Gadamer vede în înțelegere nu o metodă de menținere și obținere a obiectivității, ci un proces; un curent, un curs, de fapt, „îmbinarea orizonturilor”. „Cu adevărat, numai traducătorul care va putea să dea o

expresie lingvistică subiectului care îi deschide textul original, adică să găsească limba care va fi proprie și în același timp corespunzătoare originalului, poate reproduce textul. Astfel, situația traducătorului este în esență aceeași cu situația interpretatorului.” [73, p. 449] Principiul înțelegerii este istoria impactului care determină problemele și interesele noastre. Vechea hermeneutică protestantă cuprindea înțelegerea, interpretarea și aplicarea. Gadamer vede în aplicare o indicație importantă pentru natura istorică a științelor umaniste. Înțelegerea este finalizată în aplicare.

În procesul traducerii, scopul principal al traducătorului constă în a transmite sensul ideii auctoriale, respectând cât mai fidel particularitățile artistice ale originalului. Problema cea mai complicată constă în faptul că există în față un text liniar, iar în limita traducerii e necesar să se transmită ideea în dimensiunile ei inițiale, fără a se îndepărta de textul originalului. Aici apare riscul, de care nu este scutit niciun traducător, de a deveni robul liniei vizibile a conținutului. *Transmiterea dimensiunii autentice a ideii* depinde de dimensiunea înțelegerii de către traducător a sensului ideatic și de capacitatea sa de a stabili acele semne – încreștături, care pot fi cheile cu care se vor deschide ușile în spațiul asociativ al *pretextului* (subtext, intertext, intratext etc.). În acest context e necesar să fie remarcat aspectul creativ al procesului de traducere, indisolubil legat de aspectul psihologic al acestui gen de activitate, în special al celui din categoria operațiunilor de gândire. R. S. Nemov evidențiază patru tipuri de conținut al operațiunilor de gândire:

- „a) figurativ – informația concret-expresivă (imaginile percepute, memoria);
- b) simbolic – semne, litere, numere, coduri etc.;
- c) semantic – idei și sensuri;
- d) comportamental – sentimente, gânduri, dispoziții și dorințe ale oamenilor, relațiile lor reciproce” [99, p. 291-294].

Toate aceste aspecte sunt parte componentă a activității de gândire a traducătorului de literatură *artistică* (subliniez, *artistică*), indisolubil legată de *imaginație*. Totodată, această activitate reprezintă câmpul pe care se ciocnesc gândirea critică (atât la identificarea unor neajunsuri din raționamentele străine, cât și a propriilor erori) cu gândirea creatoare, legată de generarea propriilor idei și nu cu aprecierea gândurilor străine.

Conform afirmației lui John Locke [90], există două surse ale cunoașterii: obiectivele lumii exterioare și activitatea propriei minți. Asupra primelor sunt direcționate sentimentele de suprafață, din care rezultă impresiile despre lucrurile din exterior. Referitor însă la cea de a doua sursă de cunoaștere, care include cugetarea, îndoiala, credința, considerația, cunoașterea și dorința, ea se identifică cu un proces mai deosebit al lumii interioare, numit reflecție. Astfel,

există o posibilitate de dualizare, de „dublare” a psihicului, adică activitatea sufletească poate decurge pe două niveluri:

a) percepție, gânduri, dorințe;

b) observarea, contemplarea acestor percepții, gânduri și dorințe [76, p. 257].

Prima activitate este specifică oricui, a doua, de nivelul doi, necesită însă o organizare specială: în dorința de a ști ce se întâmplă cu alții, punându-se pe sine în aceleași condiții, urmărindu-și reacțiile și, prin analogie, trăgând concluzii despre conștiința altui om, cercetătorul poate să-și examineze doar propria persoană. În pofta procedurii subiectiviste, în cercetarea lingvistică „metoda introspecției” este considerată una de bază. Totodată, grație capacității cognitive firești a gândirii umane, destul de multă vreme ea nu era obiect de cercetare. „Simțul limbii”, „intuiția lingvistică” într-o măsură mai mare sau mai mică sunt specifice pentru toți utilizatorii limbii. Aceste capacități sunt exemple de manifestare a introspecției, acordând oamenilor posibilitatea de a percepe anumite aspecte lingvistice.

Esența procesului de traducere, cum am remarcat anterior, constă în **dualitatea** ei: pe de o parte, ea este **secundară**, pe de alta – **primară**. Textul tradus este *secundar*, dependent de textul auctorial și în același timp *primar*, fiind creația traducătorului. Cauza trebuie căutată în analogiile și diferențele procesului de creare a originalului și a traducerii. Principalele diferențe dintre activitățile de creație și traducere, în plan creativ-psihologic, constau în faptul că a) consumul de energie psihică a autorului e direcționat spre materializarea creativă a **propriului** obiect imaginar în spațiul lingvistic autohton; **ideea aparține autorului**; b) consumul de energie psihică a traducătorului e direcționat spre materializarea unui obiect real, dar **străin** în alt spațiu etnolingvistic și cultural; el trebuie să înțeleagă cât mai bine **sensul** pentru a reda ideea autorului; c) autorul e *liber* în procesul său de creație; d) traducătorul e *dependent* de original, iar calitatea muncii sale e direct proporțională cu *empatia*, adică, e vorba de capacitățile sale de a re trăi emoțiile avute de autor în procesul de creare a operei și, în plus, de a se familiariza cu *mediul temporal al autorului* [42, p. 78]. Cu alte cuvinte, traducătorul trebuie să îmbine trei feluri de empatie:

- *emoțională*, bazată pe mecanismul de proiecție și de imitare a reacțiilor altei persoane;
- *cognitivă*, întemeiată pe procese intelectuale: comparația, analogia etc.;
- *predicativă*, manifestându-se în previziunea altei persoane în anumite situații [76, p. 951-952].

Mai ales acest moment se referă la motivarea autorului și a personajelor sale din lucrarea de pe masa traducătorului.

Dar să ne referim mai detaliat la *asemănarea și deosebirea imaginației creative a autorului și traducătorului*. E de evidențiat că și la unul, și la celălalt ea scoate în evidență concepția artistică

despre lume, apoi despre una și aceeași natură a imaginilor artistice în procesul de prelucrare a componentelor psihice, obținute în experiența anterioară de viață.

În procesul activității lor, atât autorul, cât și traducătorul dau dovadă de o *imaginație activă*, fiind vorba de o combinare a gândirii abstracte cu imagini care iau o formă deosebită în activitatea ulterioară, constând în imaginea sau visul dorite ca o condiție necesară într-o realizare de mai lungă durată. Însă tandemul „autor-traducător” are diferite tipuri de imaginație:

a) *creativă* – în cazul autorului presupune crearea independentă a imaginilor, realizate în noi și originale lucrări, fără analogii, în care noutatea poate fi obiectivă, când imaginile și ideile nu repetă nimic din ce ar putea fi o experiență a altor oameni sau o experiență subiectivă, atunci când se repetă lucrări anterioare, dar pentru prezentul autor ele sunt noi și originale;

b) *evocativă* – în cazul traducătorului totul se desfășoară pe seama materialului deja descris, „având la bază crearea unei sau altei imagini, corespunzătoare descrierii” [76, p. 103-105]. Așadar, traducătorul reconstituie materialul inițial în alt mediu etnolingvistic cu propriile resurse imaginative (imaginația arbitrară și involuntară) de care, personal, dispune. Precizăm că *imaginația arbitrară* e caracteristică pentru realizarea sarcinilor artistice comentate, iar cea *involuntară* e specifică visurilor și cugetărilor profunde. Astfel, ne confruntăm cu diverse tipuri de imaginație creativă, fapt care în niciun caz nu minimalizează potențialul creativ al imaginației reconstitutive a traducătorului.

Analizând aspectele psiholingvistice ale creativității autorului și traducătorului, trebuie să notăm că studierea *personalității lingvistice* în lingvistica rusă este strâns legată de numele lui I. Karaulov, care definea această noțiune astfel: „Capacitățile și trăsăturile caracteristice ale omului în ansamblu care determină crearea operelor de limbaj (texte) cu diferențe privind gradul complexității structural-lingvistice, profunzimea și exactitatea reflectării realității, cu o anumită orientare lingvistică” [150]. Gândirea creatoare diferă față de procesele de aplicare a cunoștințelor și abilităților însușite, cu care operează gândirea logico-verbală. Imaginația creatoare este „reflectarea autenticității reale în combinații și relații neobișnuite, noi și imprevizibile”, care nu se pretează întotdeauna unei logici general-admise [63, p. 105]. Precum e, de exemplu, o asemenea formă a imaginației ca aglutinarea, care este o joncțiune a unor calități, însușiri sau părți ale unor obiecte în realitate inconectabile [vezi Anexa 1].

N. K. Garbovsky [74] este convins că știința traducerii va rămâne o disciplină teoretică, una care nu va fi vreodată în stare să aibă suficiente date experimentale cu privire la procesele psihofiziologice care se produc în capul unui traducător. El dă exemplul traducerii simultane, întrebându-se dacă poate fi imaginat un interpret simultan în cabina sa cu un echipament care ar avea capacitatea de determinare a stării sale în procesul activității de traducere. Totuși, Garbovsky aplică din nou etalonul general pentru fiecare traducere, fără a ține cont de specificul

traducerii literare, al cărei proces poate fi bazat pe cercetarea introspectivă a interpretului. Acei care încă speră să înlocuiască procesul individual de traducere (respingându-i originalitatea și artistismul) cu traducerea tehnică, realizată de mașină, trebuie să țină cont de faptul că „imaginația creativă deseori are rol de locțiitor temporar al gândirii logice. (...) În sensul strict al cuvântului, gândirea logică e posibilă atunci când există destule informații sau ele pot fi obținute pe cale logică. Iar dacă acestea sunt insuficiente și nu pot fi obținute, vin în ajutor intuiția și imaginația creativă, producând verigile-lipsă care leagă detaliile și faptele într-un sistem” [76, p. 106], până nu vor fi găsite faptele și relațiile reale dintre ele, cele care confirmă sau infirmă activitatea imaginației. „*Un asemenea rol al imaginației nu este identic în domenii de activitate diferite: astfel, în investigațiile științifice rolul ei e mai puțin important decât în creația literară.*” [76, p. 106] (subl. M. L.). Traducerea efectuată de mașină, ca un rezultat al progresului tehnico-științific, nu are nimic în comun cu creația literară, dar nici cu procesul traducerii artistice, întemeiată pe imaginația reconstitativă a traducătorului. „Niciodată omul nu s-a egalat cu personajul pe care s-ar putea cu unele simplificări să-l înțelegi în toată plinătatea lui. E un vis irealizabil al multora. De îndată ce omul e înțeles în aspectele sale cele mai simple, acesta imediat revine la obișnuita sa complexitate.” [69, p. 596]

Similitudinea procesului creativ al autorului și, respectiv, al traducătorului se observă în special în domeniul stilistic și în cel lexical-gramatical. Toate nuanțele căutării cuvântului potrivit, transmiterea propriei semantici, contextuale și intertextuale, întregul proces de reconstituire a textului original în sisteme sintactice, stilistice, metrice și chiar fonetice ale limbii traducerii corespund totalmente la traducător căutărilor creative auctoriale.

„De unde se iscă lexicul traducerii, din ce se constituie? Nu cumva traducerea este doar traducere de sensuri sau ea include dicționarul personal al traducătorului, acumulat de o viață în cotidian sau lecturat în cărți? Există și o trăsătură profesională de a prinde un cuvânt mai proaspăt din zbor, de a-l smulge, pur și simplu, din cartea citită.” [75, p. 11] Cu traducătorul se întâmplă același lucru de care are parte autorul textului, precum remarcă și Poetul: „Poezia/ e aceeași extragere de raiu./ Într-un gram extras/ Un an de muncă./ Irosești/ de dragul unui cuvânt/ tone mii/ de minereu verbal” [91, p. 150].

Creația traducătorului presupune un component important – căutarea metodelor de transmitere a artisticității auctoriale în limba traducerii. În ultimă instanță, ele sunt descoperiri originale, cu atât mai valoroase, cu cât sunt mai aproape de maniera de scris auctorială. „Firește, traducătorul nu are un sertar cu procedee, cu «mijloace plastice» gata confecționate și bune de folosit. La fel precum un poet original, traducătorul le ia din viață, din lumea care-l înconjoară, cu simpla diferență că le ia în conformitate cu prescripția textului original.” [75, p. 11]

„Traducătorului îi este destinat să săvârșească o muncă dublă: să simtă în procesul traducerii, alături de autorul textului, întreaga lui cale de la imagine până la cuvântul poetic în limba inițială, adică să pătrundă în codul limbii și al gândirii auctoriale, apoi să parcurgă calea aducerii poeziei din text în limba adoptivă, accesibilă cititorului din altă limbă. Traducerea este axată pe text, care este scopul, obiectul și rezultatul traducerii.” [41, p. 117] Acest proces poate fi numit transformare în cel de **al doilea caracter material** al operei poetice originale, înveșmântată în haina altei limbi, dar care a păstrat spiritul și, în măsura posibilităților, caracterul artistic al originalului. Astfel, ar trebui să se facă distincția între **traducere ca proces** și **traducere ca rezultat**. *Traducerea ca proces* este o decodare extra-introspectivă a originalului (des-copunerea și re-compunerea, conform lui Coșeriu), iar *traducerea ca rezultat* este **o încercare de a reveni** la original. Cu alte cuvinte, această aspirație este de a transmite cititorului originalul în sistemul lui de cod: semantic, structural și artistic, adică traducătorul acționează într-un rol dublu – ca cercetător, despicând și recreînd textul sursei originale, și ca creator - în încercarea proprie de a însufleți obiectul așteptărilor cititorului – traducerea - cu spiritul autorului.

1.4. Concluzii la capitolul 1

În acest capitol s-a urmărit drumul teoriei traducerii cu explicații detaliate ale unor fluctuații teoretice care au investigat raportul dintre mediul temporal, opera literară și traducerea ei în altă limbă.

1. Teoriile despre importanța traducerii literare în procesul literar din secolul XX – primele decenii ale secolului XXI sunt tot mai puțin supuse unei analize reglementate. O confirmă și analiza actualei stări a teoriei despre știința traducerii în spațiul european integral și, în particular, în traductologia română și în cea rusă.

2. Opinia lui Ladmiral, răspândită pe larg, conform căreia „obiectivul traductologiei ar trebui să fie studierea modalităților de a traduce un text și nu compararea textelor traduse” sugerează că limitarea spațiului traductologic fără a ține cont de curentele europene de est este o frână în analiza comparată a traducerii artistice literare. Ele admit posibilități de a determina aspectele extralingvistice ale traducerii ca o parte a procesului literar, legat de influența mediului temporal asupra procesului și a rezultatului traducerii.

3. De mai multă vreme la ordinea zilei se află problema diferențierii procesului de traducere literară în raport cu alte tipuri de traducere a diverselor varietăți de texte. În al doilea rând, criteriile generale și universale ale activității traductologice acoperă doar parțial necesitatea acestui instrument științific în problemele traducerii literare. Acest lucru este legat de lipsa unor criterii clare ale noțiunii de artistic. Lucrările lui V. D. Psurțev conduc doar la o ipoteză despre specificul abordării artisticului, ținând cont de realizările teoretice ale școlilor și curentelor naționale.

4. Actualmente, în spațiul românesc nu există în realitate școli pursânge de traductologie literară. Întrebarea pusă de cercetătoarea română Georgiana Lungu-Badea dacă avem nevoie de ele trezește întemeiate dubii la compatrioata sa Magda Jeanrenaud. Mai întâi, din punctul nostru de vedere, o traducere adecvată și, într-o măsură oarecare, echivalentă cu originalul servește ideii de autoidentificare a întregii națiuni în cadrul literaturii și culturii universale, transformând procesul literar național contemporan în unul autosuficient și capabil de concurență. Apoi, astăzi în traductologie se atestă intenția de a readuce limba la prima ei sursă, la tradiția practicii traducerii artistice. În special penetrarea în laboratorul procesului de traducere va da un nou imbold gândirii teoretice în domeniul traducerii artistice.

5. Actuala literatură națională română din Republica Moldova stabilește sfera intereselor sale naționale și acest proces se află la prima etapă. Întregul complex de scopuri propuse, acestea incluzând probleme și deficiențe ale tehnicii de traducere literară din statele spațiului postsovietic, necesită o desociologizare a școlilor în acest domeniu.

6. Termenul *mediul temporal* exprimă spiritul epocii printr-un ansamblu de idei etnosociale, istorice, culturale, mentale și psihologice, individuale și colective, dominante în perioada de formare. Activitatea creativă a personalității creatoare va permite traducătorului să pătrundă cât mai adânc în viziunea artistică a autorului și să înțeleagă sensul lucrării traduse. Utilizarea acestei noțiuni semantice în procesul de traducere, din punctul nostru de vedere, va da curs unor largi posibilități de apropiere de textul original și, cu eforturi minime, păstrând nuanțele naționale ale primei surse, de extragere a acestuia dincolo de limitele limbii-sursă în structura literară și culturală a limbii-țintă.

7. Tendințele experimentale din perspectivă socioistorică și psiholingvistică dezvăluie multe aspecte despre tandemul autor/traducător, arătând caracterul creator al ambelor părți ale dialogului de traducere, similitudinea și diferența dintre ele: traducerea are un caracter dublu: secundar, fiindcă depinde de textul auctorial, și primar – fiindcă este creația traducătorului.

2. REGISTRUL DE TRADUCERI ALE POEMULUI EMINESCIAN „LUCEAFĂRUL” ÎN SPAȚIUL DE LIMBĂ RUSĂ

2.1. Premisele istorice ale traducerilor poemului „Luceafărul” în limba rusă

Compartimentul de față al lucrării este o tentativă de cercetare a procesului de traducere în limba rusă a unei creații reprezentative din literatura română precum e poemul „Luceafărul”. Chiar din momentul publicării, acest poem a fost mereu în atenția numeroșilor cercetători din România și de peste hotarele ei. Marin Mincu, în lucrarea sa *Paradigma eminesciană*, descriind „Luceafărul” ca pe un poem al visului romantic, susține că „Despre *Luceafărul* s-a scris aproape mai mult decât despre întreaga poezie românească. Bibliografia critică asupra poemei a depășit deja o mie de titluri, ceea ce, trebuie să recunoaștem, este enorm” [44, p. 33]. Lucian Costache împărtășește aceeași idee pe care o preia de la cercetătorul M. Dragan: „Dacă te încumeți să străbați numai marile lucrări destinate studiului creației eminesciene, și acestea nu sunt puține, ai putea crede că s-a spus totul, că nimic nu se mai poate adăuga. Și totuși despre universul gândirii sale poetice continuă să se scrie foarte mult: propria sa creație este izvorul nesecat al atâtor și atâtor interpretări, Eminescu propunând «în permanență o cale de inițiere în necunoscut, într-un continent estetic mereu nou și tulburător prin relieful lui imprevizibil»” [14, p. 15].

Poemul „Luceafărul”, unul din piscurile creației artistice a poetului român Mihai Eminescu, reprezintă chintesența și sinteza valorilor general-umane, dar și specifice unei etnii concrete. Orice traducere este și o interpretare național-conceptuală a acestei unice creații, cu propriul ei sistem specific de valori, imagini și sensuri. Traducerea interlingvistică și interculturală a celor mai semnificative lucrări dintr-o literatură națională este un proces cu propria paradigmă a pierderilor și compensărilor și nu poate fi realizată fără un anumit bagaj de cunoștințe, de care depinde și interpretarea textului original.

Au trecut mai mult de 130 de ani de la data apariției, în aprilie 1883, într-un modest almanah studentesc, editat de Asociația „Romania Jună” din Viena, a poemului „Luceafărul”, care, după părerea unanimă a exegeților, este punctul de vârf al întregii creații erotice și filozofice și, precum a notat Tudor Vianu, „sinteză categoriilor lirice mai de seamă” [58]. Menționând că „Luceafărul” pornește de la un basm, Constantin Noica, în *Introducere la miracolul eminescian*, consideră că avem un model al ființei [46].

„Fiecare popor își găsește reflectarea imaginii sale autentice, în primul rând, în propriul ei univers lingvistic. Modul genial în care Eminescu a încorporat limba română în opera sa a constituit punctul de pornire al dezvoltării literaturii artistice de calibru universal și al aprofundării gândirii în spirit național. Trebuie totuși să notăm despre calificativul «genial» că

acesta se legitimează în cazul unei opere doar atunci când depășește specificul național și se deschide spre universalitate, într-un dialog valoric. Cert e că percepția universală a lui Eminescu s-a manifestat în traduceri și studiul operei sale.” [39, p. 32]

Critica contemporană reinterpretează poemul potrivit unor tendințe mai moderne. Ea nu împărtășește preceptul estetic posthegelian conform căruia opera de artă ar fi o simplă ilustrare a unei idei anterioare, concepute într-un alt limbaj; el devine provocare hermeneutică, adresat receptorilor fiecărei epoci în parte.

Traductologia rămâne îndatorată hermeneuticii, care își asumă rolul de mediator în activitatea de traducere. Prin definiție și prin esență, traducerea reprezintă comuniunea și/sau parcursul hermeneutic între doi interlocutori, două discursuri, două culturi.

Păstrarea identității culturale în cadrul transferului pe care îl presupune traducerea este determinată de relația stabilită dintre *propriu* și *străin*. Raportul dintre cei doi termeni ai ecuației, modul în care interacționează și rezultatul acestei interacțiuni sunt analizate pe larg de gânditorii hermeneutici. Baza mecanismului de ajustare dintre două modele cognitive diferite este descrisă în detaliu de Umberto Eco (2004), de Hans Georg Gadamer (2001); teoriile despre modul în care se realizează transferul între propriu și străin sunt formulate de Paul Ricoeur (2005), preocupat în mod special de problema traducerii.

Mai mult decât atât, prin transmiterea ca atare a unei identități culturale, în vederea cunoașterii sale ca alteritate care se delimitează de noi și se opune prin specificitatea sa, traducerea înseamnă primirea culturii străine în sânul propriei culturi. Schimbul care se produce între cele două comunități culturale care intră în interacțiune prin intermediul traducerii, în cazul fiecărui contact cu o nouă individualitate, nu are ca rezultat un simplu transfer, ci duce la prima vedere la o sporire. Pe plan mai profund, reversul acestei sporiri, care se produce la nivel lingvistic, conceptual și cultural, este disoluția: limitele se abolesc reciproc, iar cercul pe care îl descriu este continuu lărgit, conducând la o vedere progresivă. Nicolae Râmbu, în articolul său „Barbaria interpretării. Reflecții despre hermeneutica lui Schleiermacher”, notează: „Este evident că o operă se îmbogățește cu interpretările ei, cum a demonstrat-o Gadamer în *Wahrheit und Methode*, însă nu trebuie să facem abstracție de faptul că valoarea aceleiași opere poate fi diminuată sau chiar distrusă printr-o barbarie a interpretării. Este suficient să ne gândim la faptul că oricât de bine ar stăpâni cineva o *ars poetica*, dacă nu s-a născut poet nu poate deveni poet, ci doar versificator, «înșirând cuvinte goale ce din coadă au să sune», cum spunea Eminescu” [52, p. 83].

În anul 2012 a apărut *Dicționarul enciclopedic „Mihai Eminescu”*, o lucrare fundamentală a academicianului Mihai Cimpoi, în care se subliniază: „La sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului XXI eminescianismul s-a impus prin dimensiunea ontologică a operei

poetului” [7, p. 436]. În studiul „Eminescu o dell Assoluto” (Roma, 1958), Rosa del Conte remarcă la Eminescu „un idealism ontologic care îngăduie o privire asupra realității obiective a Universului”, „o proiectare în imens și abstract a Ființei” [7, p. 436].

Cartea Svetlanei Paleologu-Matta din Elveția *Eminescu și abisul ontologic* (1988) îl raportează pe poetul român la fenomenologia lui Heidegger și Husserl, precum și la axiologia modernă, în special la Max Scheller, la care persoana în drumul ei spre Absolut se identifică spiritului [7, p. 439]. Poemul „Luceafărul” a fost receptat până acum ca o sinteză a operei lirice a poetului român, în care se regăsesc toate temele, categoriile și simbolurile existențiale abordate de el atât în poezie, cât și în proză, dramaturgie și publicistică. Poemul a fost comparat cu cele mai reprezentative lucrări ale marilor romantici: „Hyperion” al lui Hölderlin, „Moïse” al lui Alfred de Vigny, „Demonul” lui Lermontov, în care apare tema *geniului*.

După cum afirma Mircea Eliade, „Cunoscând vocația filozofică a lui Eminescu și descendența sa romantică, suntem îndrituiți să acordăm simbolului și metafizicii un rol important în explicația operei sale poetice. [...] De altfel, mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte coerent; el este, cu un cuvânt cam apăsător, o «dramatizare» a simbolului” [24, p. 324].

Numărul enorm de lucrări cu diverse tălmăciri ale poemului provoacă cercetătorului sau traducătorului originar anumite dificultăți în interpretarea de pe pozițiile contemporaneității a poemului „Luceafărul”. Oricum, el are în față două opțiuni: fie să confirme conceptele și constatările predecesorilor, fie să pornească de la cele deja cunoscute și să-și aleagă propria cale. În cazul nostru, este vorba despre studiul și cercetarea originalului în limba în care a fost scris. Cât privește însă traducerile poemului „Luceafărul”, atunci când limba de pornire – limba-sursă – are în față limba de traducere – limba-țintă, complicațiile și interpretările în acest domeniu se adună în progresie geometrică. Nimeni, în afară de traducător, în procesul tălmăcirii, nu pătrunde atât de adânc în ascunzișurile unei creații artistice.

Orice detaliu al discursului auctorial este trecut prin laboratorul spiritual și intelectual al translatorului, textul este pus pe cântarul preciziei/impreciziei, adecvării/neadecvării, concordanței/neconcordanței. Totodată, lexicul și relațiile semantice mobile în contextul istoric și care se referă la geneza sursei inițiale, dar și a metodei de reflectare și de fixare a acestora în limba de traducere, duc uneori, precum argintul-viu, spre niște soluții imprevizibile. În același timp, bazarea doar pe textul autorului nu este productivă, deoarece sunt retușate multe detalii caracteristice mentalului și spiritului auctorial, ca reprezentant al limbii de pornire. Din acest motiv, e necesar ca traducătorul să se informeze din literatura critică națională și de peste hotare despre creația autorului pe care urmează s-o tălmăcească. În acest sens, este concludent punctul de vedere al cercetătorului român Marin Mincu: „Ori să înșiruim numeroase citate din toți

exegeții de până acum, aranjându-le, prin tehnica uzuală a colajelor, sub fiecare vers sau strofă, ori să încercăm, pornind de la punctele cele mai avansate ale exegezei, o *interpretare omogenă* care să continue sugestiile cele mai fertile aflate în Călinescu, Caracostea, Negoîtescu, Edgar Papu ș.a., sugestii, de altfel, încorporabile într-o *poetică a visului romantic*; așa cum a fost sistematizată de Albert Béguin *L'Âme romantique et le Rêve*, 1939 (tradusă și la noi în 1970, la editura Univers, sub titlul *Sufletul romantic și visul*)” [44, p. 33].

Tălmăcirea unui text poetic este o aventură deloc ușoară pentru orice traducător. Totodată, creația lui Eminescu devine tot mai ispititoare pentru diverși și numeroși traducători. În cartea sa *Eminescu universal*, reeditată de mai multe ori în România, Dumitru Copilu-Copilin afirmă că opera poetului este publicată în 77 de limbi [13, p. 3].

Manuscrisele lui Eminescu ne demonstrează că ideea poemului l-a obsedat pe poet încă din anul 1869, găsindu-și reflecția în proiecte dramatice, povești, poeme, de unde vedem că, direct sau indirect, poetul a lucrat pentru înfăptuirea capodoperei sale toată viața lui creativă. Altfel vorbind, „Luceafărul” este o sinteză a operei lirice eminesciene, în care se regăsesc toate temele, categoriile și simbolurile existențiale.

Omul politic și scriitorul german Richard Kunisch, în urma călătoriilor sale, publică în anul 1861 volumul *Bukarest und Stambul*, unde au fost incluse basmele valahe „Das Madchen im goldenen Garten” („Fata în grădina de aur”) și „Jungfrau ohne Korper” („Fecioara fără corp”), care au fost valorificate de Eminescu, constituind suportul tematic al poemului „Luceafărul”.

Din conținutul basmului „Fata în grădina de aur” aflăm că o tânără prințesă era închisă de tatăl ei într-un castel ticsit cu diverse comori, în care absolut totul, chiar și plantele, erau din aur, mai fiind presărate și cu pietre prețioase. Regele considera că, aflându-se într-o lume obișnuită, pe frumoasa lui fiică o pasc tot felul de pericole. Conform basmului, de fată se îndrăgostește un balaur. El i se arată în chip de tânăr cu alură cerească, invitând-o să-l urmeze, dar fetei îi este frică de soarele arzător. Atunci el revine în chip de tânăr însoțit de ploaie. Dar și această tentativă eșuează. Apoi el îl roagă pe Dumnezeu să fie lipsit de nemurire, pentru a deveni un om obișnuit, cu destin de pământean. În acest moment însă, îi apare un rival, acesta fiind un tânăr prinț, muritor de rând. O floare obișnuită de câmp, pe care acesta i-o aduce fetei, devine începutul unor puternice sentimente de dragoste dintre ei. Dar balaurul nu poate suporta așa ceva și răzbunarea lui nu se lasă așteptată: prințesa se pomenește sub dărâmăturile unei stânci, iar prințul moare de jale și tristețe. „Fecioara fără corp” este o narațiune despre un fiu de cioban, căruia ursitoarele i-au hărăzit să-și dorească și să caute ceea ce este mai de preț pe lume. Băiatul se căsătorește cu o fată de împărat, dar aude că în lume se găsește o fecioară fără corp, de o frumusețe rară. El pleacă s-o caute, o găsește și se îndrăgostește de ea. Dar fecioara fără corp este ireală, ea nu

cunoaște ce este patima, fiind o stafie rece. Eroul basmului se întoarce la soție, însă vraja Frumoașei fără corp nu-l lasă în pace și el se stinge de dorul acelei frumuseți pe care n-a reușit s-o strângă în brațe.

În perioadă 1872-1876, Eminescu a scris două versiuni proprii la tema legendelor: „Fata în grădina de aur” și „Miron și frumoasa fără corp”. Răzbunarea zmeului din basmul „Fata în grădina de aur” diferă și în versificația poetului. Eminescu în final ușurează mânia zmeului. Zmeul îi blestemă pe cei doi: *un chin s-aveți de a nu muri vreodată*. Iar din „Fecioara fără corp” este preluată în „Luceafărul” năzuința pământeanului către idealul care, deși apropiat, rămâne de neatins.

Elementul comun, luat din cele două basme, este tragismul destinului omenesc – una și aceeași dramă vazută sub două aspecte: suferința celui care coboară de la înălțimea idealului la condiția pământească și suferința pământeanului, care aleargă mereu către un ideal de neatins.

Și totuși Eminescu vedea ceva mai mult în aceste creații folclorice. Precum notează Perpessicius: „Originalitatea poeziei eminesciene și prestigiul ei crescând, cu trecerea anilor, la fel ca fulgerul de lumină cu care Hyperion durează prin cosmos, până la treptele Demiurgului, trebuia să eclipseze orice altă constelație, oricât de strălucitoare, din câte și el a sădit în galaxiile creațiilor populare. [...] și *Făt-Frumos din lacrimă*, și *Călin Nebunul*, și *Fata din grădina de aur*, și *Miron și frumoasa fără corp*, deși altoiuri în tulpina de supradistilate seve ale creației populare, sunt și rămân inegalate «poeme originale de inspirație folclorică», pe care numai Eminescu putea să le elaboreze” [50, p. 310-311].

Mult timp a rămas necunoscută o însemnare manuscrisă a poetului în care el explică geneza și semnificația alegorică a poemului său: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ, nu e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc” [7, p. 227]. În manuscrisul Academiei nr. 2275 [34] această însemnare este completată, pe aceeași filă, de o alta, mai succintă: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste semăna mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

Așadar, ne este prezentată sursa folclorică, dar, totodată, nu există o descriere directă a sursei, ci prelucrarea romanțioasă a lui Kunisch, precum și explicația poetului despre apariția creației sale inspirată de legenda populară. ***Această notă merită cea mai mare atenție, deoarece orice cuvânt din textul cu pricina este semnificativ.*** Precum se va vedea ulterior din analiza traducerilor poemului în limba rusă, anume expresia „aceasta e povestea” a servit un timp destul de îndelungat ca pretext pentru criticii și traducătorii ruși de a considera poemul o poveste. Anume acest aspect le-a permis traducătorilor să evite condițiile „incomode” ale *mediului*

temporal și să lase în umbră partea a doua a frazei cu rolul ei primordial în interpretarea și înțelegerea poemului. Se face abstracție și de faptul că însuși Eminescu consideră textul lui Kunisch o legendă. ***Anume acest text al lui Kunisch îl are Eminescu în vedere, atunci când scrie „aceasta e povestea”, și nu propria creație.*** Despre importanța pe care a avut-o pentru Eminescu această lucrare vorbește și faptul că el a lucrat la scrierea poemului, cu unele pauze, aproape 10 ani.

„Procesul de elaborare a capodoperei transcrie etapele succesive ale transformării unui motiv folcloric romanticizat în imaginea cea mai profundă a eminescianismului.” [44, p. 36-37] Vorbind despre geneza „Luceafărului”, exegetul Marin Mincu se oprește asupra unor probleme mai generale ale acestei complexe teme: „Așadar, toată discuția despre «izvoarele» poemei eminesciene ar trebui inversată; nu elementele enumerate sunt «izvoare» (amănuntul biografic, folclorul, contactul cu literatura romantică, filozofia schopenhaueriană etc.), ci abia ele pot fi găsite, ca într-un izvor, în poemul însuși, care este mai întâi *image* apărută din nevoia de expresie. Iar poetul, aparținând prin definiție romantismului, a avut ca scop (nemărturisit, desigur, dar nu inconștient) crearea unui *simbol romantic*, mai puțin explicit, mai dificil de interpretat literar, nu pornind de la o filozofie, deși o conține și pe aceasta; în schimb, infinit mai complex și mai în atingere cu un sens universal” [44, p. 60].

Receptarea creației lui Mihai Eminescu în spațiul de limbă rusă conturează o „«sinusoidă capricioasă» cu zboruri și căderi, cu dezamăgiri pe orizonturile așteptărilor și cu surprize, care prezintă mărturii numeroase de evaluări și puncte de vedere, de fantezii culturologice, de abordări hermeneutice foarte diverse ale mitului eminescian” [7, p. 440].

E necesar oare să se înceapă o traducere de la zero? Adică, să se pornească intuitiv, fără a pătrunde în spațiul auctorial, traducătorul conducându-se doar de prima impresie a lecturii? Să încercăm a face clarificări în acest sens, luând ca model traduceri canonice în limba rusă ale poemului eminescian „Luceafărul”.

Elena Loghinovski, în cartea sa *Eminescu*, editată la București în 2000, scrie: „Tradus în limba rusă cu o întârziere de mai multe decenii, *Luceafărul* și-a croit cu destulă greutate drum spre sensibilitatea noului cititor” [31, p. 212].

Cauzele creării acestei situații grave au fost semnalate de Virgil Cândea: „În anii regimului comunist chiar în România au fost interzise nu mai puțin de 38 de ediții ale operelor lui Eminescu apărute între 1893 și 1946, între care ediția academică a lui Perpessicius și o serie de traduceri în engleză, germană și franceză. Eminescu «păcătuise» anticipat față de ideologia totalitară prin *Doina*, articolele politice din *Timpu*, lupta lui pentru drepturile românilor din Basarabia și Bucovina și, până la urmă, prin mai toată gândirea sa, prea idealistă și prea românească” [6, p. 6].

Și dacă înainte de revoluție în Rusia au fost publicate primele traduceri ale operelor lui Eminescu, care au apărut în timpul vieții sale, poetul fiind apreciat ca un poet român de valoare egală cu Pușkin (iar în revista *Russkaia mysli* (nr. 4, 1891) el a fost pus într-un rând cu Musset, Heine și Baudelaire), începând cu 1905 și până la mijlocul anilor '50 ai secolului al XX-lea, cu rare excepții, a început o epocă de mușamalizare a creației sale. Problemele lingvistice, care au devenit o parte a politicii și ideologiei, au împiedicat venirea capodoperei lui Eminescu – poemul „Luceafărul” – în atenția cititorului rus.

Marea ruptură temporală de la primele publicații ale traducerilor în limba rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea până la mijlocul anilor '50 ai secolului al XX-lea și zguduirile social-politice ale acestei perioade istorice n-au putut să nu influențeze abordarea modului de a traduce poemul „Luceafărul”.

Pornind de la faptul că nu exista acces direct la sursele literare despre datele biografice ale lui Eminescu și continuând cu penuria izvoarelor științifico-filozofice esențiale privind știința și teoria literaturii occidentale, se poate constata că aceste lacune limitau posibilitățile traducătorilor în apropierea adecvată de capodopera eminesciană. Dar nici discuțiile îndelungate despre specificul național și lingvistic în spațiul basarabean nu au contribuit la studierea detaliată a creației eminesciene, la cunoașterea studiilor științifice ale savanților din România în privința operei poetului.

E de menționat faptul că după raptul Basarabiei din cadrul Țării Moldovei de la 1812 și transformarea ei peste șapte ani într-o gubernie a imperiului țarist au fost mereu întreprinse încercări de a induce ideea atribuirii limbii române la grupul de limbi slave, aceste insistente eforturi soldându-se în perioada sovietică cu crearea unei „inovații” lingvistice – limba „moldovenească”. În acest sens, merită atenție specială precizarea cu referire la originea limbii române pe care o face Iuri Kojevnikov în cartea sa despre romantismul românesc: „Latiniștii transilvăneni urmăreau scopul de a demonstra originea excesiv latină atât a poporului român, cât și a limbii române. Teoria lingvistică a latiniștilor, în special aspectele ce țineau de originea limbii, avea o anumită temelie istorică, dar, pe parcursul dezvoltării acestei idei (în special de către succesorii lor), ea obținea un caracter antiștiințific și reacționar, prefăcându-se într-o platformă teoretică pentru curățarea artificială a limbii române de barbarisme, în primul rând a celor de origine slavă, și înlocuirea lor cu neologisme artificiale bazate pe «rădăcini romane»” [82, p. 13]. Astfel, Kojevnikov susține poziția lingvisticii oficiale sovietice care insista pe ideea influenței prioritare slave asupra dezvoltării limbii române, precept care a dus ulterior la teoria politizată a existenței celor două limbi: română și „moldovenească”. Roland Barthes notează: „Printre altele, o limbă encratică (cea care apare și se răspândește cu protecția structurilor puterii) în esența ei este o limbă a repetării; toate instituțiile lingvistice oficiale sunt niște mașini care

rumegă în permanență una și aceeași gumă; școala, sportul, reclama, cultura de masă, producția interpretativă, mijloacele de informare produc neîntrerupt una și aceeași structură, unul și același sens, iar uneori unul și același cuvânt: stereotipul este un fenomen politic, este chiar întruchiparea ideologică” [66, p. 494].

Anume componenta politică a teoriei celor „două limbi”, din punctul nostru de vedere, a fost cauza îndelungatei perioade de necunoaștere a creației lui Eminescu de către publicul cititor de limbă rusă. Oricum, în pofida nemilosului tăvălug totalitar, energiile intelectuale din Basarabia răzbeau prin betonul oficios spre izvoarele autentice. În plus, aflarea României postbelice în lagărul socialist a înlesnit apariția traducerilor din clasicii români în limba rusă.

Locul lui Eminescu în cultura universală nu poate fi argumentat pornind doar de la numărul limbilor și proliferarea lor în care a fost tradusă opera sa. Un răspuns complet la această întrebare presupune mai întâi cercetări complexe în raport cu *motivarea traducerilor, criteriile de selecție a lucrărilor traduse, reacțiile adverse ale diferitor culturi*, cunoașterea lui Eminescu și a creației sale în limba română, calitatea traducerilor, reputațiile interpretărilor etc., etc. Există o sumedenie de tentative în ideea traducerii în limba rusă a poemului „Luceafărul”. Acest lucru îl confirmă și internetul. Dar nu toate traducerile realizate pot fi caracterizate ca traduceri artistice, nici din punct de vedere profesionist, dar nici din alte motive, la fel precum grafomania nu poate pretinde statutul de creație literară.

O atitudine liberală față de problema traducerilor surpă criteriile de calitate ale acestui gen de activitate literară. Anume de traducător depinde percepția unui autor străin, dar și percepția culturii și literaturii poporului din care acesta face parte. Anume de el depinde „lărgirea spațiului vital și influența asupra lui a operei respective” [5, p. 17].

Traducerea poetică este una din modalitățile de comunicare interlingvistică și interculturală, incluzând în sine alte câteva feluri de informații, dintre care cele mai importante sunt: factologică (nativă), conceptuală (consecința înțelegerii faptelor) și estetică. ***De calitatea traducerii depinde formarea în conștiința unui individ străin a unei imagini adecvate despre cultura și spiritualitatea altui popor.*** Traducerea profesionistă este pârgă esențială de transmitere obiectivă în spațiul literaturii străine a informației conținute în textul original.

În acest sens, ne este foarte apropiată părerea lui Pierre Bourdieu: „Știința despre lucrările artistice trebuie să aprecieze în obiectul ei de studiu nu doar partea materială, ci și ***lucrătura simbolistă*** – sau conceperea valorii operei – ori, cu alte cuvinte, conceperea convingerii de valoarea operei. Știința e obligată să ia în considerare nu doar nemijlocit pe confecționarii operei în aspectul ei material (pe pictori, scriitori etc.), dar și întregul ansamblu de agenți și instituții care participă la conceperea valorii operei, prin intermediul fortificării credinței în valoarea artei în general și a credinței în valoarea concretă a unei sau altei capodopere” [146, p. 22-87].

Nu mă voi abține să subliniez că uneori și aprecierile acelor instituții nu rezistă probei timpului, căci au loc deplasări pe verticală nu doar ale stratificărilor literare, ci și ale canoanelor prestabilite. Totodată, canonizarea are, evident, o importanță enormă, deoarece servește în cele mai multe cazuri ca un filtru pentru cazurile singulare din domeniul literaturii. „Celor deprinși să opereze cu idei de alternative simple trebuie să li se amintească despre faptul că libertatea absolută, susținută de adepții spontaneității creatoare, este doar apanajul celor naivi și ignoranți. Cel ce pășește pe câmpul culturii însușește un cod specific de comportament și de exprimare, descoperind un univers finit de libertăți limitate și de posibilități obiective: planuri în așteptarea realizării, probleme în așteptarea soluțiilor, posibilități stilistice și tematice în așteptarea întrupării și chiar discordanțe revoluționare care-și așteaptă clipa să erupă.” [146, p. 22-87]

Precizăm că există cinci traduceri canonice în limba rusă ale poemului „Luceafărul” – trei au fost făcute la Moscova și două, la Chișinău. În 1950 a apărut prima versiune a poemului, efectuată de doi traducători – I. Mirimski și Iuri Kojevnikov [119, 120, 121, 122, 123, 124, 26], iar în 1968 este publicată traducerea lui David Samoilov [125, 126, 131]. În 1974 vine cu traducerea sa scriitorul din Chișinău Grigori Perov [127, 131], iar peste un timp, Aleksandr Brodski propune cititorilor și versiunea sa [129, 130, 131]. Și I. Kojevnikov revine la prima sa variantă din 1950, prezentând propria interpretare a traducerii [128, 131]. Toate citatele din prima versiune, efectuată de I. Kojevnikov și I. Mirimski, sunt preluate din ediția 1950. Citatele din traducerile ulterioare sunt prezentate după ediția anului 1989. Originalul poemului este tipărit după ediția din 1989 [131].

2.2. Pierderi și câștiguri în versiunile din 1950 și 1981: raportul explicit și implicit al interpretărilor executate de către I. Mirimski și I. Kojevnikov

Așadar, prima traducere a poemului „Luceafărul”, realizată de I. Mirimski și I. Kojevnikov, a apărut în 1950. „Elaborată de doi autori cu experiențe artistice inegale și având concepții diferite despre traducere – I. Mirimski, un vestit tălmăcitor cu reușite remarcabile în domeniul traducerilor din limbile romanice (și care realizează, concomitent, mai multe versiuni din creația lui Eminescu), și I. Kojevnikov, cunosător al limbii lui Eminescu și admirator al poeziei sale, dar aflat abia la începutul drumului său de traducător. Versiunea din 1950 a «Luceafărului» ni se prezintă astăzi ca o variantă de compromis, în care s-au reflectat și șovăiala primilor pași și inoportunitatea – în cazul de față – a muncii colective.” [31, p. 212]. Oricum, acest neordinar duet a depus eforturi comune pentru a face poemul cunoscut cititorului rus.

Prima versiune a traducerii a avut o largă răspândire. Indicele biobibliografic din 1960 demonstrează că această lucrare ajunsese cunoscută în temeiul edițiilor din Moscova, Chișinău și București ale anilor 1950, 1958 și 1959. De ce este important să pornim anume de la această

primă versiune a celor doi traducători? E de remarcat faptul că apariția ulterioară a noii versiuni a traducerii lui I. Kojevnikov nu a schimbat aproape deloc atitudinea acestuia față de conținutul și sistemul metaforic al poemului. Din acest motiv, deși există o mare diferență de timp dintre prima traducere, avându-l drept coautor pe Mirimski (1950), și cea de-a doua, definitivă și făcută de unul singur (1981), vom examina concomitent ambele variante la crearea cărora a participat I. Kojevnikov.

Este important de specificat că Iuri Kojevnikov este, realmente, unul dintre cei mai consecvenți cercetători ruși din Uniunea Sovietică ai creației lui M. Eminescu în general și ai romantismului românesc în particular. În deducțiile sale, I. Kojevnikov era influențat de ideologia dominantă în toate domeniile de activitate umană, inclusiv în procesul literar cu toate curentele sociale, acestea fiind caracterizate de pe poziții de clasă, adică, fie progresiste, fie reacționare. Specifică pentru el este referința insistentă la cercetările lui Silviu Iosifescu, în care ultimul, pe de o parte, avertizează că în creația poetică nu e cazul să se ciocnească frontal lirismul cu ideologismul, pe de altă parte însă, afirmă că „răspunsul ideologic la problemele epocii este punctul de plecare, determinând poziția aureolată de gândirea artistică în procesul ei de creare a propriei limbi” [82, p. 284]. Totodată, analizând lucrările lui G. Călinescu, Kojevnikov consideră că sistemul de dovezi în raport cu Luceafărul-titanul, care recunoștea necesitatea universală ca o libertate asumată, suferă de anumite deficiențe, deoarece „G. Călinescu nu ia în calcul forma poemului eminescian, nu reacționează la subtilitățile conținutului”, fără să observe și mutațiile romantismului. El precizează că „Romantismul nu este o formă a ideologiei. El se conforma la diverse ideologii ca o formă specifică de percepție a lumii, esența lui constând în detașarea de la realitate” [82, p. 286]. În acest sens, atragem atenția asupra importanței pe care I. Kojevnikov o acordă *forme* poemului, insistând pe ideea că e vorba de o *poveste*. Și imediat urmează delimitarea clară a romantismului reacționar de cel revoluționar, incluzându-l pe Eminescu în șirul romanticilor „autentici” ai secolului al XIX-lea (oare ce avea el în vedere?) „în temeiul romantismului personal al poetului și al evoluției romantismului revoluționar în principiu...” [82, p. 288].

Particularitățile de gen ale poemului și influența lor pragmatică asupra traducerii. Analizând în prima parte a lucrării de față problema situațiilor conflictuale în procesul traducerii dintre autorul operei și traducător în percepția personală a textului, nu ne-am referit întâmplător atât la mediul temporal al autorului, cât și la cel al traducătorului: *dominantele* lor literare, ca parte a mediului temporal, sunt diferite. ***„Dominanta contextului literar la M. Eminescu este romantismul, iar dominanta traducătorului și cercetătorului creației eminesciene I. Kojevnikov este realismul socialist cu tratarea de clasă a romantismului.*** După cum am demonstrat mai târziu, acest aspect al problemei a avut un rol important în preluarea poemului

«Luceafărul» din mediul românesc și răspândirea lui în spațiul culturii ruse.” [40, p. 135] De pe aceleași poziții, din punctul nostru de vedere, se impune să fie examinată și controversata afirmație a lui I. Kojevnikov precum că „G. Călinescu n-a înțeles în profunzime și nu s-a clarificat cu forma și conținutul «Luceafărului», adică «Luceafărul» nu este un poem filozofic, așa cum consideră George Călinescu, ci este o poveste fantastică. În ea tatăl lui Hyperion nu este Demiurgul, care întruchipează necesitatea universală, iar însuși Hyperion nu se răscoală împotriva Demiurgului, cum încearcă să demonstreze Călinescu. Și în niciun caz nu e vorba de un titan și un geniu în percepția romantismului tradițional. Pe scurt, poemul nu este plin de curente filozofice subterane, precum își imaginează cercetătorul român” [82, p. 307].

Motivând că o poveste este în firea lucrurilor o alegorie, Kojevnikov insistă pe ideea fabulosului din poem și că Eminescu, vizând ruperea relațiilor cu societatea burgheză, a compus o alegorie, care a înveșmântat ideea într-o formă generalizantă și chiar poetul însuși afirmă că e vorba de o poveste. Lucian Costache, de asemenea, atenționează asupra insistenței cercetătorului și traducătorului rus referitoare la determinarea genului literar al poemului: „Una dintre cele mai categorice opinii care afirmă că «Luceafărul» este un basm [...] este cea formulată, cu ceva timp în urmă, de Iuri Kojevnikov. Ne raportăm la ea pentru că e nu numai reprezentativă, ci și vehementă. Ea surprinde în sistematica și îndelungata încercare de a desprinde poemul de «poveste». Și apoi, termenii folosiți de Kojevnikov nu lasă loc niciunei alte discuții” [14, p. 80-81].

Problemele referitoare la forma și conținutul poemului „Luceafărul” au o importanță principială în ceea ce privește analiza rezultatelor activității tuturor traducătorilor de creații artistice în limba rusă. Motivul este următorul: versiunea poemului „Luceafărul” din 1950 este prima încercare de analiză a traducerii, efectuată de Elena Loghinovski după ediția din 1958. Și nu e întâmplător faptul că ne oprim la interpretarea „Luceafărului” în prima versiune a lui I. Mirimski și Iuri Kojevnikov. Această variantă a avut un rol pozitiv în sensul unor realizări traductologice originale, totodată, devenind pentru versiunile ulterioare un fel de clișeu. Anume în această primă traducere au fost formulate principiile și structura traducerii, a fost determinată o anumită concepție de conturare a personajelor, dar și o privire generală asupra poemului însuși, lucruri care în pofida multor inexactități au devenit pe mulți ani temei pentru alte traduceri.

Așadar, să începem cu primele strofe. Anume acestea reprezintă piatra de încercare pentru un traducător, deoarece sunt un punct de plecare pentru tot procesul de percepție a sensului întregului text. Pentru traducător apare imediat problema apartenenței de gen a poemului. Această întrebare, precum și nenumărate altele, apar pe măsura înaintării în procesul de traducere, în fabula și subiectul poemului. Chiar prima strofă a originalului a creat diverse interpretări în raport cu conținutul lucrării:

Eminescu:	Literal în rusă:	Kojevnikov-Mirimski:
<i>A fost odată ca-n povești,</i>	<i>Была однажды, как в сказках</i>	<i>В роскошном замке у царя</i>
<i>A fost ca niciodată</i>	<i>Была, как никогда не бывало,</i>	<i>Неведомого края</i>
<i>Din rude mari împărățești,</i>	<i>Из высокого императорского рода</i>	<i>Цвела, как внешняя заря,</i>
<i>O prea frumoasă fată.</i>	<i>Слишком красивая девушка.</i>	<i>Царевна молодая.</i>
[131, p. 4]		[119, p. 101-112]

În acest context, am decis să folosim **retroversiunea** în ideea de analiză în continuare a procesului de transmitere a sensului auctorial. (Atenționăm că sensul auctorial primează, iar infiltrarea traducătorului pentru a-l expune în altă limbă este secundară.) **Retroversiunea** primei strofe: *Într-un luxos castel al țarului/ Unei necunoscute țări/ Înflorește ca zorile primăverii/ Tânăra fiică a țarului.*

Analiza comparativă a acestei strofe traduse în limba rusă cu textul lui Eminescu demonstrează o coincidență aproximativă cu originalul: apare „un luxos castel al țarului”, o țară „necunoscută”, „o tânără fiică a țarului”. Atitudinea auctorială, aproape ascetică, din descrierea inițială a fetei este înlocuită cu o șablonardă comparație exaltată a frumuseții ei cu „zorile primăverii”. E pe față dorința aprigă a traducătorilor de a crea un portret al fiicei de împărat mai convingător și mai poetic decât a făcut-o autorul. În plus, ei etalează o afișată tendință de a se apropia de cititorul rus cu chipurile de țar și ale fiicelor sale, stereotipuri din folclorul rusesc, ceea ce nu are nimic în comun cu originalul. O curioasă evoluție a suferit prima strofă în următoarea versiune a traducerii, făcută de I. Kojevnikov în 1981, reeditată și în 1989, în care începutul poemului e mai mult o intenție de basm.

Kojevnikov:	Retroversiune:
<i>Все было сказкой, в наши дни</i>	<i>Totul era o poveste, în zilele noastre</i>
<i>Такого не бывало –</i>	<i>Așa ceva nu se întâmplă –</i>
<i>Средь многочисленной родни</i>	<i>În neamul numeros</i>
<i>Царевна расцветала.</i>	<i>Înflorește fiica țarului.</i>

În explorarea sa științifică I. Kojevnikov scrie: „Așadar, să reluăm textul poemului: *A fost odată ca niciodată* (...) (noi, pe de altă parte, putem completa că în folclorul rusesc începutul unei povești își are expresia sa *жили-были*”). Kojevnikov consideră că poetul ne sugerează fără echivoc că avem de a face cu o poveste bazată pe motive populare sau utilizând motive populare și în niciun caz nu e vorba de un autentic poem filozofic. „Bineînțeles, poemul *Luceafărul* nu este o transpunere rimată a unei povești, dar el nu este nici sută la sută un poem filozofic. *Luceafărul* este o poveste”, insistă cu îndărătnicie traducătorul și, ca în fiecare poveste, există în

ea și sens direct, și alegorie, adică e vorba de acea „aluzie fină – lecție pentru falnicii flăcăi” («наме́к – добрым молоды́цам уро́к») [82, Kojevnikov p. 288].

Avem tot dreptul să ne exprimăm anumite îndoieli cu referire la această remarcă. Apelând la original, observăm că I. Kojevnikov anulează două rânduri din contextul întregii strofe, preferând forma generală, depersonalizată, a așa-zisului început de basm. Adică, în locul „A fost odată [...] O prea frumoasă fată”, care se referă la o extrem de frumoasă, ca în povești, fată de viță nobilă, trăitoare a unor timpuri de neuitat, Kojevnikov a ales expresia generală „A fost odată”, egală cu rusescul «жили-были».

Despre acest lucru scrie și Elena Loghinovski: „Astfel, ne este greu să acceptăm formula inițială care neagă, de fapt, afirmația poetică din original: *A fost odată ca-n povești,/ A fost ca nicidecum*, printr-o răsturnare a ei prea categorică: «*Всё было сказкой, в наши дни/ Такого не бывало...*», adică, în traducere literală: *Totul a fost o poveste, în zilele noastre/ Așa ceva nu s-a întâmplat...*” [31, p. 227].

După cum vedem, în continuare e și mai evidentă calea începutului de poveste, care duce la fermecătoarea „fiică de țar”. Vom face abstracție de „nenumăratele ei rude”, deși la Eminescu este spus clar că fata-i „din rude mari împărătești”, adică de înaltă obârșie, însă nu e regină și, cu atât mai mult, „fiică de țar”. Astfel, ne confruntăm atât cu o neconcordanță etnică („neam împărătesc” nu e similar cu rusescul «царский род», adică „neam de țari”), dar și cu una istorică, iar „fiica de țar” («царевна») apare de dragul interpretării poemului ca o poveste apropiată de folclorul rusesc. Asupra abordării superficiale a introducerii de poveste atrage atenția și Lucian Costache: „Nici începutul poemului, nici precizarea din manuscrisul «Luceafărului» nu sunt, așa cum încercăm să dovedim, elemente care să motiveze această interpretare, care, de altfel, este și cea mai simplă, cea mai «la vedere», dar posibilă numai prin neaprofundarea poemului” [14, p. 81].

Referitor la esența de basm a „Luceafărului”, evident, motivul etnofolcloric a servit pentru poem ca un fel de cadru, dar pentru Eminescu, din punctul nostru de vedere, poemul nu este o poveste, ci o alegorie, mitul fiindu-i osatura gândirii poetice și filozofice. În acest sens univocă este și părerea lui Lucian Costache: „Nu preluăm aceste considerații pentru a evidenția legătura poeziei lui Eminescu cu folclorul românesc, ci pentru că din ele se distinge evidența care ne interesează în primul rând: desprinderea de interpretarea poemului ca basm și includerea lui între marile mituri ale lumii, ca mit al poetului, cu diferențele de complexitate și de expresie, alteori cu simplificări sugestive” [14, p. 39]. Tot el revine la acest gând în capitolul „Luceafărul nu e un basm și nici o repovestire” [14, p. 79], continuând: „În respectul pentru formă, care înseamnă în primul rând respect pentru «*vechimea*» și «*înțelepciunea*» limbii, Eminescu e cât se poate de modern și nu se înscrie în clișeul romantic «de a exprima teribile pasiuni omenești», iar

însemnarea lui Gaëtan Picon cum că «o artă, în sfârșit, față în față cu ea însăși, obține din limbajul său propriu formele noi ale creației sale» e adevărată și pentru poetul nostru. Și din acest punct de vedere, și din cele ce vor urma, părerea lui Kojevnikov este greșită” [14, p. 81].

Atunci ce e cu textul „Luceafărul”? E totuși o poveste? Întrebarea are o importanță principială, deoarece anume particularitățile de gen ale lucrării au determinat destinul traducerilor în limba rusă. Ne vom referi doar la trăsăturile cele mai importante ale poveștii și la deosebirea ei de mituri, deoarece atemporalitatea poemului a demonstrat atât transformarea sa, cât și ceea ce ține de mitopoeticul auctorial.

În raportul cu genericul „Mitul și povestea în practica psihologică: discursul textului simbolic”, prezentat la Conferința Internațională din China dedicată diferențierii poveștii de mit (ediția a doua) (a treia narațiune folclorică principală fiind eposul), cu două surse de bază ale spațiului colectiv de interpretări analitice, Galina Bednenko, istoric, mitolog, specialist în domeniul sistemelor simbolice, ia ca bază teza conform căreia în perspectiva de a vedea discursul textului simbolic e necesar, cel puțin, să se distingă cele mai importante genuri ale sale. Confruntând povestea cu mitul, ea atrage atenția asupra diferențelor principiale dintre ele și precizează că în cultura europeană mitul și povestea, în calitatea lor de două genuri, se deosebesc într-o măsură evidentă și chiar principială. Galina Bednenko analizează aceste diferențe, pornind de la credință și creație, narațiune auctorială, autenticitate istorică și variațiuni de subiect, nume și caracter, actualitatea și unicitatea subiectului, condiționarea socială/individuală a faptelor, emoții și sentimente miraculoase, timp și soartă, spațiul subiectului, scopurile funcționale și finalul narațiunii. „Mitul e orientat spre credință. El propune o credință actuală și veridicitatea celor întâmplate. Pentru el este importantă existența imuabilă a anumitor simboluri pentru audiență. Simbolul pentru poveste nu e ceva principial, el fiind înlocuit cu imaginea, semnul, metafora.” [147]. Și Ioana Em. Petrescu a cercetat în mod special particularitățile mitopoetice ale codului liric eminescian. Ea subliniază un aspect foarte important al creațiilor eminesciene – „cele două simboluri obișnuite ale poeziei în opera lui Eminescu: *oglinđa de aur* și *hieroglifa*. [...] Ca oglindă de aur, arta ar fi o formă a cunoașterii magice, menită să restituie ființei noastre, pierdută în «valurile vremii», adevărurile permanente. Alături de oglindă de aur, hieroglifa reprezintă în limbajul eminescian o altă înfățișare simbolică a artei. [...] Hieroglific este în primul rând limbajul mitului, și istoricul e cel care caută spiritul, ideea acelor forme, care ca atare sunt minciuni, și arată că mitul nu e decât un simbol, o *hieroglifă care trebuie citată și înțeleasă*” (subl. n.). Similar mitului, poezia „nu are să descifreze ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simboluri și hieroglifele imaginilor sensibile”, cu precizarea că acest trup hieroglific al imaginii preexistă în ideea care o reclamă: „Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în

sine ca înăscută deja cugetarea trupului său, «trup» ce va fi determinat, în cazul poeziei, și de timbrul spiritualității naționale” [52, p. 60-61].

După cercetările lui Jung e greu de presupus că se va găsi ceva care să pună la îndoială faptul că mitul exprimă subconștientul colectiv. „Autorul unei povești populare este unic în anonimatul său ca o formă specială a multitudinii liniare. El duce în continuare tradiția unei singure voci – a unui singur povestitor. Aceasta este o transmitere liniară a unui subiect auctorial. Poveștile de autor sunt niște narațiuni stilizate subordonate.” [147] Referitor la poemul „Luceafărul”, este imposibil a-l include în categoria narațiunilor stilizate, oricât și-ar fi dorit unii cercetători. Eminescu a folosit surse folclorice, mai ales a și scris câteva lucrări în care deja se contura subiectul viitorului poem „Luceafărul”, care valorifică motivele basmelor versificate „Miron și frumoasa fără corp” și „Fata-n grădina de aur” (după versiunile germane ale lui Richard Kunisch), devenind creația originală a poetului și impunându-se ca un mit fundamental românesc [7, p. 293].

În acest caz, dacă s-ar repeta canoanele narațiunii de basm, s-ar putea spune că Luceafărul, urmărindu-și scopul, apare în fața Cătălinei în mod variat. Dar nu e așa, deoarece el nu este un personaj tipic de poveste, unul care implică și ceva material, adică nu e un prinț, un monstru, nu e, la urma urmei, un zmeu sau dragon. Pe de o parte, el este un fenomen nepământesc – o stea anonimă/luceafăr și, atenție, nu este o realitate vitală a eroinei, ci un rod al viselor sale, care-i apare atunci când ea este definitiv deconectată de la relația senzorială a lumii externe. El întruchipează imaginea mascată a unor dorințe reprimite ale Cătălinei. Pe de altă parte, el este creația Demiurgului și are numele său de Hyperion, totodată fiind și o esență a misterului și atemporalității altei lumi. „Timpurile mitice alcătuiesc o unitate indisolubilă cu proporțiile cosmice ale mitului și cu orientarea lor către destinele colective, identificată subiectiv cu întreaga omenire: (...) faptele Demiurgului (...) au o importanță «colectivă» cosmică; e vorba de dobândirea luminii, focului, apei potabile etc., adică de originea inițială, de procesul cosmogonic.” [152]

I. Kojevnikov afirma, în studiile sale, că elementul de basm al poemului este predeterminat nu doar de începutul lui, dar și de personajul central – luceafărul. Kojevnikov se bazează pe etimologia numelui – Lucifer, care semnifică „purător de lumină”. Planeta Venus (Venere) este cea mai luminoasă stea de dimineață și de seară, iar în popor i se mai spune luceafăr. În tradiția cultă însă e mai răspândit cel de-al doilea sens al numelui Lucifer, numele îngerului decăzut care s-a răsculat împotriva lui Dumnezeu, fiind doborât în infern. Kojevnikov consideră că Eminescu a pornit de la folclor și nu din tradiția cultă, fapt cu care suntem de acord. Doar că personajul principal al poemului eminescian în niciun caz *nu este un produs al infernului*, ci este totuși o stea purtătoare de lumină. Însă deducțiile ulterioare ale primului traducător și cercetător rus al

poemului sunt contradictorii, deși pot servi ca model pentru determinarea statutului de gen literar. *La Eminescu cuvântul „luceafăr” în poem nu e scris niciodată cu majusculă*, adică are doar funcția nominativă, denumirea obiectului sau a fenomenului. În cazul nostru, „luceafăr” este sinonimul cuvântului „stea” și nu e vorba de numele personajului. În plus, steaua are o profundă și multilaterală semnificație simbolică și artistică în chiar textul poemului:

- 1) călăuză a destinului uman;
- 2) veriga de legătură dintre cer și pământ, dintre realitate și transcendent;
- 3) autodefinirea omului-creator, a geniului;
- 4) element al chipului imaginar „ochi-lumină”;
- 5) aspectul romantic din relațiile îndrăgostiților.

Ignorarea acestor factori ar fi redus cu mult semnificația sistemului imagistic al poemului, lipsind originalul de aspectul poetic și polisemantic, deoarece în procesul traducerii s-ar fi pus pe același plan nivelul pretextual, intertextual și intratextual al lucrării. „Un mit important este caracterul și personajul. Personajele au nume și origini unice. De cele mai multe ori, subiectul este determinat de unitatea caracterului personajului... Într-o poveste numele sunt convenționale. Diferențe de caracter aproape că nu există. Personajul este totalmente supus subiectului.” [147] În poemul eminescian, numele *luceafărului-stea* este rostit pentru prima dată în strofa a 75-a a poemului. *Și îl rostește Demiurgul*. Curios e faptul că toți traducătorii în limba rusă ai poemului **consideră denumirea astrului ceresc drept un nume, adică distanțându-se de autor și personificând sau umanizând personajul**. Și acest lucru nu este întâmplător. Începând cu prima traducere a poemului, translatorii s-au lasat influențați de ideea clișeizată că poemul este o poveste versificată. Din punctul nostru de vedere, din acest motiv e complicată traducerea primelor strofe în limba rusă, deoarece anume în ele se află capcana determinării genului poemului eminescian. E îndoielnic faptul că cineva ar fi considerat poemul „Cain” de George Gordon Byron sau „Demonul” lui Lermontov, „Paradisul pierdut” de John Milton sau „Faust” de Johann Wolfgang Goethe niște povești, în pofida irealității, bunăoară, a subiectului fantastic.

Despre didacticismul poemului. În virtutea ideii noastre, constatăm că, deși poemul „Luceafărul” e întocmit pe un suport de poveste, este imposibil de limitat zborul imaginației auctoriale, implicitul filozofic până la metaforismul jucăuș al poveștii. Și, cel mai important, „didacticismul”, în sensul de „teritoriu nuclear” al poveștii, o deosebește nu numai de mit, dar și de alte forme de autoexprimare verbală: de la literatura realistă (pentru care didacticismul direct este contraindicat) până la cea fantastică (unde didacticismul nici nu prea există, ci se constată doar un anumit „interes” sau chiar antididacticism) [156]. Kojevnikov însă consideră că „Luceafărul” este o poveste și, ca în orice basm, în ea există și sens direct, și parabolă. Despre ce

didacticism al poemului poate fi vorba, în cazul în care ne referim la original, adică la text, context și intertext, în special la mediul temporal în care a fost conceput „Luceafărul”?

În *Dicționarul enciclopedic „Mihai Eminescu”*, Mihai Cimpoi subliniază: „În plan filozofic, Eminescu căuta, ca și Heidegger, drumul de ieșire din labirintul contradicțiilor, împăcându-se chiar cu ele, adâncindu-le, depunând eforturi de a le reuni într-o unitate. Filozoful aplică serios *metoda genetică*, căci trebuie să vadă cum se naște formă din formă, cugetare din cugetare, maximă din maximă. Istoria e știința pură și, totodată, știința practică, presupunând teoretizare și trăire, captare în «cugetări sintetice» asemănătoare cu cele ale lui Kant, Hegel și Schopenhauer, și o supunere impulsurilor vieții, mișcărilor sufletești” [7, p. 437].

Doar simplificarea acestei creații eminesciene până la nivelul unei povești ar fi fost în stare să dea profundului sens al poemului un ordinar caracter instructiv, moralist, didacticist, legat de nestatornicia firii omenești, întruchipat de tipicul personaj feminin – Cătălina. Și aici ajungem la o curioasă, din punctul nostru de vedere, opinie ce ține de aspectul *gender* al poemului, atins de I. Kojevnikov, care se inspirase din surse folclorice. Kojevnikov motivează denumirea poemului din rațiuni de *gender*, considerând că poetul ar fi dat stelei un alt nume, bunăoară Venus, dar atunci personajul principal ar fi devenit o ființă de gen feminin și s-ar fi schimbat rolul tuturor personajelor, fapt care, în esență, nu ar fi denaturat sensul poemului, dar „ar fi fost distrusă forma aleasă de poet a poveștii”. Această situație ar fi fost similară cu cele din miturile antice, când zeitelor li se permitea să-i ispitească pe tinerii pământeni și să le obțină dragostea, unde „inițiativa în relațiile erotice erau atât de origine masculină, cât și feminină” [82, p. 289]. El însă consideră că acest lucru este în contradicție cu morala creștină, poveștile populare sunt influențate de ea, deoarece în folclor „inițiativa în dragoste întotdeauna aparține bărbatului. Și doar atunci când femeia își caută iubitul sau soțul dispărut, adică după ce-și unesc destinele, ea poate să manifeste inițiative (...). Așadar, nu doar prin nume, ci și prin faptul că acest nume semnifică originea masculină, Eminescu precizează că forma poemului ține de poveste” [82, p. 289]. În același timp, se observă și aici din partea cercetătorului o interpretare forțată: a numelui personajului poemului, Cătălina, drept unul doar de poveste, adică o ființă supusă, cum se prezintă femeia în rolul ideal al personajelor folclorice (este imposibil oricât ne-am dori). Mai ales, nu se poate spune că ea este lipsită de inițiativă. La această temă ne vom opri mai pe larg când vom analiza caracterul Cătălinei, când va fi vorba de modul personal de cercetare în procesul traducerii poemului.

Particularitățile lingvistice ale interpretării în limba rusă a poemului „Luceafărul” de către I. Mirimski și I. Kojevnikov

Dar să revenim la textele originalului și ale traducerilor din 1950 și 1981. Strofa a doua reprezintă versiuni parcă foarte apropiate de original.

Eminescu: *Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele./*

Kojevnikov-Mirimski:

Она в кругу своих подруг

И скромных и прелестных

Была как ангел средь святых,

Луна средь звезд небесных (1950)

[119, p. 101]

Kojevnikov:

И у родителей одна,

И красотой икона,

Как будто среди звезд луна,

Среди святых – мадонна.

[131, p. 28]

Retroversiune:

În cercul prietenelor sale

Modeste și încântătoare

A fost ca un înger printre sfinți,

Luna între stele cerești.

Retroversiune:

Și una la părinți,

Și frumoasă ca o icoană,

Ca între stele luna,

Între sfinți – madonă.

În varianta anului 1950 primele două rânduri din strofa a doua reprezintă o creație personală a celor doi traducători, traducerea exactă, conform originalului, fiind doar cea din rândul patru. Iar „fecioara” din rândul trei în original, în traducerea lor a devenit „înger”. Traducerea e o chestiune de creație și, precum e arhicunoscut, nu e una textuală și este imposibil să ceri așa ceva într-o traducere artistică. Și totuși nu putem să fim de acord cu faptul că fiind vorba de „unicitatea” personajului în familie, originalitatea ei în toate manifestările vitale rezidă în faptul că în jurul ei apare o ceată întreagă de modeste și încântătoare prietene. Așa ceva e în contradicție cu tema singurătății principalului personaj feminin, asupra căreia insistă autorul mai ales în prima parte a poemului. În același timp, într-o măsură oarecare chipul de înger corespunde interpretării fabuloase de către traducători a poemului. Prima strofă corespunde totalmente textului original, celelalte sunt și ele apropiate conținutului, dar poeticul auctorial este anihilat de componentele lexicale ale limbii în care se face traducerea: comparația frumuseții personajului cu „icoana” și schimbarea în continuare a cuvântului *fecioară* cu imprevizibila *madonă* creează o incompatibilitate stilistică. Amestecul confesional de ortodoxie și catolicism în lexiconul creștin creează o anumită disonanță. În plus, evidentă comparație din folclorul românesc „ca luna între stele” se află într-o stridentă disonanță cu expresia *madona*. În acest caz, din punctul nostru de vedere, armonia traducerii rusești nu salvează de superficială prezentare a contextului. Aceeași confuzie confesională este remarcată de Elena Loghinovski în textul traducerii din 1950, implicit în dialogul lui Hyperion cu Demiurgul (strofa a 70-a a traducerii): „Traducătorul modifică, în continuare, și caracterul altor imagini mitologice. Astfel, Demiurgul apare în adresarea Luceafărului ca un fel de Savaoth pravoslavnic:

- *О, мой отец, пускай живет*

Твоя святая благодать!

Cuvântul reprodus exact, *tată*, își pierde aici – datorită vecinătății cu sintagma *tvoia sviataia blagosti* (sfânta ta bunătate) – sensul denotativ care predomină în original și capătă conotații străine, sugerând semnificația de părinte bisericesc (*sviatoi oteț*)” [31, p. 215-216].

Traducerea din 1981 doar a amplificat această tendință (strofa 71 a traducerii):

Kojevnikov:

Retroversiune:

- Прошу тебя, Родитель мой,	<i>Te rog, tată al meu,</i>
От вечности избавить.	<i>Scapă-mă de veșnicie.</i>
И станет вечно род людской	<i>Și pe veci neamul omenesc</i>
Тебя за это славить.	<i>Te va proslăvi.</i>

[131, p. 35]

Iarăși ne ciocnim de tendința insistentă și intenționată a traducătorului de a se feri de semnificația filozofică a poemului și a-l reduce la nivelul unei povești versificate: „Și convorbirea lui Hyperion cu tatăl său este pământească, familială, deși dusă în sferele cerești...” [82, p. 301]. În schimbul consimțământului părintesc la renunțarea la veșnicie, el îi oferă tatălui eternă slăvire din partea neamului omenesc. Iar cuvântul *Родитель* subliniază și mai mult semnificația concretă, familială și de neam a lexemului *tată*. Precum observă Elena Loghinovski, analizând distihul: *И станет вечно род людской/ Тебя за это славить*, traducătorul nu îngustează doar sensul afirmației eroului, ci diminuează și semnificația filozofică a imaginii Demiurgului [31, p. 228].

Semnalăm că în traducerea din 1950 este încălcată succesivitatea strofelor, deoarece strofei 71 a originalului îi corespunde strofa 70 a traducerii. Astfel, se descoperă **lipsa strofei 36** a originalului. Pionierii traducerii poemului în limba rusă pur și simplu **au ignorat-o**. Acest lucru a fost observat de redactorul cărții de traduceri ale poemului în mai multe limbi, editată în 1984 la editura „Cartea Românească” sub egida Uniunii Scriitorilor din România. Evident, a fost făcută următoarea remarcă: „Versul lipsă în traducerea lui I. Kojevnikov și I. Mirimski este dat *literal*:

- О, ты прекрасен, каким только во сне

Демон может явиться,

Но по пути, что ты мне открыл,

Я никогда не пойду.” [25, p. 141]

E curios faptul că în această culegere de traduceri ale poemului în alte limbi a fost inclusă anume această versiune în limba rusă a „Luceafărului”, deși la acea vreme existau deja traduceri ale lui D. Samoilov, Gr. Perov, A. Brodski, chiar și încă o versiune a lui I. Kojevnikov (din 1981). După cum am mai remarcat, în prima versiune a traducerii lipsește numele stelei/luceafărului Hyperion, care apare totuși în traducerea lui I. Kojevnikov din 1981, peste 30

de ani. Varianta din 1981 este o încercare de a se apropia cât mai mult de original, inclusiv în ceea ce ține de titlul poemului, «Лучафэрул». S-ar părea că el corespunde totalmente originalului – „Luceafărul”, adică respectă forma articolului hotărât. Dar o asemenea discutabilă precizie în varianta rusească, din punctul de vedere al legilor fonetice ale limbii receptoare, a jucat un rol neunivoc. Acest aspect a fost remarcat de Elena Loghinovski: „Am obiecta, în primul rând, folosirea formei articulate a numelui: Luceafărul, nejustificată de normele traducerii și de legile limbii-receptor, această formă sunând deosebit de greoi și în același timp, încețoșând conotațiile cuvântului respectiv în sistemul limbii ruse: forma nearticulată ce se apropie de numele Lucifer (Лучафэр – Люцифер – Люцифер) este familiară cititorului rus încă din traducerea poemului byronian «Cain», al cărui protagonist apare nu doar ca prinț al beznei, ci și ca împărat al luminii și rațiunii” [31, p. 227].

Probabil, Kojevnikov a fost influențat de ideea, la care ne-am referit deja, că Eminescu a pornit de la tradiția folclorică și nu de la cea cultă și de aceea și-a denumit personajul cu numele stelei Luceafărul, evitând cuvântul Lucifer. Însă insistența de a include poemul în genul *poveste* a jucat un rol nu tocmai favorabil în percepția poemului în limba rusă, un precedent de pierdere a armoniei și muzicalității limbii originalului. E de ajuns să urmărim textul variantei-traducere pentru a constata cât de greoi e stilul după folosirea acestei forme de nume în țesătura limbii-țintă. Cel mai convingător exemplu e reflectat în strofa 34:

Eminescu:	Kojevnikov:	Retroversiune:
<i>O, vin, odorul meu nespus</i>	<i>Пойдем со мной, любовь моя,</i>	<i>Hai cu mine, iubirea mea,</i>
<i>Și lumea ta o lasă.</i>	<i>Оставь свой мир скорее.</i>	<i>Lasă lumea ta mai repede.</i>
<i>Eu sunt luceafărul de sus</i>	<i>Лучафэрулом буду я,</i>	<i>Eu voi fi luceafărul,</i>
<i>Iar tu să-mi fii mireasă.</i>	<i>А ты – женой моею.</i>	<i>Iar tu nevasta mea.</i>
[131, p. 7]	[131, p. 31]	

Schema piciorului de vers: U – U – U – U –

U – U – U – U –

În original avem un catren silabo-tonic în formă de *iamb* clasic cu accent pe a doua silabă și rimă încrucișată masculină și feminină. Formal, traducerea în limba rusă respectă originalul. Dar să atragem atenția la schimbările fonetice în versul al treilea al traducerii în comparație cu cel al originalului. În cuvântul *luceafărul* din versiunea rusă apare silaba *om* ca final al substantivului la cazul instrumental.

luceafărul

Лучафэрулом

U – U –

U – U – U

Astfel, în textul lui Eminescu celor cinci cuvinte le revin opt silabe, din care patru sunt în *luceafărul*, iar la Kojevnikov sunt doar trei cuvinte, căroră le revin aceleași opt silabe, dar încărcătura principală, din cinci silabe, cade pe cuvântul *лучафэрулом*. Adică, are loc o deviere

în plan ritmico-intonațional: la Eminescu există un singur accent dominant-intonațional pe silaba a doua din cuvântul *luceafărul*, iar la Kojevnikov, sub influența ritmului de iamb – *лучафэрулом* apare în mod mecanic al doilea accent pe silaba a patra, fapt care sună prost în limba rusă, distorsionând impresia cititorului despre valoarea poetică a poemului. În plus, e modificat și sensul strofei a 34-a. La Eminescu *luceafărul* spune că e *stea*, iar la Kojevnikov, că el *va fi* *stea*, și în acest caz, cine este el în clipa apariției sale în fața Cătălinei? La Eminescu iubita este logodnică, iar în traducere – soție. E de remarcat că în prima versiune a traducerii făcută de Kojevnikov-Mirimski în strofele 21 și 34 nu se simte acest stil greoi, însă sensul rândurilor 3 și 4 *я буду вечною звездой, / а ты – моей женою* (*Eu voi fi veșnică stea, / Iar tu – nevasta mea*) trece și în varianta din anul 1981.

Schimbarea cuvintelor „*O, vin/npuđu*” cu expresia *пойдем со мной* (*hai cu mine*) sărăcește chemarea fină și emoțională a luceafărului, caracterizată prin cuvântul *скоpee* (*mai repede*), care diminuează acordul emoționant al momentului. Un observator atent ar remarca că în prima versiune a traducerii „*Luceafărului*” făcută de Kojevnikov-Mirimski *nu există comparația iubitului Cătălinei cu un minunat înger* din strofa 23 a originalului. Va mai vedea că *a dispărut și comparația luceafărului cu demonul* în a doua apariție în fața iubitei. Strofele 36 și 37, reprezentând un contrast simțitor cu strofele 23 și 24: *O, ești frumos cum numa-n vis / Un demon se arată, / Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată! / Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde, / Și ochii mari și grei mă dor, / Privirea ta mă arde.*, au fost refăcute de traducători în totalitate și adunate într-o singură strofă: *Лучафер, ты мне сердце сжест / Своим холодным взором. / О, если б ты расстаться мог / С заоблачным простором!* (*Luceafăr, tu mi-ai ars inima / Cu privirea ta rece. / O, dacă vei putea să te despați / De spațiul care se găsește după nori!*

Astfel, strofa 36 a lui Eminescu *dispare*, deteriorându-se structura, conținutul și încărcătura de sens a textului poematic. Adică, *este total ignorat contrastul „înger-demon”* care, începând cu momentul apariției și până în prezent, a servit ca sursă a nenumăratelor interpretări ale poemului. Elena Loghinovski notează: „Omisiunea de neiertat însă este lipsa de echivalență cu originalul în descrierea celor două metamorfoze ale Luceafărului. În timp ce primul portret sugerează – în mare parte – condiția angelică a Luceafărului, chiar dacă îl reproduce fără prea mare fidelitate față de original (plete blonde, giulgiul azuriu), în cel de-al doilea, trăsăturile demonice sunt eliminate total” [31, p. 215].

În strofele 23 și 34 e redată doar admirația Cătălinei pentru frumusețea lui și frica ei față de cadavru.

Retroversiune:

– *Как ты прекрасен! Но пойми, Еști foarte frumos! Dar trebuie să înțelegi,*

Идти стезей твоею,

Mergi pe calea ta,

Расстаться навсегда с людьми Să mă dispart pentru totdeauna cu oamenii
Я не смогу, не смею. Eu nu pot, nu îndrăznesc.

Мне чужды все твои слова, Cuvintele tale sunt pentru mine străine,
Я им со страхом внемлю... Cu teamă le ascult...
Ведь ты мертвец, а я жива Fiindcă tu ești mort, iar eu sunt vie
И не покину землю. Și nu voi părăsi pământul.

[119, p. 104]

Kojevnikov și Mirimski au lăsat în afara traducerii și ceea ce-i permite Cătălinei să determine că în fața sa e o ființă, în concepția ei, fără viață și căreia i se adresează: *Și ochiul tău mă-ngheață*. Privirea de gheață a Luceafărului – **frigul** – care-i este caracteristică acestei ființe cerești cu o frumoasă față de înger este incompatibilă cu forma de existență umană. Iar aici este evidentă intenția primilor traducători de a constrânge procustian poemul în cadrul poveștilor folclorice. Totodată, în prima versiune dispare nu doar strofa 36. Aceeași tratare o are și strofa 77, esențială!, în care Demiurgul descoperă esența firii omenești:

Ei numai doar durează-n vânt
Deșerte idealuri –
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri. [131, p. 12]

În ediția bucureșteană a traducerii este dată interpretarea literală a acestei strofe, realizată de redactorul cărții: „Они лишь строят на ветру/ Пустые идеалы –/ Когда одни волны исчезают,/ Появляются другие” [25 p. 148]. Este evident că tema monologului de poveste a Demiurgului despre *deșerte idealuri* cade din cadrul inofensiv al poveștii, în care primii traducători au încercat să includă cu totul altceva, în caz contrar, din „romanticii progresiști” Eminescu ar fi ajuns în categoria „romanticilor reacționari”, lucru inadmisibil pentru canoanele realismului socialist. Probabil, astfel se explică îndârjirea cu care Kojevnikov, reprezentant al mediului său temporal, nu accepta să vadă un poem care e ceva mai mult decât o prelucrare poetică a unui subiect folcloric și să nu pătrundă în profunzimea concepțiilor filozofice și despre lume ale lui Eminescu, dar și să perceapă atmosfera mediului temporal al poetului în procesul creării poemului, în prima traducere evidențiindu-se clar subiectul rătăcitor de poveste despre iubitul decedat fără un subtext filozofic. Dar chiar și o asemenea atitudine n-a fost în stare să sărăcească profunzimile de sens ale lucrării, deoarece în cercetările sale asupra „Luceafărului”, expuse în cartea *Mihail Eminescu și problema romantismului*, pasionat de analiza lucrării, autorul trece la interpretarea nefolclorică a poemului în sensul său alegoric și reflectează astfel despre geniu și gloată: „Grație acestei situații, geniul ar obține parcă două chipuri – e vorba de

Luceafăr, steaua luminoasă, precum se vede geniul din mulțime. Al doilea chip este Hyperion, cel care reprezintă aspectul neobișnuit al geniului. Geniul are o sete de contopire cu societatea, pentru că este înzestrat cu toate sentimentele specifice omului, dar pretențiile sale față de societate sunt atât de mari, încât devin irealizabile, motiv pentru care geniul este respins de societate” [82, p. 308].

Există un detaliu curios care confirmă gândul că mediul temporal al traducătorului l-a făcut potrivnic în intenția de a prezenta cititorului acelor timpuri o traducere deplină și autentică a poemului: în cercetările sale asupra „Luceafărului”, editate în 1968, Kojevnikov scrie despre opoziția celor două chipuri ale personajului principal din poemul cu pricina – luceafărul și Hyperion, dar la acea vreme deja fusese reeditată doar prima versiune a traducerii făcută în comun cu I. Mirimski în 1950, unde lipsește nu doar antiteza „înger-demon”, dar chiar și numele Hyperion. Iar a doua sa traducere, independentă, a apărut abia în 1981. Astfel, în cercetările sale din 1968, pentru un cerc restrâns de cititori, Kojevnikov prezintă o analiză a textului original, evitându-l pe al său, care era adaptat la postulatele ideologice ale timpului și ale traducerii în comun, îngustând și sărăcind astfel creația unică a poetului român nu dintr-un capriciu personal, ci fiind condiționat de mediul său temporal. În citatul anterior iese în evidență expresia despre „*pretențiile extrem de mari față de societate ale geniului*”. Într-o măsură oarecare, această sintagmă demonstrează atitudinea personală a lui Kojevnikov față de geniu, care ar trebui să fie mai modest, conducându-se mai întâi de toate de prioritățile problemelor sociale asupra celor personale. Pe de o parte, dacă e vorba de o societate burgheză, un asemenea comportament al geniului e admisibil, pe de altă parte e altceva, dacă e vorba de așa-zisa societate a dreptății sociale. În acest caz el nu poate fi acceptat, devenind periculos pentru societatea care „nu este în stare să-i satisfacă pretențiile, motiv pentru care îl și respinge”.

Strofa a 67-a e mai aproape de cosmogonia eminesciană: *Летит – и видит из-под крыл,/ За хаосом горенья,/ Рождение света и светил,/ Как в первый день творенья* (El zboară – și vede sub aripi/ Arderea haosului,/ Nașterea luminii și a corpurilor cerești,/ Ca în prima zi a creării). La Eminescu: *Și din a haosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine*. Însuși textul eminescian iese din cadrul impus al rigorilor conceptuale de poveste versificată, chiar dacă e redată într-o versiune originală de autor. În scopul de a le oferi „falnicilor flăcăi o lecție” și a-i avertiza în privința infidelității feminine, în versiunea din 1981 Kojevnikov se apropie tot mai mult în interpretarea ultimelor strofe de morală socială, adică nimeni și nimic nu-i în stare să-i schimbe concepția generală despre poem referitor la genul acestuia. Dimpotrivă, precum am mai remarcat, în intenția apropierei poemului de poveste, de la prima până la ultima strofă textul traducerii suferă schimbări și mai pronunțate. În primul rând, ele țin de mijloacele lingvistice și de particularitățile stilistice ale traducerii. În același sens, ca o

etapă în drumul anevoios, dar ademenitor, spre reîncarnarea Luceafărului pe solul rusesc, trebuie privit, după părerea noastră, și textul semnat în 1981 de Iuri Kojevnikov. Anterior, am precizat deja că, în principiu, versiunea traducerii independente a lui Kojevnikov n-a schimbat aproape nimic din atitudinea sa conceptuală asupra originalului. Tentativa sa de a păstra structura lucrării n-a soluționat problema definirii genului poemului. În plus, această versiune a demonstrat și mai mult atitudinea materialistă atât față de personaje, cât și față de conținutul poemului în general. Atât în chip de înger, cât și în cel de demon, lexicul luceafărului este cu totul prozaic. În aceeași cheie sunt redată și replicile fetei. Iar adresarea Demiurgului față de Hyperion e coborâtă la nivel obișnuit:

Кого же ради умереть?/ К чему все жертвы эти?/ Не лучше ль сверху посмотреть,/ Что ждет тебя на свете? (Retroversiune: De dragul cui să mori?/ La ce bun toate aceste sacrificii?/ Parcă nu e mai bine deasupra să privești/ Ce te așteaptă în lume? La Eminescu: Și pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te așteaptă.

Referindu-ne la tălmăcirea ultimelor strofe – 95 și 96 – din traducerea anului 1950, 97 și 98 din traducerea anului 1981, observăm aceeași narațiune „didacticistă”, asupra căreia insistă Kojevnikov și în care el vede o legătură directă cu morala folclorică sau, mai precis, cu cea obișnuit-socială:

Original (str. 97, 98):

1950 (str. 95, 96):

Retroversiune:

<i>Dar nu mai cade ca n-trecut</i>	<i>Но не упал он с высоты</i>	<i>Dar n-a căzut el din înalt</i>
<i>În mări din tot înaltul:</i>	<i>Чтоб всплыть со дна морского.</i>	<i>Să se ridice de la fundul mării.</i>
<i>–Ce-ți pasă ție, chip de lut,</i>	<i>– Кого обманываешь ты,</i>	<i>– Pe cine minți tu,</i>
<i>Dac-oi fi eu sau altul?</i>	<i>Меня или другого?</i>	<i>Pe mine ori pe altul?</i>

<i>Trăind în cercul vostru strâmt</i>	<i>Живите, радости полны,</i>	<i>Să trăiți, plini de bucurie,</i>
<i>Norocul vă petrece,</i>	<i>До дна иснейте счастье.</i>	<i>Până la fund să beți norocul.</i>
<i>Ci eu în lumea mea mă simt</i>	<i>А мне навеки суждены</i>	<i>Ci mie îmi sunt predestinate</i>
<i>Nemuritor și rece.</i>	<i>Бессмертье и бесстрастье.</i>	<i>Nemurirea și impasibilitatea.</i>

E curios faptul că V. Rozențveig, autorul prefetei la indicele biobibliografic „Mihai Eminescu” din 1950, argumentând interpretarea ultimei strofe (98) a „Luceafărului”, sublinia că „oricine va vedea în ultimele rânduri ale *Luceafărului* doar vocea personalității, închisă în orgolioasa sa singurătate, nu-l va citi și nu-l va înțelege corect pe Eminescu (...). Un cititor atent față de oameni va mai auzi și altceva: tristețea și durerea omului, învăpăiat de dragoste pentru oameni, dar disperat în înțelegerea că nu este în stare să schimbe ceva în viață, în istorie”.

Totodată, citând rânduri din traducere, V. Rozențveig lasă o notă esențială: „În această traducere ideea originalului este redată într-un mod liber. Iată cum e tradusă următoarea strofă:

<i>Вам, живущим в узком кругу,</i>	<i>Trăind în cercul vostru strâmt</i>
<i>Да сопутствует счастье,</i>	<i>Norocul vă petrece,</i>
<i>Я же чувствую себя в своем мире</i>	<i>Ci eu în lumea mea mă simt</i>
<i>Бессмертным и холодным.</i>	<i>Nemuritor și rece.”</i> [107, p. 9]

În traducerea independentă a lui Kojevnikov din 1981 culmea prozaismului e atinsă anume în strofele 97 și 98 ale poemului, în care traducătorul reduce totul la un final banal, adică la disprețul geniului față de infidela sa iubită și cercul ei „strâmt” de prieteni: *Забавою судьбы слепой/ Вам быть в кругу бесплодном,/ А мне – всегда самим собой/ Бессмертным и холодным.* (**Retroversiune:** *Veți deveni un joc al soartei oarbe/ În cercul vostru infructuos,/ Iar eu întotdeauna voi fi eu însumi,/ Nemuritor și rece.*)

În continuare, vom analiza modalitatea prin care Kojevnikov a încercat să creeze și să planteze poemul în substanța limbii ruse în versiunea comună cu I. Mirimski din 1950 și în cea independentă din 1981. Examinând textul poetic, inițial am pornit de la caracteristica formală a poemului, apoi am continuat cu importanța lexicului, determinând culoarea stilistică a lexemelor simple, a cuvintelor compuse și a îmbinărilor de cuvinte atât în original, cât și în traducere.

E de remarcat că în privința „părților de vorbire” numărul de cuvinte nu coincide, măcar și din motivul că **în prima versiune a traducerii strofele 36 și 77 lipsesc**. În plus, unele părți de vorbire apar traduse sub forma altor părți de vorbire. De exemplu, în strofa 47 din original: *Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul,/ Ei, Cătălin, acu-i-acu/ Ca să-ți încerci norocul.* [131, p. 8] în traducere adjectivul *frumoasă* este redat prin verbul *нохорошела* (*a deveni tot mai frumoșică*), ce diminuează frumusețea Cătălinei; locuțiunea adverbială *acu-i acu* e tradusă prin intermediul expresiei verbale *настал твой час*, adică „a venit ceasul tău”. Acest exemplu demonstrează încă o dată cât de complicat e procesul traducerii în care sunt implicate limbi cu diferite coduri și sisteme lingvistice, respectiv, și cu diferite mijloace lexicale și stilistice. Se mai impune să nu se piardă din vedere faptul că *teoria modernă a traducerii recurge la categorii și concepte cu sensuri universale, acestea fiind acceptabile pentru diferite tipuri de traduceri*.

Totodată, rămâne deschisă importanta problemă despre evidențierea naturii tipice a artisticității (în special a textului poetic) și posibilitățile de valorificare în haina transformată a altei limbi. Osatura poetică – caracterul artistic – rămâne valoarea constantă nu doar a originalului, ci și a traducerii, care este expresia lui secundară. Iar fiind pusă în discuție o traducere poetică, în primul rând, e necesar să se pornească de la artisticitatea ei.

„Determinarea poeziei este o sarcină inevitabilă a celor sortiți s-o teoretizeze. Încercările de a se feri de aceste determinări duc la anumite ambiguități și, în ultimă instanță, la cunoștințe lipsite

de conținut. Orice definiție a poeziei este o limitare inevitabilă a cognoscibilului, a celui dornic să cunoască și chiar a actului cunoașterii; acest lucru întotdeauna este un caz particular al poeziei, cu ajutorul căruia judecăm poezia în general.” [85, p. 37] Pentru a înțelege taina poeziei, e necesar de a o încarna. Scanarea poeziei încă nu înseamnă materializarea ei totală. Poezia nu se materializează, ci se „întruchipează”, păstrându-și propria desăvârșire. Iată de ce traducerea poeziei îi revine doar poetului, pentru că este imposibil de cucerit esența poeziei, ea te poate doar admite. Întruchiparea poeziei e similară cu sufletul, care se află în trup, nedespărțit de el, dar nici fuzionat cu acesta [85, p. 39-40].

Astfel, orice reificare a poeziei este unică și irepetabilă, însă în orice caz concret întâlnirea cu întruchiparea auctorială a inspirației produce repetiția acestui fenomen, lucru care face posibilă studierea procesului. Aceeași similitudine se observă și în procesul traducerilor. Dar, fiind lipsit de har poetic, traducătorul se transformă într-un banal comentator al „tainei” care se referă la natura irațională a poeziei. Cunoscând posibilitățile poeziei, adică având idee de poetică – știința despre arta poetică, însă fiind lipsit de continuitatea artistică a realului în cuvânt, traducătorul, în cel mai bun caz, e în stare doar să transpună tehnic varianta originalului care poate fi comparată cu un corp fără suflet.

Traducerea nu este altceva decât un organism activ, plin de viață, precum este o lucrare artistică și, din acest motiv, poezia și măiestria traducerii sunt indisolubile. La fel, *nu orice poet* e în stare să traducă poezie, deoarece în afară de efortul spiritual e nevoie și de ceea ce se numește *măiestrie*, adică e nevoie de cunoștințe și iscusință în domeniul traducerii, ceea ce nu se poate realiza doar cu intuiția poetică. „Poetizarea este o activitate creatoare umană prin care se împlinește o intenție cosmică (divină) și se creează «a doua natură»” [85, p. 41]. Tot ce ține de arta poeticului are față de traducerea poeziei o referință dublă.

Deseori poate fi auzită părerea că o traducere este considerată reușită atunci când există impresia că originalul nici n-ar exista: adică textul pare a fi scris direct în limba maternă a traducătorului. Lev Ginsburg însă în acest sens e categoric: „Ba nu! E necesar să nu fie doar impresia că-i scris «în limba rusă»! (...) Atunci când scria despre Marșak, Tvardovski preciza că «în urma unor intense căutări, de ani de zile, lui Marșak îi reuși să găsească niște procedee de intonație care fără să-și piardă specificul naturaleței rusești, transmit perfect muzicalitatea cuvintelor cristalizată în baza unei limbi departe de natura celei ruse...” [75, p. 66] și, în confirmare, adăugând: „Această atitudine vie față de cuvântul matern, supunerea lui, inspirată, „ordinelor originalului” și este poezia traducerii!” [75, p. 67].

Analizând originalul, am acordat o atenție deosebită particularităților lingvistice ale originalului, Eminescu fiind considerat pentru poporul român creatorul limbii române moderne, precum Pușkin este creatorul limbii moderne ruse, având și mari predecesori. Anume ei au creat

fundamentul limbii literare în toate sferile de utilizare (știință, publicistică), incluzând contribuțiile lor concrete în cercetările istorice, științifico-naturale, etnologice și filozofice. „Este concludentă în acest sens ideea lui M. Heidegger de a descoperi sufletul limbii, pentru a auzi exprimarea, pentru că limba «vorbește» ea însăși.” [12, p. 112]

Poemul „Luceafărul” reprezintă în sine un model unic de limbă literară română, incluzând toate aspectele capacității sale funcționale și unitare pe întregul său spațiu vital, deoarece doar această calitate de a fi o forță unitară a tuturor graiurilor și dialectelor vorbirii românești se dovedește a fi esența dezvoltării și înnobilării ei. Cea mai mare parte a componenței lexicale a poemului o reprezintă lexicul normativ al limbii române moderne.

Lexicul de uz general include multe cuvinte din graiul moldovenesc și din alte graiuri ale limbii române. Aici găsim și formule ale *perfectului simplu*, folosite mai mult în graiul oltenesc: *trecu, făcu, venii, porni*. Printre formele arhaice ale limbii se regăsește cuvântul *mumă* în discursul luceafărului despre originea sa, atunci când apare de două ori în fața Cătălinei. O formă presupusă de adresare în vorbirea folclorică față de o persoană de viță nobilă – *Măria Ta* – se întâlnește la Cătălina, atunci când i se adresează lui Cătălin – *mări Cătălin*, iar formele arhaice sunt destul de rare – *saț, vecinicie, vecinicul*.

Cu alte cuvinte, poemul este scris într-o limbă accesibilă cititorului contemporan poetului. În ceea ce privește arhaismele, sunt și anumite aspecte discutabile, deoarece la momentul scrierii lucrării formele arhaice folosite de poet puteau fi prezente în limba vorbită. „Evident este un lucru – majoritatea absolută a lucrărilor, oricărui secol ar fi aparținut, au fost scrise în original într-o limbă modernă (în raport cu timpul respectiv, adică e vorba de același mediu temporal). O chestiune de principiu pentru traducător e să decidă: ori e obligat să sublinieze îndepărtarea în timp a acelei limbi, cândva plină de viață și contemporană cu acea stihie lingvistică față de limba actuală, ori să restabilească rezonanța ei vie, de la începuturi... Memoria, erudiția, tactul artistic, viața însăși îi vor sugera cele mai potrivite cuvinte în acest context.” [75, p. 33]

Mijloacele lingvistice și stilistice ale traducerii din 1950. În versiunea din 1950 pot fi remarcate următoarele procedee ale traducătorilor pentru includerea textului poetic străin în literatura limbii-țintă.

1. *Mijloacele lexicale*

a) *Folclorul rus, arhaismele (influența slavei vechi), limbaj popular*: *царь* (țar), *царевна* (fiica țarului), *царица* (nevasta țarului), *вешняя заря* (auroră primăvărată, poet.) *урочный час* (ora stabilită, arh.), *лазоре́вый туман* (ceață azurie, arh. poetic), *вита́зь* (voinic, arh.), *сте́зя* (drum, arh.), *в тя́гость* (a fi o povară, pop.), *веселый хоровод* (horă veselă, folc.), *ра́ть* (oștire, arh.), *взор оза́ренный* (privire înseninată, arh.), *светоза́рный* (strălucitor, arh.); *горная вы́сота* (înălțime cerească, arh.); *зыбкий луч* (razp nestabilă, arh.), *у́йма страда́нья, обет*,

постпел (groază de chinuri, legământ, ștregar, *arh.*), *недомрога* (modestă, *pop.*), *укромный угол* (colțisor ascuns, *pop.*), *все постыло* (totul e odios, *arh.*), *склониться ниц* (a se apleca, *arh.*), *искупление* (ispășire, *arh.*), *благость* (compasiune, *arh.*), *венец* (coroană, *arh.*), *жребий* (sorți, *arh.*)

b) *Împrumuturi din alte limbi (preponderent din limbile Europei de Vest):* *роскошный замок* (castel splendid), *своды зала* (bolta sălii), *дочь короля* (fiica regelui), *паркет* (parchet), *паж* (paj), *шлейф* (trenă), *кокетство* (cochetărie), *хаос* (haos);

c) *Anacronisme:* *пространство мировое* (spațiu mondial), *мирозданье* (univers), *комета* (cometă), *земной шар* (glob pământesc).

2. Mijloace stilistice:

a) *Includerea clișeele sentimentale și romantice din poezia lirică de la începutul secolului al XIX-lea:* *скромные, прелестные подруги* (modeste și adorabile prietene), *дивный свет* (lumină uimitoare), *сень томной ночи* (umbra nopții pătimășe), *очи* (ochi), «бессмертье было мне милей, чем ласки девы нежной» („Nemurirea mi-a fost mai dragă decât mângâierile unei dulci fecioare”), *разлука вечная* (eterna despărțire), «и покатыл за валом вал на возмущенном море» (și s-au rostogolit valurile revoltate ale mării) (la Pușkin, „Basm despre pescar și reștișor”: «Вот идет он к синему морю,/ Видит, на море черная буря» (literal: „Iată, se duce la marea albastră/ și vede pe mare o neagră furtună”).

b) *Influența clișeele din romanțele urbane:* «о прошлом не жалея» („nu regret trecutul”, aproape de romanta „Șal vișiniu” («Темно-вишневая шаль»)), «склони головку мне на грудь» („apleacă-ți capul pe pieptul meu”), «огонь твоих лобзаний» („focul sărutărilor tale”), primele două rânduri din ultima strofă (98) sunt parcă preluate dintr-un cântec de pahar: «Живите, радости полны,/ До дна испейте счастье» („Să trăiți plini de bucurie,/ Să beți până la fund fericirea”).

c) *Clișee ale poeziei sovietice:* «Пылать, как солнце, и сгореть – вот путь всего живого» („A arde ca flăcără, ca soarele și a deveni scrum – iată calea tuturot vietăților” (vezi la Maiakovski: «Гореть, и никаких гвоздей – вот лозунг мой и солнца!» (literal: „A arde și nimic mai mult – iată lozinca mea și a soarelui”).

„Devenite clișee și «forme de-a gata», aceste unități comunicative sunt ușor recunoscute și decodificate de vorbitorii nativi ai unei limbi (în mod curent, se traduce dintr-o limbă străină în limba maternă și nu invers (în majoritatea cazurilor, *vom nota și noi* – M. L.), unitățile frazeologice reprezintă unul din cele mai dificile aspecte.” [12, p. 113]

Includerea în traducerea poemului „Luceafărul” a unor asemenea „perle” nu contribuie deloc la percepția corectă a acestei lucrări clasice din literatura română, slăbind acțiunea emoțională asupra cititorului.

d) „Înfrumusețări” suplimentare ale textului: strofa 7 – «он загорался, как алмаз» („el se aprindea ca un diamant”), strofa 22 – «ты будешь в замке золотом» („vei fi într-un castel de aur”); strofa 25 – «И вот во мгле янтарной» („Și iată în negura de chihlimbar”); strofa 30 – «Алмазами сверкая,/ Пылает в сумраке ночном/ Корона золотая» („Strălucind cu diamante, arde în întunericul nopții coroana de aur”); strofa 31 – «Плащ заколот у плеча/ застежкой хрустальной» („Giulgiul este încheiat cu o agrafă de cristal”).

De pe pozițiile traducătorilor, precum că poemul e o poveste, asemenea „podoabe stilistice” ar fi intensificat atmosfera de poveste, doar e știut că prezența „giuvaiericalelor” e specifică pentru genul poveștii. Este evident ecoul textului-cântec din opera lui N. Rimski-Korsakov „Sadko”, foarte populară în Uniunea Sovietică în anii ’50 ai secolului trecut: *Не счесть алмазов в каменных пещерах,/ Не счесть жемчужин в море полуденном/ Далёкой Индии чудес* (Literal: *Nenumărate diamante în peșterele din stânci,/ Nenumărate perle în marea din răsărit/ a Indiei îndepărtate cu minunile ei*). Menționăm că la Eminescu e pomenit o singură dată cuvântul cu sens de „piatră prețioasă”, în strofa 22: *Colo-n palate de mărgean*.

e) Amestecul nejustificat al mijloacelor stilistice. De exemplu:

Eminescu:

Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca dup-a ei cântare /Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?

Kojevnikov-Mirinski (1950):

Захочешь, дам тебе я дар/ Чарующих мелодий,/ Чтобы земной кружился шар/ В веселом хороводе.

Retroversiune:

Vrei să-ți aduc în dar/ Melodiile minunate,/ Ca globul pământesc să se învâртеască/ În horă veselă?

Atragem atenția asupra componentei lexicale cantitative și calificative a limbii-țintă (rusă) în comparație cu originalul în expunerea artistică și semantică a ideii auctoriale. La Eminescu e folosit o singură dată cuvântul care semnifică originea personajului feminin din „Luceafărul”, mai ales că acest cuvânt demonstrează că fata e de viță nobilă, ce ține de un neam împărătesc, dar nicăieri nu se pomeneste că ea este o prințesă, adică fiică de împărat. În poem e specificat doar că fata-i „din rude mari împărătești” și atât.

Chiar și atunci când luceafărul, la prima sa apariție, îi propune fetei să-i fie logodnică, el nu-i atribuie și n-o numește cu niciun titlu de noblețe. În traducere însă, cuvintele „țar”, „fiică de țar”, „țăriță”, „fiică de rege” sunt folosite frecvent. Iar în adresarea Cătălinei către luceafăr, în loc de cuvântul *domn/господин* este ales *царь/țar*: *O, dulce-al nopții mele domn (O царь ночей, сойди ко мне)* [119, p. 12).

În textul eminescian fiecare cuvânt sau îmbinare de cuvinte sunt reglate cu o precizie ascetică, sunt așezate la locul cuvenit și imposibil de a fi înlocuite cu altele. Eminescu este destul

de zgârcit în privința diverselor înfrumusețări lexicale și, din acest motiv, în traducere nu este justificat surplusul de expresii și cuvinte din folclorul rusesc, arhaisme, limbajul popular și expresiile curente acolo unde ele nu există în textul original. E de ajuns de pomenit câteva expresii stabile din poem, pentru a confirma părerea că orice cuvânt e la locul său cu scopul de a individualiza un personaj sau altul. Cătălin, de exemplu, e *băiat din flori* (literal: *малец из цветов*), adică un bastard sau copil nelegitim. Această stabilă îmbinare de cuvinte în contextul expresivității chipului include întreaga biografie a personajului, caracterul și locul lui la palat, dar și lupta sa pentru a supraviețui în mediul său. El nu e chiar atât de simplu și atât de univoc, cum e prezentat în multe studii literare, în primul rând ca un antipod al personajului principal Hyperion. E adevărat, sunt valori incomparabile, dar și acestei ființe umane, precum se vede în poem, îi sunt caracteristice profunde sentimente omenești, care-l stăpânesc odată cu intensificarea relațiilor cu Cătălina. Prima lui impresie la vederea Cătălinei e redată de Eminescu printr-o expresie stabilă din limbajul popular: *Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul!* (literal: *Какой красивой и умницей стала, гори она огнем!*).

Expresia exclamativă a tânărului scoate în evidență natura lui, gest caracteristic unui curtean șmecher, redată printr-o burlescă zicală populară, aproape interjecție. Admirația ascunsă, relevată de această expresie ironico-brutală, scoate în vileag sentimentul care-i înmugurise în suflet. În aceeași cheie el îi propune fetei s-o inițieze în secretele relațiilor amoroase: *ți-aș arăta/ Din bob în bob amorul* (literal: *я бы показал тебе/ от зерна до зерна любовь*, cu alte cuvinte, de la „a” la „z”). Întregul său dialog cu Cătălina este un joc, un spectacol exprimat prin vorbele iuți și agere, fără vulgarisme, ale lui Cătălin și cele mai reținute ale fetei. Tocmai aici apare acel detaliu curios care confirmă originea nobilă a lui Cătălin și explică aflarea sa la curtea regală în calitate de paj. E vorba de forma prescurtată de adresare către personajele de viță nobilă – *Măria Ta*, pe care o folosește Cătălina în dialog cu tânărul Cătălin. O schimbare cardinală se produce în discursul lui Cătălin în partea finală a poemului, când poetul descrie întâlnirea nocturnă de amor dintre cele două personaje pământești. Componenta lexicală a celor trei strofe – 89, 90 și 91 – se caracterizează prin lipsa limbajului popular și prezența cuvintelor nobile și estetice echilibrate, pline nu doar de emoții sentimentale, ci și spirituale, evidențiate printr-o construcție mai deosebită a discursului și prezentate prin procedee precum vorbirea directă, inversiunea, transferul propoziției dintr-un rând în altul (fr. *enjambement*) și patetismuk aforistic: *Căci ești iubirea mea dentâi/ Și visul meu din urmă* (literal: *Ведь ты любовь моя первая/ и мечта последняя*).

Pornind de la ideea că poemul e o poveste, prima versiune a traducerii a scos în vileag tendința fățișă a celor doi traducători de a simplifica poemul. Traducerea independentă din 1981 a lui Kojevnikov n-a eliminat încercările de „îmbunătățire” a textului, pentru a-l prezenta

cititorului rus în forma pe care o considera traducătorul cea mai potrivită. La acea vreme apăruseră deja traduceri făcute de David Samoilov, Grigori Perov și Aleksandr Brodski. Elena Loghinovski notează: „I. Kojevnikov încearcă să elaboreze o versiune de sine stătătoare, care să nu fie prin nimic datoare celor precedente și să se remarcă printr-o exactitate sporită, începând cu reproducerea cuvântului și sfârșind cu recrearea viziunii auctoriale. Ambele momente corespund întru totul cerințelor moderne ale traducerii. Mai greu este să cădem de acord cu modalitățile realizărilor alese de I. Kojevnikov” [31, p. 227]. Loghinovski nu este de acord cu forma articulată *Luceafărul*, care sună deosebit de greoi în limba rusă; cu interpretarea dată de el poemului eminescian că genul poemului este basmul, cu o serie de exagerări nedorite. „Astfel, ne este greu să acceptăm formula inițială care neagă, de fapt, afirmația poetică din original: *A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată* printr-o răsturnare a ei prea categorică: *Всё было сказкой. В наши дни / Такого не бывало* (Totul nu a fost decât o poveste. În zilele noastre/ Nu s-a întâmplat așa ceva)” [31, p. 227]. „Tendința spre unificare a stilului, renunțarea la nuanțele de registru baladesc sau mitic în favoarea celui colocvial, transpare în cuvintele Luceafărului, adresate fetei de împărat: *Моя любовь; моя краса; будешь ты... женой моею* (dragostea mea; frumoasa mea; vei fi nevasta mea); în răspunsul fetei: *Светишь ты, не грея; они мне дар чудесный* (Tu luminezi fără să încălzești; ele sunt pentru mine un dar minunat) și chiar în discursul Demiurgului: *Кого же ради умереть? / Кому все жертвы эти?* (De dragul cui să mori? La ce bun toate aceste sacrificii?)

Asemenea prozaisme, alăturate uneori poetizării false: *И у родителей одна, и красотой – икона* (Și a fost una la părinți, / Și frumoasă ca o icoană) îl îndepărtează pe traducător și de scopul propus, introducând în locul accentelor populare accente de romanță” [31, p. 228]. Aici ar mai fi de adăugat și neconcordanța stilistică a mijloacelor lexicale, pentru rimă în *икона – мадонна* și precedentele cuvinte *царь, царевна*, ulterior și *спальня* în loc de *величественных сводов* (dormitor înlocuiește *falnicele bolți*), și alături – *узорное окно* (fereastră din lemn, împodobită cu desene reliefate) – un element de arhitectură arhaică rusească a palatelor țarului.

Extrem de eclectic este prezentată în aceste traduceri arhitectura clădirilor în care se desfășoară acțiunea poemului. Dacă în traducerea din 1950 există o oarecare incertitudine, atunci în cea din 1981 e un total amestec, percum scria Griboiedov, *«французского с нижегородским»* („o amestecatură de franțuzesc cu Nijni Novgorod”, în sens „foarte provincial”). La Eminescu persistă o arhitectură cam sumbră, de tip gotic: *umbra falnicelor bolți*”, *umbra negrului castel* (*тень величественных сводов, тень черного замка*), iar la traducător – *роскошный замок* (castel somptuos, de lux), introducând în text elemente incompatibile din arhitectura veche rusă, fapt la care ne-am referit anterior. Însă prin întreaga sa construcție, prin bogăția de conținut, caracterul său alegoric, anvergura sa lirico-epică și

profunzimea filozofică, poemul a depășit canoanele impuse. Acest fapt a creat obstacole de neînving pentru traducătorii puși în situația să îmbine niște noțiuni contrare. Laconismul misterios al lui Eminescu a fost ignorat, preferându-se propria creație, niște „născociri” care „îmbunătățesc” din abundență textul auctorial, toate acestea incluzând:

- a) tendențiozitate în determinarea genului;
- b) ignorarea caracterului alegoric și a profunzimilor filozofice;
- c) restructurarea textului;
- d) abundența de arhaisme rusești;
- e) includerea unor elemente etnofolclorice străine; f) incompatibilitatea stilistică a unităților lexicale prozaice cu o falsă poetizare, clișee de sentimentalism și romantism; g) o reducere evidentă a artisticității, inclusiv a muzicalității originalului.

Toate acestea nu înseamnă totuși că prima versiune rusească a *Luceafărului* nu are și unele reușite. Prin intermediul acestei pagini necunoscute anterior au fost lărgite frontierele de cunoaștere a comorilor spirituale din literatura și cultura universală.

Fermecătoarea ușurință și muzicalitate a versului este una din tainele geniului eminescian, dar și o adevărată încercare pentru toți cei care au curajul să deconspire și să prezinte prin intermediul altei limbi inegalabila măreție a poemului. Dar, precum am mai precizat, în prima versiune separarea sintactică a strofelor traducerii nu coincide cu textul originalului. Dacă în traducere e posibilă acceptarea unor permutări compensatorii de ordin sintactic, atunci în niciun fel nu poate fi justificată excluderea din original a unor fragmente de text. Considerentele noastre referitoare la dispariția strofelor 36 și 77 deja au fost expuse, fiind motivate în primul rând de condiția mediului temporal al traducătorilor. În versiunea independentă a traducerii din 1981, traducătorul a avut grijă ca forma versului, în general, ritmul și rima încrucișată să redea spiritul originalului. Toate caracteristicile enumerate confirmă faptul că sub aspect formal, conflictele externe ale acestei versiuni, în comparație cu prima variantă (1950), lipsesc. Catrenele din această versiune sunt similare în spiritul artistic cu cele din original și transmit în limba rusă atât sensul, cât și sonoritatea muzicală a originalului.

Kojevnikov (1981): – Ты так прекрасен, как во сне/ Лишь **ангел** может сниться,/ Но за тобой пуститься мне.../ Нет, не могу решиться. (**Retroversiune:** Ești atât de frumos cum doar în somn/ Un **înger** poate să vină în vis,/ Dar să pornesc după tine.../ Nu, nu pot să îndrăznesc (strofa 23).

– Ты так прекрасен, как во сне/ Лишь **демон** может сниться,/ Но встать на путь, открытый мне,/ Я не могу решиться. (strofa 36). (**Retroversiune:** Ești atât de frumos cum doar în somn/ Un **demon** poate să vină în vis,/ Dar a merge pe calea deschisă/ Nu pot să îndrăznesc.

Sub aspect lexical, la Eminescu aceste două catrene sunt aproape identice. Ele diferă doar prin adresările diferite ale Cătălinei către steaua care i se arată în două ipostaze: ca înger și ca demon. Kojevnikov doar nuanțează aceste adresări. În primul caz, fata este copleșită de îndoieli, fapt evidențiat de traducător prin punctele de suspensie, iar în cel de-al doilea caz, răspunsul ei negativ este rostit cu mai multă siguranță. Procedul nu contrazice originalul, ci, dimpotrivă, amplifică aspectul psihologic al conținutului ascuns în subtextul primei surse românești. Grație acestui procedeu poate fi admisă echilibrarea adecvată a traducerii cu varianta originală a poemului. Mult mai complicată însă e chestiunea transmiterii conținutului.

Aspectele semantice ale primei traduceri din 1950 și ale celei din 1981. Domeniul romantic într-o traducere poate fi cel mai dificil, deoarece vulnerabilitatea traducerii acestui sens în altă limbă în cele mai multe cazuri ține de condiționarea barierelor de ordin semantic. În condițiile de percepție în limba traducerii semantica bilingvă poate crea dificultăți insesizabile. Tipurile și nivelurile diferite de cunoaștere care apar în textele autorului și ale traducătorului, abilitatea profesională a traducătorului pot provoca nejoncțiunea în interacțiunea celor două limbi, în procesul traducerii, fapt asupra căruia s-a pronunțat și Krivoturov. Accentul pe universalitate, care determină orizonturile spațiului vital și ale timpului unui om, dar și ale mediului social în care a apărut un text anumit îi oferă traducătorului posibilitatea să înfrunte barierele traducerii. Totodată, mediul temporal cu influența sa asupra statorniciei factorilor psihologici ai traducătorului deseori creează deranjamente în atitudinea obiectivă, adică sub influența momentului curent duc la îndepărtarea de universalitate. Și cauza nu e, bineînțeles, lexicul, ci mai degrabă alte componente ale activității traductologice, adică „și în intonație, și în maniera vorbirii, și în timpul ei, și mai ales în punctul de vedere ales de traducător” [75, p. 33].

Subiectul și personajele „Luceafărului” în comparație cu sursa de poveste și personajele acesteia nu sunt doar simple metafore sau eroi de poveste care, arbitrar, pot fi acceptați sau respinși. Personajele sunt indisolubil legate de context, iar subiectul este inclus într-un anumit nivel simbolic. În urma amestecului sau a confuziilor acestor straturi se produce *profanarea, simplificarea și golirea de conținut a forței și sensului* subiectului. În consecință, o istorie simbolică se transformă într-o fabulă, a cărei morală în mod intenționat sau nepremeditat este redată pe un ton moralizator. Din acest proces dispar viața și sensul. Iar pentru a evia confuziile și amestecul materialelor simbolice, trebuie înțeleasă natura fiecărui nivel, rolul inițial al acestuia în esența culturii umane, mai ales particularitățile și influența lui prin imixtiunea și psihologia personală a traducătorului. În pofida încercărilor de a înțelege procesele din literatura română, părerile lui Kojevnikov nu sunt pe deplin argumentate. Din punctul nostru de vedere, acest lucru se întâmplă din cauza că, în perioada sovietică a sociologismului vulgar în știința literaturii, dar și a politizării studierii istoriei și culturii statului român, accesul la sursele de literatură științifică

era limitat. „Fenomenele literare în limitele fiecărei națiuni nu pot fi explicate exclusiv prin determinantele interne, ci doar clasificându-le în serie pe verticala propriilor cronologii”, remarca A. Dima în prefața la cartea lui Paul van Tieghem [56, p. 7].

Semnalăm că lucrarea lui Paul van Tieghem a văzut lumina tiparului în anii '30 ai secolului trecut. Contemporanii lui Kojevnikov din alte țări, în special Roza del Conte [21], o cercetătoare din Italia a literaturii române, au studiat în profunzime procesele romantismului pe solul acestei literaturi. Cu acribie de cercetător obiectiv și cu consecvență de critic literar, traducător și savant, dumneaei a întreprins acțiuni serioase în încercarea de a pătrunde în esența creației poetului. În postfața la cartea cercetătoarei italiene *Eminescu sau despre Absolut*, editată în 1963 la Roma, Mircea Eliade remarca: „Pentru prima dată creația poetică a lui Eminescu a fost analizată și interpretată în toată plinătatea ei, adică luând în considerare toate variantele, fragmentele și ciornele, publicate în ediția magistrală a lui Perpessicius. Acest lucru demonstrează că publicațiile de până la 1958 se bazau pe o informație documentară incompletă” [23, p. 462].

2.3. Versiunea lui David Samoilov: între intuiție și obiectivitate

A doua versiune rusească a *Luceafărului* a fost elaborată în anul 1968, cu ocazia apariției unei noi culegeri de poezie a lui Eminescu. Îngrijitorul ediției, David Samoilov, semnează și noua versiune a marelui poem. Destinul acestei traduceri este dramatic. Ea a fost ținta unor atacuri nefondate atât din partea criticilor moldoveni, cât și a celor din România. Spre deosebire de aceștia, Elena Loghinovski a cercetat în amănunt traducерile în limba rusă ale „Luceafărului” și a atras atenția asupra concluziilor pripite ale unor critici referitoare la traducerea lui David Samoilov. Propunem un citat mai vast din lucrarea ei, pentru a reda o viziune exhaustivă despre interpretarea traducerii poetului rus: „Părerea preponderant pozitivă a specialiștilor despre versiunea lui Samoilov apare umbrită de observații, de obicei neargumentate, care susțin că ea ar fi «pe alocuri împodobită în mod excesiv» [49, p. 148] sau că traducătorul «a rusificat totuși poemul, adoptând un discurs stilizat baladesc» [116, p. 247]. Comparați și aprecierea surprinzătoare din articolul lui Dumitru Bălan *Luceafărul eminescian în două versiuni rusești* (în: *Luceafărul. Centenar*), care neagă fără niciun argument valoarea versiunii lui Samoilov, alăturând-o în mod aleatoriu variantei grafomane semnate de N. Malarciuc (în: *Poezii/Stihotvorenia*, cu un cuvânt-înainte de Mircea Braga, Cluj-Napoca, 1982) și exaltând, la fel de neargumentat, valoarea versiunii Kojevnikov-Mirimski, fără a nota măcar lipsa imaginilor-cheie din strofele 23 și 36, citate de noi mai sus” [31, p. 252]. Aici putem adăuga și faptul ignorării totale de către critici a lipsei în versiunea traducerii Mirimski-Kojevnikov a esențialei strofe 77.

În percepția Elenei Șatohina se observă tradiționala tendință de a reduce poemul eminescian la o poveste ordinară, din care motiv ea respinge tonul baladesc al „Luceafărului”, susținut de

intuiția poetică a remarcabilului poet sovietic. Totodată, ea consideră că stilizarea poveștii în forma ei de baladă semnifică o rusificare a poemului, adică, balada fiind un fenomen tipic al literaturii ruse, era cazul ca „Luceafărul” să fi fost lăsat la un nivel de simplă poveste românească, fără a complica lucrurile. Cunoașterea superficială și ideologizată a istoriei literare, dar și un anumit mediu temporal a permis apariția unui șir de aprecieri „subiective”, toate fiind în concordanță cu preferințele oficiale. David Samoilov nu cunoștea limba română, precum predecesorii lui, însă multe catrene ale traducerii respectau nu numai litera, ci și spiritul originalului, depășind prin structura emoțional-artistică versiunile anterioare. În acest sens, vom compara cu originalul adresarea tinerei fete către luceafăr (strofa 13) în traducerea lui Kojevnikov-Mirimski (1950), Kojevnikov (1981) și Samoilov (1968).

Eminescu: *Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează.*

Kojevnikov-Mirimski (1950): *Спусти́сь по зыбкому лучу,/ Уйми мои страдания!/ Любовь моя, я так хочу/ Сиять в твоём сиянье.* (**Retroversiune:** *Cobori pe o rază nestabilă,/ Calmează suferințele mele,/ Dragostea mea, vreau atât de mult/ Să strălucesc în strălucirea ta.*

Kojevnikov (1981): *По тонкому лучу скользни/ Из непомерной дали,/ Чтоб помыслы мои и дни/ Тобою засверкали.* (**Retroversiune:** *Pe o rază subțire alunecă/ Din depărtarea de neatins/ Ca gândurile și zilele mele/ Prin tine să strălucească.*

Samoilov (1968): *Лучафэр, по лучу скользни,/ Приди в мои мечтанья,/ Проникни в дом и осени/ Мое существование.* (**Retroversiune:** *Luceafăr, alunecă pe o rază,/ Vino în visurile mele,/ Pătrunde-n casă și/ Viața-mi luminează.*

Din punctul nostru de vedere, în acest caz Samoilov este cel mai aproape de original. În varianta lui nu există născocitele „suferințe-pasiuni” din versiunea anului 1950 și „epitetele-podoabe” din cea a anului 1981. Samoilov păstrează cumpătarea originalului, aspect care ascunde în sine mai multe nuanțe decât descifrarea unilaterală a textului, caracteristică pentru traducerile celor doi colegi ai lui.

„Alături de o înaltă ținută artistică, care îi atribuie statutul unei opere de sine stătătoare, versiunea lui Samoilov se definește și prin gradul crescut de fidelitate față de original”, notează Elena Loghinovski [31, p. 218]. De asemenea, în pofida predispoziției pentru clișeu de poveste, lansată de primii traducători în limba rusă ai poemului, Kojevnikov-Mirimski, e de remarcat faptul că prima strofă în versiunea lui Samoilov nu e atât de categorică, precum cele din 1950 și 1981, deși există unele abateri de la textul original. În special, în scena primei întâlniri a Cătălinei cu pajul, harul poetic al lui Samoilov atinge o înaltă expresivitate artistică. Mijloacele lexicale sunt ale limbii vorbite, dar fără vulgarități și limbaj popular, iar un număr nu prea mare de cuvinte arhaice înălțătoare – *очи, томясь, пленительная тревога, возрастали* (*oci* în loc

de *глаза*; *томясь* în loc de *мучиться*; *пленительная тревога* în loc de *тревожное притяжение*, *возрастали* în loc de *росли*) – prezintă o reflectare a întâmplătoarei întâlniri romantice (pentru Cătălina), plină de presentimentul unor viitoare evenimente dramatice. Tabloul cosmogonic al zborului luceafărului e foarte aproape de original, acest lucru evidențiindu-se în strofele 65-66:

Eminescu: *Porni luceafărul./ Creșteau în cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.*

Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i cer de stele –/ Părea un fulger ne-nterupt/ Rătăcitor prin ele.

Samoilov: <i>Летит Лучафэр. Пара крыл</i>	<i>Под ним созвездия горят,</i>
<i>Растет огромной тенью.</i>	<i>Над ним – шатёр небесный,</i>
<i>Тысячелетний путь покрыл</i>	<i>А он – как молнии разряд</i>
<i>За тысячу мгновений.</i>	<i>Меж той и этой бездной.</i>

Retroversiune: *Zboară Luceafărul. Perechea de aripi/ Crește ca o umbră imensă./ O cale de mii de ani a trecut/ Într- o mie de clipe.*

Dedesubt constelații ard,/ Deasupra lui – boltă cerească,/ Dar el e ca o descărcare de fulger/ Între acea și această beznă.

Sau să analizăm strofa 69:

Eminescu: *Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.*

Samoilov: *Ведь там, куда стремится он, –/ Ни мысли, ни границы,/ Там тщетно хочет ток времен/ Из ничего родиться.*

Retroversiune: *Căci acolo unde se-avântă el/ Nu-i nici gând, nici hotar,/ Acolo vrea curgerea timpului în zadar/ Din goluri a se naște.*

Aici se urmărește nu doar fidelitatea în raport cu originalul, ci și o identitate poetică. Strofa 23, care cedează în precizie originalului, și a 36-a, aproape identică sursei inițiale, merită toată atenția pentru faptul că, după traducerea din 1950 a lui Kojevnikov-Mirimski, e prima dată când ele conțin în sine, importante din punct de vedere conceptual, două metamorfoze-antiteze ale luceafărului: în chip de înger și în chip de demon.

Eminescu: – *O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată.*

Kojevnikov-Mirimski (1950): *Как ты прекрасен! Но пойми,/ Идти стезей твоею,/ Расстаться навсегда с людьми/ Я не смогу, не смею.*

Retroversiune: *Cât de frumos ești! Dar trebuie să înțelegi/ Că să pornesc pe calea ta,/ Să mă despart pe totdeauna de oameni/ Eu nu pot, nu îndrăznesc. (strofa 23)*

Strofa 36 lipsește

Samoilov (1968): – *О, как ты **ангельски** хорош!// И я тебя не стою!// Но в путь, в который ты зовешь,/ Я не пушусь с тобою.*

Retroversiune: *O, cât de frumos, ca **un înger**, ești tu!// Și eu nu te merit!// Dar pe drumul pe care mă chemi/ Nu voi merge cu tine.* (стр. 23)

– *О, словно **демон** ты хорош!// Ты можешь только сниться!// Но в путь, в который ты зовешь,/ Я не решусь пуститься!* (стр. 36)

Retroversiune: *O, ești frumos ca **un demon**!// Te pot doar visa!// Dar pe calea pe care mă chemi/ Eu nu îndrăznesc să pornesc!*

Unele fragmente sunt uimitor de apropiate originalului. Și acest lucru se întâmplă în cazul în care Samoilov nu cunoștea limba română și lucra cu textul în traducere literală, o metodă caracteristică pentru acele timpuri. „Nevoiți să lucreze cu traducerea brută, poezii o compară cu o pasăre ucisă pe care trebuie să o învii și să o înveți să zboare, sau cu un oraș distrus pe care trebuie să-l reclădești... Unul dintre marii poeți și traducători ruși, N. Zabolotki (care, de altfel, pledează pentru utilizarea traducerii brute și în cazurile când traducătorul cunoaște limba respectivă, dar nu o posedă îndeajuns), scrie la un moment dat: «Traducerea brută a unui poem se aseamănă cu ruinele Colosseumului. O imagine adevărată a construcției o poate intui doar cel care cunoaște istoria Romei, viața ei cotidiană, obiceiurile, arta și arhitectura ei. Un spectator întâmplător nu este capabil de așa ceva»” [31, p. 43].

Și totuși atunci când sunt descrise metamorfozele luceafărului, când acesta apare ca un „ostaș cu spadă”, „cârlionțat și cu ochi senini”, „tânăr viteaz”, prima impresie duce imediat la *bâlinele* rusești. Nici Samoilov nu a reușit să scape definitiv de clișeele create de primii traducători. La fel ca cei doi, el constrânge poemul în cadrul specific al poveștii, împiedicându-se la primele două strofe, în unele privințe chiar depășind versiunea anului 1950 și creând un surplus de elemente etnofolclorice rusești, precum cel de pe fundalul peisajului cu «месяц ясный» (lună clară”) din catrenele rusești.

Samoilov:

В стране за тридевять морей,/ Как в сказках говорится,/ Жила, наследница царей,/ Красавица девица.

Retroversiune: *Într-o țară, de peste treizeci de mări,/ Precum se spune în basme,/ A fost o moștenitoare a multor țări,/ O fată frumoasă.*

În această versiune se remarcă același amestec de lexic de diverse stiluri, precum e și la primii traducători, fapt care creează o disonanță a mijloacelor poetice: alături de arhaicul *лоно/сân* apare de trei ori anacronicul *планета/planetă* și neașteptatul *селена/луна/lună*.

Este discutabilă și nejustificată nerespectarea ordinii cuvintelor, a unității lor sintactice, amplificată de pauza din finalul versului, lucru care-l împiedică pe cititorul rus să perceapă textul, creând impresia unei nepotriviri de caz a substantivului, și anume – genitiv în loc de acuzativ, deși următoarea strofă face corectura respectivă.

Глядит Лучафэр на их лиц/ Немое выражение. (Retroversiune: Privește Luceafărul la a fețelor lor/ Mută expresie. (strofa 92).

Oricum, asemenea regretabile exemple nu sunt caracteristice traducerii lui Samoilov. În interpretarea sa, majoritatea catrenelor depășesc artistic nu numai versiunea primilor traducători în limba rusă, dar și a celor de mai târziu. El este primul care a găsit cea mai precisă definiție în limba rusă a unor noțiuni specifice doar limbii române, precum e **dor** – «тоска», «любовь», în timp ce în traducerea cea mai răspândită a lui Kojevnikov-Mirimski figurează forma total neacceptabilă în contextul poemului – *скука/plictiseală*.

„Nouă versiune repune în drepturi și o serie de alte elemente nodale ale textului, ocolite de primii traducători. Astfel, în strofa 77 este evocat *nikcemnâi ideal* – *idealul deșert...*” [31, p. 219]. Tălmăcirea lui D. Samoilov poate să concureze și astăzi cu cele mai izbutite traduceri din Eminescu în limba rusă. „Desigur, un rol important îi revine aici și traducerii brute făcute, fără îndoială, cu multă grijă. Totuși, cheia succesului rămâne intuiția strălucită a lui Samoilov, poet de mare și autentic talent.” [31, p. 218] Cunoștințele universale, inteligența scriitoare și **Intuiția** – condiția *sine qua non* a talentului autentic de traducător – au jucat în acest caz un rol dominant.

2.4. Consecințele constrângerii la genericul basmului: varianta lui Grigori Perov

După cum era de așteptat, poemul a atras, în anii următori, atenția scriitorilor din RSSM care cunoșteau limba română. Primul dintre aceștia a fost Grigori Perov, autor la acea dată al versiunilor rusești ale nuvelor lui Creangă și Caragiale, ale liricii lui Negruzzi și Eminescu. Către anul 1975, când „Luceafărul” apare într-o nouă versiune, deja era pe larg răspândită varianta lui Kojevnikov-Mirimski, dar și traducerea lui David Samoilov. Remarcăm din capul locului că în această versiune există unele aspecte reușite, cum ar fi chipul lui Cătălin: *А в это время Кэтэлин,/ Дворцовый паж кудрявый,/ Дитя греха, приبلудный сын,/ Но дерзкий и лукавый,/ Шалун, несущий на балах/ Царицын шлейф шуршащий,/ За здоровым хмелем на пирах/ Застолье обносящий.*

(Retroversiune: În vremea asta Cătălin,/ Un paj cu păr buclat,/ Un copil al păcatului,/ Un fecior de pripas, dar obraznic și viclean,/ Ștregar ce poartă a împărătesei trenă foșnitoare,/ Care aduce băutura în sănătea mesenilor la masă.)

Din păcate, aceste elemente disperate nu creează un tablou general pozitiv. Încercarea lui Gr. Perov fusese un pas destul de curajos, deoarece traducătorii chișinăuieni nu aveau libertatea de a

alege să traducă direct dintr-o limbă străină, ci doar prin intermediul limbii ruse, aspect pe care l-am remarcat anterior, dar în acest caz traducătorul moldovean avusese avantajul și posibilitatea de a urma exemplul colegilor moscoviți, mai ținând cont atât de atmosfera lingvistică din republică, cât și de faptul cunoașterii limbii române. Această traducere este total subordonată structurii genului de poveste, creată de Kojevnikov-Mirimski, cu toate consecințele de rigoare. Punctul de plecare și proba de încercare, ca și la ceilalți traducători, a fost prima strofă. La Perov ea a luat o formă hipertrofiată, dezacordul cu originalul fiind nu numai în denaturarea textului, ci și în disonanța fonetică, obținând astfel o rezonanță inacceptabilă pentru limba rusă:

*Жила-была, как не была,/ Давным-давно, наверно,/ Среди сокровищ без числа/
Красавица-царевна.*

Retroversiune: *A fost odată, parcă nici n-a fost,/ Demult-demult, probabil,/ Printre comori nenumărate,/ O fată frumoasă, fică de țar.*

Despre acest aspect a scris Elena Loghinovski: „Exemplul cel mai pregnant îl prezintă însă strofa întâia, în care apropierea de original se dovedește a fi cu totul exterioară, aglomerarea redundantă a formulelor folclorice îngreunând atât sonoritatea, cât și perceperea sensului” [31, p. 226]. Având ca reper modelul traducerii din 1950, Perov a ignorat caracterul alegoric și profunzimile filozofice ale poemului, a preluat surplusul de arhaisme și elementele etnofolclorice străine, a acceptat incompatibilitatea repetată a diverselor stiluri lexicale, dar a comis și abateri esențiale de la original: în traducerea sa dispare strofa 24, în care fata îi spune luceafărului că el nu seamănă cu alții, că este un cadavru, iar ea e vie. Această strofă fiind un obstacol greu de trecut și pentru alți traducători, Perov a ales calea cea mai ușoară – a omis catrenul care necesită pătrunderea în gândirea filozofică și în concepția despre lume a poetului și care este în contradicție cu interpretarea poemului drept o poveste. El schimbă în mod arbitrar și conținutul catrenelor: întregul dialog dintre fată și stea e redat în interpretarea liberă a traducătorului. Strofa 52 din original la Perov devine a 57-a etc., adică traducătorul și-a asumat responsabilitatea, pentru o mai reușită continuitate, din punctul său de vedere, a subiectului, de a se implica în structura internă a lucrării. Tentativele de „îmbunătățire” a textului auctorial duc uneori la o adunătură de cuvinte fără sens, precum este traducerea strofei 29: *В огнистом нимбе лоб высок,/ И словно символ власти,/ На смоляных кудрях венки/ Из истины и страсти.*

Retroversiune: „În nimbul de foc fruntea înaltă,/ De parcă ar fi simbol al puterii,/ Pe buclele de smoală o cunună/ Din adevăr și pasiune”. Rezultă că în afară de coroană, luceafărul mai are și un nimb, ca la sfinți, lucru inadmisibil pentru chipul său demonic la cea de a doua sa apariție. Iar coroana nu e chiar o coroană, ci cunună, ceea ce nu este un simbol al puterii. Probabil, traducătorul a confundat cuvântul „cunună”/венки cu „coroană”/венец. Însăși cununa, fiind un lucru concret pe capul personajului principal, este împletită din *adevăr și pasiune*, adică a

devenit un obiect abstract. Și încă un exemplu din același rând al absurdităților – strofa 40 a traducerii: *В грехе пусть буду я рожден,/ Греховен от рожденья,/ Был на бессмертье осужден –/ Хочу освобожденья!* (**Retroversiune:** *Voi fi născut în păcat,/ Păcătos din naștere,/ Am fost condamnat la nemurire –/ Vreau libertate!*)

La Eminescu: *Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege.*

La Perov se are în vedere nașterea omului în sens biblic, sugerându-se păcatul originar, dar se subînțelege că personajul *a fost osândit (!) la nemurire* până la acest păcat și, din acest motiv, născându-se în păcat, el obține suspendarea pedepsei. Amalgamul mijloacelor lexicale cu noțiuni de diverse genuri și tipuri în redarea primei apariții a luceafărului nu corespunde în niciun fel modului în care e perceput el de către fată. El este văzut de ea ca un înger, dar cititorului de limbă rusă i se arată, conform hatărului traducătorului, ca un viteaz, personaj al eposului slav, înveșmântat ca o zeitate antică și asemănat cu un *tânăr zeu, purtând o hlamidă pe umerii de marmură*.

Comparând traduceri cu originalul, poate fi apreciată măiestria și calitatea muncii unui sau altui traducător. Împotriva analizei comparative a traducerilor făcute după una și aceeași creație s-au pronunțat multe dintre actualele autorități din domeniul traductologiei, fapt remarcat în primul capitol al prezentei cercetări. Noi suntem de părere că nu poate fi declarată orice traducere echivalentă cu cea mai bună traducere a unei lucrări. În acest sens, nivelarea rezultatelor traducerilor este axată, în primul rând, pe „subordonarea” unui anumit moment istoric.

Artisticitatea, ca cel mai important criteriu de apreciere al unei traduceri, este pusă de către Psurțev înaintea tuturor priorităților. Analizând raportul diverselor particularități ale textului artistic, el se oprește la aspectul formulării de sens (atât la concepție, cât și la percepție), remarcând (*subliniem din nou, M. L.*) că „specificul textului artistic, din punctul nostru de vedere, constă în absența principială la creatorul și interpretatorul lui a directivei spre «simpla evidență», spre sensul unidimensional. Din acest motiv, antipodul textului artistic va fi textul care nu dispune de o asemenea directivă” [104, p. 251-252].

Pornind de la criteriul corespunderii exacte a caracterului artistic și al sensului cu originalul, de la mediul temporal al autorului și cel al traducătorului, putem judeca despre nivelul calității muncii în domeniul traducerii, fără a absolutiza o versiune sau alta, și putem evita discreditarea valorii limbii-sursă, preferând cea mai precisă concordanță cu spiritul și litera originalului. Revenim și la părerea lui Paul van Tieghem, care nota: „Confruntând originalul și traducerea în ansamblu, el [*cercetătorul, M.M.*] se va asigura că traducătorul nu a omis paragrafe, pagini, capitole și nici n-a adăugat altele. Comparându-le în detalii – fie de la un capăt

la altul, dacă e vorba de o lucrare scurtă, fie prin investigații numeroase și vaste, dacă lucrarea e de proporții –, va determina unde traducerea redă o imagine fidelă a ideilor și stilului originalului. În caz că această imagine nu este una fidelă, va încerca să găsească atât mecanismul abaterii, cât și ce impresie, deliberată sau nu, lasă ea despre autor” [56, p. 139].

Revenind la traducerea lui Perov, care *nu era poet*, am putea constata că cel mai complicat lucru pentru el a fost reproducerea poetică a textului eminescian. „Această lipsă de unitate artistică a textului nu îi asigură versiunii lui Perov decât un loc modest în procesul complex al devenirii *Luceafărului* rusec.” [31, p. 6] Ignorarea realității etnoistorice i-a permis traducătorului Gr. Perov (dar și altor traducători) includerea elementelor mitologice străine în tălmăcirea poemului eminescian „Luceafărul”, ceea ce a denaturat în mod semnificativ textul originalului.

2. 5. O nouă etapă în interpretarea poemului de Aleksandr Brodski

Noua versiune, realizată de Aleksandr Brodski, apare în culegerea de la Chișinău în anul 1975 (cu o nouă redactare în 1980). Această versiune se bazează „pe reproducerea plenară a tuturor registrelor stilistice, a căror contopire armonioasă plăsmuiește parcă o nouă ipostază a sonorității simfonice a originalului. Este echivalată formula inițială, marcând caracterul de basm al poveștii ce va urma” [32, p. 230]. Traducerea lui Brodski este orientată, deschis și ferm, către un receptor anume – cititorul rus din secolul al XX-lea, care „și-a însușit”, în mare, literatura europeană din secolul trecut, dar îl cunoaște încă prea puțin pe Eminescu.

Tocmai această atitudine liberă și temerară conferă muncii traducătorului un caracter cu adevărat creator și transformă a cincea versiune rusească a „Luceafărului” într-un text modern, capabil să satisfacă exigențele unui cititor de la finele secolului al XX-lea.

În articolul lui Dumitru Balan „*Luceafărul* eminescian în două versiuni rusești”, publicat la București în ediția „*Luceafărul*”. Centenar. Sesiune jubiliară 1883-1983 în anul 1984, cercetătorul a confruntat soluțiile oferite de I. Kojevnikov – I. Mirimski cu versiunea lui Aleksandr Brodski și a ajuns la concluzia că în multe cazuri „o mai mare fidelitate față de text poate fi semnalată la A. Brodski” [3, p. 9].

O cu totul altă abordare față de textul poemului eminescian e vizibilă chiar de la traducerea primei strofe, una esențială. A. Brodski nu ezită în privința identificării apartenenței de gen a poemului. În versiunea sa nici nu există cuvântul „poveste”. Adică, el interpretează cuvintele din descrierea frumuseții neasemuite a Cătălinei ca o comparație și folosește expresia «как диво»/„ca o minune”, în sens de admirație, procedeu care, din punctul nostru de vedere, corespunde exact originalului. Astfel, A. Brodski depășește cadrul clișeului „poveste” creat de predecesori și pe tot parcursul interpretării traductologice a poemului creează tabloul alegoric al

narațiunii ca o construcție lirico-epică. De aceea, traducerea lui e prima încercare de a reda poemul ca pe un subiect poetic cu elemente mitologice și de legende populare, îmbinate cu prezența discretă a autorului, care își prezintă personajele și, totodată, își expune într-o formă indirectă sentimentele și propriile gânduri. Probabil, fiind una dintre cele mai apropiate originalului și diferită de versiunile anterioare, traducerea lui A. Brodski a declanșat pentru prima dată dubii referitoare la genul de poveste al poemului, permițând o mai largă percepție a „Luceafărului”. Această evidență a lărgit cu mult spațiul filozofico-existențial al poemului și, în tendința sa de a rămâne devotat originalului, traducătorul are grijă să nu dăuneze aspectului artistic al lucrării. Acest lucru este evidențiat și de Elena Loghinovski: „Contrastul, ca modalitate principală a stilului romantic, este utilizat nu doar plinar, ci și amplificat de traducător. Elocventă în acest sens este strofa 11, în care traducătorul adaugă o caracterizare a Luceafărului, construită – ce-i drept, în spiritul originalului, dar oricum anticipat – pe opoziția: *foc – frig*:

<i>Ea îl privea cu un surâs,</i>	<i>Улыбка теплых уст ясна,</i>
<i>El tremura-n oglindă,</i>	<i>А он – огонь и стужа –</i>
<i>Căci o urma adânc în vis</i>	<i>Снежит за ней в глубины сна</i>
<i>De suflet să se prindă.</i>	<i>И проникает в душу.” [31, p. 232]</i>

Semnalăm totuși că, fiind o cunosătoare a creației eminesciene și cel mai explicit cercetător al traducerilor în limba rusă, Elena Loghinovski, oricum, rămâne adept al opiniei că poemul „Luceafărul” este o poveste, totodată remarcând originalitatea atitudinii lui Brodski față de specificul de gen al lucrării: „Ascensiunea de la cuvânt – prin sintagmă – la imagine, dată de recuperarea întregului halou de conotații ale cuvântului și de folosirea echilibrată – în diferite segmente ale textului – a diverselor straturi lexicale, echilibru ce permite să descoperim într-o poveste populară cu elemente de legendă medievală trăsăturile unui poem romantic cu simbolistică filozofică și imagini mitice” [31, p. 231].

Putem presupune că în procesul traducerii A. Brodski nu și-a pus drept scop să facă o delimitare fermă în privința particularităților de gen ale poemului și a tendințelor filozofice ale poetului. Având ca temei versiunea traducerii sale, putem afirma cu toată certitudinea că el doar a respectat originalul. Urmând consecvent autorul, el a relatat *involuntar* ceea ce, din diverse motive, era o taină ascunsă cu grijă de ceilalți traducători. Cu alte cuvinte, Eminescu s-a legitimat deodată cu pașaportul altei limbi. Explicațiile acestui fenomen sunt mai multe: mai întâi, Brodski cunoștea limba română; în al doilea rând, el s-a afirmat și anterior ca un bun traducător al poeziei române, în al treilea rând, mediul său temporal se evidențiază în mod deosebit, comparativ cu cel al predecesorilor săi, printr-o atitudine de liber-cugetător. Traducătorul respectă cu sfințenie structura și compoziția originalului, proporționalitatea părților, consecutivitatea compozițională a narațiunii, lucruri care i-au dat posibilitatea de a întruchipa în

imagini artistice textul într-o altă limbă. Sunt de remarcat în special raritățile lingvistice ale lui Brodski, lexicul expresiv, care admite redarea întregii game romantice a poemului. E păstrat tonul sumbru al originalului și în descrierea castelului medieval, unde se iscă intriga principală a narațiunii și pornește desfășurarea evenimentelor cu ulterioarele acțiuni ale personajelor, care duc la finalul dramatic. Drept exemplu este traducerea strofelor 3, 4 și 7 ale „Luceafărului”:

Strofa 3

Eminescu: *Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă.*

Brodski: *Сквозь сумрак замка шла она,/ Когда спускался вечер,/ К холодной прорези окна – / Лучафэру навстречу.*

Retroversiune: *Prin semiîntunericul castelului ea mergea/ Când venea seara/ Spre deschizătura ferestrei/ În întâmpinarea Luceafărului.*

Strofa 2

Eminescu: *Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce./ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.*

Brodski: *Смотрела в даль, где из морей/ Он восходил, небесный,/ И стаи черных кораблей,/ Блистая, вел над бездной.*

Retroversiune: *Privea în depărtări, unde din mări/ El răsărea, ceresc/ Și stoluri de corăbii negre/ Ducea, strălucind, peste hău.*

Strofa 7

Eminescu: *Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară.*

Brodski: *И как, взойдя на небосвод,/ Он вспыхивает жарко,/ Едва лицо ее блеснет/ В бойницах черных замка.*

Retroversiune: *Și cum, răsărind pe bolta cerească,/ El se aprinde ca focul/ De îndată ce chipul ei, lucind/ Apare în meterezele negre ale castelului.*

Cu multă precizie este redată gama de culori și atmosfera castelului medieval, care tulbură imaginația cititorului, îndemnându-l să străbată conținutul încărcat de mistere ale poemului, lucru care lipsea în toate versiunile anterioare. În pofida faptului că Brodski include cu ușurință în textul traducerii unele amănunte care lipsesc în original (*прорезь окна, сумрак замка, стаи кораблей, бойницы замка* – *deschizătura ferestrei, semiîntunericul castelului, stoluri de corăbii, metereze ale castelului*), el păstrează spiritul și atmosfera originalului, deoarece unele abateri de la text sunt compensate de ipoteticele **subtexte** ale poemului, care sunt percepute ușor de un cititor versat. Deși n-a insistat în respectarea amănunțită a mediului temporal eminescian, date fiind noile condiții temporale, Brodski și-a permis să respecte linia originalului. Această

particularitate s-a lăsat simțită în unele inexactități și omisiuni ale traducerii, la care ne vom referi mai detaliat.

Pentru a reda atmosfera romantică a încărcăturii filozofice și simbolistice a narațiunii poetice, Brodski utilizează nenumărate arhaisme, ele nefiind adecvate timpului în care a fost creat poemul „Luceafărul”. Lexicul eminescian reprezintă, orice s-ar spune, limba aceluși timp pe care autorul o înalță la o sublimă perfecțiune poetică, fenomen cunoscut și în cazul lui A. S. Pușkin, întemeietorul limbii ruse moderne. Abundența de lexic învechit în textul traducerii este determinată mai întâi de rolul pe care îl joacă acesta în versiunea lui Brodski:

– mai întâi, acest lexic creează un specific și un mediu aproape abstract al spațiului și timpului în care se produce narațiunea, într-o tensiune dramatică. Arhaismele (*объемлет, вежды, турс, стати величавые, смежать, благодать, стезя, горнило, лобзание* – a cuprinde, pleoape, sceptru, constituție a corpului, a privi printre gene, fericire, cale, foc, sărut) creează o atmosferă de înălțătoare dragoste romantică dintre luceafăr-Hyperion și iubita sa Cătălina;

- în al doilea rând, exemplele de slavă veche și arhaismele (*юдоля жизни бральной, благостыня, коловращение, тщетно, хаоса взыскую, вотще, мнится, вертоград, кущи, правит сирью волною, персть земная* – amărăciunile vieții trecătoare, fericire, vârtej, în zadar, am nevoie de haos, în deșert, mi se pare, grădină, tufari, duce valul singuratic, un pic de pământ) îi dau cititorului posibilitatea de a surprinde semnificațiile filozofico-simbolistice profunde ale concepțiilor despre lume ale poetului. Elena Loghinovski consideră justificată mulțimea de arhaisme din traducerea lui Brodski, motivându-le prin faptul că „...din moment ce lexicul paleoslav a intrat masiv în limba rusă, iar expresiile biblice sunt aici folosite – chiar și în limbajul cotidian – mult mai larg decât în limba română, procentul crescut al sintagmelor biblice este cu totul justificat într-un poem care recrează tablourile genezei și ridică problemele grave ale existenței – viață și moarte, vis și realitate, fericire și suferință” [31, p. 235].

Utilizarea arhaismelor în versiunea lui Brodski, din punctul nostru de vedere, are un caracter excesiv, deoarece, în unele cazuri, din cauza distanței temporale prea mari până la cititorul modern, ele au nevoie de note de explicație. Nu este vorba de o simplificare a lexicului, ci de specificul său. Astfel, cuvintele *коловращение, благостыня, сирый, вертоград, юдоля* necesită explicații de rigoare în note de subsol, fapt care îl distrage pe cititor de la text și-i complică percepția poemului în general. Totuși, *la Eminescu atmosfera spațio-temporală are un caracter atemporal*. Pe de o parte, în debutul poemului cititorul este trimis într-un trecut îndepărtat, pe de altă parte – transferat în infinitul ceresc al lui Hyperion și al Demiurgului. Astfel, printr-un misterios impuls al geniului său, poetul confirmă actualele și modernele teorii ale relativității timpului și spațiului. Arhaismele lui Brodski însă fixează poemul de epoca

romantică a începutului de secol XIX și nu a sfârșitului său. De mai multă vreme „circulația” arhaismelor este un motiv de discuții traductologice, deși nimeni, bineînțeles, nu poate spune cu precizie care cuvinte trebuie să fie utilizate pentru a traduce un text, făcând abstracție de perimatele și inevitabilele *коль, столь, ежели, нежели, вкушать, вотще* [75, p. 33]. Cu toată insistența sa de a respecta întocmai originalul, traducătorul comite greșeli în strofele 15, 16 și 17, în care e redată prima apariție a luceafărului, el fiind comparat de Cătălina cu un înger.

Eminescu: *Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri să rotește,/ Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr crește.*

Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestrei/ Și ține-n mână un toiag/ Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale./ Un vânător giulgi se-ncheie nod/ Pe umerele goale.

Brodski: *И тут же из морских глубин/ Встает в дали безбрежной/ Прекрасный витязь-исполин,/ Державный, юный, нежный.*

Вступает он на мрамор плит/ Неслышною стопою,/ И турс властительный увит/ Подводною травою.

Златых кудрей спадают лен/ По статям величавым,/ И на плече узлом скреплен/ Волноподобный саван.

Retroversiune: *Și deodată, din adâncimile mării,/ Se ridică din depărtări nemărginite/ Un uriaș viteaz,/ Măreț – împărătesc, tânăr, gingaș.*

Pășește el pe dale de marmură/ Cu pași ușori, neauziți/ Și sceptrul imperial este încolăcit de iarbă subacvatică.

Cârlionți de in aurit cad/ Asupra corpului maiestuos,/ Și pe umăr se-ncheie nod/ Un giulgiu ca un val.

Ce fel de chip „angelic” are luceafărul în interpretarea lui Brodski? Mai întâi, el este „un uriaș viteaz”, adică acest uriaș are ceva din chipurile ostășești. Apoi, în mână are un „sceptru de stăpân, imperial”. Și, în final, cel mai important detaliu, el este „măreț-împărătesc, tânăr, gingaș”. Astfel, uriașul viteaz e întruchiparea unui ostaș, dar nu unul obișnuit, ci unul măreț, imperial, ceea ce e confirmat și de sceptrul de stăpânitor. Ultimul aspect însă nu se prea potrivește cu noțiunea de *gingaș*. În acest fel, personajul eminescian seamănă mai mult cu oaspetele de piatră din opera „Don Juan” (făcând însă abstracție de epitetul „tânăr”) sau cu umbra tatălui din „Hamlet” (poate și pe motiv că merge cu „pași neauziți”). E de presupus că un asemenea ideal de frumusețe îngerească, irezistibil pentru o femeie, era caracteristic pentru mediul temporal al traducătorului. Încercând să descrie cât mai detaliat tabloul primei apariții a

luceafărului, traducătorul deviază de la text, crezând că „îmbunătățește” originalul și cade imediat în capcana propriei denaturări, însușindu-și un text străin.

E de remarcat că și în această versiune sunt preluate din arsenalul predecesorilor: *lexicul poveștilor rusești* – «витель», «царь», «царевна»; *demitizarea Demiurgului* până la rolul concret de tată, ceea ce se vede din adresarea sa către Hyperion în strofa 81 ca față de „primul meu născut”; clișee din lirica secolului al XIX-lea – expresii din introducerea la „Ruslan și Ludmila” de A. S. Pușkin. Finalul poemului respectă în totalitate matricea predecesorilor despre morala ipocrită a infidelității feminine.

Strofa 97: *Но медлит, с высоты на дно/ Морей не упадая:/ «Я иль другой – не все ль одно/ Тебе, о персть земная?*

Strofa 98: *Влачите бедный свой удел –/ Земное ваше счастье./ А у меня иной предел:/ Бессмертье – и бесстрастье.*

Retroversiune (strofa 97): *Dar zăbovește el, din înălțime, la/ Fundul mării să cadă:/ Eu ori altul – nu ți-i totuna/ Ție, bulgăre de pământ?*

Retroversiune (strofa 98): *Duceți-vă existența voastră mizeră –/ Norocul vostru pământesc./ Ci eu am altă predestinare:/ Nemurirea și impasibilitatea.*

Eminescu: *Dar nu mai cade ca n-trecut/ În mări din tot înaltul:/ – Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?*

Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.

În ultimele cuvinte ale lui Hyperion, cu care se încheie această versiune a traducerii poemului, se simte aceeași notă de eschivare disprețuitor-arogantă, care demonstrează faptul că traducătorul n-a reușit să înțeleagă contextul vorbelor și acțiunilor acestuia. În original, fata îl cheamă să-i binecuvânteze fericirea ei pământească. El însă îi sugerează că ea, fiind o ființă din materie terestră, poate să se adreseze pentru binecuvântare nu neapărat lui, ci oricărei alte stele. Din traducere se subînțelege însă că fetei îi este indiferent cu cine *să trăiască*, ori cu el, ori cu altul. În textul eminescian Hyperion nu consideră fericirea îndrăgostiților de pe pământ un lucru de nimic, aceasta însoțindu-i mereu în cercul lor strâmt (comparativ cu spațiul cosmic) și limitat al vieții pământești. Fericirea le este mereu alături. El însă are cu totul o altă lume, fără asemănare cu cea pe care o jinduse. Nemuritor fiind, el este parte a lumii sale eterne a infinitului univers rece. Și din nou *vom repeta*, referindu-ne la remarca lui V. Rozențveig: „Oricine va vedea în ultimele rânduri ale «Luceafărului» doar vocea personalității, închisă în orgolioasa sa singurătate, nu-l va citi și nu-l va înțelege pe Eminescu. Un cititor atent față de oameni va mai auzi și altceva: tristețea și durerea omului, învăpăiat de dragoste pentru oameni, dar disperat în înțelegerea că nu este în stare să schimbe ceva în viață, în istorie” [107, p. 9].

Aș vrea să atrag atenția asupra metodelor de analiză lingvistică și literară, folosite de noi pe parcursul procesului de cercetare a celor cinci versiuni de traducere ale poemului „Luceafărul”, care ne-au dat posibilitatea să obținem date obiective despre complicatele procese de transfer al informației textuale din limba română în cea rusă. Aplicarea *analizei comparative adiacente* ne-a ajutat, în special, în câteva aspecte de cercetare: a) în stabilirea raporturilor textuale în diferite limbi, adică a originalului în limba română și a celor cinci versiuni ale traducerii în limba rusă. Acest lucru ne-a permis să confruntăm reflectarea formei și a conținutului originalului cu reflectarea structurii și a coincidenței de sens în varianta tradusă; să descoperim asemenea procedee de traducere precum e împrumutul, modificări ale normelor lingvistice (invenții stilistice și erori), frecvența utilizării unor mijloace lexicale și gramaticale etc.; b) în compararea traducerilor cercetate, care au scos în evidență legități generale, analogii și diferențe în interpretările de text și de gen ale poemului „Luceafărul”, efectuate de diverși traducători în anumite perioade istorice de timp.

Analiza componențială ne-a permis evidențierea și confruntarea sensurilor unităților lexicale din original cu cele din traduceri și nivelul lor de corespondență. Acest aspect a fost unul principal în analiza rolului comunicativ al primei traduceri a poemului, din 1950, cea care a avut o mare influență asupra traducerilor ulterioare.

Un rol important au jucat *analiza transformațională* și cea *contrastivă* pentru a determina modificările în limba-țintă în comparație cu particularitățile limbii-sursă. O încercare neadecvată de imixtiune constructivă în structura limbii ruse am descoperit la folosirea formei românești a denumirii stelei cu articolul hotărât „Luceafărul” în loc de forma cu articolul nehotărât „Luceafăr” la I. Kojevnikov în traducerea sa din 1981. Declinarea formei greoaie „Luceafărul” a dezechilibrat ritmul muzical-poetic al percepției poemului. *Metoda inductiv-deductivă* a facilitat studierea fenomenelor în discuție de la general spre particular și invers; *metoda analizei contextuale* ne-a permis să nuanțăm factorii decizionali din materialele discursive și să reliefăm secvențele similare; *metoda analizei intertextuale* ne-a dat posibilitatea de a stabili relațiile dintre textul pentru traducere și alte texte de același autor (intertextualitatea internă), dar și relațiile între texte de autori diferiți cu aceeași temă (intertextualitatea externă).

Trebue subliniat că *retroversiunea* ne-a facilitat analiza traducerilor din punctul de vedere al fidelității lexicale, artistice și semantice față de original.

2.6. Concluzii la capitolul 2

1. În traducerile poemului „Luceafărul”, realizate în perioada sovietică, se observă elemente ale teoriei skopos, elaborată mai târziu de cercetătoarea germană Katharina Reiss, care lega

tipologia textelor cu scopul și sarcina traducerii. Traducerea se pune în capul listei de interese ale beneficiarului, preferențială fiind limba-țintă, iar caracteristicile implicit-explicite ale originalului devin secundare. O asemenea atitudine conformistă este relevantă pentru aproape toate versiunile traducerilor în limba rusă, cu excepția celei semnate de A. Brodski.

2. Influența mediului temporal al traducătorului îl face dependent de situația sa actuală și deformează ideile și sensurile autorului, lipsindu-l, astfel, de informația cu privire la valoarea adecvată a unei lucrări literare în contextul unei culturi naționale concrete.

3. Definirea specificului de gen al poemului „Luceafărul” ca o poveste a restricționat posibilitățile de reflectare integrală a lucrării în limba rusă. În cercetare s-a produs o încercare de a stabili definitiv specificul de gen al poemului. „Luceafărul” nu este o poveste cu elemente de legendă medievală, cu trăsături de poem romantic, ci, dimpotrivă, este o lucrare poetică lirico-simbolistă cu elemente din miturile și folclorul românesc.

4. În cercetarea celor cinci versiuni de traducere ale poemului „Luceafărul” am recurs la diverse metode de analiză lingvistică și literară, care ne-au dat posibilitatea să obținem date obiective despre complicatele procese de transfer al informației textuale din limba română în cea rusă. Mai întâi de toate am aplicat:

a) *analiza adiacentă*, în special în câteva aspecte de cercetare: în stabilirea raporturilor textuale în diferite limbi, în compararea traducerilor cercetate, adică a originalului în limba română și a celor cinci versiuni ale traducerii în limba rusă. Acest lucru ne-a permis să confruntăm reflectarea formei și a conținutului originalului cu reflectarea structurii și a coincidenței de sens în varianta tradusă; să descoperim asemenea procedee de traducere precum e împrumutul, modificări ale normelor lingvistice (invenții stilistice și gafe), frecvența utilizării unor mijloace lexicale și gramaticale etc

b) *analiza componențială* a permis evidențierea și confruntarea sensurilor unităților lexicale din original cu cel din traduceri și nivelul lor de corespondență. Acest aspect a fost unul principal în analiza rolului comunicativ al primei traduceri a poemului, din 1950, cea care a avut o mare influență asupra traducerilor ulterioare;

c) *analiza transformativă* și cea *contrastivă* au avut rolul de a determina modificările în limba-țintă în comparație cu particularitățile limbii-sursă care a arătat o încercare neadecvată de imixtiune constructivă în structura limbii ruse;

d) *metoda inductiv-deductivă* a facilitat studierea fenomenelor în discuție de la general spre particular și invers;

e) *metoda analizei contextuale* ne-a permis să nuanțăm factorii decizionali din materialele discursive și să reliefăm secvențele similare;

f) *metoda analizei intertextuale* ne-a dat posibilitatea să stabilim relațiile dintre textul de tradus și alte texte de același autor (intertextualitatea internă), dar și relațiile între texte de autori diferiți cu aceeași temă (intertextualitatea externă);

g) *retroversiunea* a permis posibilitatea analizei traducerilor din punctul de vedere al fidelității lexicale, artistice și semantice față de original.

5. Fiecare dintre traduceri poemului „Luceafărul” prezintă un mare interes pentru studierea procesului de transfer a textului original pe un alt sol național și lingvistic. Rezultatul depinde nu numai de fidelitatea lingvistică și stilistică a originalului, ci și de erudiția traducătorului, de capacitățile lui creative, de independența concepției despre lume, de luarea în considerare a specificului etnic etc., adică mediului temporal al ambelor părți ale dialogului de traducere.

3. VIZIUNEA COGNITIV-PSIHOLOGICĂ ASUPRA INTERPRETĂRII TEXTULUI POEMULUI „LUCEAFĂRUL”

3. 1. Aspectele tipologiei textului în traducere: text – discurs – idiolect – gen

În traductologia contemporană apare interesul față de insuficient studiată teorie a traducerii artistice, în special a problemei influenței psihologiei și mentalității naționale asupra activității traducătorului. Traductologia experimentală bazată pe lingvistica etnosocială are la ordinea zilei o complicată problemă teoretică despre subiectivitatea traducătorului, viziunea sa asupra imaginii naționale a lumii sub aspectul dialogului dintre două literaturi și culturi. Chiar și faptul că supravegherii și analizei științifice a procesului de traducere îi sunt accesibile doar datele „de intrare” și „de ieșire”, în timp ce acest proces intelectual se produce **pe ascuns**, transformă teoria traducerii într-o disciplină comparativistă. Astfel, concluziile referitoare la mecanismul traducerii sunt făcute în temeiul comparării datelor inițiale cu cele finale. Produsul material rezultat al procesului intelectual de traducere este o creație lingvistică a traducătorului.

Analizând în profunzime traducerile *canonice* existente ale poemului eminescian „Luceafărul” și luând în considerare enorma cantitate de literatură științifică la acest subiect, noi ne-am apropiat de propria traducere a poemului, corectând în acest sens și prima versiune personală cu scopul de a urmări, prin metoda introspecției, etapele procesului de traducere.

Analizând prima versiune a propriei traduceri, ne-am condus de următorii factori:

a) versiunile predecesorilor ni s-au părut, într-o oarecare măsură, insuficient de aproape de original. Acest sentiment a apărut după revenirea la textul original al poemului eminescian. Confruntarea inițială a traducerilor anterioare a demonstrat de la bun început o vădită abatere de la text, fapt relevat în detalii în capitolul al doilea al prezentei lucrări;

b) prima versiune proprie era mai mult un avânt emoțional și creativ, o replică la deficiențele (din punctul nostru de vedere) ale predecesorilor: această lucrare avea ca temei rolul enorm al intuiției, ca factor psihologic, în acțiunea asupra mea, ca asupra unui traducător, a întregului text al lucrării, inclusiv a componentelor sale: influența estetică și artistică, subtextul lucrării intuit la nivel de subconștient, semantica lexicală cu aspectele sale contextuale mobile, nuanțele temporale, adică sentimentul de deplasare în timp a textului propriu-zis și presupusele metamorfoze în interpretarea anumitor aspecte de pe pozițiile contemporaneității.

Totodată, propria experiență în domeniul traducerii demonstrează că, punându-se accent numai pe textul auctorial, acțiunea nu va fi productivă, deoarece rămân în umbră unele detalii specifice spiritualității și mentalității autorului ca exponent al limbii-sursă.

Cum notează Bogdan Ghiu, „orice traducere a unei mari opere, a unei opere inaugurale și, la limită, *orice traducere* pur și simplu, trebuie să fie *dublă*, să aibă *două ediții*, chiar simultane:

una «de lucru», cu «șantierul», analitic, la vedere [...], cealaltă realizând deja împământarea, eliminând deci «schelele», dar abia *ca un al doilea timp*. [...] Prima ediție, analitică, «tehnică», expozitivă, «greoaie», *hardcover*, «de lucru», trasează *procesul* traducerii. Ediția a doua, sintetic-«naturalizată», paperack, «populară», închisă și «definitivă», portabilă, la care a condus tocmai «prima ediție» a traducerii, marchează etapa *produsului*” [27, p. 80-81].

În acest sens, atragem atenția asupra necesității de cercetare a ambianței multiplicare a substratului – mediul temporal – pe parcursul întregului proces al traducerii, mai ales în cazurile când de ea depinde interpretarea originalului și a statutului său în literatura și cultura universală, ținându-se cont și de tratarea introspectivă a scopului propus.

Succesul traducerii (interpretării) depinde foarte mult de modalitatea și intensitatea corelaționării universului traducătorului cu universul autorului: „Textul urmează a fi cercetat nu ca un finit produs închis, ci ca o producție realizată, aici și acum, și «conectată» la alte texte, la alte coduri (domeniul *intertextualității*) și, astfel, să fie în relație cu societatea, cu Istoria, dar legată nu prin relații determinative, ci prin unele similare” [139].

Pornind de la cheștiunea înțelegerii/interpretării textului poemului „Luceafărul”, într-o măsură mai mare sau mai mică, atingem și problema hipertextualității (megatextualității). Luând în considerare faptul că nu există încă o definiție clară a noțiunii de hipertextualitate, ca trăsătură esențială a neliniarului webtext, ne conformăm poziției cercetătorilor georgieni Vardzelașvili și Pevnaia în raport cu hipertextualitatea ca o trăsătură generală a textului, ea fiind „legată de gândirea asociativă a omului, iar în interiorul sistemului textual, cu principiul de interacțiune dintre extratext și intertext. (...) Mai mult, **chiar un cuvânt-cheie separat al unei lingviculturi** (concept de bază) poate fi citit **ca un text generator de relații hipertextuale**” [70, p. 12].

Ipoteza conform căreia hipertextualitatea este un proces coerent, în sens de sistem derulant al unor procese psiholingvistice în conformitate cu timpul respectiv, se bazează pe activitatea unei conștiințe sesizabile, una „care cugetă, înțelege, interpretează și reacționează emotiv la sensul, ritmul și tonalitatea textului” [71, p. 5]. *Iar hipertextul din studiul nostru este voluminoasa informație interpretativă din afara textului principal, ale cărui părți pot fi îmbinate în procesul traducerii prin note și citate.*

Sarcina analizei constă în confirmarea sau contestarea ideii că anumite cuvinte-cheie esențiale din poemul „Luceafărul”, citite ca un text liniar, pot fi și generatoare de importante relații hipertextuale (în afara textului). Referindu-ne la lexicul modern computerizat, aceste cuvinte ale idiolectului pot fi considerate ca un fel de elemente-navigatori în respectivul spațiu hipertextual.

Materialul empiric de analiză este reprezentat prin fragmente de text ale poemului „Luceafărul”, reflectând calea auctorială de căutare a celui mai precis, mai clar și mai expresiv semn lexical pentru transmiterea ideii sau stării de spirit a idiolectului în traducere.

„Traducerea trebuie să apară așa cum este efectuată: la vedere, deschis, în coprezență cu originalul, «printre rândurile» acestuia. Traducem întotdeauna «printre rânduri», *între rândurile* originalului. De cum apare, spațiile dintre rândurile originalului, altfel spus «interliniile», figurează albul, golul, potențialitatea care cheamă la viață traducerile viitoare. Ideal, traducerile apar în același timp (originar) cu originalul” [27, p. 81-82].

Continuitatea explicită a procesului de traducere reprezintă în sine următorul șir semantico-logic: **studiul exterior** → determinarea specificului → stabilirea semnului lexical-cheie → **decurgerea activității interne** → procesul psihofiziologic → cugetarea/starea de spirit → sistemul cognitiv → conflictul la nivel intercultural → stabilirea unor percepți și acțiuni reciproce → **intra- și extraacțiuni** în alcătuirea comentariului → alegerea și reproducerea idiolectului adecvat [vezi Anexa 2].

Ținând cont de faptul că poemul eminescian și cititorul/traducătorul sunt despărțiți de un segment uriaș de timp, pentru activitatea de analiză cu ulterioarele comentarii am ales unitățile lexicale care creează dificultăți în perceperea lor din mai multe motive: apartenența lor la epoca autorului și la mediul său temporal; sunt parte codificată a idiolectului eminescian; au pierdut anumite elemente din sensurile lor inițiale sau, grație unor ulteriori factori social-psihologici și istorici, au obținut noi sensuri. Se impune și dezvăluirea unor realități geografice și lingvistice ale țării, deoarece și de acestea depinde interpretarea completă a textului.

„Pornind de la teza că originalul este pentru traducător materialul pentru o prelucrare creativă, revendicarea față de traducere poate fi redusă la trei acțiuni: 1) înțelegerea originalului, 2) interpretarea originalului, 3) reexprimarea (*přestylizace*) originalului.” [88, p. 206-207]

Gândul nostru inițial pornește de la supoziția că ideea auctorială este redată volumetric într-un text liniar, în temeiul căruia traducătorul (interpretatorul) urmează, în procesul transpunerii lui în limba-țintă și în conformitate cu propria sa percepere volumetrică, să restabilească imaginea integrală a intenției auctoriale, producând textul tradus liniar în limba-țintă.

Introspecția ca metodă a analizei psihologice constă în supravegherea propriilor procese psihologice fără utilizarea anumitelor etaloane sau a unui instrumentar.

O referire la introspecție, ca la o necesitate care prezintă un interes aparte în domeniul lingvisticii, a fost făcută pentru prima dată de Leonard Talmy [145], unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai lingvisticii cognitive contemporane. În același timp, noi nu absolutizăm această metodă, ci o folosim în corelație cu altele, practicând diverse abordări față de problemele traducerilor poetice. În acest sens, o metodă familiară nouă s-a dovedit a fi

concepția și metodologia sociologiei literaturii care are ca sarcina examinarea influenței mediului social asupra operei literare, pornind de la condițiile de producere a operei, până la cele de distribuție și receptare, bază structural-funcțională în teoria câmpurilor sociale a lui Pierre Bourdieu [146], în care sunt redată consecințele momentelor concret-istorice și ale celor „transistorice”, pentru fiecare secțiune de timp. El susține că este inutil să „impui” istoriei legi generale pornind de la un sistem coordonator de moment.

Important este „istoricul obiectului”: e necesar ca de fiecare dată cercetătorul să simtă contextul istoric al unei creații concrete. Același lucru îl afirmă și L. S. Vâgotski, în cartea sa *Psihologia artei*, scrisă în 1925 și publicată după o lungă perioadă de tăcere. Eminentul psiholog L. S. Vâgotski a propus în psihologia rusă prima sa încercare de cercetare a unuia dintre cele mai complicate și mai misterioase domenii ale activității umane care este arta. Referindu-se la cuvintele lui L. N. Tolstoi despre faptul că există doar trei neînsemnate și simple sentimente – orgoliul, senzualitatea sexuală excesivă și tristețea existenței, pe care le încearcă oamenii timpului și mediului său, aceștia alcătuind conținutul artei claselor bogate, L. S. Vâgotski, fără să împărtășească pe deplin părerea scriitorului, ajunge la o importantă deducție: „Poți să nu fii de acord cu Tolstoi că tot conținutul artei poate fi redus la aceste trei sentimente, dar faptul că fiecare epocă are propria gamă psihologică, din care se alimentează arta nu-l poate nega nimeni, mai ales după ce studiile în istorie au explicat într-o măsură suficientă acest lucru” [72, p. 88]. Introducând noțiunea de „mediu temporal”, noi confirmăm aceeași înțelegere a influenței nenumăraților factori asupra formării percepției senzitive și a imaginației personalității de creație. Confruntând mai multe date acumulate, inclusiv momentul istoric al cercetătorului, se pot determina elementele aspectului comun, poate fi „înfruntată” istoria.

În opinia noastră, în etapa contemporană a studierii procesului literar, investigațiile teoretice ale lui Pierre Bourdieu sunt mult mai utile în cercetările diverselor aspecte ale domeniului, inclusiv în traducerea artistică ca parte componentă a sa. În acest sens, noi analizăm și procesul de traducere a poemului „Luceafărul”, ceea ce permite posibilitatea de a pătrunde tot mai adânc în ideea auctorială și a o transmite din limba-sursă în limba-țintă, adică din limba română în cea rusă. „De la un artist original se cere ca el să înțeleagă și să perceapă adecvat realitatea pe care o zugrăvește, iar traducătorul trebuie să perceapă lucrarea pe care o transpune” [88, p. 207].

Perceperea noastră a poemului „Luceafărul” a început de la elementul cel mai simplu – înțelegerea literală a textului românesc, fapt care ne-a permis în continuare traducerea literală a originalului în limba rusă și, la rândul său, *retroversiunea* variantei rusești în limba română, care a dat posibilitatea de verificare a gradului de adecvare a textului, deja tradus din limba sursă. Cu alte cuvinte, perceperea a început cu analiza semantică. Apoi a continuat cu stilistica și structura textului. Perceperea stilisticii poemului a devenit un factor important în includerea propriei

imaginații în redarea integrală a ideii auctoriale, adică a unității artistice a lucrării. Acest lucru este cel mai complicat proces al traducerii, deoarece necesită eliminarea totală a influenței propriului mediu temporal al traducătorului asupra mediului condiționat al autorului.

Analizând versiunile anterioare ale traducerii poemului „Luceafărul” în limba rusă, am atras atenția asupra unor discordanțe ale textului în comparație cu textul original. Am ajuns la această concluzie deoarece de la primele strofe, în ideea de descifrare a sensului poemului „Luceafărul”, transpar diverse enigme. Chiar la prima vedere, sub stratul superficial al conținutului apare imediat un spațiu neverbalizat, dar vădit perceptibil, care lărgeste percepția textului liniar. Precum am remarcat anterior, ideea auctorială are un spațiu mult mai voluminos decât se vede în lucrare. În același timp, dezvoltând subiectul, autorul se sprijină pe niște nuanțe semantice înțelese de contemporanii mediului său temporal, ele dând posibilitatea de a se vedea în spatele acestor puncte de reper mai multe sensuri, cele care creează *spațiul din afara textului*, iar acesta permite să se ajungă la esența ideii auctoriale.

Dezvoltând ideile lui Freud [115 Фрейд] despre inconștienta individuală și caracterul subconștientului colectiv, Jung [132; 98] sublinia că subconștientul colectiv include în sine și mitologicul, și arhetipicul. Ideile sunt fără număr și sunt parte componentă a spațiului colectiv, iar creierul uman are capacitatea de a le extrage, de a le percepe.

Pentru realizarea sarcinilor de creație în procesul traducerii „Luceafărului” a apărut necesitatea unei apropieri de text din diverse poziții și puncte de vedere. A fost necesară includerea unor capacități de cunoaștere, a gândirii productive *divergente* (producerea unor idei originale de creație) și *convergente* (căutarea unor soluții corecte pentru scopurile propuse), precum și *aprecierea* rezultatelor obținute și clarificarea referitoare la faptul dacă au fost identificate temele și scopurile propuse.

Pentru a începe o traducere, trebuie soluționate câteva probleme: a) *semantică* – să se găsească nu numai o concordanță lexical-contextuală cu originalul, ci și corespunderea cu alte aspecte contextuale ale mediului temporal, adică să nu se denatureze sensul; b) *ortoepico-metrică*, adică să se respecte ritmul, metrica versului original, ținându-se cont, totodată, de specificul structurii lexico-gramaticale și al sistemului de sunete ale limbii ruse; c) *stilistică*, adică să se respecte particularitățile scrisului auctorial, fără a include elemente străine manierei sale de a scrie.

În calitatea mea de traducător, înainte de toate am fost pusă în situația de a determina sensul noțiunii de „text”, în care poate fi inclusă atât întreaga lucrare, cât și unele părți componente ale ei. Evident, o trăsătură caracteristică a textului analizat era structura sa internă neordinară. „Textul (...) se formează din citate anonime, imperceptibile și în același timp deja citite, citate fără ghilimele.” [66, p. 417] În cazul nostru, textul poemului eminescian este mai

aproape de definiția noțiunii de idiolect (conform lui Roland Barthes), adică este o variantă a limbii specifică doar acestui poet. El se exprimă printr-un fel mai deosebit de alegere a cuvintelor și prin particularități gramaticale, dar și prin cuvinte, expresii sau pronunție caracteristice în exclusivitate numai pentru Eminescu. În acest sens, semnalăm o semnificativă notă a lui Perpessicius: „Poemul abia de mai păstrează ceva din matca folclorică, fiind cu intensă originalitate, în care florile de câmp ale sugestiilor folclorice s-au transformat în rarele flori albastre ale unei înalte expresii artistice” [50, p. 258].

3.2. Caracteristicile structural-stilistice și ortoepico-metrice ale poemului „Luceafărul” și pragmatica transferului textului eminescian în limba receptoare

Vorbind despre structura și stilul „Luceafărului”, putem afirma că poemul prezintă o îmbinare a genurilor epic, liric și dramatic. Astfel, existența unui povestitor care narază la persoana a treia istoria Luceafărului și a iubirii sale, prezența personajelor și construcția gradată a subiectului, precum și stilul narativ sunt elemente ale genului *epic*. Pe de altă parte, dialogul este caracteristic genului *dramatic*. Dar, cu toate acestea, prin forma narativ-dramatică, „Luceafărul” este o *creație lirică*, datorită faptului că personajele și fenomenele sunt simboluri lirice ale sensibilității poetului, sintetizând ideile lui filozofice, schema epică fiind doar cadrul în care aceste idei și atitudini sunt expuse.

Redutabilul exeget Mihai Cimpoi notează: „Se poate constata, astfel, o remodelare a modelelor folclorice, realizată – în termenii de azi – printr-o intertextualizare și hipotextualizare. Motivele din creația populară orală sunt contopite în mitopo(i)etica *sa* cu viziunea *sa* asupra lumii, care este de natură «arhetipală», specifică literaturii puternic convenționalizate, cu alte cuvinte, literaturii prin excelență naive, primitive și populare”. „Tratarea savantă și rafinată a mitului tinde”, după cum constată Northrop Frye, „asemenea celor primitive și populare, către un centru de experiență imaginară.” [47, p. 148] „Luceafărul», care valorifică motivele basmelor versificate «Miron și frumoasa fără corp» și «Fata-n grădina de aur» (după versiunile germane ale lui Richard Kunisch), devine creația originală a poetului, impunându-se și ca un mit fundamental românesc” [7, p. 293]; [8; 10].

Nerespectarea *unității structurale* a poemului eminescian la prima traducere în limba rusă, *determinată de atribuirea lucrării la genul de poveste*, a provocat diverse abateri de la original, creând o sumedenie de interpretări ulterioare. Această situație s-a creat și din motive de necunoaștere a limbii originalului, lucru despre care am amintit anterior, ea mai fiind influențată și de presiunea social-ideologică colectivă. A. T. Jusanbaeva pune problema sub aspectul culturologic al dialecticii, îmbinând cunoașterea codului verbal al unei limbi străine cu înțelegerea concepției despre lume a exponenților acestei limbi, adică cu sistemul conceptual al

unei societăți lingvistice străine [78, p. 79-82]. Tot ea remarcă posibilitatea presiunii din partea sistemului lingvistic matern în momentul însușirii unei limbi străine, fapt observat și de A. A. Reformatski [106], iar noi, în acest sens, mai adăugăm și influența mediului temporal. Structura poemului „Luceafărul” reprezintă o unitate indisolubilă dintre arhitectura lui și subtextul alegoric, fapt ce reprezintă un larg spațiu volumetric al ideii auctoriale, sugerat în versiunea liniară a originalului, cu mediul temporal al autorului, impregnat de aluzii cultural-istorice, filozofice și altele, fără decodificarea cărora e complicat a pătrunde în motivările auctoriale.

De toate acestea este legată *compoziția poemului*: poemul combină, cum am notat anterior, cele trei genuri literare: liric, epic și dramatic și cuprinde 98 de strofe, care se organizează pe mai multe niveluri. Poemul constă din patru părți: a) strofele 1-43 prezintă dorința „prea frumoasei fete” de a cuceri dragostea luceafărului, iar atracția puternică a luceafărului spre „prea frumoasa fată” înfățișează o dramă a iubirii fantastice dintre două ființe aparținând unor lumi diferite; b) strofele 44-64 arată dezvoltarea relațiilor dintre Cătălina și Cătălin, care aparțin aceleiași lumi pământene. Chipul „prea frumoasei fete”, care l-a cucerit pe cerescul ei iubit prin frumusețea ei nepământească, este diminuat de pasiunea ei instinctuală față de un muritor de rând, producându-se „inițierea” ei inversă, adică distanțarea ei de eternul nepământesc și adaptarea la lumea trecătoare a iubirii trupești, fapt reflectat și de prenumele personajului – Cătălina – care se repetă în numele alesului ei pământean – Cătălin. Această parte este dedicată planului uman-terestru; c) strofele 65-85 prezintă zborul epic al luceafărului spre Demiurg și un dialog dramatic dintre forțele originare ale Universului. Zburând spre punctul zero al Creației, luceafărul devine spirit pur. Pentru prima dată aici apare, rostit de Demiurg, numele luceafărului – Hyperion, adică este descifrată esența lui de făptură a primei creații, al cărei destin nu poate fi schimbat în condiții universal-cosmice; d) strofele 86-98 demonstrează, ca și în prima parte, interferența planului atemporal universal-cosmic și a lumii finite uman-terestre, descriindu-se dragostea împlinită dintre Cătălin și Cătălina și întoarcerea luceafărului în locul său din înalturi.

Tema romantică a poemului este determinată de diverse surse ale lucrării:

- **Folclorul** (basmul „Fata în grădina de aur”, basmele cu Zburătorul etc.).

- **Filozofia**. Majoritatea cercetătorilor pun accent pe influența lui A. Schopenhauer asupra creației lui Eminescu, invocând argumentul lui: „Geniul este, prin esența lui, un singuratic. Oamenii geniali sunt prea puțini la număr ca să-și găsească cu ușurință un egal și prea diferiți de ceilalți ca să le poată deveni tovarăși. Căci majoritatea oamenilor sunt călăuziți de voință, în timp ce la genii predomină cunoașterea” [158]. La Eminescu, pe marginea unuia dintre manuscrisele poemului, există o însemnare despre faptul că „soarta luceafărului din poveste seamăna mult cu soarta geniului pe pământ” și de aceea i-a dat următorul „înțeles alegoric”: „[...] *dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pământ nici*

nu e capabil de a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc” [7, p. 227].

- **Izvoare mitologice** (mitologia greacă, indiană, creștină).

- **Influențe din literatura universală** (John Milton, George Gordon Byron, Thomas Moore, Johann Wolfgang von Goethe, Alfred Victor de Vigny, Victor Marie Hugo (*Legenda secolelor*) etc.).

- **Motivul incompatibilității** – luceafărul/Hyperion și „prea frumoasa fată” aparțin unor lumi diferite, ceea ce face dragostea lor imposibilă.

- **Cadrul nocturn**, castelul negru, luna, stelele, codrul, florile de tei, marea, situații neobișnuite: aparițiile luceafărului, tablourile naturii – motive tipic romantice.

Personajele poemului sunt reprezentanți ai unor lumi diferite.

Lumea Universului: Demiurgul – creatorul; Luceafărul/Hyperion – geniul care apare în prima parte în două ipostaze: angelică: *O, esti frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată*; și demonică: *O, esti frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată*.

Lumea terestră: Cătălina apare în două ipostaze: „prea frumoasă fată”/Cătălina; Cătălin, din punctul nostru de vedere, tot se schimbă: „băiat din flori și de pripas”/Cătălin din partea a IV-a a poemului, când cei doi tineri reprezintă perechea mitică, eternă.

Sensuri alegorice. Precum am remarcat în repetate rânduri, în poem, geniul este simbolizat de luceafărul/Hyperion – ființă rară de stea, în care Demiurgul a pus „nemărginirii de gândire”. Geniul are două „fețe” și două nume: o față întoarsă spre oameni și una ascunsă, esențială. Aflat la o distanță uriașă față de lume, luceafărul – geniul – încearcă să i se integreze, *din sete de cunoaștere*.

O problemă importantă pentru un traducător este capacitatea lui de a pătrunde în adâncimile stilului auctorial. De la autorul originalului se cere o exprimare artistică a realității, iar de la traducător – *reexprimarea artistică a originalului*. Traducătorul își reflectă talentul mai întâi ca un artist al cuvântului, ceea ce înseamnă evident, că el trebuie să fie un bun stilist.

Problematica lingvistică a unei traduceri atinge, în general, următoarele probleme:

- a) raportul dintre două sisteme lingvistice;
- b) urme ale limbii originalului în pânza artistică a traducerii;
- c) stilul tensionat al traducerii, pe motiv că gândul se traduce în limba în care nu a fost scris.

Limbile originalului și traducerii sunt nemijlocit incomparabile. Posibilitățile lingvistice ale celor două limbi nu sunt „echivalente”, din care motiv este imposibilă o traducere mecanică. Semnificațiile precise și calitățile estetice ale cuvintelor nu se depășesc reciproc. Astfel, cu cât e mai important rolul limbii în structura artistică a textului, cu atât e mai dificilă traducerea; firește, pentru o traducere poetică e specifică o mai mare libertate și „o mai mare tensiune a pânzei

textului” [82, p. 228], iar fără a se ține cont de mijloacele stilistice este imposibilă o traducere literară a poemului. „Stilul unui poet exprimă viziunea lui proprie asupra lumii. Însuși Eminescu îl definește în acest fel într-o scriere politică, pornind de la celebra identificare a lui Buffon: «*Stilul e omul*, fiindcă nu e numai forma limbistică și fiindcă nu consistă în cunoștința limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare și percepțiune a omului».” [7, p. 187]

Limpezimea clasică izvorată din absența podoabelor stilistice, epitele alese de Eminescu dovedesc preocuparea lui pentru claritate. Folosirea a numai 89 de adjective în tot poemul este particularizată prin frecvența câtorva: *mândru, frumos, blond, mare, dulce, viu* și prin formarea unora noi cu prefixul *ne-*: *nemărginit, nemuritor, nespus, negrăit, nemiscător* etc.

Exprimarea gnostică (aforistică, caracterul gnostic al sentințelor Demiurgului care declară un adevăr general, atemporal) este dată de folosirea în poem a unor maxime, precepte morale: *Dar piară oamenii cu toții,/ S-ar naste iarăși oameni; Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște* (strofele 76, 80). **Metleaeva:** *Но суждено им умирать,/ Сменяют их другие; Жизнь – к смерти битая тропа,/ А смерть – начал начало* (Vezi anexa 9). (**Retroversiune:** *Lor (oamenilor) le este predestinat a muri, îi înlocuiesc alții; Viața este cărare bătută spre moarte,/ Iar moartea e începutul începuturilor*) De remarcat că la traducerea expresiilor aforistice e destul de complicat să se găsească în limba-țintă o deplină concordanță. Precum notează și Irina Condrea: „Procedeul **expresie în original – expresie în traducere** are la bază analogia frazeologică semantică și reprezintă cazurile când expresiile au același sens și aceeași conotație stilistică, dar diferă, de multe ori foarte tranșant, modul de reprezentare, care este specific fiecărei limbi și care nu totdeauna poate fi explicat” [12, p. 123].

Lexicul și expresiile populare dau un farmec aparte limbajului artistic eminescian, prin firescul exprimării: *De dorul lui și inima și sufletu-i se umple* (strofa 6), *Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară* (strofa 7) etc. Însă a fost imposibil să se găsească un echivalent în limba rusă a acestor expresii populare sugestive. S-au găsit totuși cuvinte identice ca sens, dar nu ca expresivitate stilistică: *В волнение чудном сердце сжав,/ Душа его трепещет; Он загорается, едва/ Лишь вечер наступает*. (**Retroversiune:** *În tulburare fermecătoare inima lui se strânge/ Și sufletul palpită; El se aprinde abia/ De vine seara...*)

Astfel, în aceste cazuri de traducere, lexicul limbii-țintă din punct de vedere stilistic era apropiat de poezia lirică rusă a secolului al XIX-lea. În descrierea sentimentelor umane firești ale Cătălinei din strofa 47, am reușit să păstrez și expresivitatea discursului oral:

Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul;/ Ei, Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ți încerci norocul. **Metleaeva:** *Какая прелесть подросла! Каким огнем задела! Ну, Кэтэлин, пора пришла,/ Хватай удачу смело!* (**Retroversiune:** *Ce nurlie a crescut!/ Cu ce foc a atins!/ Ei, Cătălin, a venit timpul, /Prinde-ți norocul,/ Fii curajos!*)

Alegând varianta adecvată pentru interpretarea expresiei auctoriale, personal o preferăm pe cea care include un cuvânt sau o noțiune cu același sens în ambele limbi.

Problemele *ortoepico-metriche* ale traducerii „Luceafărului” au fost o sarcină extrem de complicată (aproape chinuitoare) de a transmite precizia lexicală eminesciană cu mijloacele limbii ruse. În procesul de producere a versurilor un *factor de apropiere* între cele două limbi este accentul mobil, care admite prezența sistemului *silabo-fonic* de versificare, determinat de numărul de silabe, de accente și de amplasarea lor în vers. În poezia clasică, atât în cea rusă, cât și în cea română, versificarea silabico-accentuată este una de bază. E de remarcat că alternarea silabelor accentuate și neaccentuate, proporționalitatea vocabulelor acordă expresiei poetice ritmicitate, o anumită organizare, adică *ritm*, ceea ce este unul din semnele distinctive ale poeziei. „Ce este, de fapt, ritmul, dacă nu zvâcnetul inimii, transformat în vers?” [75, p. 8]. Și chiar în lipsa rimei, totală sau parțială, *ritmul menține osatura versului* (vers alb, versificare accentuată).

Eminescu, strofa 4 : *Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce,/ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.*

u – u – u – u – /u – u – u – u/ u – u – u – u – /u – u – u – u/

Metleeva, strofa 4: *Над морем в сумерках пред ней/ Он маяком восходит/ И сонмы черных кораблей/ Путем зыбучим водит.*

u – u – u – u – /u – u – u – u/ u – u – u – u – /u – u – u – u/

Acest exemplu confirmă totala coincidență silabo-tonică a originalului cu traducerea. Realizarea perfecțiunii ritmice și a melodicii poemului „Luceafărul” cu posibilitățile limbii ruse este permisă grație fenomenului silabo-tonic al ambelor limbi. Acest aspect, printre altele, acționează în mod psihologic, ca o vrajă, nu doar asupra cititorului de limbă română, atunci când lecturează poemul în original, ci și al celui de limbă rusă, când citește ulterioarele traduceri canonizate, fiind cu toții distrași de la sensul originalului. În limba traducerii deseori armoniosul vers eminescian maschează unele neconcordanțe de sens. Deși au avut loc și experimente nereușite. Una din grosolanele nerespectări ale armoniei este și exemplul traducerii lui Kojevnikov din anul 1981, catrenul 34: *Пойдем за мной, любовь моя,/ Оставь свой мир скорее./ Лучафэрулом буду я,/ А ты – женой моею.* În limba rusă cuvântul din patru silabe *luceafărul* cu articol hotărât e destul de greoi și nu prea armonios. În rândul trei al acestui catren cuvântul devine și mai greoi din cauza finalului de caz instrumental, devenind, astfel, de cinci silabe și, în plus, cu două accente: *luceafărulom*: u - u – u. Totodată, aici se observă și o încălcare a sensului. În traducerea literală se înțelege că: *Eu voi fi luceafăr,/ Iar tu vei fi nevasta mea.* Atunci cine a fost el până acum? Și cum *mireasa* s-a prefăcut deodată în *nevastă*?

„Ritmurile atent gândite, ce te leagă în monotonia de flux și reflux, te vor introduce într-un timp care nu este nici viață și nici moarte; mobilitate stătătoare, timp consumat – timp de consumat, val care vine, val care se duce...” [21, p. 183].

Eminescu, strofa 77: *Ei numai doar durează-n vânt/ Deșerte idealuri/ Când valuri află un mormânt,/ Răsar în urmă valuri.*

Metleaeva: *Воздушных замков/ зыбкий строй—/ Тщета их идеалов,/ Так вслед за гибнущей волной/ Несется вал за валом.* (**Retroversiune**: *Un rând neclar al castelelor din aer –/ Zădărnicia idealurilor lor./ Așa după un val care piere/ vin valuri, unul după altul.*

În opinia noastră, aici a fost posibilă o reușită coincidență semantică și de sunet a cuvântului românesc *val* cu rusescul *вал*, iar în combinație cu rima și ritmul a fost obținut un excelent rezultat de corespundere a traducerii cu forma și conținutul originalului. Cum au realizat acest lucru predecesorii se vede în traduceri (vezi Anexele 4, 5, 6, 7, 8).

O *diferență esențială* dintre limbile rusă și română se observă în reducerea vocalelor în pozițiile de anteaccent și postaccent, dar și în asurzirea consoanelor la final de cuvânt. Chiar și în vorbirea literară cursivă în limba română vocalele sunt rostite clar, fără a depinde de poziția anteaccentului sau de postaccent, iar consoanele nu se afonizează în final de cuvânt. Iar în limba rusă rima exactă poate răsună în pronunțare, dar să nu apară în scris, și invers. De exemplu: *разлучный – скучный*. Din punct de vedere ortografic rima este bună, dar nu și ortoepic, deoarece în cuvântul *скучный* (anost) norma de exprimare a lui ЧН este ИИ. Astfel, în exprimare concordanta de rimă dispare: *разлучный – скуИИный*. În acest caz trebuie remarcate particularitățile de versificare și normele ortoepice ale limbii ruse. Limba literară rusă, ca orice altă limbă, are normele sale specifice care se regăsesc în toate aspectele ei: componența lexicală, structura gramaticală și sistemul auditiv. Unele dintre ele sunt raportate atât la cuvintele scrise, cât și la cele orale. Acestea-s normele care se referă la lexic și la gramatică. Altele se referă fie la cele scrise, fie doar la cele verbale. Totalitatea normelor limbii vorbite în care se realizează formarea cuvintelor creează fenomenul ortoepic. „Fenomenele ortoepice, de regulă, nu sunt reflectate **pe deplin** în scris.” [101, p. 4] Poemul „Luceafărul” se deosebește de alte texte printr-o trăsătură unică – **rima exactă**, adică o totală paronimie: coincidența vocalelor și consoanelor în ultima silabă în toate cele 98 de catrene ale lucrării, în plus sunetul coincide cu literele scrise, fapt caracteristic, în mare parte, pentru limba română. Precizăm repetat că poemul e compus din catrene cu iamb de două picioare cu alternarea a 8 și 7 silabe, rimă încrucișată masculină și feminină (în funcție de accent), conform schemei: ab, ab: *A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.*

u – u – u – u - / u – u – u - u / u – u – u – u - / u – u – u – u.

Această remarcă este esențială atunci când e vorba de poezia rimată. Dacă în limba rusă la definirea rimei se va porni doar de la cele scrise, atunci nu se va lua în considerare pronunția normativ-corectă, care deseori nu coincide cu normele de scriere a cuvintelor. În acest sens există și o asemănare cu limba engleză, în care ortografia deseori nu coincide cu ortoepia. Sistemul de sunete al limbii – pronunția – cuprinde fonemele principale ale limbii în metamorfoza ei calitativă în anumite condiții fonetice. Să enumerăm cele mai frecvente schimbări care se produc în silaba finală a textului în limba rusă, de care e necesar să se țină cont în procesul traducerii. De exemplu, reducerea vocalelor: **o** și **a** în silaba neaccentuată se pronunță ca [ъ], adică sunt practic imperceptibile; unele norme se referă și la alte vocale: scrierea finalelor verbale cu **тс**, **тьс** se pronunță ca [ц]; în combinațiile **ae**, **ee**, **ye** din formele personale ale verbelor în locul lui **e** se pronunță [йь]. Un rol aparte joacă apariția vocalei **й**. Mai întâi de toate, vocala **й** este parte componentă a sunetelor compuse **йа**, **йо**, **йу**, **йэ**, care se simt după pronunțarea vocalei și sunt prezente în scrierea literelor **я**, **ё**, **ю**, **е**; apoi, **й** înmoaie consoana anterioară, consoanele sonore sunt afonizate, iar acestea din urmă practic nu se aud, ceea ce nu corespunde normelor ortoepice ale limbii române cu o sonoritate medie europeană a consoanelor [101, p. 659-702]. Un exemplu e traducerea strofei 25.

Eminescu: *Trecu o zi, trecură trei/ Și iarăși, noaptea vine/ Luceafărul deasupra ei/ Cu razele-i senine.*

Metleaeva: *День, два и три умчались прочь,/ Ночь следует слепая,/ Себя не в силах превозмочь/ Лучафэр к ней слетаем.* (**Retroversiune:** *O zi, două, trei trecură,/ Vine noaptea oarbă./ Neputând a se învinge pe sine,/ Luceafărul zboară în jos spre ea.*)

Rimarea primului cu al treilea rând este exactă: *прочь* – *превозмочь*. Rimarea rândului doi cu al patrulea: *слепая* – *слетаем*. În acest caz acționează norma ortoepică a pronunției literei **a** după **й** [йь], combinația **ae**, în care **e** este Э iotat [йь], iar pronunția acestor sunete în poziție accentuată practic este identică: [йь] dominant fiind sunetul accentuat **a**. Litera surdă **т** aproape că nu se mai aude. Astfel, gama de sunete nu este încălcată, iar construcția versificată nu dereglează nici sensul, nici normele versificării în limba rusă. Aceeași situație e și în alte cazuri. „Ecuatiile verbale în poezie au devenit principii constructive în crearea textului. Categoriile sintactice și morfologice, rădăcinile, afixele, fonemele și componentele ei (criteriile distinctive), mai pe scurt, oricare element al codului verbal – se combat, se compară, se aranjează conform principiului de compatibilitate sau de contrast și au o proprie și autonomă valoare. Afinitatea fonetică e receptată ca o relație semantică.” [133, p. 41]

Traducând poemul, mai ales în versiunea finală (vezi Anexa 9), în soluționarea problemelor de versificare rimată **ne-am condus de normele ortoepice ale limbii ruse**. Instrumentarea versului rimat a fost făcută ținând cont de asonanța rimei imprecise și bazându-ne pe **armonia**

vocalelor. „În limba rusă, asonanța se construiește pe coincidența cuvintelor rimate doar în **silabele pe care cade accentul** sau chiar doar **pe vocalele** din aceste cuvinte.” [110, p. 17]

Exemplu de asonanță:

Eminescu, strofa 12: *Iar ea vorbind cu el în somn,/ Oftând cu greu suspină:/– O, dulce-al nopții mele domn,/ De ce nu vii tu? Vină!*

Metleaeva, strofa 12: *Она в виденьях встречи с нум/ Вдох тяжкий исторгает:/ – О, моей ночи господин,/ Приди из тьмы без края! (Retroversiune: Ea în nălucirea întâlnirii cu el/ Oftând cu greu suspină:/– O, al nopții mele domn,/ Vină din întunericul fără margini!)*

Rima rândurilor 1-3: *встречи с нум/господин* – asonanță nefixă, cu coincidența sunetului accentuat, dominant u.

Rima rândurilor 2-4: *исторгает/тьмы без края* – asonanță și dominantă pe accentuata literă a în combinație cu neaccentuatul și imprecisul sunet *e* și imprecisa consoană surdă *t* la final de cuvânt. Astfel, **ae** – **ая** se pronunță aproape la fel.

Rezultatul traducerii: coincidența totală a rimei silabo-tonice cu cea asonantă, fapt ce creează o dexteritate a versului și păstrează sensul din catren (vezi Anexa 9).

E cazul să ne oprim și la normele ortoepice și de formare a cuvintelor din ultima strofă a poemului, a 98-a, cu o enormă încărcătură de sens pentru întreaga lucrare:

Eminescu: *Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.*

În prima ediție a traducerii noastre (2015), strofa a 98-a suna astfel:

В кругу столь тесном век живя,/ Достаточно вам счастья,/ Мне ж дан в удел мой мир, где я/ Бессмертен и бесстрастен. (Literal în română: *Trăind în cercul vostru strâmt/ Pentru voi e destul norocul,/ Ci soarta mea e lumea unde eu/ Sunt nemuritor și impasibil.*)

E curios un fapt de la o întâlnire cu cititorii, când un participant a remarcat că în limba rusă nu există expresia *живя* (trăind) de la verbul *жить*. Mă opresc la acest aspect, subliniind câtă responsabilitate are un traducător atunci când se află în chinuitoarele căutări ale cuvântului necesar. Pentru a confirma alegerea corectă a unui sau altui cuvânt, activitatea sa cognitiv-psihologică e pusă în situația să consulte toate sursele lingvistice. În acest caz concret, dar și în altele, un susținător temeinic a devenit *Dicționarul ortoepic al limbii ruse*, în care expresia *живя* [101, p. 148] este prezentată ca un gerunziu nehotărât al diatezei active de la verbul *жить* (a trăi). Peste un timp, ne-am întrebat dacă am transmis corect și cu precizie conținutul primelor două rânduri: Cine trăiește și cine contrazice? Fericirea trăiește în acel cerc sau perechea îndrăgostită? Traducerea e precisă, dar e corectă oare? Așa poate fi construită fraza în limba română (și în alte câteva limbi), însă nu și în limba traducerii. Astfel, versiunea finală a strofei 98 a fost perfecționată cu precizările de rigoare atât sub aspect semantic, cât și sonor:

Metleaeva: *И в тесном круге бытия/ Вам счастье не перечит,/ А мой удел – мой мир, где я/ И холоден, и вечен.* (**Retroversiune:** Și în cercul strâmt al vieții/ Norocul nu vă contrazice,/ Iar soarta mea e lumea unde eu/ Sunt nemuritor și rece) (vezi Anexa 9)

În această variantă finală rîndul trei a obținut dexteritate, deoarece a fost exclusă fraza *мне ж дан удел мой мир, где я...* cu îmbinarea nearmonioasă a consoanelor ЖД. În plus, versiunea finală a rîndului 4 se încheie ca la Eminescu: *Лучафэр холоден и вечен* (nemuritor și rece).

Studiind problemele de interpretare a unui text tradus, am fost nevoiți să ajungem la înțelegerea celor mai nebănuite profunzimi ale ideii auctoriale. Pentru noi deveniseră deosebit de actuale precizările savantului ceh Jiri Levâi despre interpretarea textului de autor de către traducător: „...pornind de la incomensurabilitatea materialului lingvistic al originalului și cel al traducerii, între ele nu poate exista o asemănare semantică în exprimare, de unde, în acest sens, o traducere lingvistică exactă este imposibilă, rămânând în vigoare doar varianta interpretării. Deseori se întâmplă că limba maternă a traducătorului nu-i permite să se exprime atât de larg și de polisemantic precum în limba originalului; în acest caz traducător trebuie să aleagă una din cele mai neînsemnate unități semantice care transmite doar o parte a sensului, deși și pentru acest lucru e nevoie ca traducătorul să știe realitatea din spatele textului” [88, p. 215]. O problemă complicată în acest sens a provocat textul poetic al „Luceafărului” atunci când în procesul traducerii se producea reexprimarea în altă limbă a originalului în formă poetică.

Precum remarcă și Eugene Albert Nida, „a reproduce în traducere și conținutul, și forma e un fenomen foarte rar, iar din acest motiv, de regulă, de dragul conținutului este sacrificată forma. Pe de altă parte, o poezie lirică tradusă în formă de proză nu este un echivalent adecvat al originalului. Deși o asemenea traducere redă conținutul conceptual, ea nu reproduce încărcătura emoțională și aroma originalului” [97, p. 6]. Și totuși, de fiecare dată, inițiind traducerea poemului „Luceafărul”, traducătorii încercau să îmbine aceste două noțiuni fundamentale ale textului artistic – forma și conținutul. Strofa 81, în care Demiurg îi refuză lui Hyperion să-l lipsească de nemurire, propunându-i în loc cunoașterea legilor Universului: *Cere cuvântul meu dintâi –/ Să-ți dau înțelepciune?* (Literal în rusă: *Проси мое изначальное слово–/ дать тебе мудрость, благоразумие?*) cerea de la traducător niște eforturi aproape imposibil de realizat pentru unitatea formei și a conținutului. Toți predecesorii, în afară de Perov, au găsit o soluție adecvată, dar mie mi se părea că posibilitățile limbii ruse sunt mai largi și ar putea propune o altă finalitate a conținutului strofei respective. În ediția anului 2015 avusesem impresia că am găsit o nouă soluționare: *Проси меня: ума резон /Воспримешь ли с отрадой?* (Literal în română: *Cere-mi: argumentele rațiunii/ Le vei pricepe cu bucurie?*). Dar peste un timp această variantă oricum mi s-a părut greoaie și la un moment dat, în timpul unei conferințe, am prins un alt cuvânt, unul care avea în spatele său un spațiu întins – *просветлен/iluminat*. Rezultatul final al

căutărilor mele a luat următoarea formă: *Проси – и будешь просветлен,/ Не в этом ли ompada?/ Cere-mi – și vei fi iluminat./ Oare nu în asta constă fericirea?* (vezi Anexa 9).

Foarte importantă s-a dovedit a fi afirmația lui Eugene Albert Nida care preciza în lucrarea sa că „...atunci când se traduce poezia, e necesară recrearea artistică și nu reproducerea” [97, p. 19]. Noi pornim de la ideea că influența traducerii trebuie să fie cât mai aproape de cea adecvată originalului, conștientizând însă că identitatea în detalii este imposibil de realizat. Conform lui Nida [97, p. 19], traducerea trebuie să respecte următoarele patru cerințe principale: 1) să transmită sensul; 2) să transmită spiritul și stilul originalului; 3) să posede o expunere ușoară și firească; 4) să declanșeze impresii identice. Este clar că din acest motiv în anumite cazuri apar conflicte serioase dintre conținut și formă (sau dintre importanță și stil), ajungându-se la situația când se sacrifică fie una, fie alta. În linii mari, acest proces poate decurge foarte dureros pentru traducător, deoarece în el se produce o rupere internă, adică o luptă cu sine însuși: zeci de variante gândite și regândite, până se oprește la „propria” soluție a problemei traducerii, astfel încât, neașteptat, influențat de o forță din subconștient, de intuiție, să revină la original și să caute o altă cale în intenția de a o reîncarna în cadrul altei limbi. Și atunci, călcându-și pe inimă, înțelege că trebuie să aleagă în favoarea conținutului. De exemplu, strofa 90 a poemului eminescian: *Cu farmecul luminii reci/ Gândirile străbate-mi,/ Revarsă liniște de veci/ Pe noaptea mea de patimi* în ediția din 2015 a traducerii se prezintă în felul următor: *Сиянья колдовскую грань/ Мы переступим сами./ Ты сладострастьем тиши стань,/ Смирная ночи пламя* (**Retroversiune:** *Strălucirea limitelor fermecate/ Noi le vom trece singuri./ Tu să devii voluptatea liniștii,/ Îmblânzind focul nopții*). Descoperind o greșală (în loc de cuvântul „îmblânzind” era tipărit „arzând”), am revenit la text, ajungând după nenumărate precizări la o nouă și mai precisă variantă, deși traducerea anterioară mi se păruse un timp realizată. Versiunea definitivă e următoarea: *Холодным светом колдовским/ Дум отгони смятенье,/ Покоем вечности своим/ Смири страстей волнение*. (**Retroversiune:** *Cu farmecul luminii reci/ Gândirile alungă-mi,/ Cu liniștea ta de veci/ Potolește zbuciumul de patimi*. (vezi Anexa 9).

3.3. Particularitățile hermeneutico-lingvistice de decodare a poemului „Luceafărul”: spațiu și timp, vis și reflecție, precedentă

Tot procesul de traducere a fost o rătăcire prin labirinturile expunerii poemului, particularitățile spațio-temporale ale începutului lucrării, unde un rol îndrumător au avut cuvintele-cheie – baza idiolectului eminescian.

Expoziția poemului, adică introducerea cititorului în desfășurarea subiectului, care se conține în primele două strofe, este atât de largă, încât, în esență, a creat prin concizia expunerii nu numai interpretări contradictorii ale cercetătorilor din România, ci și din Rusia, fapt remarcat și

în capitolul doi al prezentei lucrării, dar a influențat și traducerile (în cazul nostru e vorba de cea rusească), ceea ce s-a văzut și la determinarea genului lucrării. Primele versuri devin o formulă de început care exercită, în mod concis, o mare influență asupra semnificației întregului text.

Еминеску, strofa 1: *A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.* (Literal în rusă: *Была однажды, как в сказках,/ Была как никогда не бывало,/ Из высокого императорского рода/ Слишком красивая девушка.*) Poziția noastră, deși ne repetăm, constă în faptul că **în spusele lui Eminescu referitoare la poveste se are în vedere sursa inițială și nu însuși poemul**. Acest lucru se vede din continuarea frazei poetului despre caracterul său alegoric, ceea ce alcătuiește esența restructurării poetice din repovestirea basmului (legendei) de către Kunisch. „În glume, fantezii, povești, adică în ceea ce numim „mitologie verbală” și, desigur, mai întâi de toate în poezie categoriile gramaticale au o foarte mare importanță semantică. În aceste cazuri, problema traducerii devine mult mai complicată și mai contradictorie.” [110, p. 39]

Ce este, s-ar părea, în acest text atât de complicat? Un material lexical comprimat la limită, fără ca sensul să fie agravat prin încurcate construcții. Dar noi aveam în față sarcina de a nu cădea în cursa întinsă de stereotipul magic pentru predecesorii noștri – „povestea”. Conducându-ne de original, în care e scris clar „ca-n povești”, am încercat să ne ținem cât mai strâns de text, lucru neobișnuit de complicat, fiind limitați de forma versificată cu ritmul și rima indicată, dar și de altele. Nu aveam voie să pierdem respirația versului și melodia lui. „Traducerea trebuie să acționeze asupra noastră exact la fel precum originalul îi impresiona pe primii lui ascultători.” [97, p. 17] În prima noastră variantă a traducerii, am încercat să ne detașăm de linia literală a originalului din câteva motive: a) fiecare cuvânt al limbii-sursă avea propria corespondență în limba-țintă, având însă în față limitările mai sus pomenite; b) linia literală era blocată de sentimentul subconștient al unui fel de reticență, a ceva pierdut în textul transformat. Apăruse necesitatea de a determina în temeiul bidimensiunii sau, cu alte cuvinte, al textului literal, dimensiunea lui triplă sau capacitatea volumetrică a ideii auctoriale. Și dacă pentru autor impulsul creator a fost o idee originală, atunci pentru traducător (adică, în cazul nostru, pentru noi) acesta este sensul lansat de autor printr-un text bidimensional. Era cazul să fie determinate și toate componentele netextuale ale sensului: subtextul, intertextul, intratextul etc. Toate acestea sunt necesare pentru a pătrunde în intenția auctorială, în laboratorul său de creație, în realitate ce se prefăce într-un anumit moment în chiar însuși autorul, dând dovadă de diverse feluri de empatie, posibile doar în cazurile în care traducătorul este *obsedat* de creația autorului.

După editarea versiunii din 2015, fundamentată pe perceperea emotivă a încercărilor de traducere ale predecesorilor și pe dorința de a transmite propria înțelegere a poemului, nenumăratele reveniri asupra originalului au dus la niște interpretări mai deosebite, deoarece

textul de autor, precum argintul-viu, aluneca din mâini, nu ne lăsa în pace și cerea perfecționarea lucrului deja făcut. Înainte de a ajunge la versiunea definitivă, se impunea de precizat că traducerea, deși publicată, parcă mă obliga să revin asupra originalului, creând o stare de neliniște similară cu stresul. E cazul să amintim că și Eminescu în răstimp de aproape zece ani a tot revenit asupra poemului, șlefuiindu-l și apropiindu-l de acea perfecțiune cu care a ajuns până la contemporanii noștri și va fi cunoscut de generațiile ulterioare. Simplitatea aparentă a mijloacelor lexicale, a formei creează un inevitabil sentiment atemporal și în același timp unul care străbate straturi seculare ale stărilor de suflet.

Prima variantă (23.06.2015): *Жила давно, в глуби веков,/ Что сказкой лишь приснится,/ В одном из царственных родов/ Прекрасная юница.* (**Retroversiune:** A trăit cândva, în adâncurile veacurilor/ Ce poate veni numai în vis/ Din rude mari împărățești /O prea frumoasă tânără fată.)

2. Ediția din 2015 (versiune din 05.08.2015): *Жила в преданиях веков,/ Чему уже не сбыться,/ В одном из царственных родов/ Прекрасная юница.* (**Retroversiune:** A trăit (în datină) în legendele veacurilor/ Ce niciodată nu va mai fi/ Din rude mari împărățești /O prea frumoasă tânără fată.)

3. Varianta după editare (16.12.2016): *Как в сказке, в глубине веков,/ Жила, красой пленяя,/ В одном из царственных родов/ Принцесса молодая.* (**Retroversiune:** Ca în poveste, în adâncuri de veacuri/ A trăit o frumusețe fermecătoare/ Din rude mari împărățești,/ O tânără principesă.)

4. Varianta din 02.02.2017: *Жила, как в сказке, в мгле веков,/ Чему вовек не сбыться,/ В одном из царственных родов/ Прекрасная юница.* (**Retroversiune:** A trăit, ca în poveste, în adâncuri de veacuri,/ Ce niciodată nu se va mai împlini,/ Din rude mari împărățești/ O prea frumoasă tânără fată.)

5. Varianta definitivă din 09.03.2017: *Жила в преданиях веков,/ Что сказкой лишь приснится,/ В одном из царственных родов/ Прекрасная юница.* (**Retroversiune:** A trăit (în datină) în legendele veacurilor,/ Ce, ca pe o poveste, o vezi numai în vis,/ Din rude mari împărățești /O prea frumoasă tânără fată.)

După câteva variațiuni, în consecință, **varianta a 5-a** s-a dovedit a fi cea mai potrivită din câteva motive: toate încercările ulterioare de perfecționare duceau la îngrelarea versului; aparenta apropiere de original din varianta a 4-a a deteriorat sensul, deși cuvântul **вовек** are sens de **никогда/ niciodată**. Dar în contextul traducerii din cauza sensului suplimentar al acestui cuvânt ieșea că așa ceva nu putea în genere să aibă loc. În același timp, avem în față un text în care se relatează despre neasemuita frumusețe a unei fete de cândva. **Varianta a 3-a** sună mult mai ușor și mai muzical, dar în acest caz influent a fost clișeul liric al secolului al XIX-lea și

tentația de a „traduce frumos”, lucru care a dus la apariția expresiei *принцесса молодая* (o tânără principesă) și detașarea de original.

În varianta definitivă este utilizat în loc de cuvântul neutru *девушка* (fată) arhaismul *юница*, deși, s-ar părea, era mult mai simplu să fie ales cuvântul *девица* (fată, domnișoară). Nu e de neglijat însă că *девица* face parte din vorbirea populară și mai are un caracter ambiguu, fapt care nu corespunde stilisticii poemului. Cuvântul *юница* semnifică o fată prea tânără, o copiliță, și în combinație cu expresia *прекрасная*, care înseamnă gradul suprem al frumuseții (*прекрасная* – în limba rusă *красная* este echivalent cu *красивая*, adică *прекрасивая* (prea frumoasă), nu prea corespunde, din punctul nostru de vedere, cu originalul, dar arhaismul cuvântului susține componenta temporală a narațiunii: „A fost odată..., a fost ca niciodată” («жила-была когда-то»).

În toate variantele analizate ale traducerii noastre neschimbat rămâne doar versul trei, referitor la originea eroinei poemului – *в одном из царственных родов* (din rude mari împărătești). Precizăm că la Eminescu **nicăieri nu este indicat că fata este fiică de împărat, rege** sau, precum la majoritatea traducătorilor ruși, fiică de țar – «царевной». Ea este de rang înalt, dar nu-i *principesă*. Fata arată atât de bine, încât este comparată cu una din poveste, această comparație fiind unica pe care și-a permis-o poetul: („ca-n povești”), o frumusețe de care nu s-a mai întâmplat („a fost ca niciodată”) și că este extrem de frumoasă („o prea frumoasă fată”). Precum observă și Marin Mincu [45, p. 93], „versurile subliniază frumusețea și *unicitatea* fetei de împărat cu alt înțeles însă decât în basm. În *Fata în grădina de aur*, unde eroina păstrează caracteristicile ei («frumoasa frumoaselor») din basm, ea este într-adevăr unică, în sensul de excepție”. Marin Mincu o consideră pe frumoasa fată drept o fată de împărat, probabil, influențat de povestea *Fata în grădina de aur* și invocând spusele tatălui ei, persoană de cel mai înalt rang, care era îngrijorat de neobișnuita înfățișare a fetei. În continuare, el scrie: „Bătrânul ei tată se gândește: *Prea e frumoasă, prea nu e de lume./ Mă mir cum cerul nu s-ademeneste/ Să scrie-n stele dulcele ei nume;/ E rău poetul care n-o numește,/ Barbară țara unde-al ei renume/ Încă n-a ajuns, și chipu-i repertoriu/ Nu-i de privirea celor muritori*. Poetul folosește în versurile de mai sus procedeul de «a sugera prin impresia produsă asupra altora», procedeu subliniat de D. Caracostea în studiul *Creativitatea eminesciană*. În poem, fata de împărat reprezintă umanitatea privită la modul cel mai înalt și desemnată ca atare printr-un superlativ” [45, p. 93]. Iată deci deosebirea de poveste – nepământească, unică, doar una de acest gen, frumusețea tinerei fete ca o supremă expresie a umanului, o deosebește și o respinge de simplii muritori, „prea frumoasa fată” apropiindu-se de idealul ei nepământească de iubit prin **singurătate**. Această singurătate e reflectată în strofa 2:

Eminescu, strofa 2: *Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele.* (Literal în rusă: *Она была единственной в семье/ И совершенством во всем,/ Как дева меж святых/ И луна среди звезд.*)

Astfel, în limba traducerii s-au găsit mijloace lexicale similare. Aspectul complicat rezidă în faptul de a transmite sensul originalului cu mijloace poetice, păstrând, pe cât e posibil, respirația, muzicalitatea și artisticitatea din vers. Noi am mai realizat câteva versiuni, în special pentru primele două rânduri, dat fiind faptul că rândurile 3 și 4 au fost traduse din start, rămânând aceleași în toate cele cinci versiuni ale traducerii:

1. *Одна в семье; в краях других/ Прекрасней не бывало.* (19.12.2015) **Retroversiune:** *Una în familie; în alte țări/ N-a fost una mai frumoasă ca ea.*

2. *И окружение родных/ Милей ее не знало.* (Prima ediție, 05.08.2015) **Retroversiune:** *Și între rudele apropiate/ N-a fost una mai draguță.*

3. *И у родителей своих/ Во всем преуспевала.* (23.06.2015) **Retroversiune:** *Și la părinții săi/ A reușit în toate.*

4. *Одна в семье, нигде таких/ Достойных не бывало.* (30.06.2015) **Retroversiune:** *Una în familie, niciunde așa/ De demne ca ea n-au fost.*

5. *Одна в семье, среди других/ Ей равных не бывало.* (09.03.2017) **Retroversiune:** *Una în familie, între alții/ Nimeni nu putea să se compare cu ea.*

Versiunile 1 și 2 sunt cel mai departe de original. Mai aproape s-a dovedit a fi versiunea 3, deși e prea prozaică, la limita banalității, din cauza cuvântului «преуспевала» (a reușit), diminuând chipul frumoasei perfecte.

Versiunea 4 e greoaie din cauza joncțiunii consoanelor «дн», «гд», «ст», incluzând și consoanele surde «т», «к», «х».

Din punctul nostru de vedere, cel mai precis e redat sensul în **versiunea 5**, deoarece rândul *Ей равных не бывало* conține în sine sensul originalului *Și mândră-n toate cele*, adică *совершенна во всем* (ideală), și câștigă dexteritate din contul dispariției câtorva consoane surde și a unei joncțiuni («т», «к», «ст»). Noi am finalizat strofa 2 cu ultima – a cincea noastră versiune. **Strofă 2** arată astfel în versiunea definitivă :

Одна в семье, среди других/ Ей равных не бывало,/ Она, как дева меж святых,/ Луна меж звезд сияла (vezi Anexa 9).

O sarcină complicată pune în fața traducătorului o altă enigmă a poemului „Luceafărul”, cea care constă în schimbarea temporală în strofa **a treia**. Expunerea din primele două strofe ale poemului îl atrage pe cititor într-o bulboană temporală. Formele verbale sunt date la timpul trecut (perfectul simplu). Începând însă cu strofa a treia se produce un salt temporal și cititorul/traducătorul se pomenește în **timpul prezent** al evenimentelor produse în poem. În

original acest lucru nu produce o impresie atât de șocantă ca la încercarea de a traduce textul în limba rusă. La Eminescu însă nu e nimic întâmplător. **Efectul de schimbare bruscă a timpurilor** este la poet un procedeu artistic propriu, unul care a fost utilizat mult mai târziu într-un **nou gen al artelor – cinematografia**. A treia strofă schimbă brusc acțiunea temporal-spațială a poemului: până la strofa 11 se preferă prioritar timpul prezent, cu precizarea că acesta nu e doar un sens gramatical, ci și cel astronomic. Acest procedeu al poetului este similar cu cel cinematografic, când aparatul de filmat vede totul de la distanță sau de la înălțime, adică ne dă planul general cu focalizarea pe imagini concrete, în prim-plan, ale unor fragmente separate, fețe, scene. Această trecere bruscă de la trecut la prezent îl transferă pe cititor într-un ciudat spațiu temporal care poate fi explicat prin posibilitățile absolut reale în orice limbă ale unor forme verbale specifice unui timp să joace rolul altui timp. În acest caz, timpul prezent poate juca rolul celui trecut și acest lucru nu este întâmplător. Se produce includerea imediată a cititorului în lanțul de evenimente trecute, dar emoțional fiind legat de starea prezentă, adică *valul temporal creat de poet poartă un caracter atemporal, fapt ce reprezintă una din nenumăratele enigme ale acestei lucrări poetice*.

Aspectul putea fi ignorat, deoarece s-ar părea că o atitudine literală față de acest fenomen spațio-temporal nu are un rol esențial în reflectarea conținutului și, traducând, s-ar putea alege timpul convenabil, ca și cum s-ar purcede la corectarea unei erori a autorului. Cu această problemă s-au confruntat toți traducătorii și fiecare a încercat soluționarea ei în felul său, în conformitate cu propria viziune asupra poemului. Mirimski și Kojevnikov, în versiunea din 1950, s-au străduit să evite acest salt temporal și până la strofa 6 relatarea are loc la timpul trecut, iar în continuare timpul prezent și cel viitor se succedă, trecând lin din unul în altul în conformitate cu contextul narațiunii. În acest mod, vorbirea directă, desigur, e în limitele timpului prezent, iar descrierea acțiunilor are loc, în principiu, conform succesivității evenimentelor la timpul trecut, alternând cu prezentul atunci când subiectul e legat de interacțiunile personajelor principale. Același lucru l-a făcut și Brodski în 1980, incluzând acțiunea la timpul prezent de la strofa a 6-a și în continuare ținându-se de narațiune. Samoilov a încercat, în 1968, să atenueze stridența de schimbare a timpurilor, folosind forme ale verbelor la timpul prezent de la strofa a patra. Doar Perov, în 1974, și Kojevnikov, în 1981, respectă ideea auctorială – ei păstrează trecerea auctorială din trecut în prezent de la strofa a treia. Intuiția le-a spus că procedeul auctorial nu e întâmplător. Din punctul nostru de vedere, un asemenea procedeu îi permite autorului să utilizeze un fel de teleportare psihologică în rol de călăuză pentru cititorul care-l urmează în mijlocul evenimentelor descrise, ambii devenind martori invizibili ai acestora. Imitarea originalului este imposibilă, dar pentru a obține reproducerea adecvată a capodoperei în altă limbă e necesar să se audă vocea poetului. *Și, în acest caz,*

traducătorul e pus în situația să se bazeze pe cuvinte-cheie, pe ritm, pe expresivitate, pe mobilitatea șirului de cuvinte, pe respirația versului și... pe forme gramaticale.

Sentimentul de disconfort la traducerea strofei a treia crea imboldul de a reveni la ea și acest lucru îl făcea însuși poetul:

Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă... (Literal în rusă: Из тени величественных арок/сводов/ Она направляет свой шаг.

Anume această expresie – *Ea pasul și-l îndreaptă* – obliga să se caute altceva, ceva ce ar putea să ne apropie de intenția autorului. Unul după altul, se înșiruiau verbele la timpul trecut: *пвлася* (s-a pornit brusc), *снесила* (s-a grăbit), *неслась* (s-a avântat) etc., ultimul verb fiind cu totul inacceptabil din cauza sensului său social polisemantic. În ultimă instanță, reușita traducerii s-a găsit în **timpul prezent**, lucru cerut de original: *Из тьмы аркад снесим она/ В томлении нечноном...* (**Retroversiune:** *Din întunericul bolților ea se grăbește /C-un dor insuportabil...)*

Cuvintele-cheie și interpretarea textului sunt într-o relație strânsă. Aceeași strofă a treia ascundea în sine încă o problemă de traducere – cuvântul **colț**: *Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastra, unde n-colț/ Luceafărul așteaptă.*

În limba română cuvântul **colț** înseamnă *ungher, margine, capăt, parte, bucățică, dinte canin, lăstar, germen, stâncă, culme, vârful, pisc* etc.

Toți predecesorii, traducătorii în limba rusă, evită acest cuvânt.

Kojevnikov- Mirimski: *Она у темного окна/ Лучафэра встречала.*

(**Retroversiune:** *Lângă fereastra întunecată/ Ea îl întâmpina pe Luceafăr.*)

Samoilov: *Она Лучафэра восход/ Ждала в оконной нише.* (**Retroversiune:** *Ea aștepta răsăritul Luceafărului/ În nișa ferestrei.*)

Perov: *К окну, где ночи напролет/ Лучафэр ожидает.* (**Retroversiune:** *La fereastră, unde toate nopțile fără întrerupere,/ Luceafărul așteaptă.*)

Brodski: *К холодной прорези окна/ Лучафэру навстречу.* (**Retroversiune:** *La tăietura ferestrei,/ În întâmpinarea luceafărului.*)

Kojevnikov: *Ей хочется увидеть, как/ Лучафэрul восходит.* (**Retroversiune:** *Ea vrea să vadă, cum/ Luceafărul răsare.*)

Remarcăm că numai Perov precizează faptul că Luceafărul așteaptă fata, în timp ce restul, dimpotrivă, că ea îl așteaptă. Din punctul nostru de vedere, acest detaliu evidențiază marea pasiune a luceafărului. Traducerea noastră a rândurilor 3 și 4 ale strofei 3: *Туда, где смотрит в глубь окна/ Лучафэр с круч утесных.* (**Retroversiune:** *Acolo, unde privește-n adâncimea ferestrei/ Luceafărul din vârful stâncii.*)

În această variantă mi s-a părut că este redat locul evenimentelor din poem – malul abrupt al mării, altitudinea de zbor a luceafărului, fiind evidențiat cuvântul **colț**. În afară de aceasta, mai

târziu, traducând partea a doua a poemului, apăru deodată presupunerea că noțiunea cuvântului polisemantic pe care l-am ales, **colț** – *pisc, pripor, stâncă* – semnifică mult mai mult decât păruse la prima vedere, mai ales ținând cont de metaforă, expresivitatea și semnificația simbolică a poemului, dar și de scrupulozitatea cu care Eminescu alegea în procesul creației mijloacele lexicale. Ideea e că sinonimul cuvântului **colț** – **ungher** (угол) apare în partea a doua a poemului în strofa 48, unde este redată întâlnirea lui Cătălin cu Cătălina, moment de contrast absolut cu scena întâlnirii fetei cu luceafărul la geam în prima parte a poemului. De fapt, în strofa 3 nu este reprezentată în sensul propriu al cuvântului întâlnirea, ci năzuința fetei de a vedea apariția luceafărului pe bolta cerească de seară, deasupra unui pisc de stâncă abruptă. Deci în strofa 3, Luceafărul, de la înălțimea sa, care nu poate fi atinsă de o ființă terestră, este atras de materie prin forța iubirii, fapt care îi pune pe aceste creaturi ale unor lumi total diferite la grele încercări; în strofa 48 planul terestru este semnat metaforic prin **ungherul** în care se întâlnesc cei doi tineri, simbolizând limitele și îngustimea destinului uman. Abia atunci a fost introdusă modificarea în versiunea publicată în 2015, cea definitivă conținând cuvântul **colț = ungher = угол**. Astfel, cuvântul **colț = ungher** rămâne a fi simbolul a două lumi diferite incomparabile în esența lor spațial-temporală. Așadar, traducerea definitivă a strofelor 3 și 48 se prezintă în felul următor:

Eminescu, strofa 3: *Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă.*

Metleaeva, strofa 3: *Из тьмы аркад спешит она/ В томлении несносном/ Туда, где смотрит в глубь окна/ Лучафэр с крүч утесных. (Retroversiune: Din întunericul bolților ea se grăbește/ C-un dor insuportabil/ Acolo, unde privește-n adâncimea ferestrei/ Luceafărul din vârful colțului (stâncii).) (vezi Anexa 9).*

Eminescu, strofa 48: *Și-n treacăt o cuprinse lin/ Într-un ungher degrabă./ –Da'ce vrei, mări Cătălin?/ Ia du-t de-ți vezi de treabă.*

Metleaeva, strofa 48: *Он обнял деву в миг один/ За угловым порогом./ – Чего ты хочешь, Кэтэлин?/ Ступай своей дорогой. (Retroversiune: El a cuprins fata la un moment/ Într-un ungher, după prag. /Ce vrei tu, Cătălin?/ Du-te și-ți vezi de drumul tău.)*

Precum se vede, la nivel structural-semantic, se creează anumite **relații de opoziție**: între geniu și omul comun; între planul universal-cosmic și cel uman-terestru; între lumina luceafărului și umbra vechiului castel; între lumea vie și cea «moartă» (*Căci eu sunt vie, tu ești mort*); între oamenii aflați sub semnul timpului devorator și ființele eterne. La fel e și cu simbolizarea culorilor, care aduce în atmosfera narațiunii un fel de tensiune alarmantă. Samoilov, Mirimski-Kojevnikov, Perov, în traduceri lor, în genere, evită cuvântul „negru”. La Perov apar corăbii „albastre”. Conform autorului, Brodski acceptă dramatismul din cuvântul „negru”, care

poartă o importantă încărcătură semantică. În ultima versiune a traducerii lui Kojevnikov apare un castel „negru”. Nu am lăsat în afara atenției noastre simbolizarea antitezei luceafărului, purtător de lumină, și tot negrul care o însoțește pe „prea frumoasa fată”. „Negrul” e și culoarea pământului roditor, e și simbolul vieții trecătoare, moartea, e și partea întunecată a existenței umane, inclusiv, aspectul senzual al omului. Totodată, călăuzitorul și luminosul punct de plecare al luceafărului, luminiscenta sa senină e însoțită de „recile-i scânteii”. Mirimski-Kojevnikov, Brodski, Kojevnikov însuși evită lumina „rece” a stelei, în special în comparație cu originalul, Brodski amplifică mijloacele lexicale ale traducerii, adică pasiunea luceafărului pierde din manifestarea sa nepământească. Astfel, apar cuvinte legate de flacăra fierbinte: «загоралось сердце», «он вспыхивает жарко» („inima i-a luat foc”, „el se aprindea cu înflăcărare”. E adevărat că în strofa 11, «он – огонь и стужа» („foc și ger”). Oricum, e totuși *foc* (огонь). De la strofele 4 până la 11, inclusiv, am insistat a reda semitonurile din original, doar pentru a păstra paleta fină și contradictorie de sentimente ale personajelor poemului.

În procesul traducerii a apărut o anumită tensionare a interpretării **motivului visului și al oglinzii**. Comunicarea, de la prima vedere, se face în vis, prin intermediul ferestrei și oglinzii. Dar subliniem că așa pare la prima vedere. De remarcat că în poem sunt șterse granițele dintre „realitatea fantastică” a discursului și a viselor la limita viziunilor onirice. Chemările fetei adresate luceafărui se produc în somn, stare în care țâșnesc la libertate toate dorințele ei înăbușite. Pe de altă parte însă, ca și cum în afara somnului, el o vizitează în formă de creație luminiscentă. Aceasta are loc de la strofa 6 până la 10. În fiecare seară el se aprinde atunci când o vede pe fată apărând din adâncurile castelului negru. Luminiscenta sa rece pătrunde în odăile ei ca într-o scoică de mare. El împletește deasupra ei o dantelă de lumină, presărând cu atingerea sa imaterială mâinile și pleoapele ei, după care toarnă lumina din adâncurile oglinzii peste corpul ei. În lucrările lui J.Chevalier [11], I. Evseev [22], S. Melchior-Bonnet [36], G. Marshall [35] se atrage atenția asupra faptului că oglinda stă la baza unui simbolism în ordinea cunoașterii ca un „ochi” străin cu ajutorul căruia omul vrea să-și găsească adevărul despre sine, „Cu atât mai mult că oglinda oferă imaginea invizibilului, căci un om, uitându-se în oglindă, își va vedea chipul, care în mod normal îi este ascuns. [...] acest aparat reflexiv, într-un sens anume, devine o măsură a dimensiunii umane, este mediul favorabil autopercepției și autocunoașterii, producând uneori înțelesuri contradictorii sau paradoxale legate de propria conștiință, senzația unui labirint al imaginarului interior prin impactul cu propria imagine, la intersecția cu celălalt eu al sinelui. [...] Atunci când ne privim în oglindă, în noi are loc o alchimie subtilă, aceea a trecerii de la «oglină» la «oglinzire»” [1, p. 27].

Oglinda în poem, ca și fereastra, devine acea graniță de trecere a unui fel de contopire a două lumi la etapa de nerealizare a dorinței. Mai ales că narațiunea despre apariția luceafărului în

odăile fetei e dată la nivel de *alter ego* al autorului – pe atât de palpabil e transmisă atracția pasională față de ființa terestră. Oglinda pare a fi reflecția alegorică chiar a creatorului poemului, experiența relației dintre geniu și universul uman. Începând cu strofa 11 ni se deschide un tablou cu totul diferit: de la reflecția lui „ego” în „oglinadă” se produce, din partea Cătălinei, transferul la „oglindire”, dar deja în somn: *Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă*. Traducerea noastră: *Улыбка на ее устах,/ Он в зазеркалье бьется,/ Ведь там, в ее глубоких снах/ Он к ней душою рвется*. **Retroversiune:** *Un zâmbet plutește pe buzele ei,/ El se zbate în oglindă,/ Căci acolo, în adâncimea visurilor ei,/ El năzuiește spre sufletul ei*.

Oglindirea luceafărului în visul Cătălinei devine reflecția propriilor ei percepți subconștiente ale lui și, în același timp, propria sa reflecție a universului ei interior la nivel de cunoștințe despre natura umană din partea autorului însuși. Adică, în fața noastră se arată însuși Eminescu în trei ipostaze – ființă superioară nepământească, reprezentant al speciei umane și creatură intermediară dintre cer și pământ – geniu. Astfel, lumea din oglindă a poemului reflectă nu doar **relații duale**, precum am mai remarcat, ci și **triple**.

Cel mai dificil moment în procesul de traducere a fost conștientizarea faptului că aproape orice cuvânt în poem este codificat și toate problemele de înțelegere a ideii auctoriale sunt strâns legate de descifrările de sens și precedența textuală.

Deosebit de complicate pentru traducere sunt strofele 16, 17, 18 despre prima apariție a luceafărului în fața „prea frumoasei fete”. Mai importante prin complexitatea lor au devenit cuvintele: **toiag**, **trestii**, rândurile 3 și 4 din strofa 18 în care e descris chipul iubitului ceresc: *Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară*.

„În zilele noastre, ca niciodată, cuvântul s-a îmbogățit cu o mulțime de sensuri suplimentare, rostul stocat în el s-a înmulțit excesiv. Fără a pătrunde în nucleul cuvântului, interpretarea lui este imposibilă, e ca și cum traducătorul l-ar citi cu ochii legați.” [75, p. 66] Studiind problema influenței mediului temporal asupra autorului și traducătorului, nu putem ignora fenomenul textului precedent, cu o importanță deosebită pentru pătrunderea în substratul conceptual-filozofic al poemului „Luceafărul”. În psiholingvistică există noțiunea de text precedent, adică a unui text cunoscut în cultură la care se fac referiri în vorbire. Referirea poate fi reformată și nereformată, inclusiv până la componenta unitară – cuvântul, intensificând încărcătura de sens a textului și activizând cititorul (în cazul nostru – traducătorul) în atenționarea lui față de textul respectiv. Noțiunea de „text precedent” a fost introdusă de I. N. Karaulov în 1986, la Congresul VI al AIPLLR [81]. *Precedența* reprezintă un fenomen comunicativ destul de răspândit, neavând un termen unic și care relevă faptul suplimentar și concis din conținutul neevidențiat însă în text: „Sunt considerate precedente textele importante, în sens de cunoaștere și de emoții pentru o

persoană, având un caracter arhipersonal, adică fiind cunoscute în cercul de cunoștințe al persoanei respective, inclusiv al predecesorilor și, în sfârșit, cele la care persoana lingvistică apelează în discursul său de mai multe ori.” [155, p. 29] Precedența textului acordă posibilitatea de a descoperi relațiile intertextuale și interpretările lor. O atenție specială am acordat strofei 16, și anume rândurilor 3 și 4:

Eminescu: *Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestei/ Și ține-n mână un toiag/ Încununat cu trestii.* (Literal: *Легко он проходит как по порогу/ По краю окна/ И держит в руке (скипетр, жезл, посох),/ Увенчанный тростником.*)

Două cuvinte: **toiag** și **trestii** ne-au silit să apelăm la dicționare și la literatura științifică secundară, deoarece neunivocitatea lor a ridicat mai multe întrebări. Mai întâi de toate, am cercetat precedentul unor cuvinte separate, care nu erau pentru contemporanii lui Eminescu o problemă, rămânând însă o enigmă pentru generațiile unui alt mediu temporal.

Rândurile 3-4: *Și ține-n mână un toiag/ Încununat cu trestii* au fost interpretate de traducătorii versiunilor anterioare în felul următor:

Kojevnikov-Mirimski (ed. 1950): *Он подоконник, как порог,/ Легко переступает,/ И жезл его живой венок/ Из трав морских венчает.* (**Retroversiune:** *El pervazul ca pe un prag/ Îl trece ușor,/ Și sceptrul lui este cu o coroană vie/ Din ierburi de mare încununat.*)

Perov (ed. 1989): *В окно резное налегке/ Шагнул, как на порог он,/ С коротким скипетром в руке/ Казался юным богом.* (**Retroversiune:** *În fereastra incrustată/ El a pășit ca peste prag,/ Cu sceptrul scurt în mână,/ El părea un zeu tânăr.*)

Samoilov (ed. 1989): *Через окно вступает он/ Неслышною стопою,/ Он держит жезл, что оплетен/ Кругом травой морскою.* (**Retroversiune:** *Prin fereastră intră el/ Cu pas ușor./ El ține sceptrul, împletit împrejur/ Cu iarbă de mare.*)

Brodski (ed. 1989): *Вступает он на мрамор плит/ Неслышною стопою,/ И мурц властительный увит/ Подводною травую.* (**Retroversiune:** *Pășește el pe plăci de marmură/ Cu pas ușor/ Și sceptrul de putere este împletit împrejur/ Cu iarbă de mare.*)

Kojevnikov (ed. 1989): *Он подоконник, как порог,/ Переступил небрежно,/ На посохе его венок/ Из лилий белоснежных.* (**Retroversiune:** *El pe pervaz ca pe un prag/ Pășește cu nepăsare,/ Pe toiagul lui este o coroană /Din crini albi.*)

Cuvântul **toiag** e tradus de trei ori ca **жезл** (dacă e să considerăm că la Brodski **мурц** = **жезл**), apoi și ca **скипетр**, **посох**. Precum am mai remarcat, Brodski a suprasaturat traducerea sa cu arhaisme, care complică percepția textului și a utilizat în acest caz cuvântul arhaic **мурц** (din greaca veche θύρσοϛ), ceea ce înseamnă **sceptru** confecționat din vrejuri ale copacului gigant fenhel, încununat cu un con de coconar, împletit cu iederă și frunze de viță-de-vie și care este un atribut al zeului naturii și al vinului din Grecia antică Dionysos, precum și al celor din

suita sa – satirii și monadele. De remarcat însă, că la Eminescu e vorba de **un toiag/ Încununat cu trestii**, ceea ce nu corespunde cu atributele zeului.

Aproape la toți traducătorii predecesori, în afară de Kojevnicov în ultima sa versiune din anul 1981, cuvântul **toiag** e tradus ca **жезл = скипетр**, adică un atribut al puterii superioare. În același timp, acest cuvânt mai are o semnificație, cunoscută pe larg în lexiconul Bisericii Ortodoxe și legat de ritualul înmormântării. În dicționarele din perioada sovietică acest amănunt nici nu este menționat. Iată semnificația cuvântului **toiag** în dicționarele româno-ruse și ruso-române din ani diferiți.

Русско-румынский словарь/ Dicționar rus-român [108] în redacția anului 1967 prezintă următoarea interpretare (am pornit de la sensurile conținute în traduceri): **toiag = жезл/скипетр = посох**: **жезл** – 1) *сcepтpу; маршалский – baston de mareșal; епископский – cîrjă de episcop*; 2) *ж.-д. baston-pilot, baston de bloc*; **скипетр** – *сcepтpу*; **посох** – *toiag, cîrjă (епископский); cîrlig (наступный)*. Astfel, **toiag** în sens de **жезл** nu se pomenește.

Молдавско-русский словарь în redacția T. F. Celac [96] are două noțiuni ale cuvântului **toiag** – 1) **посох**; 2) **жезл, скипетр**.

Dicționar rus-român în redacția lui G. Bolocan [20] are următoarele noțiuni: **посох** – **toiag**; **жезл** – *cîrjă, сcepтpу*, adică **toiag** nu e prezent ca **жезл**.

Dicționar român-rus/rus-român în redacția lui E. Noveanu [17]: **toiag** – **посох**.

Dicționar român-rus, Cartier [18]: **toiag** – 1) **посох**; 2) **жезл, скипетр**.

Dicționar român-rus/Румынско-русский словарь, alcătuit de G. Bolocan, Tatiana Medvedev, Tatiana Voronțova [19]: **toiag** – 1) **посох; палка**; 2) **жезл**; 3) *(фиг.) опора, поддержка, помощь, la bătrînețe – опора старости (sprijin la bătrânețe)*; 4) **пор. свеча у изголовья покойника или вкладываемая покойнику в руку (lumânare la căpătâiul răposatului ori în mâna lui)**. În acest dicționar din 2004 găsim noțiuni ale cuvântului **toiag** care lipseau anterior.

Mai întâi atenția noastră a fost atrasă de a patra interpretare, remarcată ca una populară, și anume: *свеча у изголовья покойника или вкладываемая покойнику в руку* – **lumânare la căpătâiul răposatului ori în mâna lui**.

În DEXI [16] (coordonator științific Eugenia Dima), printre alte interpretări figurează și următoarea: **toiag** – **lumânare în formă de spirală care se așază în mâna, pe pieptul sau la capul mortului**. În plus, mai este dată și semnificația astronomică: *(astron.; pop.)* **Numele celor trei stele luminoase așezate la rând în mijlocul constelației Orion**.

Astfel, doar în dicționarele perioadelor postsovietice remarcăm că la anterioarele interpretări au mai fost adăugate și câteva interzise (evident, din considerații ideologice și ateiste), dar utilizate în ritualurile bisericești și în vorbirea populară ale cuvântului **toiag** – *свеча у изголовья*

покойника или вкладываемая покойнику в руку [19]; *toiag* – lumânare în formă de spirală care se aşază în mână, pe pieptul sau la capul mortului [16].

În traducerea literală, cu precizările de rigoare, noi am inclus şi noţiunea *погребальная свеча*, deoarece, din considerentele noastre, *toiag* în sens de *погребальная свеча* nu putea să nu-i fie cunoscut lui Eminescu, mai ales luând în considerare religiozitatea familiei, studiile, cunoaşterea folclorului şi a ritualurilor tradiţionale româneşti, lucruri care şi-au găsit reflectare şi în alte lucrări ale poetului. Nu e de trecut cu vederea şi faptul că *toiag* semnifică şi **numele celor trei stele luminoase aşezate la rând în mijlocul constelaţiei Orion**, luând în considerare simbolistica metaforică şi alegorică a poemului „Luceafărul”. Cuvântul *toiag* în sensul de lumânare în formă de spirală care se aşază în mână, pe pieptul sau la capul mortului, din punctul nostru de vedere, este confirmat şi de conţinutul strofelor următoare, 17 şi 18, unde este descrisă reîncarnarea luceafărului în chip de înger, asemănător cu cel de om, însă fără viaţă în raport cu microcosmosul însufleţitului trup uman, din carne şi sânge.

Eminescu, strofa 17: *Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale,/ Un vânăt giulgi sencheie nod/ Pe umerele goale.*

Literal în rusă: *Он выглядел как молодой принц (рыцарь, правитель)/ С мягкими золотыми волосами,/ Синий саван (полотно, покров) завязан узлом/ На голых плечах.*

Una dintre variantele de lucru a fost următoarea (05.08.2015): *Предстал правитель молодой,/ Златые вьются пряди,/ и саван сизо-голубой/ Плащом струится сзади.*

În versiunea definitivă a strofei 17 am pus accentul nu pe culoarea *vânătului giulgi*, ci pe cuvântul *nod* (узел), cu care se leagă giulgiul pe umerii descoperiţi. În textul auctorial acest cuvânt, din punctul nostru de vedere, este unul de bază, concentrând în sine dramatismul acţiunii (problema nodală a imposibilităţii unirii viului cu neînsufleţitul).

Versiunea finală a strofei 17 (vezi Anexa 9): *Предстал правитель молодой,/ Златые вьются пряди,/ И узел савана тугой/ На плечи давит кладью. (Retroversiune: Părea un tânăr voievod,/ Şuviţe aurii se încreţesc,/ Un nod strâns al giulgiului/ Presează umărul ca o povară.)*

Şi dacă în prima traducere publicată a strofei 16, luând în considerare şi textul strofelor 17 şi 18, s-a pus accentul pe semnificaţia **lumânării** în comparaţie cu **sceptru** (жезл), atunci în varianta definitivă s-a făcut încercarea de a îmbina două sensuri ale cuvântului *toiag* – *посох как свеча* (literal: *toiag ca o lumânare*). Aici *toiagul* este simbolul de rang înalt al purtătorului său, dar e asemănător cu o lumânare arzândă, care emană lumină, fiind, concomitent, şi simbolul trecerii din această lume păcătoasă în cea eternă. Şi încă ceva despre preferinţa în versiunea definitivă pentru cuvântul **toiag** şi nu **sceptru**. În diverse civilizaţii, începând cu faraonii Egiptului antic, simbolul puterii a fost dintotdeauna **toiagul**, mărturie fiind nenumăratele lucrări

de artă plastică. **Toiagul** pare a fi un lucru ordinar; el are totuși însușiri multifuncționale. Pe de o parte, este un atribut al păstorilor și pelerinilor, pe de altă parte, este un simbol al puterii, al zeilor și un obiect înzestrat cu forțe magice. Sceptrul ca un simbol al puterii nu este altceva decât un toiag prescurtat. *Acest simbol e atât de vechi, că e aproape imposibil de stabilit când a apărut.* În baza unei versiuni, el avea forma unui ram de măslin sau a unei nuiete cu câteva frunze. În domeniile oculte era considerat simbolul cheii cu care se deschidea hotarul dintre lumină și întuneric, bine și rău, viață și moarte [149]. În psihanaliză, toiagul are sens falic, relevând sublimarea visului. În mare încurcătură i-a pus pe toți traducătorii nu doar efectul fantastic al apariției inițiale a Luceafărului: el a fost atins grație unui trop artistic, „întorsătura care constă în îmbinarea unor particularități categoric contrastante și antagoniste ca sens în relevarea unor fenomene”, adică oximoronul: „un mort frumos cu ochii vii”.

Eminescu, strofa 18: *Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară –/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.* Literal în rusă: *А тень лица прозрачного/ Белая как из воска –/ Красивый покойник с живыми глазами,/ Которые искрят в пространство (наружу).*

Metleaeva, strofa 18: *Черты прекрасного лица/ Прозрачно-восковые,/ На лице стылом мертвеца/ Искрят глаза живые.* (**Retroversiune:** *Trăsăturile chipului frumos/ Sunt străvezii, ca din ceară,/ Pe fața rece a mortului/ Ochii vii scânteie-n afară.*)

În fața Cătălinei apare nu o ființă vie, ci „un mort frumos”, dar „cu ochii vii” care „scânteie-n afară”. Expresia în care se îmbină noțiuni incompatibile – „un mort frumos cu ochii vii” («красивый мертвец» с живыми глазами) în epoca lui Eminescu și în întregul spațiu literar european nu era ceva nou. Drept exemplu poate servi titlul piesei lui L. N. Tolstoi „Живой труп” („Cadavru viu”) [111] sau rîndurile din poemul lui Pușkin „Poltava” [105]: «...Мазепа, сей страдалец хилый,/ Сей **труп живой**...» (Literal: „...Мазепа, acest firav mucenic,/ Acest cadavru viu...”) Și la Pușkin, și la Tolstoi această combinație de cuvinte conține un sens alegoric, adică se are în vedere un om viu, sortit să fie exclus din mediul social uman. În schimb, la Eminescu este vorba de o expresie **aproape** oximoronică, deoarece el nu utilizează o expresie fixă, ci ne prezintă un contrast verbal pe părți: „mort frumos cu ochii vii”, dându-ne posibilitatea să presupunem ce sens poartă în sine acest neobișnuit oximoron.

Strofa 18 redă chipul luceafărului, în care orice trăsătură a sa prezintă o *image lipsită de viață* a ceva ce seamănă cu un om, ceva semistrăveziu, o umbră ca de ceară și nu o creatură materială și plină de viață. Acest lucru e confirmat și de rîndurile 3 și 4 ale originalului, în care se spune că înaintea Cătălinei apare un mort frumos, dar nu cu o privire înflăcărată, în sens obișnuit și pământesc, ci cu ochi care „scânteie-n afară”. Neobișnuitul procedeu literar cu scopul de a atinge un efect stilistic, similar cu oximoronul, utilizarea șocantei îmbinări verbale – **mort frumos** – reprezintă, din punct de vedere psihologic, o metodă de soluționare a unei situații

inexplicabile și de prezentare a acestor contradicții. La apariția îngerescului luceafăr cu chip de tânăr extrem de frumos, spaima fetei este explicabilă, deoarece se produce întâlnirea cu visul ei, una neașteptată, și încercarea de materializare a lui în viziunile sale din somn. La Eminescu însă acest procedeu foarte asemănător oximoronului are cu totul o altă încărcătură. Percepția românească a morții ca o veșnicie, ca o plecare în eternitate este asociată cu frigul. Corpul viu e asociat cu căldura, cea ce este specific pentru Cătălina. În acest sens avem rezultatul primei transformări a luceafărului în ceva asemănător cu un înger. Acest chip este un fel de reprezentare a luceafărului care **nu are cunoștințe despre senzualitate**, despre ce este omul, căci oamenii pleacă în eternitate murind, adică obținând frigul etern. Luceafărul cunoaște despre om doar ceea ce-i este mai aproape esenței sale. Frigul nepământesc îl apropie de frigul materiei neînsuflețite. Și anume din acest motiv el are firescul pentru el chip neînsuflețit. Prima apariție a „fenomenului morții” în giulgiul legat cu noduri la umăr este una efemeră, imperfectă, o transformare imaterială. De altfel, *nu ar fi avut niciun sens adresarea ulterioară a luceafărului către Demiurg cu rugămintea de a-l lipsi de nemurire*. Mai întâi de toate, ființa umană e cuprinsă de spaimă la gândul viitoare dispariții în eternitate și ea este supusă acelor instincte care se leagă de diverse posibilități de autoconservare, confirmarea sa ca gen în instabilul spațiu temporal. Luceafărului, care este întruchiparea eternității nelimitate, toate astea îi sunt inaccesibile.

Începând cu strofa 15 până la 18 sunt descrise detaliat metamorfozele luceafărului dintr-un corp ceresc în chip asemănător cu un tânăr foarte frumos:

Eminescu, strofa 15: *Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr crește!*

Metleaeva, strofa 15: *И, под волны глубинный всплеск,/ Вдруг рыцарь вырастает!*
(**Retroversiune**: *Și cu plescăitul valului din adâncuri/ Un mândru cavalier crește!*)

Eminescu, strofa 17: *Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale...*

Metleaeva, strofa 17: *Предстал правитель молодой,/ Златые вьются пряди...*
(**Retroversiune**: *Părea un tânăr voievod/ Cu încrețite plete aurii...*)

În rândurile acestor patru strofe nu e niciun cuvânt care să ne ducă gândul la natura angelică a luceafărului. În prima sa „transformare” el își numește ca părinți stihiiile apei și cerului, iar în al doilea chip „demonic” (strofa 33) acestea deja sunt soarele și noaptea:

Eminescu, strofa 19: *Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea.*

Metleaeva, strofa 19: *Отец мой – звездный небосвод,/ А мать – волна морская.*

Eminescu, strofa 33: *Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma.*

Metleaeva, strofa 33: *Отец мой – солнечный восход,/ А мать – ночь звездной тиши.*

În aceste mărturisiri ale luceafărului e dezvoltată mai degrabă natura stelei de dimineață și de seară. Luceafărul, la fel, e **duplicitar, dar duplicitatea sa e de alt ordin – duplicitatea substanței imateriale, dacă e permisă o asemenea exprimare. Iar metamorfoza sa este o**

imitare tragică a viului. Mai atragem atenția că toți traducătorii au evitat intuitiv statornica semnificație a expresiei „cadavru viu”, propunând formule proprii pentru strofa 18, stranie la prima vedere:

Kojevnikov-Mirinski (1950): *Но тени по лицу скользят,/ Как на прозрачном воске,/ Он мертв, и только юный взгляд/ Живые мечет блески.*

Retroversiune: *Dar umbre lunecă pe față/ Ca pe o ceară străvezie./ El e mort, și doar privirea adolescentină/ Aruncă vii luciri.*

Brodski A. (1980): *И восковою белизной/ Лицо его облито./ Он мертв, но смотрит как живой,/ В глаза глядит открыто* (în ediția din 1989: «свободно и открыто»).

Retroversiune: *De o albeață ca de ceară/ Fața-i este acoperită./ El e mort, dar privește ca unul viu,/ Deschis privește-n ochi.*

Kojevnikov I. (1981): *Прозрачные черты лица/ Как маска восковая –/ Холодный облик мертвеца,/ Лишь взор горит, пылая.*

Retroversiune: *Trăsăturile străvezii ale feței/ Sunt ca o mască de ceară –/ Pe chipul rece de mort/ Doar privirea-i arde, înflăcărată.*

Perov G. (1974): *Но тени скорбного лица/ Как будто восковые,/ И словно в маске мертвеца/ Горят глаза живые.*

Retroversiune: *Iar umbrele feței triste/ Parcă-s de ceară,/ Și parcă pe o mască de mort/ Ard ochii vii.*

Samoilov D. (1968): *А тени бледного лица –/ Прозрачно-восковые./ На этом лице мертвеца/ Одни глаза – живые.*

Retroversiune: *Iar umbrele feței palide/ Sunt străvezii, ca de ceară,/ Pe acest chip de mort/ Doar ochii sunt vii.*

Metleaeva M. (2015): *Черты прекрасного лица/ Прозрачно-восковые,/ На лице стылом мертвеца/ Искрят глаза живые* [26].

Retroversiune: *Trăsăturile feței preafrumoase/ Sunt străvezii, ca de ceară./ Pe chipul mortului rece/ Doar ochii scapără vii.*

Toți traducătorii, în afară de Grigori Perov, care-l prezintă pe luceafăr „ca și cum în mască de mort” cu ochii aprinși, adică atenționează că el nu este mort, ci seamănă cu un om cu mască mortuară, toți văd în iubitul ceresc al Cătălinei un corp neînsuflețit, unica deosebire în raport cu osemintele umane fiind „ochii vii”. Anume Grigori Perov, deși printr-o comparație cam stângace, relevă ceea ce-i intimida pe toți traducătorii – apariția îndrăgostitului luceafăr **în formă** de cadavru. Brodski îl numește mort, care „privește ca unul viu,/ Deschis privește-n ochi” (în ediția din anul 1989 – „liber și deschis”), adică *neobișnuita privire scânteietoare* dispare și tânărul ceresc stârnește spaimă cu libera, deschisa și via privire omenească, încătușată de materia

moartă. Inițial, aparenta stranie apariție a luceafărului în postură de mort nu are, din punctul nostru de vedere, nimic în comun cu „cadavrul” concret, deoarece aceasta este, precizăm, percepția Cătălinei.

Conform traducerii noastre, în poemul lui Eminescu ochii „scânteiază”. Natura nepământească a luceafărului se dezvoltă în *scânteiere, strălucire, licărire*, adică mai aproape de esența lui stelară.

Am analizat detaliat expresia „*scânteie-n afară*» («искрят наружу») pentru a demonstra complexitatea creării șirului logic în alegerea unui sau altui cuvânt, în cazul nostru *scânteie* pentru descrierea privirii luceafărului. În încercarea de a pătrunde în profunzimile gândirii expresive eminesciene asemenea probleme ajung a fi un puternic obstacol, creând pentru traducător o obsedantă tensiune psihologică, dar care produce o puternică descărcare pozitivă în momentul descoperirii verigii lipsă în acel lanț al intenției auctoriale. În niciun caz nu e vorba de a impune cititorului propria înțelegere a textului sau a-l sili să parcurgă aceeași cale pe care o traversează traducătorul unei lucrări importante pentru o anumită cultură națională. Scopul cercetării curente e altul: a întredeschide ușa în laboratorul de creație al traducătorului și a demonstra multiplele acțiuni de gândire și starea lui psihologică în procesul traducerii, relațiile dintre cauzele și efectele lor în căutarea și *alegerea mijloacelor stilistice și lexical-gramaticale ale limbii-țintă în conformitate cu intenția auctorială*.

Luceafărul nu este o ființă umană și în esența sa nu cunoaște moartea, de unde și ideea că el nu poate fi mort obișnuit, nici cadavru social în sens uman. Totodată, noi nu putem exclude nici chiar sensul ascuns al acestui rând și al oximoronului „cadavru viu”, adică cel de «изгой» (om exclus dintr-un mediu social) dacă îl avem în vedere pe geniu. Acest lucru e confirmat de cuvintele Cătălinei:

Eminescu, strofa 23: *O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea cea-ai deschis/ N-oi merge niciodată.*

Metleaeva, strofa 23: *Красив ты, как грядет во сне/ Лишь ангел бестелесный./ Но на пути, что люб тебе/ Вовеки нет мне места.*

Și cauza acestui surghiun e pentru că iubitul ei este: *Străin la vorbă și la port,/ Lucești fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață. Retroversiune: Ты чужд в речах и не как все/ В безжизненном сиянье,/ Но я жива, а ты, как смерть,/ Мне леденишь сознание* (strofa 24) [26].

În strofa 23 am adăugat la cuvântul *înger* și epitetul *imaterial*, el având rostul de precizare a sensului, care nu contrazice originalul și caracterizează această creatură nepământească, iar sensul rândului 4 e transmis prin îmbinarea descriptivă de cuvinte care nu deviază de la conținutul întregii strofe.

În poezia eminesciană se evidențiază tema „*nenăscuților în timpul lor*”, precum remarcă și Petrescu: „Variantele poeziei *La steaua* sugerează tendința unei noi definiri (în termeni ce depășesc limbajul romantic) a categoriei romantice a «damnaților»: o stea de mult moartă intră în comunicare cu o singură privire, spre care lumina ei călătorește din neființă. [...] Atracția de astrul mort și privirea celui ales sugerează o tainică legătură între om și stea, similară legăturii dintre sufletul-înger și astrul său original din *Povestea magului*. [...] Într-o serie de lucrări pare a se configura însă o altă categorie a umanului: locul celor fără de stea pare a fi luat de cei cu stea moartă. Sunt cei născuți, oricând, prea târziu, cei torturați de nostalgia patriei originare, cufundată în neființă și supraviețuind doar ca «icoană» de lumină. Străini timpului lor, ei caută în acțiune, în poezie sau în iubire, punți de comunicare cu lumea în care rămân neintegrabili” [51, p. 79-80].

Acest citat ne oferă o convingătoare imagine polilectal-hermeneutică nu numai despre locul unui muritor de rând în spațiul temporal universal, ci și despre o personalitate care nu se înscrie în regimul vital stabilit pentru omul de rând.

Și dacă vrem să găsim, într-un fel oarecare, o legătură dintre aspectul biografic și ficțiune, atunci din punctul nostru de vedere ea nu e prezentă la modul direct, ci relativ, fapt remarcat subtil de Petrescu: „Cei cu stea moartă sunt cei care și-au pierdut, printr-un tragic contratimp, patria cosmică, și a cărei nostalgie o hrănesc totuși” [51, p. 79-80].

3.4. Redimensionarea palimpsestului auctorial în text liniar al traducerii: cultură și filozofie, livresc și arhetipal

În nicio epocă nu a existat cel puținun scriitor care ar fi pornit de la zero: în mod conștient sau inconștient, în el e concentrată suficientă experiență literară națională, pe care M. M. Bahtin o numea „memorie a literaturii”: „Marile creații literare sunt pregătite de secole, iar în epoca realizării lor se culeg doar roadele pârguite în lungul și complicatul proces al coacerii. Încercând a înțelege și a explica o lucrare doar pornind de la condițiile epocii, doar de la condițiile timpului apropiat, nu vom pătrunde niciodată în sensurile ei profunde” [67; 68].

Lecturând, apoi traducând în continuare strofa 16, ne-am ciocnit de un fenomen curios, care ne-a pus în situația să consultăm diverse surse pentru a descifra una dintre imagini, codificată, după părerea noastră, cea care explică constituenta filozofică a poemului „Luceafărul”. Iar această imagine e dată de cuvântul *trestie/mpocmnyk*, cu care în procesul traducerii se produc diferite metamorfoze. Toți traducătorii anteriori îl evitau. După logica lucrurilor, Luceafărul – steaua preschimbată atunci când iese din apa mării – poate purta în mână sceptrul, cârja, tirsul, toiagul împodobit cu iarbă de mare, cu plante subacvatice, dar nu cu trestie. Totodată, poezia, precum și altă creație, nu poate fi prețuită conform logicii matematice. Salieri din lucrarea lui A.

S. Pușkin „Mozart și Salieri”, caracter rațional, încearcă să verifice armonia cu ajutorul algebrei. Traducătorii, urmând logica obișnuită, „îl corectează” pe Eminescu: în versiunile Kojevnikov-Mirimski și Samoilov *trestia* devine *iarbă de mare*, la Brodski – *plantă subacvatică*. Perov evită acest cuvânt, iar Kojevnikov, în versiunea anului 1981, scrie că «*Ha носохе его венюк/ Из лилий белоснежных*» (Pe toiagul lui este o coroană/ Din crini albi).

Astfel, analizând textul, fiecare dintre ei ar fi încercat aparent să atenueze presupusa gafă a poetului, „corectând” în felul său cu ce era încununat obiectul purtat de luceafăr. Vorbind despre Eminescu, ca unul dintre marii romantici, este imposibilă eliminarea din creația lui a unor elemente evidente ale *simbolismului*, toate indisolubil legate nu numai de filozofia germană, ci și de cea franceză, mult mai timpurie. Acestea au avut o uriașă influență asupra concepției europene despre lume, inclusiv asupra gânditorilor germani. În postfața lui Mircea Eliade la cartea cercetătoarei italiene a creației lui Eminescu Rosa Del Conte se menționează: „Studiind *Riflessi della tradizione culturale in alcune figure del linguaggio eminesciano* (p. 313 sq), autoarea citează texte patristice sau hermetice pe care Eminescu probabil că nu le citise direct, dar al căror conținut îl găsea în tradiția cultă românească. Eminescu reprezintă, fără îndoială, o *sinteză genială*, în care s-au contopit numeroase curente, dar adesea însă trecându-se cu vederea bogăția «humusului natal». Criticii români au subliniat influența tradiției autohtone asupra concepțiilor politice și literare ale lui Eminescu – dar nu și-au închipuit că temeiul imaginației și al speculațiilor teoretice l-ar fi putut împrumuta din universul spiritualității arhaice românești” [23, p. 466]. Din acest punct de vedere, revenind la poemul „Luceafărul”, traducătorul trebuie să pornească din capul locului de pe poziții hermeneutice, adică să înțeleagă că are în față o lucrare codificată. În spatele oricărui cuvânt poate să se ascundă un simbol, fapt care complică extrem de mult procesul de transformare a textului în arealul altei limbi. Această situație îngustează descătușarea creatoare, dar necesită o activitate cognitivă la limită pentru descoperirea precedentului textual și ulterioara lui descifrare, lucru pentru care se consumă nu numai timpul, ci și potențialul fizico-psihologic al traducătorului. Uneori, doar intuiția poate sugera dacă există sau nu sens în afara textului, și aceasta devine ceva de genul *unei idei fixe*. E necesar să se ia în considerare și soluțiile subconștiente, deseori acestea fiind în afara oricăror scheme de logică și având salturi imprevizibile –*iluminarea euristică*. Studiind diverse surse cu referire la *trestie/мрочник*, am simțit intuitiv o neașteptată soluționare a problemei. Eram în preajma unei euforii, care este o consecință a capacității traducătorului de a gândi euristic, una din necesarele calități rezultate din empatia emoțională, cognitivă și predicativă, despre care am scris în capitolul întâi al prezentei cercetări. De aceasta ne-am convins după ce ne-am adâncit în istoria imaginii auctoriale *trestie/мрочник* și includerea ei în traducerea noastră a strofei 16.

Am pornit **de la Pascal la Schopenhauer, Nietzsche și invers**. Plecând de la meticulozitatea cu care poetul își alege fiecare cuvânt din poem, e greu de imaginat o gafă auctorială în acest fenomen literar. Era evident că în spatele acestui cuvânt trebuie să existe ceva. Studiind mediul temporal al lui Eminescu, atmosfera culturală a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cele mai influente curente filozofice, nu se poate face abstracție de personalitatea lui Nietzsche. Filozoful și matematicianul englez Paul Strathern, în cartea sa *Nietzsche în 90 de minute*, în care se face o scurtă trecere în revistă a vieții și a ideilor lui Nietzsche, include și următorul extras din concepțiile acestui filozof: „Atunci când vorbesc despre Platon, Pascal, Spinoza și Goethe, simt sângele curgând prin mine” [110, p. 54]. Acest citat nu este ales întâmplător, deoarece el se referă la o personalitate contemporană lui Eminescu. Mulți cercetători au încercat să găsească analogii între acești oameni, chiar și în aspectul fizic. Concepțiile lor despre lume s-au format în aceeași epocă, iar preferințele și evenimentele științifice care le însoțeau au avut o influență enormă asupra multor intelectuali, indiferent de apartenența lor națională. *Mediul temporal al epocii, indiscutabil, a devenit parte componentă a concepțiilor poetului*. Pascal a influențat extrem de mult ulterioara cultură și filozofie. L. N. Tolstoi îl considera drept un „dascăl al omenirii”, considerându-l un „filozof-proroc, care a întrezărit adevărul peste capete de secole”. Pascal a prevăzut un șir de idei ale lui Leibniz, P. Beyle, Rousseau, Helvétius, Kant, Schopenhauer, Max Scheler și ale altora. Existențialiștii își fundamentează filozofia pe concepțiile lui Pascal. O influență puternică a avut Pascal și asupra lui Turgheniev.

Inițial, influența opiniilor pascalienne asupra formării filozofice a lui Nietzsche s-a relevat, relativ, prin Arthur Schopenhauer. Adoptând această viziune tragică a lumii și a omului, în 1871-1880 el alege să analizeze cultura Greciei antice (tragedia, filozofia, religia). Dacă în viziunea lui Pascal tragismul existenței umane este legată de rătăcirea omului în fața infinitului, la Schopenhauer – cu neputința individului în raport cu „lucrul în sine”, înțelegea ca o „voință oarbă de viață”, atunci la Nietzsche – cu groaza omului în fața „haosului dionisiac” al vieții și al instinctelor oarbe ale propriei firi [148]. Să ne imaginăm că Eminescu, cunoscând destul de bine filozofia, ar fi avut vreun contact cu concepțiile filozofice ale lui Blaise Pascal. Revenind la citatul din Nietzsche, să fim atenți la numele lui Pascal, mult mai cunoscut în spațiul sovietic și postsovietic ca un remarcabil fizician și mai puțin citat ca filozof.

De ce toiagul din mâna Luceafărului este înfășurat cu trestie? Această întrebare m-a silit de nenumărate ori să revin asupra strofei 16. Cuvântul **trestie** din poemul eminescian, din punctul nostru de vedere, nu apare întâmplător, deoarece începând cu secolul al XVIII-lea în limbajul filozofic a intrat cunoscuta până în ziua de azi expresie „trestie gânditoare”, care caracterizează potențialul intelectual comun al umanității, fiind formulată de cunoscutul filozof și savant francez Blaise Pascal. Surprinzătoarea imagine a *trestiei gânditoare, roseau pensant*,

avea menirea să transmită tragica și paradoxala existență umană: măreția acestei trestii, cea mai firavă în natură și în Univers, e să aibă capacitatea gândirii și totodată să se simtă cea mai nefericită și mai neimportantă. „Măreția omului este formidabilă prin faptul că el își recunoaște ticăloșia. Un copac nu poate s-o facă.” [48, cug. 397, p. 225] „Chiar toate ticăloșiile la un loc îi probează măreția. Sunt ticăloșiile unui mare senior, ticăloșiile unui rege fără țară.” [48, cug. 398, p. 225] Diferența însă față de celelalte creaturi ale universului este, conform lui Blaise Pascal, conștientizarea nimicniciei în raport cu infinita eternitate. Anume acest lucru semnifică forța „trestiei gânditoare”. Cea mai cunoscută expresie a lui Pascal din volumul său *Gândiri*: „*Trestie gânditoare* – Omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă din natură: dar este o trestie gânditoare. Nu e nevoie ca universul întreg să se înverșuneze împotriva lui pentru a-l zdrobi. Un abur, o picătură de apă sunt de ajuns pentru a-l ucide. Dar chiar dacă universul întreg l-ar zdrobi, omul tot ar fi mai nobil decât cel care-l ucide, pentru că el știe că moare și e conștient de avantajul pe care universul îl are față de el, din faptul că acesta nu știe nimic. Toată demnitatea noastră stă în gândire...” [48, cug. 347, p. 215]. În continuare, Pascal precizează: „ – *Trestie gânditoare* – Demnitatea trebuie să ne-o căutăm nu în spațiu, ci în ordinea gândirii noastre. Nu vom avea niciun folos prin stăpânirea pământului: prin spațiu, universul mă cuprinde și mă înghite ca pe un punct, prin gândire eu îl înțeleg” [48, cug. 348, p. 216].

Pe cât toate aceste idei coincid cu concepția despre lume a poetului român se poate verifica după un citat al cercetătoarei italiene Rosa Del Conte: „Este ciudat, spunea Eminescu, când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acelei lumi și voințelor ei efemere, ***mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, și pătrunde în inimă*** (accentuat de M.L.). Și când ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecare lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cum că trecere și naștere, cum că ivirea și pieirea ta înșile sunt numai o părere. Și inima nu mai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet, de sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singura ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei...” (ms. 2287) [21, p. 7].

Faptul că expresia constantă „trestie gânditoare” este un exemplu de text precedent poate fi confirmat de următoarele. Cunoscutul scriitor și publicist sovietic Ilia Erenburg, apelând în cartea sa *Oameni, ani, viață* la citatele lui Blaise Pascal despre „trestia gânditoare”, subliniază că Fiodor Tiutcev, poet-filozof din secolul al XIX-lea, om situat la frontiera dintre două lumi antagoniste, prin esența sa naturală aparține lumii haosului, iar prin calitatea de a gândi – unei naturi străine, cea care este logosul. «*И отчего же в общем хопе/ Душа не то поет, что море,/ И роищем мыслящий тростник?*» (Literal: *Și de ce într-un cor comun/ Sufletul nu cântă ceea ce cântă marea/ Și cârtește trestia gânditoare?*) [114, p. 274]. Conform lui Tiutcev,

cântecul destinului uman e în stare să sune la unison cu natura. Astfel, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea pentru un intelectual european această expresie era una precedentă, adică una care nu necesita nicio explicație, făcând aluzie la ce se referă cel care o rostește. De ce interesul pentru filozofia gânditorului francez a apărut în spațiul est-european relativ nu demult? Răspunsul ni-l oferă V. Șapiro: „Erenburg l-a recitat pe Pascal la Paris. În anii '50-'60 la Moscova era dificil să citești lucrările filozofice ale lui Pascal. Timpurile, slavă Domnului, s-au mai schimbat” [157]. Incluzând cuvântul *trestie* în prima versiune a traducerii mele din 2015, am încercat să îmbin mai multe sensuri cifrate: *Легко волну стряхнув с плеча,/ В окно он проникает,/ В его руке как жезл свеча,/ Тростник чело венчает.* (**Retroversiune:** *Ușor scuturând unda (valul) de pe umăr,/ El pătrunde prin fereastră,/ În mâna lui e o lumânare ca un toiag,/ Trestia încununează fruntea lui* [26, p. 17].)

În această versiune a fost comisă o evidentă imprecizie și o imitare a unor stereotipuri clișeizate: *Тростник чело венчает* (**Retroversiune:** *Trestia încununează fruntea lui*), adică apărut din nou tendința anterioară de „îmbunătățire” a autorului, în timp ce la Eminescu e un *toiag încununat cu trestii*. Versiunea definitivă a traducerii strofei 16 este următoarea: *Легко волну стряхнув с плеча,/ В окно он проникает,/ В деснице посох, как свеча,/ Чей верх тростник венчает.* (**Retroversiune:** *Ușor scuturând unda (valul) de pe umăr,/ El pătrunde prin fereastră,/ În mâna lui e un toiag ca o lumânare,/ Al cărui vârf e încununat de o trestie* (vezi Anexa 9).

În plus, în versiunea definitivă a traducerii în locul cuvântului *sceptru* (**жезл**) am preferat pe *toiag*, care seamănă cu o lumânare. Astfel, am încercat să îmbin două sensuri ale cuvântului *toiag* și să păstrez *trestia* autorului cu subtextul său simbolic, acesta aducând lumină asupra interpretărilor multor enigme ale textului legate de codul filozofic al poeziei eminesciene. Se prea poate, e vorba de simbolul năzuinței geniului de a înfrunța prăpastia dintre indiferența și autosuficiența eternității, adică dintre viață și moarte. Iar toiagul înfășurat cu trestie poate fi cheia magică, simbolul impetuoasei și pătimașei dorințe de a uni aceste esențe incompatibile. Precum consideră și Pascal: „Nimic nu este mai important pentru un om decât starea sa. Nimic nu este mai de temut pentru el decât veșnicia” [48, p. 172]. Anume moartea deschide porțile îngrozitoarei eternități și amenință cu aceasta orice clipă a vieții umane. Eternitatea/Hyperion sau (dacă avem în vedere personalitatea poetului) geniul/„trestia gânditoare”, precum e și Cătălina, sunt atrăgătoare, dar și înfricoșător de respingătoare. Două fapte de genuri diferite, pline de dorința de a se cunoaște reciproc, dar în cazul unei treceri dintr-o sferă în alta fără vreo posibilitate de a rămâne ele însele. Obținând eternitate, Cătălina pierde acel ceva cu care e în stare să-l atragă pe Hyperion. Ea este acel ghem pătimaș de carne vie, înzestrată cu acel sentiment de scurgere a timpului și al eternității lui, inaccesibil lui Hyperion, dar și cu

capacitatea de a nu fi singură și de a se întrupa în altcineva. Ea mai este în imposibilitatea de a accepta înspăimântătorul pentru ea frig al eternității și a deveni, în ultima instanță, parte componentă din el, adică să-și trădeze natura, așa sau altfel, dăruită de Creator. Este efemeră presupunerea lui Hyperion că ea, atât de atrăgătoare prin neasemănarea cu el, va rămâne la fel și după ce va obține eternitatea. Doar pentru Cătălina eternitatea și moartea sunt identice, adică sunt unul și același lucru. La fel și Hyperion – Luceafărul, pierzând nemurirea, nu va mai fi cel care îi înfioară inima Cătălinei cu acea misterioasă atracție sau tainic dor: el va deveni **unul din muritorii de rând, un rival ordinar al lui Cătălin**, lipsindu-se de acele calități care-l făceau superior în raport cu pretendenții pămâtenii la inima Cătălinei. Spiritualitatea, calitatea intelectuală superioară a omului, va fi doar o părțică nemăsurat de mică ce îi rămâne lui Hyperion, celui pentru care timpul nu are măsură, el fiind o componentă a Absolutului, aducându-i aminte despre năzuința sa pierdută pentru totdeauna de a atinge imposibilul. Același lucru se poate spune și despre relațiile dintre un geniu și omul de rând, dar și la ei există acele aspecte generale care pot fi atribuite noțiunii de „trestie gânditoare”. Însă acest lucru nu schimbă nimic din destinul geniului, apropiindu-l foarte mult de soarta lui Hyperion. Primul indice de metamorfoză imperfectă a Absolutului universal, din punctul de vedere al unui muritor de rând, la Eminescu apare în cuvintele Cătălinei, care tocmai este acea „trestie gânditoare”, imperfectă, slabă, nestatornică, dar firea naturii sale duplicitate este una gânditoare:

Eminescu, strofa 24: *Străin la vorbă și la port,/ Lucești fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață.*

Literal în rusă: *Ты чужой в речи и внешне,/ Сияешь без жизни,/ А я ведь живая, ты – мертвый,/ И твои глаза меня леденят.*

Metleaeva, strofa 24: *Ты чужд в речах и не как все/ В безжизненном сиянье,/ Ведь я жива, а ты, как смерть,/ Мне леденишь сознание.*

Retroversiune: *Străin la vorbă și nu ca toți,/ În strălucire fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești ca moartea,/ Îmi îngheți conștiința.*

În procesul traducerii mai multor strofe, am fost nevoită să țin cont de ceea ce Milan Kundera definește „conspirația detaliilor” [87, p. 218]. Cuvinte separate, descrierea înfățișării exterioare, acțiuni conspirative care duc la metamorfoze ale personajelor nu reprezintă un tablou al schimbărilor de lungă durată, ci o izbucnire a iluminărilor pregătite de procesul subconștient și aruncate afară. ***Mișcarea în spațiu și timp a imaginilor literare de la arhetipuri și până la caractere*** presupune procedee culturale deja acumulate și procedee de conturare devenite tiraje emblematice (Prometeu, Demon, Faust, Macbeth etc.), contribuind la formarea unui fundal aparte, în care personajul apare în cu totul alte dimensiuni. Deseori se invocă paralele dintre poemul „Luceafărul” și drama mistică a lui Byron „Cain”, în care este creat chipul dublu al

răzvrătului-pământeian Cain și al ceresului Lucifer, care, la fel ca primul, s-a răsculat împotriva Creatorului și a întregii ordini universale. ***Dar niciuna din aceste caracteristici nu are nimic în comun cu personajul poemului eminescian.*** La această apropiere speculativă a contribuit într-o mare măsură ortografierea, rezonanța și semnificația cuvintelor Lucifer și Luceafărul. „Însă «hipnoza cuvintelor» este atât de mare, încât îi poate induce în eroare chiar și pe traducătorii avizați...” [12, p. 41].

La Eminescu nu se urmărește reciprocitatea acestor două cuvinte la nivel arhetipal. La Eminescu ***luceafărul*** e un **apelativ** arhaic al corpului ceresc – în cosmogonia populară românească e vorba de o stea de dimineată și de seară – și ***nu un nume de persoană*** [94, p.167] Nicăieri nu este consemnat în original ca un nume de persoană cu majusculă. Acest lucru l-am relevat în capitolul al III-lea al tezei noastre.

„Numele propriu de persoană se deosebește de numele comun prin faptul că în acest caz, ca semn lingvistic, în expresia lui Saussure, el leagă imaginea acustică nu de un concept general, ci de un individ concret, particular.” [12, p. 156] De altfel, traducerile în alte limbi ale poemului nu conțin în titlu cuvântul ***luceafăr***. De exemplu, denumirea poemului în limba germană este ***Der Abendstern***; în engleză – ***Evening Star***; în franceză – ***Vesper***; în suedeză – ***Hesperos***; în spaniolă – ***El Lucero***; în italiană – ***Iperione***, inclusiv toate denumirile au sensul nominal de ***stea*** sau ***astru***. ***Însă în toate cele cinci traduceri canonice în limba rusă cuvântul stea („luceafăr”) e dat ca nume propriu de persoană (cu literă mare). Numele luceafărului-stea este Hyperion și în poemul eminescian el este redat pentru prima dată de către Creator-Demiurg. Adică, la Eminescu nu e vorba de Lucifer, în timp ce la Byron Lucifer e numele propriu al îngerului decăzut, cel care reprezintă spiritul îndoielii și al răzvrătirii și care-l ironizează pe Creator, susținându-l în acest sens și pe Cain: «Сомнение – гибель, вера – жизнь. Таков/ Устав того, кто именует бесом/ Меня пред сонмом ангелов...» („Îndoiala e pieire, credința – viață. Așa-i/ Statutul celui care mă numește diavol/ În fața mulțimii îngerilor...”)*** [65, p. 124].

Demonul lermontovian e un „trist spirit exilat”: *«Ничтожной властью землѣй,/ Он сеял зло без наслажденья./ Нигде искусству своему/ Он не встречал сопротивленья –/ И зло наскучило ему»* [90, p. 556]. *„Stăpân pe-acest mărunț pământ,/ Cu silă-n neagra lui pornire/ El uneltea, și-n drumul său/ N-afla nicicând împotrivire –/ Și s-a scârbit de-atâta rău”* [30].

În studiul *„De la Demon la Luceafăr”*, Elena Loghinovski fixează un șir de paralelisme în lucrările lui Lermontov și Eminescu (*„Luceafărul”*, *„Demonismul”*, *„Miradonis”*, pe de o parte, și *„Demonul”* – pe de altă parte), al căror preludiu a fost *„Cain”*. E de ajuns referirea la textul *„Cain”* de Byron și *„Demonul”* de Lermontov cu absoluta antinomie dintre bine și rău, în raport cu *„Luceafărul”* lui Eminescu, pentru a vedea în toate niște lucrări absolut originale, printre ele poemul eminescian situându-se într-o poziție aparte și ***evidențiindu-se în mod radical prin***

structura compozițională și de sens, dar și prin discursul său auctorial autonom. Nivelurile compoziționale ale „Luceafărului” lasă spațiu atât pentru manifestarea sa cât mai deschisă și ambivalențe posibile ale personajelor în diverse situații existențiale, cât și pentru vectorul conceptual al autorului însuși. Un comentariu exhaustiv în acest sens pentru noi sunt aprecierile Ioanei Em. Petrescu despre natura demonismului în creația lui Eminescu, în special, în „Luceafărul”. Mai întâi de toate, cercetătoarea atrage atenția asupra interpretării fenomenului în sens antic, citându-l pe Tudor Vianu: „Accepția grecescului *daimon* e similară cu cea a latinescului *genius*” [59]. Echivalența originară a termenilor ***daimon* – *genius*** explică frecvența sinonimie *demon* – *geniu* din opera lui Eminescu, sinonimie evidentă, de pildă, în poemul *Fata în grădina de aur*. Vorbind despre *Fata în grădina de aur*, cercetătoarea atrage atenția la deosebirile poemului de „Luceafărul”. Pentru cercetătoare este important că în primul caz este desemnată natura supraumană, nu însă divină, a unui *daimon* în sens antic, resimțit de poetul român ca o ființă cu statut ambiguu, „ce mediază între două nivele de existență (divin-uman) fără a aparține niciunuia dintre ele. Evident, termenul de *demon* (*daimon*) nu are conotații etice, așa cum va avea accepția creștină a demonului, înger rebel și pedepsit; el se apropie în schimb de accepția goetheană a demonului, care ar fi în interpretarea lui Lucian Blaga – „o putere, nu lipsită de-o oarece transcendență, care izbucnește în anume oameni (...). O putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei” [51, p. 68].

Un studiu fundamental al cercetătoarei italiene Gisele Vanhese a apărut mai întâi în Franța (Dijon, 2011), apoi în versiune românească și conține o noutate, care constă în coborârea în adâncurile imaginarului eminescian, acolo unde, precum subliniază academicianul Mihai Cimpoi, „încep să se configureze reprezentările abisale, magmatice, «neptunice», care constituie faza aurorală, prototextuală a genezei poemului” [9, p. 4]. Totodată, și la Gisele Vanhese se observă continuarea aceluiași laitmotiv al „îngerului căzut”. În viziunea autoarei, a doua descriere a Luceafărului ne demonstrează „singurele momente textuale de inflorescență când, prin intermediul reprezentării poetice, se prefigurează imaginea demonului romantic...” [57, p. 89]. Totuși, ne permitem să nu fim de acord cu acest punct de vedere, considerând că este imposibil să pui un semn absolut al egalității între luceafăr și îngeri căzuți. Căzut poate fi numit doar în sensul propriu al cuvântului, deoarece pentru a se produce transformarea și a lua înfățișare umană în fața iubitei pământene, el este nevoit să se arunce din înălțimile Universului în mare.

Eminescu, strofa 14: *El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Și s-arunca fulgerător,/ Se cufunda în mare.*

Metleaeva, strofa 14: *Он с дрожью, молча, ей внимал/ Натянутой струною,/ И молнией с высот упал,/ И скрылся под волною.* (**Retroversiune:** *El asculta tăcut, tremurător/ Ca o coardă întinsă,/ Și s-arunca fulgerător,/ Se cufunda sub val.*)

Precizăm că și înger, și demon el i **se pare** doar Cătălinei. Deși aparițiile și portretele luceafărului transformat sunt prezentate de către autor detașat, ca și cum l-ar obiectiviza pe efemerul suveran al viselor Cătălinei, anume ea îi spune la prima și la a doua lor întâlnire:

Eminescu, strofa 23: – *O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată.*

Metleaeva, strofa 23: – *Красив ты, как грядёт во сне/ Лишь ангел бестелесный,/ Но на пути, что люб тебе,/ Вовеки нет мне места.* (**Retroversiune:** *Ești frumos, cum numa-n vis vine/ Doar un înger fără corp./ Însă pe calea ce-ți este pe plac/ Niciodată nu va fi loc pentru mine.*

Eminescu, strofa 36: – *O, ești frumos cum numa-n vis/ Un demon se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată!*

Metleaeva, strofa 36: – *Ты так красив, каким во сне/ Является лишь демон,/ Но путь тобой открытый мне/ Не будет мной проделан!* (**Retroversiune:** *Ești frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată,/ Dară calea ce-ai deschis-o pentru mine/ Niciodată n-am s-o accept!*)

Personajul lui Eminescu nu este un înger respins, nu este exilat din înaltul cerului. El este fiul iubit al Creatorului, venit în fața lui într-un moment de vârf al haosului din interior creat de tentația de a cunoaște în domeniul sentimentelor ceva necunoscut și misterios. Precum afirmă filozoful-panteist Benedictus Spinoza, atunci când omul cunoaște lucrurile și fenomenele naturii, el îl cunoaște și pe Dumnezeu. Luceafărul-Hyperion tinde să cunoască lumea umană prin sentimentul de iubire. Și oricât de mult s-ar strădui unii cercetători ai creației eminesciene să separe poemul de perceperea filozofică a poetului, aceștia nu vor fi în stare să facă abstracție de afirmațiile sale referitoare la concepțiile gânditorului englez John Locke, creatorul teoriei despre originea tuturor cunoștințelor din experiența senzitivă. În general, toată filozofia europeană a secolului al XVIII-lea a avut o influență enormă asupra concepțiilor despre lume ale secolelor ulterioare. Toate aceste subtilități ale filozofiei iluministe îi erau bine cunoscute lui Eminescu, mai ales atunci când l-a tradus pe Immanuel Kant, cel care, negând materialismul mecanic și recunoscând existența lumii obiective, considera că această lume este inaccesibilă cunoașterii („obiect în sine”), că spațiul și timpul sunt forme subiective ale cunoașterii, că rațiunea dictează naturii legile sale.

3.5. Evitarea stereotipiei: aspectul *gender* al poemului „Luceafărul”

După părerea unanimă a exegeților, „Luceafărul” este o sinteză a întregii creații erotice și filosofice eminesciene. Poemul poartă în sine o informație codificată legată de lumea universal-cosmică și uman-terestră, care aspiră una spre cealaltă ca în vechile mituri românești în care Cerul se logodea cu Pamântul („Miorița”). Ardența acestui sentiment îl determină pe luceafăr să coboare în visul fetei și să-și schimbe, de două ori, ființa, dar totul este pus sub semnul unui **eros imposibil**. Niciuna din traduceri nu redă erotismul evident din conținutul poemului. Toate se caracterizează printr-o atitudine banală față de manifestările sexuale ale personajelor poemului. E adevărat, în traducerea lui Brodski Luceafărul sărută mâinile și pleoapele fetei nu ca pajul Cătălin, iar Samoilov îi permite doar s-o atingă „smerit” de mână și să-i închidă ochii. De ce, analizând poemul „Luceafărul”, am abordat acest aspect? Vorba e că din capul locului originalul irradiază o surprinzător de fină și aproape imperceptibilă lumină a sentimentului erotic.

Eminescu, strofele 9, 10: *Și când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept,/ I-nchide geana dulce;/ Și din oglindă luminiș/ Pe trupul-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închiși/ Pe fața ei întoarsă.* (Literal în rusă: *И когда вытягивается на постели/ Дитя, укладываясь спать,/ Он касается ее рук на груди,/ Прикрывает нежные веки;/ И из зеркала светносно изливается на ее тело/ По огромным закрытым глазам,/ По ее повернутому лицу.*)

Metleaeva, ultima versiune, strofele 9, 10: *Когда ж она идет ко сну/ И дреме уступает,/ По персям и рукам скользнув,/ Он веки ей смежает;/ И из зеркальной глубины/ Сияньем накрывает/ Ей тело, нежные черты,/ Склоненный лик ласкает.* (**Retroversiune:** *Când ea se-ntinde să se culce/ Și cedează somnolenței,/ Alunecând asupra pieptului și mâinilor ei/ Îi închide genele;/ Și din adâncimea oglinzii/ Îi acoperă cu lumină/ Trupul, trăsăturile gingașe,/ Îi mângâie și fața ei aplecată.*) (vezi Anexa 9).

Sexualitatea este cea care ajunge a fi legea existențială a omului muritor, cea care demitizează *iluzia nemuririi personale și realitatea existențială de continuare a seminției umane*. Acest eros însă are un caracter sexual îngust: el străbate pânza textuală a poemului prin natura dualistă a mentalului uman. În registrul *gender* al poemului se ciocnesc idei tradiționale ale relațiilor dintre bărbat și femeie cu modele noi de opoziție ale personalității pământene libere față de idealul absolut. În mediul temporal al creării poemului se simțeau tendințe ale reformării atitudinii asupra femininului, fapt care se observă și în chipul „de lut” al protagonistei din poem. În acest sens, romanticii din epoca respectivă negau înțelegerea de către ea a substratului metafizic. Protagonista poemului **nu este întruchiparea idealului tradițional al femeii docile** din poveștile populare. Ea este conștientă că puterea ei constă în feminitate și, folosind-o pe deplin în spațiul relațiilor dintre bărbat și femeie, unde se simte independentă, ea singură își decide soarta.

La Eminescu apare însă nu numai nostalgia pentru un „etern feminin” (despre care scrie academicianul M. Cimpoi), dar și *căutarea unei identități masculine*. În cea de-a doua descriere a Luceafărului găsim o convergență a „tipului romantic –cel al frumuseții virile satanice – cu autoportretul. Din dualitatea ființei omenești provine și dualitatea înțelegerii fericirii”. Sentimentele luceafărului-Hyperion sunt prezentate într-o dinamică specifică ființei umane și, în pofida apariției sale pasional-demonice mult mai severe și mai înspăimântătoare, el îi este mult mai apropiat fetei decât la prima lor întâlnire. Pentru Cătălina e specifică manifestarea pronunțată a esenței feminine. Ea simte mai puternic propria influență sentimentală asupra iubitului și e mai curajoasă în a răspunde la întrebările lui și a-și dezvălui propriile dorințe. Aici, poetul se remarcă printr-un subtil psihologism, demonstrând cum acționează asupra Cătălinei acele metamorfoze ale luceafărului. În acest sens, e cazul să fie amintit acel „erotism demonic”, despre care scria Gisele Vanhese și pe care suntem gata să-l acceptăm: „În scurtul răstimp, marcând a doua ipostază a Luceafărului, poetul proiectează în rama portretului trăsăturile specifice ființelor supranaturale, exteriorizând în moduri și pe căi diferite (o modalitate folclorică în cazul zburătorului și una livrescă, în cazul demonului romantic) «demonismul erotic» ce îl bântuia; dar acolo se află condensat și propriul său chip” [57, p. 89].

Pentru conturarea caracterului Luceafărului-Hyperion acest factor nu e lipsit de importanță. Specific pentru romantismul german (Goethe), dar și pentru cel european, în general, idealul „eternului feminin” la Eminescu se completează cu explorarea eternului masculin. Toate aparițiile luceafărului-Hyperion sunt prea pline de masculinitate: e vorba și de acea gingășie de un erotism lucitor, dar bărbătește reținută, descrisă în primele strofe, dar și de pasiunea furibundă în cea de a doua transformare, dezvoltată în mărturisirea către Creator.

Eminescu, strofa 73: *Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire,/ Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire.*

Metleaeva, strofa 73: *Венец бессмертья заберу/ И жгучий пламень взгляда,/ Лишь час любви мне подарю,/ Мне большего не надо.* (**Retroversiune:** *Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul arzător din privire,/ Și dăruiește-mi numai o oră de iubire,/ Ceva mai mult eu nu doresc.*) (Vezi anexa).

În versiunea definitivă a traducerii mele am modificat strofa 73, preferând o expresivitate mai puțin nuanțată decât în prima versiune [26] și care, aparent, era mai aproape de original, în același timp rândurile *Взамен же только подарю/ Мне час любовной страсти*, din cauza cuvântului *страсти*/patimă (**Retroversiune:** *În schimb dăruiește-mi numai/ O oră de iubire pătimășă*) obținuseră o nuanță de exaltare, ceea ce la Eminescu lipsește.

Portretul feminin în epoca respectivă reprezenta un amestec al unei aparente feminități rafinate amestecate cu un conștient spirit de revoltă împotriva normelor general acceptabile ale

ierarhiei social-sexuale și ale moralei familiste (feminismul) în corelație cu imboldul de autoafirmare a identității feminine la nivel subconștient în domeniul psihobiologic (erotism).

Cătălina este piatra de încercare pentru critici și traducători, pentru înțelegerea și interpretarea ei. Într-o anumită măsură, ea pare a fi egală geniului simbolizat de Luceafăr/Hyperion. Egali în singurătate, egali în frumusețe, egali în tendința de atracție unul față de altul, îi unește duplicitatea care-i exclusă absolutului. Luceafărul/Hyperion este o substanță spirituală supremă împărțită în două de spiritul cunoașterii și de eternitate, antipodul ei. Pentru Cătălina, simbolul frumuseții trecătoare și al fragilității vieții umane, tendința spre un ideal ascuns al iubirii se îmbină cu conștientizarea imposibilității acestui sentiment, apărut chiar la prima ei întâlnire cu altă lume, cea eternă, identică morții. Dacă în ceea ce se referă la lumea masculină a relațiilor sociale, asociate cu stereotipuri de gender înrădăcinate: femeia e natura, iar bărbatul e purtătorul intelectului, al esenței simbolice, atunci în „Luceafărul” se găsesc reflecții despre spargerea stereotipurilor masculine ale noțiunii de gender, un nou tip masculin care, dat fiind faptul că puterea sa asupra femeii îi lunecă din mâini, se află în starea de pierdere a rolului său de păstrător al valorilor culturale ideale.

Precum remarcă Mihai Cimpoi, „*Portretul masculin* capătă o pregnanță excepțională, apărând, după cum afirmă în postfața la ediția românească, «la limita dintre biologic și spiritual, dintre existență și imaginar», realizată prin intermediul explorării abisale a psihicului și prin sondarea inițiativă a miturilor antice” [9, p. 4].

Spirituala substanță superioară, misterioasă, înfricoșătoare, atemporală și atrăgând în sine antipodul său, în același timp e obsedată de tendința spre efemer, gingășie și lumescul trecător care rănește. Pentru Cătălina principiul de viață este situația în care, dacă este imposibil să te unești cu cel pe care-l iubești, întoarce-te și fii cu cel din preajmă; iar pentru Luceafăr – dacă nu te poți uni cu cel pe care-l iubești, rămâi ca subiect al dragostei tale. În special, primul imbold al Luceafărului nu se deosebește cu nimic de cel al Cătălinei. El îi propune să renunțe la existența ei obișnuită. Opinia tradițională a majorității cercetătorilor referitor la finalul poemului e următoarea: ființă solitară prin strălucirea minții sale, geniul este un neînțeles, oamenii obișnuiți fiind incapabili să ajungă la înălțimea gândirii sale. De aici se va naște nefericirea sa existențială, dar și orgoliul luciferic, ducând la izolarea egolatră din finalul poemului. El este etern, dar lipsit de noroc. Cătălina îl reprezintă pe omul comun, negenial, care își trăiește clipa într-un spațiu-timp limitat de „cercul” destinului său. Totodată, atitudinea disprețuitoare și orgolioasă față de iubita pământească, din punctul nostru de vedere, e doar una din interpretările strofelor 97 și 98 ale poemului. Dacă în lumea „de lut” este imposibil să aduni într-un întreg natura umană cu substanța superioară, reprezentată de natura geniului, atunci orânduirea Absolutului, întruchipată de Demiurg, îi oferă totuși geniului Hyperion posibilitatea să cunoască efemeritatea materiei vii,

pe care încercase s-o înțeleagă prin sentimentul dragostei. Pentru Cătălina, simbol al frumuseții trecătoare și al fragilității vieții umane („chip de lut”), tendința spre un ideal ascuns al dragostei se îmbină cu conștientizarea imposibilității acesteia („trestie gânditoare”), înțelegere apărută chiar de la prima ei întâlnire cu altă lume, cea a eternității, echivalentă cu moartea.

Urmărind tema dragostei, reciprocitatea relațiilor dintre ambele sexe în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iese în evidență atitudinea puritană în contextul problemelor de gender. Duplicitatea moralei sociale, acest spațiu permanent de conflicte, devine un câmp de lupte literare din absolut toate literaturile europene. Semnificative în acest sens sunt romanele *Madam Bovary* de Flaubert, *Anna Karenina* de L. N. Tolstoi, nuvelele și romanele lui I. S. Turgheniev (cel mai european dintre scriitorii ruși ai perioadei respective). E de ajuns să pomenim de profundele fantezme din lucrările scriitorului austriac Leopold von Sacher-Masoch, al cărui nume – fapt extrem de rar! – a devenit esența absolută a termenului „mazoism”, recunoscut pe scară internațională (de altfel, similar cu cel, anterior lui, de „sadism”), acesta explicând noțiunea de plăcere din timpul efuziunilor de dragoste obținute de la tortură și durere. Mărturisirile somnambule ale personajelor reies cel mai des din frământările erotice, deoarece însăși vorbirea devine o normă literară în formă de spovedanie pătimașă, semiconștientă, aproape neverbală. Acest tip de erotism, unde în centrul atenției este o persoană autoritară care caută să obțină plăcere în urma unor chinuitoare exerciții, și-a găsit o continuitate și în romanele lui Dostoievski. „Călău” devine femeia care-și găsește unicul câmp de realizare a vocației sale în renunțarea la normele morale acceptate de societate și dispunând la propria discreție de propriul corp, adică făcând abstracție de socializarea acceptată de toată lumea. Femeile „demonice” ale autorului romanului „Venus înveșmântată în blănuri”, dar și al nuvelor ulterioare, poartă pecetea atmosferei a trei decenii din secolul al XIX-lea și a începutului de secol XX. Dacă înainte femeia care se manifesta în relațiile de familie, ignorând normele și principiile sociale, piere, atunci la scriitorul austriac ea rămâne în viață, iar rolul de victimă se strămută asupra bărbatului. Avem, astfel, o schimbare a rolului de gender – femeia puternică în tendința de a pune stăpânire pe Erosul masculin și bărbatul dezorientat, care încearcă fie să se supună acestei dominații, fie să se ferească de captivitatea Erosului feminin. Indiscutabil, ***Eminescu cunoștea acest aspect al mediului său temporal*** și el se reflectă în caracterul Cătălinei, care e departe de a fi unul pasiv și al unei persoane limitate. În același timp, este evident că dorința eternului absolut de a cunoaște lumea senzuală nu poartă în sine frica în fața eternului feminin, dimpotrivă, pasiunea îl apropie de esența firii umane, iar reticența iubitei de a pătrunde în lumea simbolică îl ambiționează și mai mult în a se supune naturii terestre, finită în spațiu și timp.

Pornind de la natura Absolutului, precum și-o imagina în secolul său gânditorul german Shelling, care continua în lucrările sale ideile filozofiei naturale și sublinia că natura și

conștiința, adică obiectul și subiectul sau realul și idealul creează o identitate – Absolutul – această eternă și superioară rațiune spirituală, exteriorizată mai ales în artă, atunci chiar în această identitate este consemnată din start o constituentă subiectivă, care servește ca sursă a suferințelor. Acest lucru este, în același timp, și punctul de convergență a realului și idealului, ceea ce conduce subiectiva ființă umană spre Absolut. Pur și simplu, proporțiile acestor materii sunt incomensurabile. Totodată, Hyperion este materia dătătoare de viață, însuflețindu-i pe oamenii ajunși sub influența sa. Vorbim de *oameni* nu întâmplător, deoarece el are influență nu numai asupra Cătălinei, ci și a lui Cătălin, care se preschimbă, la rândul său, și el. Cătălin în a doua parte a poemului și tot el în partea finală sunt doi oameni diferiți. Efuziunile sale de dragoste din strofele 90-91 ar putea aparține și lui Hyperion/geniul, în care este reflectată o oarece tragică percepție a timpului trecător: *Cu farmecul luminii reci/ Gândirile străbate-mi,/ Revarsă liniște de veci/ Pe noaptea mea de patimi./ Și deasupra mea rămâi/ Durerea mea de-o curmă,/ Căci ești iubirea mea dintâi/ Și visul meu de urmă.* În rusă: *Холодным светом колдовским/ Дум отгони смятение,/ Покоем вечности своим/ Смири страстей волнение./ И пусть отстанут от меня/ Тоска и боль разлуки,/ Любовь ты первая моя/ И зов последней муки* (Vezi anexa 9). **(Retroversiune:** *Cu farmecul luminii reci/ Gândirile alungă-mi,/ Cu liniștea ta de veci/ Potolește zbuciumul de patimi./ Și fie să mă părăsească/ Dorul și durerea despărțirii./ Tu ești iubirea mea dintâi/ Și chemarea ultimului chin.*)

Există ceva comun în frământul neliniștit al lui Hyperion (strofele 69 și 70) și sentimentele învălmășite ale lui Cătălin din strofele 90 și 91. Sentimentul scurgerii timpului este o sursă a dramaticelor frământări, fapt remarcat destul de fin și de cercetătoarea italiană Rosa Del Conte: „S-ar spune că pentru Eminescu există două timpuri: un timp al vieții, pe care misticismul său cu caracter astral îl va face să coincidă în chip firesc cu timpul stelar sau cu timpul naturii, inserat în ritmul astrelor; și un timp al morții, pe care pesimismul său etic de amprentă gnostică îl va face să-l identifice cu acel al pământului. Unul este timpul «intact», pentru că este timpul permanenței sau al împlinirii; el duce universul la maturizare și deplinătate, fie că e vorba de roadele de pe ram, fie că e vorba de rodiile sânilor. Celălalt, care este moștenirea omului, este timpul uzurii și al îmbătrânirii” [21, p. 182]. În strofele 69 și 70 un fizician contemporan va găsi referințe moderne la apariția Universului, dar și la spațiu și timp. La fel, va obține un câmp larg de cercetare și un psiholog, și un filozof. Rosa Del Conte a atras atenția asupra apariției în poezia lui Eminescu a unei stări specifice doar pentru el în a simți abolirea timpului în caracterul efemer al existenței umane: „Deși a urmat școala lui Kant, pentru el timpul este o realitate foarte reală: noi suntem în timp așa cum suntem în aerul care ne înconjoară și *prin care* respirăm. Iar timpul (celălalt, timpul *cel rău*) este în noi, tainic și invizibil, dar foarte vital în lucrarea sa, ca și viermele ascuns care, puțin câte puțin, mănâncă pe dinăuntru inima fructului. Pentru a spune,

Eminescu a inventat, așa cum numai poeții pot s-o facă, o construcție sintactică nouă: *Viermele vremilor roade-n noi* (Eminescu, *În van căta-veți* (1879), în *Opere*, IV, p. 372), citat după [21, p. 182-183].

Această percepere a timpului o găsim și în strofele 69 și 70 din poem: *Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște./ Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe,/ E un adânc asemenea/ Uitării celei oarbe.*

Traducerea noastră: *И за пределом за предел/ Где взору не прибиться,/ Напрасен времени удел/ Из ничего родиться./ Все пустота, но все же есть,/ Что чем-то душу гложет —/ Провал, чей топн не отвесить,/ С слепым забвеньем схожий.* (**Retroversiune:** *Și după hotar e un alt hotar,/ Nici ochiul nu poate să se oprească,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște./ Nu e nimic și totuși e/ Ceva care-l soarbe,/ E un adânc asemenea/ Uitării celei oarbe.*

Eminescu descoperă acea sete inexplicabilă care-l roade pe om ca un vierme și-l pune la încercări, irosindu-i forțele vitale și despre care Demiurgul îi amintește lui Hyperion, precizându-i că după toate acestea sunt doar întunericul, în care „...piară oamenii cu toți,/ S-or naște iarăși oameni” (strofa 76). (În rusă: *...но суждено им умирать,/ сменяют их другие.*)

Vorbind despre Demiurg, Eminescu recurge în această situație la o neașteptată întorsătură. Cu toate cunoștințele sale atotcuprinzătoare despre Univers, cu capacitatea sa de a face ordine în haosul planetelor, Demiurg ajunge la un moment dat într-un fel de zăpăceală. Adresarea lui către Hyperion este nu numai o înduplecare-reamintire, dar și un avertisment despre absurditatea îmbinării unor lumi incompatibile. În esență, simțul chinuitor al timpului e specific doar omului și nu celui care se află în afara acestui segment existențial, e caracteristic materiei vii care și poartă denumirea de viață, cu toate limitele și nuanțele ei.

Pornind de la posibilitățile limitate ale traducătorului în interpretarea lucrării, deoarece nu are dreptul să se implice la modul subiectiv în textul original, se impune de atras atenția asupra faptului că el dispune de alte perspective: „...el poate evidenția o nouă abordare a lucrării, promovând sau subliniind în mod convingător anumite aspecte ale conținutului” [88, p. 224]. Văzându-l pe Hyperion prin perdeaua de fum a aerului romantic ca pe o întruchipare totală a personalității poetului, filistinul (iar în această categorie nu ne sfiim să includem și pe unii reprezentanți ai științei, căci nici lor cele lumești nu le sunt străine) reduce întâmplările din poem la o interpretare de rutină a noțiunii de fidelitate/infidelitate feminină, la o situație exagerată, cu nuanțe teatral-excitante, la scormonirea în amănuntele biografice ale poetului, suprapunând modul personal de viață cu natura geniului. Acest lucru se observă mai ales în comentariile relațiilor amoroase ale celor trei personaje din poem, aspect ajuns în atenția lui Marin Mincu în capitolul „Iubirea arhetipală” din cartea sa *Paradigma eminesciană* [44, p. 186-209]. În legătură

cu publicarea scrisorilor dintre Eminescu și Veronica Micle, el face o esențială remarcă referitoare la relațiile reale dintre ei și rolul acestora în viața poetului: „Fără Veronica, Eminescu ar fi fost probabil altfel, mai sărăcit afectiv și poate mai puțin realizat ca poet. [...] Veronica Micle recuperează o valoare nouă, din perspectiva relevată de scrisori, și devine femeia benefică, modelizantă, ce se înscrie în relieful esențial al literaturii românești. Ea este comparabilă cu marile figuri feminine ale literaturii europene, cum ar fi Lou von Salome sau Sibilla Aleramo; în mod firesc, i se cuvine o reconsiderare esențială și o altă situație în contextul dat” [44, p. 208-209]. A transfera Cătălinei chipul ușuratic al unei iubite obișnuite, care nu e în stare de o iubire superioară și fără a ține cont de natura ei diferită de a lui Hyperion e o acțiune simplă și destul de ispititoare. Precum am remarcat anterior, ea este o fire duplicitară, o „trestie gânditoare”. În această expresie noi evidențiem definirea „gânditoare”. Puterea ei nu e numai în chipul atrăgător, dar și în capacitatea de a înțelege diferența dintre „eternitate” și viața de scurtă durată a omului, pe care Hyperion vrea s-o cunoască prin dragostea senzuală. În traduceri anterioare domină morala de toate zilele și, precum scria Kojevnikov, „poemul este o povăț” în haină de poveste, „e o lecție pentru flăcăi bravi și isteți”. Față de un „chip de lut” Hyperion are o atitudine plină de dispreț și aroganță. ***Pornind de la cercetările noastre ale procesului de traducere, am evitat să fim categorici și ne-am permis să avem o altă abordare a finalului și să alegem, în comparație cu predecesorii, să traducem strofele 97 și 98 într-o manieră mai reținută.*** Mai întâi de toate, am ținut cont de faptul că nu avem în față o poveste ordinară, ci o chintesență a creației, a erotismului și a concepției despre lume. Noi interpretăm în alt fel ultimele strofe ale poemului, eliminând motivul aroganței și al orgoliului. În realitate, Hyperion a reușit să **cunoască** atât de mult dorita lume a trecătoarei vieți omenești. El obține această cunoaștere prin moartea iubirii, ***care moarte*** l-a întors în eternitate. ***Trimis de Demiurg pe Pământ, Hyperion primește în realitate de la el (parțial) ceea ce-și dorea: el devine muritor în sentimentul iubirii, deoarece cunoaște nașterea, atracția erotică, formarea iubirii spirituale și... moartea pasiunii.*** Se produce, astfel, revenirea în cerc, adică reșezarea Absolutului în echilibrul inițial al componentelor sale: natura și conștiința, realul și idealul, dar ținând cont și de experiența tragică a nerespectării identității pe segmentul cunoașterii senzuale a lumii.

În partea a patra a poemului am insistat pe revenirea asupra cuvântului polisemantic **colț**, acesta apărând în prima parte a poemului cu sens de **stâncă** (în traducerea noastră **ymęc**), apoi, în partea a doua, prezentându-se cu unul din alte sensuri ale sale: **ungher** (угол), iar în partea finală – **cercul strâmt** (узкий круг), în esență el semnificând același **ungher** (угол), contrastând cu apariția luceafărului deasupra **stâncii** (ytec). ***În acest triumfi, jos, la baza lui, e segmentul limitat și liniar de timp al vieții care e, dintr-un colț în alt colț, lumea Cătălinei și a lui Cătălin, ea însă fiind orientată în sus, afectată de dorul himeric.***

Altitudinea lui Hyperion/a luceafărului – geniul se află pe piscul spre care tind creaturile muritoare. Iar Hyperion, cunoscând moartea prin sacrificarea sentimentului său de iubire, lipsindu-se de afecțiunea față de tot ce e pământesc, se întoarce în cercul său din lumea Absolutului. În acest sens suntem nevoiți să revenim la Blaise Pascal, care interpreta existența umană ca o rătăcire „într-un ungher înfundat din cămara Universului”, iar în lumea vizibilă ca o balansare pe muchia a două prăpăstii – una a infinitului și alta a neantului [48, cug. 72, p. 129]. Soluția propusă de Pascal e în *ura față de propriul EU*, sursă a egocentrismului, în „comutarea” voinței, atașamentul sincer față de „nulitatea” EU, ca față de un obiect al iubirii superioare, în Dumnezeu, care e cu adevărat „în afară și în noi”. Întregul bine e în noi, el însă este chiar întruchiparea noastră și noi suntem în el [498 cug. 484, p. 251, 255]. Rolul de mijloc al „unirii” cu Dumnezeu, conform lui Pascal, îl joacă tihna rodnică și umilința.

3.6. Concluzii la capitolul 3

1. Capitolul 3 propune un model original de descrierea infiltrării introspective în cercetarea procesului de traducere literară . În acest scop au fost alese două variante de traducere a poemului eminescian „Luceafărul”, elaborate de noi – versuinea editată în 2015 și alta în 2018. S-a efectuat o analiză complexă a textelor acestor traduceri la toate nivelurile lor – lingvistic, sintactic, semantic, hermeneutic, istoric, social, psihologic etc., adică având în vedere mediul temporal atât al autorului, cât și al traducătorului, adică al meu, și, rezumând cele expuse, menționez următoarele:

2. Fără a pătrunde în *mediul temporal*, adică în ceea ce este spațiul multiplelor relații de creație auctorială, traducătorul nu este în stare să transfere în mod adecvat spiritul lucrării traduse în spațiul cultural al altei limbi cu *mediul temporal* al acesteia, care cuprinde nucleul esențial al înțelegerii universului eminescian atât în plan esențial, cât și în cel filozofic. Analiza introspectivă a datelor (directă sau relativă) și utilizarea metodei introspective după conținut și apartenență disciplinară în diverse cercetări ale limbajului poetic este o confirmare a faptului că această capacitate cognitivă merită un studiu mult mai meticulos.

3. Structura poemului reprezintă nu numai o unitate arhitecturală, ci și componenta psihoemoțională a discursului său. Studiul ei aprofundat deschide noi perspective în determinarea noțiunilor semnificative (cheie) la descifrarea „codului” eminescian.

4. Respectarea normelor ortoepice ale limbii ruse are un rol enorm în soluționarea unor probleme de transformare semantică a textului poetic românesc în cadrul procesului de rimare.

5. Abordarea hermeneutică a traducerii poemului are scopul de a urmări recrearea adecvată și nu reproducerea. Textul precedent are o importanță decisivă în procesul de pătrundere în substratul filozofic-conceptual al poemului „Luceafărul”. Analiza unităților-cheie ale textului

acordă posibilitatea de a urmări șirul conceptual-asociativ pentru înțelegerea idiolectului eminescian cu accesarea unor nume istorice, care nu fuseseră anterior pomenite, dar care au avut o influență directă sau relativă asupra creației eminesciene (se are în vedere Blaise Pascal și rolul său în dezvoltarea ulterioară a filozofiei și psihologiei europene).

6. La schimbarea stereotipurilor de gender (genul social) în procesul de traducere în limba rusă a poemului „Luceafărul” apare posibilitatea de lansare a unei viziuni noi în interpretarea finalului acestei creații eminesciene, în interconexiunea aspectelor filozofice și psihologice din conținut și caracterul lui atemporal.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. În cercetarea de față ne-am axat pe demonstrarea dependenței de mediul temporal atât a rezultatelor practice în activitatea de traducere, cât și a multor teorii ale traducerii: derivatele social-istorice, etnoculturale, transnaționale și alte particularități de dezvoltare a celor două limbi și culturi, implicate într-un dialog de traducere [39]; am propus o nouă abordare teoretică în raport cu textul artistic din punctul de vedere al componentelor figurativ-asociative, prin stabilirea criteriilor cât mai clare de diferențiere a traducerii artistice de una de rutină, având drept reper propria traducere a poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă (versiunile din 2015 și 2018) în lumina ideilor traductologice moderne [92].

2. Examinând tendințele actuale ale teoriei traducerii literare în relația ei organică cu procesul literar general în spațiul occidental și est-european (România, Moldova, Rusia), noi am ajuns la concluzia că impunerea în activitatea de traducere a unor gradări standardizate convențional, care reglementează în mod subiectiv textul în cauză în limitele unei teorii, poate deforma tabloul autentic al vieții literare într-o etapă istorică de timp concretă, denaturând dezvoltarea ei ulterioară. Multe aspecte rămân în afara teoriei traducerii. Practica traducerii, în special infiltrarea introspectivă în acest proces, vor da un nou imbold reflecțiilor teoretice în domeniul traducerii artistice [9].

3. Cercetând procesul traducerii în comparație cu procesul creării originalului ca o procedură de materializare a „celelalte de a doua naturi” a primei surse a operei, noi am investigat traducerea-cercetare ca descriere a infiltrării introspective în procesului de traducere artistică sub aspect socio- și psiholingvistic, ca descrierea a observațiilor introspective, înfăptuite pentru a da un nou imbold reflecțiilor teoretice în domeniul traducerii artistice pentru respectarea statutului și a rolului traducerii ca act de creație și comunicare [43].

4. Analiza tuturor versiunilor traduse ale poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă în lumina ideilor traductologice moderne, cercetarea celor mai cunoscute cinci traduceri ale poemului eminescian „Luceafărul” ne-au oferit posibilitatea de a urmări dinamica procesului de realizare a diverselor versiuni în tălmăcirea unei semnificative lucrări din literatura clasică română în conformitate cu noile tendințe ale teoriei și practicii traducerii moderne. Am realizat o trecere în revistă cu caracter exhaustiv a tuturor versiunilor rusești ale „Luceafărului”. Făcând această catagrafiere a variantelor existente până la ora aceasta, noi am notat necesitatea abordării sociopsihologice a actului de traducere, un rol definitoriu jucându-l influența mediului temporal al epocii asupra primelor traduceri ale poemului, mai ales asupra celor făcute în perioada postbelică. Referindu-ne la lingvistica structurală și la cea funcțională, am atras atenția asupra impactului contextului epocii [38].

5. Noi am dovedit că între traducător și textul auctorial s-a stabilit un raport de *empatie*, care depășește aspectul pur tehnic al actului traducerii fidele. Conform postulatelor lui Georges Poulet, trebuie să aibă loc o întâlnire necesară între *cogito*-ul comentatorului/traducătorului cu *cogito*-ul autorului poemului tradus [42].

6. Traducerea poemului „Luceafărul” reprezintă și un proces de cercetare în determinarea componentelor acestui fenomen, dar și a metodelor și schemelor originale de transfer al acestuia în limba-țintă (în cazul nostru – rusa), care ne-au dat posibilitatea să obținem date obiective despre complicatele procese de trecere a informației textuale din limba română în cea rusă. *Retroversiunea* ne-a permis să analizăm traducerile sub aspectul fidelității lexicale, artistice și semantice față de original [37].

7. Prin probe relevante ale ipotezei dependenței traducerii de mediul temporal, accentuat de problema diferitelor dominante literare, noi am dezvăluit părerea despre obiectivitatea majorității versiunilor rusești ale „Luceafărului” realizate sub presiunea poziției oficiale sovietice, ce insistă pe pozițiile realismului socialist, introducând o limbă encratică, cea care, după Roland Barthes, apare și se răspândește cu protecția structurilor puterii și în esența ei este o limbă a repetării, al cărei stereotip este un fenomen politic și ideologic [40].

8. Prezentarea infiltrării introspective în cercetarea procesului de traducere artistică și crearea propriei versiuni a poemului „Luceafărul” în limba rusă ne-a dat posibilitatea să demonstrăm că textul liniar al poemului „Luceafărul” generează relații volumetrice hipertextuale [41].

Problema științifică soluționată în domeniul cercetat constă în analiza din perspectiva actuală a traducerilor „Luceafărului” în spațiul rus și studierea mecanismelor cognitive și a aspectelor sociopsihologice ale traducerii literare, fapt care asigură posibilitățile noi în reflectarea ideii auctoriale și a circumstanțelor dialogului intercultural.

Pentru a nu reitera ideile din rezumatele concluzive ale tuturor capitolelor, prezentăm **rezultatele principale ale cercetării:**

1. Am constatat că tendința spre stereotipurile tradiționale ale abordărilor lingvistice și literar-critice, spre unificarea aparatului științific al activității de traducere literară este spulberată de specificul legat de caracterul neomogen al textului auctorial și cel tradus.

2. Am demonstrat că traducerea literaturii artistice este un domeniu special în cadrul comun al teoriei și practicii de traducere.

3. Am scos în evidență faptul că activitatea de traducere include vaste relații interdisciplinare – filologia, critica literară, istoria, filozofia, sociologia, psihologia, etnologia etc., reflectate în cazurile de precedentă ale textelor literare traduse, mai ales în cele poetice.

4. Am evidențiat că în procesul activității de traducere mediul temporal al autorului îl obligă pe traducător să țină cont de influența propriului său mediu temporal asupra percepției și a

metodicii de transformare a textului original într-o natură materială derivată în cadrul unei limbi și culturi străine.

5. Am demonstrat faptul că pornind de la posibilitățile limitate ale traducătorului în interpretarea lucrării, deoarece el nu are dreptul să se implice la modul subiectiv în textul original, el dispune de alte perspective ale lucrării, promovând sau subliniind în mod convingător anumite aspecte ale conținutului, adică dislocând stereotipurile.

6. Am considerat neîntemeiată teoria privind intraductibilitatea poeziei eminesciene, fiindcă totul se traduce și depinde esențial de personalitatea și capacitățile traducătorului. Definirea textului poemului „Luceafărul” ca un idiolect codificat care produce reminiscențe precedente se referă la mecanismele cognitive și aspectele sociopsihologice ale traducerii, definind o abordare actualizată a interpretării operelor literare canonice.

7. Am stabilit registrul de traduceri recunoscute ale poemului în spațiul de limbă rusă și am supus unei analize aplicate toate versiunile rusești, în special cele ale lui Mirimski, Kojevnikov, Samoilov, Perov, Brodski, luând în considerare întreaga problematică pe care o ridică ele: structura, prezentarea personajelor, fabule, apartenența de gen etc., cu demonstrarea interpretării în critica românească și în cea rusă a poeziei „Luceafărului”, analiza extinzându-se la cercetări psihologice și lingvistice făcute de Talmi, Bourdie, Vâgotski, Freud, Frye.

8. Am dezvăluit, în premieră, sistemul de diferiți factori fixați introspectiv în procesul de elaborare a unei noi proprii versiuni de traducere a poemului în limba rusă. Am remarcat diferențele dintre sistemul ortoepic și ritmic rus și cel român, am prezentat investigarea a numeroase expresii, cuvinte-nucleu, metafore obsedante, sintagme specific eminesciene.

Dacă „Evgheni Oneghin” al lui Pușkin a fost caracterizat de Belinski ca o „**enciclopedie a vieții ruse**”, atunci poemul lui Mihai Eminescu „Luceafărul”, din punctul nostru de vedere, poate fi numit „**o enciclopedie a spiritualității românești**”.

Rezultatele cercetării ne permit să facem următoarele recomandări:

1. Tema tezei de doctorat deschide perspective noi în studierea rolului traducerii în spațiul literar al limbii-țintă ca parte componentă din literatura și cultura ei;

2. Abordarea experimentală a traducerii deschide noi orizonturi pentru cercetările introspective din punct de vedere sociopsihologic, deoarece fiecare traducere a unei opere literare importante pentru cultura națională e o infiltrare introspectivă în cercetarea dialogului creativ dintre autor și traducător;

3. Teza poate fi folosită în cadrul unor cursuri universitare de teorie și practică a traducerii, precum și ca suport pentru următoarele cercetări la temă, pentru alte lucrări care ar dezvolta și ar examina în continuare problematica corespunzătoare. Demersul nostru poate fi utilizat în diverse eventuale ediții tematice referitoare la teoriile și practicile de traducere;

- 4.Necesitatea acordării unei atenții sporite traducerilor operelor eminesciene;
- 5.Modelul de analiză introspectivă prezentat în lucrare poate fi aplicat, de asemenea, și la alte opere din literatura română sau universală.

BIBLIOGRAFIE

Surse în limba română

1. Anițoi G. Oglinda: între simbol și alteritate. În: Critica literară și procesul literar contemporan. Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Facultatea de Filologie, Catedra de istorie și teorie literară. Chișinău: Tipografia UPS „Ion Creangă”, 2016. 166 p.
2. Apetri D. Arta replăsmuirii artistice. Chișinău: S. n., 2008. 280 p.
3. Balan D. Luceafărul eminescian în două versiuni rusești. În: Luceafărul. Centenar. Sesiune jubiliară 1883-1983. București, 1984, p. 5-11.
4. Braga C. Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma. Iași: Polirom, 2007. 431 p.
5. Butnaru L. Traduceri din poezia universală/selecție, studiul introductiv și note bibliografice de Leo Butnaru; postfața de Barbu Cioculescu. Chișinău: Î.E.P. Știința, Editura Arc, 2004. 288 p.
6. Căndea Virgil. Eminescu – peste nemărginirea timpului (cuvânt-înainte, p. 5-6), vol. IX. Chișinău: Litera; București: David, 2001. 960 p.
7. Cimpoi M. Mihai Eminescu. Dicționar enciclopedic. Chișinău: Gunivas, 2013. 584 p.
8. Cimpoi M. Eminescu, homo folcloricus. În: Căderea în sus a Luceafărului. Galați: Porto-Franco, 1993. 234 p.
9. Cimpoi M. Luceafărul într-o nouă exegeză. Prelegere publică ținută în cadrul seriei de conferințe organizate de ICR „Mihai Eminescu”. În: Literatura și arta, 17.03.2016, nr. 11 (3680).
10. Cimpoi M. Plânsul Demiurgului, col. Eminesciana – 60. Iași: Junimea, 1999. 203 p.
11. Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri, vol. 1. București: Artemis, 1994. 504 p.
12. Condrea I. Traducerea din perspectivă semiotică. Chișinău: Cartdidact, 2006. 266 p.
13. Copilu-Copillin D. Eminescu în circuitul universal: traducerea și eco-ul operei în 77 de limbi din peste 250 de țări. Târgoviște: Bibliotheca, 2014. 146 p.
14. Costache L. Mihai Eminescu. Eseuri deschise. Chipul de aer și chipul de lut. Pitești: TIPARG, 2009. 584 p.
15. Coșeriu E. Semn, simbol, cuvânt. În: Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza”, tom. XXXIX, secț. 3 – lingvistică. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1993, p. 5-22.
16. Dicționar explicativ ilustrat al limbii române. Coordonator științific E. Dima. Chișinău: ARC, GUNIVAS, 2007. 2239 p.
17. Dicționar român-rus/rus-român. Alcătuitor E. Noveanu. Chișinău: Главная редакция Энциклопедии Молдовы, 1991. 409 p.
18. Dicționar român-rus, Chișinău: Cartier, 2001. 503 p.

19. Dicționar român-rus/румынско-русский словарь. Alcătuit de Gh. Bolocan, Tatiana Medvedev, Tatiana Voronțova. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Chișinău: ARC, GUNIVAS, 2004. 1504 p.
20. Dicționar rus-român de Gheorghe Bolocan, Tatiana Voronțova, Elena Șodolescu-Silvestru. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1985. 1701 p.
21. Del Conte R. Eminescu sau despre absolut; trad.: Marian Papahagi; postf.: Mircea Eliade. Ed. a 2-a, rev. Cluj-Napoca: Dacia, 2003. 476 p.
22. Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetupuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994. 223 p.
23. Eliade M. Eminescu sau despre absolut. În: Del Conte, Rosa. Eminescu sau despre absolut; trad.: Marian Papahagi; postf.: Mircea Eliade. Cluj-Napoca: Dacia, 2003, p. 462-468.
24. Eliade M. Meșterul Manole. Iași: Junimea, 1992. 336 p.
25. Eminescu M. Luceafărul. Traduceri în engleză, franceză, germană, rusă, spaniolă, armenescă, italiană, maghiară, portugheză. (Versiunea rusă a lui I. Kojevnikov și I. Mirimschi, p. 135 – 150). Ediție publicată de Uniunea Scriitorilor din România la împlinirea unui secol de existență a poemului. București: Editura Cartea Românească, 1985. 299 p.
26. Eminescu M. Luceafărul. Ediție bilingvă româno-rusă. Traducere de Miroslava Metleaeva. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 60 p.
27. Ghiu B. Totul trebuie tradus: noua paradigmă (un manifest). București: Cartea Românească, 2015. 238 p.
28. Guțu A. Eseuri traductologice. Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Facultatea de Litere, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale. Chișinău: ULIM, 2015. 160 p.
29. Jeanrenaud M. Câteva reflecții cu privire la starea traductologiei românești. Iași, revista *Diacronia*, 17.07, 2015, nr. 2, p. 1-13.
30. Lermontov M. Demonul. În: Poeme. Traducere de George Lesnea. Editura Cartea Rusă, Sibiu, 1956. 136 p.
31. Loghinovski E. Eminescu universal. Spațiul culturii ruse. Ed. a 2-a, revizuită. București: Vinea, 2000. 272 p.
32. Lungu Badea G. Despre traductologie (obiect de studiu, statut, obiective, teorii ale traducerii). În: Studii și cercetări lingvistice. București, 2001, tom. LII, nr. 1-2, p. 45-61.
33. Lungu Badea G. Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI-XXI). Timișoara: Eurostampa, 2013. 230 p.
34. Manuscrisele Mihai Eminescu, vol. 14, 2275 B. Academia Română, Biblioteca Academiei Române. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2007.
35. Marshall G. Oxford, Dicționar de sociologie. București: Univers Enciclopedic, 2003. 710 p.

36. Melchior-Bonnet S. Istoria oglinzii. București: Univers, 2000. 350 p.
37. Metleaeva M. De la stereotip la originalitatea traducerii. Poemul „Luceafărul” de Mihai Eminescu în spațiul rusolingv. 220 p. От стереотипа к оригинальности перевода. Поэма Михая Эминеску «Лучафэр» в русском пространстве. 230 p. Monografie bilingvă. Târgoviște: Bibliotheca, 2018. 450 p.
38. Metleaeva M. Fluxurile traductologiei contemporane în spațiul româno-rus. În: Intertext, nr. 3-4 (43/44). Chișinău: ULIM, 2017, p. 133-142.
39. Metleaeva M. Interetnic and intercultural communication in The Russian versions of Eminescu's poem "Luceafărul". În: Cogito, Multidisciplinary Research Journal, vol. VIII, 2/June. București: Editura Prouniversitaria, 2016, p. 31-39. Cogito Journal is published under the aegis of „Dimitrie Cantemir” Christian University. Cogito Journal is included in IDB EBSCO, PROQUEST, CEEOL, INDEX Copernicus, HENONLINE, CNCS recognized.
40. Metleaeva M. Luceafărul în traducerile rusești. În: Akademos, nr.4 (47), 2017, p.133-137.
41. Metleaeva M. Repere conceptuale ale tendințelor teoretice de traducere, fundamentate pe socio- și psiholingvistică. În: Akademos, 2016, nr.4 (43), p. 111-118.
42. Metleaeva M. The Phenomenon of translation in terms of psycholinguistics. În: Revista BPI (Bulletin of Integrative Psychiatry), Institutul de Psihiatrie „Socola”. Revistă cotate B+ CNCS, indexată BDI Index Copernicus, DOAJ, Erih Plus, Gale Cengage. Iași: 2018, p. 75-80.
43. Metleaeva M. Traducerea – proces complex de interpretare a textului artistic. Percepția eminescianismului în traducerile ruse ale poemului „Luceafărul”. În: Intertext, nr. 1/2(37/38), 2016, p. 40-48.
44. Mincu M. Paradigma eminesciană. Constanța: Pontica, 2000. 322 p.
45. Mincu M. „Luceafărul” – poem al visului romantic. În: Paradigma eminesciană. Constanța: Pontica, 2000. 322 p.
46. Noica C. Luceafărul și modelul ființei. În: M. Eminescu. Textul eminescian: analize. Culegere. București: Eminescu, 1990, p. 370-380.
47. Northrop F. Anatomia criticii. București: Univers, 1972. 472 p.
48. Pascal B. Cugetări. Trad. din limba franceză de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. Ed. a 2-a, rev. Oradea: Aion, 2000. 424 p.
49. Pavelciuc I. Codrii, nr. 10, 1973, p. 148.
50. Perpessicius. Studii eminesciene. Dumitru Panaitescu Perpessicius. București: Muzeul Literaturii Române, 2001. 488 p.
51. Petrescu I. Mihai Eminescu – poet tragic. Iași: Junimea, 1994. 208 p.
52. Râmbu N. Barbaria interpretării. Reflecții despre hermeneutica lui Schleiermaher. În: Limba română, nr. 7-8, 2008, p. 83-89.

53. Ricoeur P. Despre traducere. Trad. și studiu introd. de Magda Jeanrenaud; postf. de Domenico Jervolino. Iași: Polirom, 2005. 168 p.
54. Slama-Cazacu T. Psiholingvistica: o știință a comunicării. București: ALL, 1999. 830 p.
55. Steiner G. După Babel: aspecte ale limbii și traducerii. București: Univers, 1983. 608 p.
56. Tieghem P. Literatura comparată. București: Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 214.
57. Vanhese G. „Luceafărul” de Mihai Eminescu. Portretul unei zeități întunecate, traducere și note de Roxana Patraș. Prefață de Eugen Simion. Postfața pentru ediția românească de Gisele Vanhese. Iași: Timpul, 2014. 232 p.
58. Vianu T. Luceafărul, în culegerea M. Eminescu. Textul eminescian: analize. București: Eminescu, 1990, p. 71-88.
59. Vianu T. Istoria ideii de geniu (în special capitolele Genius și Daimon). În: Postume, postfață de Ion Ianoși. București: E.L.U., 1966. Id., Demon la Eminescu, în Studii eminesciene, p. 445- 450.
60. Verebceanu G. Viața lui Bartoldo. Un vechi manuscris românesc. Chișinău: Museum, 2002. 256 p.
61. Wellek R., Warren A. Teoria literaturii. În rom. de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967. 488 p.
62. Zbanț L. Raporturi semantico-pragmatice în traducerea literară din limba franceză în română. În: Studia Universitatis. Seria Științe Umanistice, USM, nr. 10(90). Chișinău, 2015, p. 47-50

Surse în limba rusă

63. Айзеншток И. А. М. Финкель – теоретик художественного перевода. В: Мастерство перевода. Сборник VII. Москва: Советский писатель, 1970, с. 91-118.
64. Афанасьев Ю. Фернан Бродель и его видение истории. В: вступ. статья к книге Фернан Бродель. Структуры повседневности: возможное и невозможное. Т. I. Москва: Прогресс, 1986, с. 5-28.
65. Байрон Д. Избранное: Пер. с англ. Москва: Правда, 1986. 464 с.
66. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
67. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
68. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Воспроизведено в оригинальной авторской орфографии издания 1986 года. Москва: Искусство, 2012. 444 с.

69. Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное. Т. I. Москва: Прогресс, 1986. 623 с.
70. Вардзелашвили Ж., Певная Н. Слово-текст и слово-гипертекст. Гипертекст как объект лингвистического исследования. Материалы II международной научно-практической конференции. Самара: ПГСГА, 2011, с. 12-21.
71. Вардзелашвили Ж., Певная Н. Гипертекстуальная функция лексических редупликантов (на материале предикативных атрибутивных конструкций) В: Гипертекст как объект лингвистического исследования. Материалы V международной научно-практической конференции, 20 июня 2017. Самара: СГСПУ, 2017, с. 5-15.
72. Выготский Л. Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 480 с.
73. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
74. Гарбовский Н. Теория перевода. Учебник. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
75. Гинзбург Л. Разбилось лишь сердце мое... Москва: Советский писатель, 1983. 256 с.
76. Головин С. Словарь психолога-практика. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: АСТ, 2001. 976 с.
77. Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен, пер. с фр. и коммент. В. Е. Лапицкого. СПб.: Академ. проект, 2002. 111 с.
78. Жусанбаева А. Методика обучения русскому языку как неродному. В: Актуальные вопросы современной филологии: теоретические проблемы и прикладные аспекты: материалы международной научно-практической конференции. IX Багизбаевские чтения. Алматы, 28 апреля 2017 г. Алматы: Казак университеті, 2017, с. 79-82.
79. Захер-Мазох Л. Демонические женщины: Повести, рассказы, пер. с нем. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 320 с.
80. Зимбардо Ф., Ляйпше М. Социальное влияние. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 448 с.
81. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 264 с.
82. Кожевников Ю. Михаил Эминеску и проблема романтизма. Москва: Наука, 1968. 350 с.
83. Комиссаров В. Перевод как объект лингвистического исследования. В: Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го, начала 21-го веков. Ереван: Лингва, 2009, с. 5-21.
84. Комиссаров В. Интуитивность перевода и объективность переводоведения. В: Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го, начала 21-го веков. Ереван: Лингва, 2009, с. 58-69.

85. Кораблев А. А. Поэзия и поэтика. В: Филологические исследования, вып. 2. Донецк, 2000, с. 37-45.
86. Кривотуров Ю. Интерпретационные стратегии в лингвистике, переводе и дидактике, dir.-publ.: Ana Guțu; red. șt.: Elena Prus [et al.]. Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale. Chișinău: ULIM, 2015. 145 p.
87. Кундера М. Нарушенные завещания. Эссе. Пер. с фр. М.Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2009. 288 с.
88. Левый И. Искусство перевода. В: Лингвистические аспекты теории перевода. ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова. Ереван: Лингва, 2007, с. 194.
89. Лермонтов М. Сочинения в двух томах. Том первый. М.: Правда, 1988. 720 с.
90. Локк Д. Опыт о человеческом разумении. Москва: Мысль, 1985. 726 с.
91. Маяковский В. Избранная лирика. Стихотворения и поэмы. Кишинев: Литература артистикэ, 1980. 248 с.
92. Метляева М. Литература Молдовы на стыке веков. Литературная критика, переводы, эссе (Literatura Moldovei la răscrucea veacurilor. Critică literară, traduceri, eseuri), IF AȘM. Chișinău: Profesional Service, 2014. 792 p.
93. Метляева М. Перевод как часть литературного процесса в теоретической мысли Западной и Восточной Европы (Россия, Румыния, Молдова). Глава VI. В: Мировой литературный процесс: контент, направления, тренды. Учебное пособие. Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова МОН РК. Алматы: Еылым ордасы, 2017, с.111-149.
94. Метляева М., Романова А. Поэма М.Эминеску «Лучафэр»: авторефлексия над опытом перевода», с.166-171. В: «Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах», Институт славяноведения РАН. Балканские чтения.15. Москва. 2019, 190 с.
95. Миньяр-Белоручев Р. Перевод и лингвистика текста. В: Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го, начала 21-го веков. Ереван: Лингва, 2009, с. 238-246.
96. Молдавско-русский словарь. Под редакцией Челак Т., Кишинев: Молдавская Советская Энциклопедия, 1987. 576 с.
97. Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий. В: Лингвистические аспекты теории перевода. ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова. Ереван: Лингва, 2007, с. 4-31.
98. Неизвестный Юнг. Собрание переводов. Перевод с немецкого Терины В. Москва: Колос, 2010. 188 с.

99. Немов Р. Психология. В 3-х кн. Кн. I. Общие основы психологии: уч. для студ. пед. вузов, 5-е изд. Москва: ВЛАДОС, 2007. 687 с.
100. Нурмолдаев Д., Баянбаева Ж.. Теоретико-методологические аспекты изучения текста в соотнесенности с дискурсом в современной науке о языке. В: Материалы научно-практической конференции «Актуальные вопросы современной филологии: теоретические и прикладные аспекты». Алматы: Казак университеті, 2017, с. 105-108.
101. Орфоэпический словарь русского языка. Произношение, ударение, грамматические формы. Под редакцией Аванесов Р. 4-е изд. Москва: Русский язык, 1988. 704 с.
102. Ожегов С., Шведова Н.. Толковый словарь русского языка. Москва: Азбуковник 1999, 944 с.
103. Псурцев В. Информационно-коммуникативные аспекты перевода. Сб. науч. тр. ч. (2). Нижний Новгород: 1988, с. 18-28.
104. Псурцев В. К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: об одном критерии адекватности. В: Проблемы переводческой интерпретации текста в трудах российских лингвистов конца 20-го, начала 21-го веков. Ереван: Лингва, 2009, с. 247- 258.
105. Пушкин А. Полтава. Москва: Детская литература, 1983, с. 88.
106. Реформатский А. Введение в языковедение. Под ред. В. А. Виноградова. Москва: Аспект Пресс, 1996. 536 с.
107. Розенцвейг В. Предисловие к Михаил Эминеску. В: Био-библиографический указатель. Москва: Изд. Всесоюзной Книжной палаты, 1960, с. 5-11.
108. Русско-румынский словарь/Dicționar rus-român. Составители Н. Г. Корлэтяну и Е. М. Руссев, изд. 2-е. Москва: Советская энциклопедия, 1967. 1056 с.
109. Стреттерн П. Ницше за 90 минут. Пер. с англ. Бариновой Н. Г. Москва: Астрель, АСТ, 2005. 76 с.
110. Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. Издание третье, исправленное и дополненное. Москва: Учпедгиз, 1958. 188 с.
111. Толстой Л. Живой труп. Москва: Азбука-классика, 2014. 416 с.
112. Тынянов Ю. О литературной эволюции. В: История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977, с. 270-281. Впервые напечатана в «На литературном посту» под заглавием «Вопрос о литературной эволюции», №10, 1927, с. 42-48.
113. Тынянов Ю., Jakobson P. Проблемы изучения литературы и языка. В: «Новый Леф», №12, 1928, с. 35-37.
114. Тютчев Ф. Лирика. Минск: Харвест, 1999. 464 с.

115. Фрейд З. Введение в психоанализ. С.-Петербург: Питер, 2007. 384 с.
116. Шатохина Е. Еще раз об архаизации и модернизации. В: «Дружба народов», №2, 1982, с. 247.
117. Швейцер А. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). Москва: Наука, 1988. 215 с.
118. Эйхенбаум Б. Литературный быт. «О литературе». Впервые: Литература и литературный быт. На литературном посту, №9, 1927. Москва: Советский писатель, 1987, с. 428-436.
119. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского. В: Эминеску, Стихи. М., Гослитиздат, 1950, с.101-112.
120. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского. В: Эминеску М. Стихи. Москва: Гослитиздат, 1958, с. 243-254.
121. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского. В: Антология румынской поэзии. Москва, 1958, стр. 270-274.
122. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского. В: Днестр (Кишинев), № 6, 1959, с. 109-113.
123. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского. В: Эминеску М. Стихи. Бухарест: Б-ка Народная Румыния, № 6, 1959, с. 35–47.
124. Эминеску М. Лучафэр. Отрывок. («Раскинув тени черных крыл...»). Кишинев: Советская Молдавия, 14.06.1959.
125. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Д. Самойлова. В: Михай Эминеску. Лирика. Москва: Художественная литература, 1968, с. 95-110.
126. То же. В: Михаил Эминеску. Стихи. Кишинев, 1971, с. 149-185.
127. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Г. Перова. Издание с параллельным текстом. Кишинев: Лумина, 1974, с. 57.
128. Эминеску М. Лучафэр. Пер. Ю. Кожевникова. В: Вершины. Страницы молдавской классической поэзии. Кишинев: Литература артистикэ, 1981, с.106-116.
129. Эминеску М. Лучафэр. Пер. А. Бродского. В: Эминеску М. Избранное. Кишинев: Литература артистикэ, 1980, с. 159-171.
130. То же. В: Эминеску М. Избранное. Кишинев: Литература артистикэ, 1981, с. 159-171.
131. Эминеску М. Лучафэр. Переводы на русский язык Ю. Кожевникова, Г. Перова, Д. Самойлова, А. Бродского. Кишинев: Литература артистикэ, 1989. 64 с.
132. Юнг К. Психологические типы. Пер. с нем. Софии Лорне. Под общей ред. Зеленского В. СПб.: Ювента; Москва: Прогресс-Универс, 1995. 718 с.

133. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. В: Лингвистические аспекты теории перевода. ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова. Ереван: Лингва, 2007, с. 32-41.

Surse în limba engleză

134. Even-Zohar I., Papers in culture research. Tel Aviv University, 2005. 275 p.

135. Kohn J. (1998). Romanian Tradition. În: Baker & van Doorslaer, 2000, p. 539-541.

Surse în limba franceză

136. Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du foin. In: Les tours de Babel. Essais sur la traduction. Mauzevin: Trans-Europ-Rehress, 1985, p. 35-150.

137. Ladmiral J.-R. Les ages de la traductologie. Reflexions sur une diachronie de la theorie de la traduction. In: L'histoire et les theories de traduction. Les Actes (3, 5, 7). Geneve: ASTTI, Berne, 1997, p. 20-21.

Surse în limba germană

138. Wilss W. Kognition und Übersetzen. Zu Theorie und Praxis der menschlichen und maschinellen Übersetzung. Tübingen: Niemeyer, 1988. 360 s.

Surse electronice

139. Барт Р. Смерть автора. В: Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994, с. 384-391. <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (accesat 07.09. 2018)

140. Even-Zohar Itamar. Polysystem Studies, Poetics Today, capitolul "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", 1990, p. 45-51.
https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar_1990--Position%20of%20TL.pdf (accesat 20.11. 2018)

141. Ghiu B. Despre traducere, o perspectivă franceză (de lucru). Articol pe Atelier LiterNet. <http://atelier.liternet.ro/articol/16702/Bogdan-Ghiu/Despre-traducere-o-perspectiva-franceza-de-lucru.html> (accesat 20.11.2018)

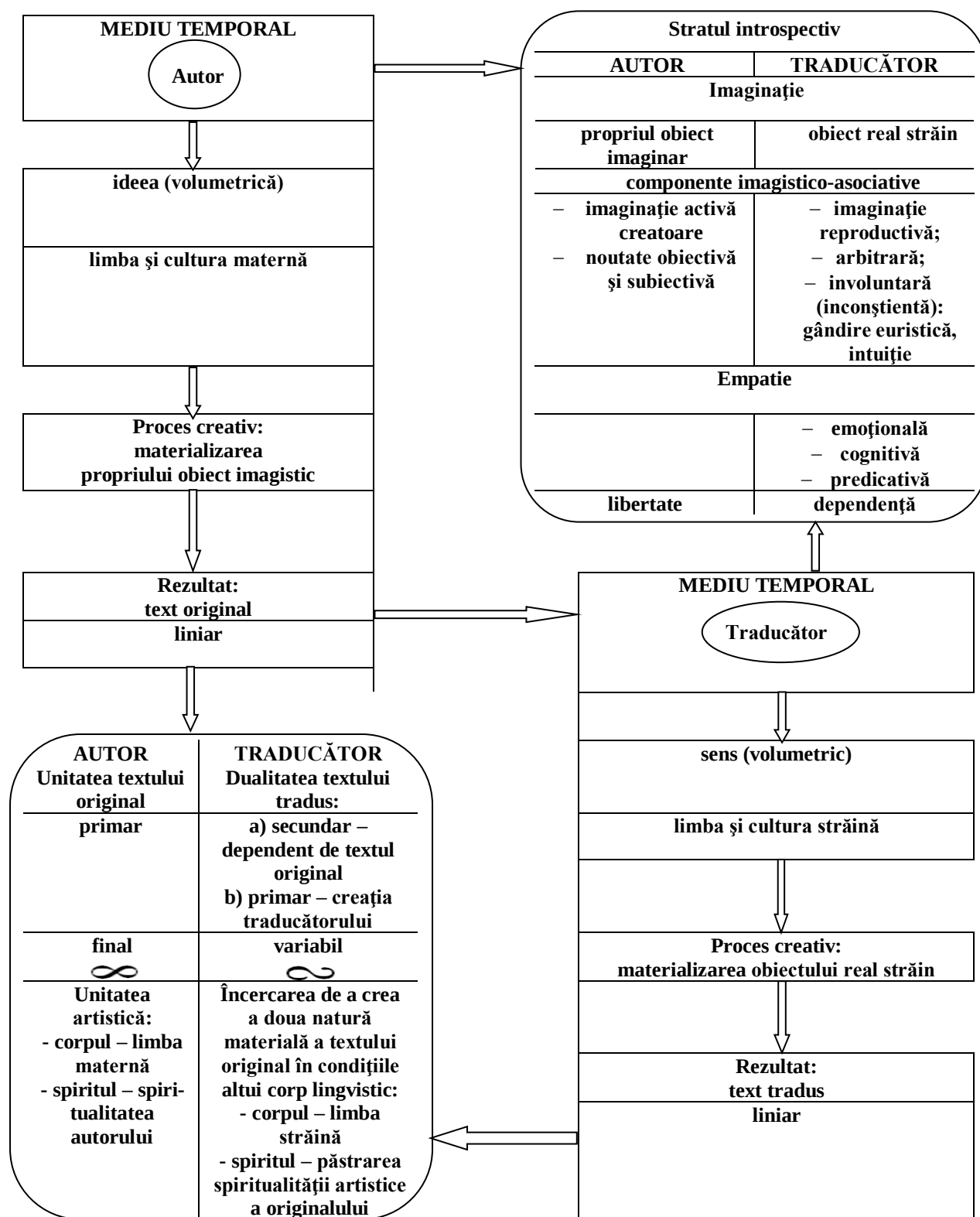
142. Ghiu B. Europa este traducere, interviu consemnat de Matei Martin. În: Dilema veche, 2015, nr. 586, p. 7-13. <http://dilemaveche.ro/sectiune/zi-cultura/articol/europa-este-traducere-interviu-bogdan-ghiu> (accesat 13.10.2015)

143. Ghiu B. Traducerea de (ca) teorie, punct arhimedic. Articol pe Atelier LiterNet, 28.02-2016. <http://atelier.liternet.ro/articol/16702/Bogdan-Ghiu/Despre-traducere-o-perspectiva-franceza-de-lucru.html> (accesat 20.11.2018).

144. Râmbu N. Barbaria interpretării. Reflecții despre hermeneutica lui Schleiermacher. În: Limba română. 2008, nr. 7-8, p. 83-89. <http://limbaromana.md/index.php> (accesat 20.11.2018)
145. Talmy L. Introspection as a Methodology in Linguistics. <https://www.acsu.buffalo.edu/~talmy/talmyweb/Handouts/introspection2.pdf> (accesat 23.10.2018)
146. Бурдье, Пьер. Поле литературы. Новое литературное обозрение, №45, 2000, с. 22-87. <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury> (accesat 17.04. 2018)
147. Бедненко Галина. Миф и сказка в психологической практике: дискурс символического текста. Доклад, прочитанный на 2-й международной юнгианской конференции. http://mythodrama.indeep.ru/theory/myth_skazka.html (accesat 20.11.2018).
148. Гуревич П.С. Религиоведение. Паскаль и Ницше. https://studme.org/59975/religiovedenie/paskal_nitsshe_opyt_sravneniya (accesat 18.03. 2017)
149. Кадуцей. <http://pmvf-net.blogspot.md/2014/12/kaducej-kak-simvol-i-atribut.html> (accesat 10.10.2018)
150. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения. В: Язык и личность. Москва, 1989, с. 3-8. http://destructionen.narod.ru/karaulov_jasikovaja_lichnost.htm (accesat 11.08.2017)
151. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода. Москва: 1999, 136 с. <https://www.twirpx.com/file/573846/> (accesat la 21.11.2018)
152. Мелетинский Е. М. Миф и сказка. Материал размещен на сайте при поддержке гранта №1015-1063 Фонда Форда. <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm> (accesat 21.07.2018)
153. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. В: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Москва, 1978, с. 202-228. <http://www.philology.ru/linguistics1/reiss-78.htm> (accesat 15.10.2018)
154. Рикер П. Парадигма перевода. В: Esprit, № 253, Париж, 1999. http://www.odinblago.ru/filosofiya/riker/paradigma_perevoda
155. Соколова О. Прецедентные тексты в газетных заголовках. Реклама, маркетинг и PR. № 5 (54), 2007. <http://www.advlab.ru/articles/article586.htm> (accesat 5.05. 2018)
156. Тен В. Миф и сказка: генезис и дифференциация. В: Международный журнал исследований культуры, №2 (15). Москва, 2014, с. 72-78. <http://viktorten.ru/mif-i-skazka-genezis-i-differenciaciya/> (accesat 21.07.2016)
157. Шапиро В. «И ропщет мыслящий тростник». http://www.sunround.com/club/22/22_121_shapiro.htm (accesat 27.10. 2018)

158. Шопенгауэр Артур. Цель и награда гения по Артуру Шопенгауэр. В: Мир как воля и представление, том 2, Москва, Наука, 1993, с. 416-417. <https://vikent.ru/enc/1076/> (accesat 21.11.2018)

Anexa 1. Aspecte social-psihologice ale creării textului artistic și ale traducerii în altă limbă



Anexa 2. Consecutivitatea explicită a procesului traducerii cuvântului idiolect-cheie



Anexa 3. Mihai Eminescu. *Luceafărul*

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată.
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele,
Cum e fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâini,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade draga fată.

Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tample,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

...

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scânteii
O mreajă de văpaie.

Și când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mâinile pe piept,
I-nchide geana dulce;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
- O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru tânăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară -
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

- Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

O, vin! odorul meu nespus,

Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

- O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.

...
Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

- Cobori în jos, lucefăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gânditor

Și palid e la față;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

- Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

O, vin', odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să rășai
Mai mândră decât ele.

- O, ești frumos cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

- Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Și tu ești muritoare?

- Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aș începe -
Deși vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

- Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să știi asemenea

Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naște din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

Și se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

...
În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce umple cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pânditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei, Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
- Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.

- Ce voi? Aș vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine și să-mi dai
O gură, numai una.

- Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe -
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

- Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânâia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul;

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalț de subsuori
Te-nalță din călcâie;

Când fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și dragălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Și-i zice-ncet: - Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

Și tainic genele le plec,
Căci mi le umple plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămânea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

- Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

Căci amândoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele -
Părea un fulger ne'ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjur
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' pierde totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemenea
Uitării celei oarbe.

- De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț

Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de viață
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

- Hyperion, ce din genuni
Răesai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume;

Tu vrei un om să te socoți
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Ei numai doar durează-n vânt
Deșerte idealuri -
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc
Și nu cunoaștem moarte.

Din sânul vecinului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

Părănd pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion, rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvântul meu dentâi -
Să-ți dau înțelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare

Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

...

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarce
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă

Și umple cu-ale ei scânteii
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri:

- O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față:

Abia un braț pe gât i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

- Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gând,
Norocu-mi luminează!

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurăți
De mișcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
- Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

1883, aprilie

Михай Эминеску

Лучафер.

(Перевод Ю.Кожевникова и И. Миримского)

В роскошном замке у царя
Неведомого края
Цвела, как вешняя заря,
Царевна молодая.

Она в кругу подруг своих
И скромных, и прелестных
Была как ангел средь святых,
Луна средь звезд небесных.

По вечерам всегда одна,
Под низким сводом зала,
Она у темного окна
Лучафера встречала.

Она смотрела, как в дали,
То искристой, то мгlistой,
Он водит в море корабли
Дорогою волнистой.

Любовь пришла, как чудный сон,
Все странно ей и ново,
И сын небес уже влюблен
В дочь короля земного.

Он озарял ее окно.
Но, горестью томима,
Не знала дева, что давно
Лучафером любима.

Ч то каждый день в урочный час
В просторах небосвода
Он загорался, как алмаз,
И ждал ее прихода.

И, разливая дивный свет,
Незримою тропой
Он тихо шел за нею вслед
В безмолвные покои.

И замирало все вокруг
Под сенью темной ночи,
А он ее касался рук

И закрывал ей очи.

И тихо наклонясь над ней,
На стенах, на паркете
Он ткал из золотых лучей
Сверкающие сети.

И, отражаясь от зеркал,
Звездой многогранной,
Он в душу девы проникал
И в сон ее туманный.

Она шептала в полусне
С тоской невыразимой
- О царь ночей, сойди ко мне,
Явись ко мне, любимый!

Спустись по зыбкому лучу,
Уйми мои страданья!
Любовь моя, я так хочу
Сиять в твоём сиянье. —

Лучафер слушал и горел,
Речам безумным вторя,
И вдруг он молнией взлетел
И пал в пучину моря.

И забурлил могучий вал,
И вот из бездны гневной
Волшебный юноша предстал
Пред спящею царевной.

Он подоконник, как порог,
Легко переступает,
И жезл его живой венок
Из трав морских венчает.

Он, словно витязь молодой
Со светлыми кудрями,
И плащ небесно-голубой
Струится за плечами.

Но тени по лицу скользят,
Как на прозрачном воске,
Он мертв, и только юный взгляд
Живые мечет блески.

- На зов твой страстный, наконец,
Пришел я, дорогая,
Узнай же: небо - мой отец,
А мать — волна морская.

Чтоб видеть милые черты
И взор твой озаренный,
Сошел я с горней высоты,
Волною возрожденный.

Оставь навеки мир земной,
Молю, пойдем со мною.
Я буду вечною звездой,
А ты – моей женою.

Ты будешь в замке золотом
Сиять, моя царица.
И все, что есть в краю морском,
К твоим ногам склонится.

- Как ты прекрасен! Но пойми,
Итти стезей твоею,
Расстаться навсегда с людьми
Я не смогу, не смею.

Мне чужды все твои слова,
Я им со страхом внемлю...
Ведь ты мертвец, а я жива
И не покину землю.

С тех пор прошло немало дней,
И вот во мгле янтарной
Вновь поднимается над ней
Лучафер светозарный.

Он вновь явился ей во сне,
Как в час недавней встречи,
И шепчет дева в тишине
Любви слепые речи:

- Спустись по зыбкому лучу,
Уйми мои страданья!
Любовь моя, я так хочу
Сиять в твоём сиянье.

Он слышит в небе этот зов,
Охваченный тоскою.
И взвился вихрь из облаков,
Где он светил звездою.

И сквозь багряное кольцо,
Что небеса объяло,
Красавца-юноши лицо
Из хаоса предстало.

Над беломраморным челом,
Алмазами сверкая,
Пылает в сумраке ночном
Корона золотая.

И плащ заколот у плеча
Застежкой хрустальной.
И он скользит тропой луча
И бледный, и печальный.

Лица прозрачного едва
Заметны очертанья,
И лишь глаза горят, как два
Безумные желанья.

- Мне тяжело, забыв обет,
Притти к тебе, земная:
Отец мой - солнца яркий свет,
А мать мне – ночь слепая.

Оставь навеки мир земной,
Молю, пойдем со мною.
Я буду вечною звездой,
А ты – моей женою.

Я звездный дам тебе венец,
И ты, звезды светлее,
Войдешь в небесный мой дворец,
О прошлом не жалея.

- Лучафер, ты мне сердце сжег
Своим холодным взором.
О, если б ты расстаться мог
С заоблачным простором!

- Зачем из голубых глубин
Меня зовешь ты, зная,
Что я бессмертья вольный сын,
Ты ж, смертная, земная?

- Я многое хочу сказать,
Но как начать, не знаю.
Я так хочу тебя понять,
И все ж не понимаю.

И если хочешь ты, чтоб я
В разлуке не страдала,
Так сделай, чтоб земля моя
Твоим жилищем стала.

- Бессмертье было мне милей,

Чем ласки девы нежной...
Но что мне без любви твоей
Простор небес безбрежный.

Я буду вновь грехом рожден
И, новый лик приемля,
Отвергну вечности закон,
Сойду к тебе на землю.

Исчез... И в небе, где светил
Он, как звезда ночная,
Мелькнула средь других светил
Комета огневая.

А в это время день за днем
Мальчишка-паж, проныра,
Что чаши наполнял вином
Гостям во время пира

И длинный шлейф носить умел
Проворными руками,
Без роду-племени пострел,
Но с дерзкими глазами,

Чьи губы были, как коралл,
А щеки, как лилеи,
На деву юную взирал
Все чаще и смелее.

«Какая гордость в блеске глаз!
И как похорошела!
Эй, Кэтэлин, настал твой час,
Возьми же счастье смело!»

И вот в укромном уголке
Он обнял недотрогу...
- Что надобно твоей руке?
Иди своей дорогой.

- Хочу, чтоб ночи до зари
Я не страдал тоскуя;
Ты мне улыбку подари
И сладость поцелуя.

- О чем ты просишь, не пойму.
Мне в жизни все постыло.
О мой Лучафер, лишь ему
Верна я до могилы!

- Что значат ласки и любовь,
Я объясню, царевна,
Но только ты не прекословь
И не смотри так гневно.

Ты видишь, вот моя рука,
А вот, смотри, другая...
Я обниму тебя слегка,
Не бойся, дорогая.

А ты прижмись к моей груди,
Забыв свое смущенье,
От взора взор не отводи –
В нем столько упоенья.

И чтоб навеки слиться нам
Влюбленными сердцами,
К твоим пылающим устам
Я прикоснусь устами.

А ты смелее отвечай
Мне ласками на ласки,
Тогда узнаешь ты, что рай
Не вымысел, не сказки.

Стоит потупившись она
И лишь вздохнет украдкой.
Трепещет сердце, как струна,
И стыдно ей, и сладко.

- Ответ мой не прими в укор,
Тебя я знаю с детства:
Ты был болтлив, и до сих пор
Исполнен ты кокетства.

Но лишь Лучафер мой взойдет
В лазоревом тумане,
Как будто шире небосвод
И ночь благоуханней.

Я вижу, как, склоняясь ниц,
К нему стремятся волны.
Моих коснется он ресниц –
Глаза слезами полны.

Но мне пойти за ним нельзя,
Живу, о нем мечтая:
Ведь в небесах его стезя,
Моя ж стезя иная.

Он будет скорбно мне светить

Из дали бесконечной.
Мне ж вечно лишь его любить
И быть в разлуке вечной.

И жизнь моя при свете дня —
Пустыня без дыханья.
И только ночи для меня
Полны очарованья.

- Ребенок ты еще душой.
Бежим скорей со мною,
Никто не встретит нас с тобой,
А все следы я скрою.

И если будешь ты умней,
И посмелее будешь,
Ты и о матери своей,
И о звезде забудешь.

Раскинув тени черных крыл,
По голубой дороге
Летит Лучафер средь светил
В печали и тревоге.

Вокруг него глухая мгла
С огнями золотыми,
А он, как молнии стрела,
Проносится меж ними.

А он, как пламенная мысль,
Влекомая желаньем,
Летит в заоблачную высь,
К недостижимым граням.

В извечном хаосе, где нет
Ни зла, ни искупленья,
Летит он, излучая свет,
Как в первый день творенья.

И там, куда он прилетел,
Над миром время стало,
Там беспредельного предел
И всех начал начало.

И там, где пустота сродни
Забвению слепому,
Лишь негасимые огни
Его любви к земному.

- О мой отец, пускай живет
Твоя святая благость!
Меня бессмертие гнетет
И небеса мне в тягость.

О, сжался, сжался надо мной,
Дай мне судьбу иную!
Ты держишь смерть одной рукой,
А жизнь зажал в другую.

Оставь себе бессмертья плен
И мертвое бесстрастье,
За все, за все мне дай взамен
Лишь миг любви и счастья.

Явился я из тьмы времен
В пространство мировое.
Твоим покоем я рожден,
И жажду я покоя.

- Лукафер, ты дитя небес,
Ровесник мирозданья.
Ты просишь у меня чудес,
Которым нет названья.

Ты захотел покинуть нас,
Но кратки дни земные:
Одни встречают смертный час,
Рождаются другие.

Одни обласканы судьбой,
Удел других – терпенье,
И только мы, мой сын, с тобой
Вне времени и тленья.

Из бездны вечного вчера
Приходит все живое.
И солнцу ведь придет пора,
Чтоб вспыхнуло другое.

Пылать, как солнце, и сгореть –
Вот путь всего земного.
Но все живет, чтоб умереть
И возродиться снова.

А ты в движение круговом
Горишь, конца не зная...
Проси – и мудрости венцом
Тебя я увенчаю.

Захочешь, дам тебе я дар
Чарующих мелодий,
Чтобы земной кружился шар
В веселом хороводе.

Быть может, славы хочешь ты
И власти без коварства?
Я землю превращу в пустырь,

Возьми ее и царствуй.

Возьми бесчисленную рать
И мир пройди воюя.
Все, все могу тебе я дать,
Дать смерти – не могу я...

Мой сын, тоскуя и скорбя
Здесь, в безграничном небе,
Не знаешь ты, какой тебя
Там ожидает жребий.

И вот опять лицом к земле
Луцафер обратился,
И снова в предвечерней мгле
Печальный свет разлился.

Заходит солнце. Тишина.
И теней смутный шорох,
И отражается луна
В затихнувших озерах.

Тропинка в роще, как ручей,
Змеится в лунном свете.
Влюбленные в тени ветвей
Воркуют, словно дети.

Склони головку мне на грудь,
Постой со мною рядом.
Хочу в глаза твои взглянуть,
Твоим упиться взглядом.

И пусть далекий звездный свет
Тебе ласкает очи,
Чтоб навсегда запомнить бред
Всей этой страстной ночи.

И пусть в мою струится кровь
Огонь твоих лобзаний.
Ты – первая моя любовь,
Последнее желанье.

Чужое счастье, мир чужой
Луцафер созерцает.
Любимый трепетной рукой
Любимую ласкает.

Луцафер смотрит с высоты,
Как средь ветвей зеленых
Кружатся, падают цветы
На головы влюбленных.

В душе ее цветет весна.
Счастливая, хмельная,
Зовет Лучафера она,
Любовь ему вверяя.

- Сойди, Лучафер мой, молю,
Сойди, ночей властитель,
И озари любовь мою
И лес – любви обитель!

И он, как прежде, задрожал
В таинственном просторе,
И покати за валом вал
На возмущенном море.

Но не упал он с высоты,
Чтоб всплыть со дна морского.
- Кого обманываешь ты,
Меня или другого?

Живите, радости полны,
До дна испейте счастье.
А мне навеки суждены
Бессмертье и бесстрастье!

Țipărit dură: Эминеску М. *Стихи*, пер.Ю. Кожевникова и И. Миримского: *Лучафэр*.
стр.101 – 112, М., Гослитиздат, 1950

**Anexa 5. Traducerea poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă
de David Samolov**

Михай Эминеску

Лучафэр
(Перевод Давида Самойлова)

В стране за тридевять морей,
Как в сказках говорится,
Жила, наследница царей,
Красавица девица.

Она росла в кругу родных
Всех лучше и прекрасней,
Как богоматерь средь святых,
Как в небе месяц ясный.

В том зале, где высокий свод,
Среди вечерней тиши
Она Лучафэра восход
Ждала в оконной нише.

Глядит в пространство, где звезда
Сверкает и восходит
И трепетной тропой суда
От берегов уводит.

Проходит день, проходят дни —
Глядит не наглядится.
И сам Лучафэр с вышины
Влюбляется в девицу.

Она мечтает, чуть дыша,
Вечернею порою,
И сердце девы и душа
Исполнены тоскою.

А он — влюбленная звезда —
Не устает светиться
Над темным замком в час, когда
Она должна явиться.

И, пронизав стекло окна,
Скользит за ней по залу,
Соткав из льдистого огня
Сквозное покрывало.

А как утихнет все вокруг
И спать идет царевна,
Касается скрещенных рук

И век ее смиренно.

Зеркал тревожа глубину,
Летит волной кипящей
На обращенные к нему
Глаза и губы спящей.

Трепещет он во льду зеркал
Мерцающим виденьем.
И в сердце девы он запал,
Войдя со сновиденьем.

Он слышит сонный звук речей,
Склоняясь к ней все ниже:
— О, Властелин моих ночей!
Приди ко мне! Приди же!

Лучафэр, по лучу скользни,
Приди в мои мечтанья,
Проникни в дом и осени
Мое существованье.

Он ей внимает, трепеща,
Пылая и ликуя,
И вдруг, как молния блеща,
Уходит в глубь морскую.

И там, среди морских равнин,
Расходятся буруны,
Там из таинственных глубин
Выходит витязь юный.

Через окно вступает он
Неслышною стопою,
Он держит жезл, что оплетен
Кругом травой морскою.

Он словно воин при мече,
Кудряв и ясноглаз он,
И синий саван на плече
Тугим узлом завязан.

А тени бледного лица —
Прозрачно-восковые.
На этом лике мертвеца
Одни глаза — живые.

— К тебе из сфер, где я парил
В неведомом просторе,
Сошел я, сын стихийных сил.
Дитя небес и моря.

Чтобы узреть твои черты,
Войти к тебе в покои,
Сошел я с горней высоты,

Покинул дно морское.

Пойдем со мною в дальний путь,
Оставь свой мир беспечный.
Лучафэр я, и ты пребудь
Моей невестой вечной.

В моем коралловом дому
Жить будешь, как царица,
Вся глубь морская твоему
Веленью покорится.

— О, как ты ангельски хорош!
И я тебя не стою!
Но в путь, в который ты зовешь,
Я не пушусь с тобою.

Твой мертвен блеск, чужды слова.
И странен ты нарядом.
Ведь ты мертвец, а я жива,
И взор твой веет хладом.

Минует день, минуют три,
Четвертый день приходит,
Едва тускнеет свет зари,
Лучафэр вновь восходит.

И дева памятью своей
Во сне его взыскует,
И по властителю морей
Душа её тоскует.

— Лучафэр, по лучу скользни,
Приди в мои мечтанья,
Проникни в дом и осени
Мое существованье!

И слышит это сын небес,
И гаснет, болью мучим,
И небо, там, где он исчез,
Вскипело вихрем жгучим.

И пламя лижет небосвод,
Бушует в глуби пенной.
И дивный образ восстает
Из хаоса вселенной.

Сияет пламя над челом
Пылающей короной,
Он приближается, огнем
Светила обагренный.

Под сенью темного плаща
Белы, как мрамор, руки.
Лицо бледнее, чем свеча,

И взор исполнен муки.

Лишь роковая глубь очей
Таит огонь желанья,
Как ненасытных двух страстей
Угрюмое пыланье.

— Из сфер моих, где я парил
Печально и уныло.
Сошел я, сын стихийных сил,
Сын ночи и светила.

Пойдем со мною в дальний путь,
Оставь свой мир беспечный.
Лучафэр я, и ты пребудь
Моей невестой вечной.

Я кудри светлые твои
Венками звезд покрою.
Войдешь ты в звездные рои
Ярчайшею сestroю.

— О, словно демон, ты хорош!
Ты можешь только сниться!
Но в путь, в который ты зовешь,
Я не решусь пуститься!

Ведь так твоя жестока страсть,
Что струнам сердца больно.
И взгляда пламенного власть
Томит меня невольно!

— Зачем же ты, любовь моя,
К себе меня призвала?
Что смертна ты, бессмертен я,
Ужели ты не знала?

— Не нахожу я слов, мой друг,
Что были бы ответом.
Твоих речей мне внятен звук,
Но темен смысл при этом.

Но если впрямь моей любви
Ты жаждешь, витязь светлый,
Спустись на землю, и живи
Меж смертными, как смертный.

— Сложить бессмертие у ног
Любимой — мне отрада!
Бессмертие — любви залог,
А мне его не надо.

Хочу принять другой закон
И во грехе родиться.
От хладной вечности пелен
Хочу освободиться!

И удалился, и исчез,
Своей любви покорный,
Сорвался с высоты небес,
Растаял в бездне черной...

В ту пору юный Кэтэлин,
Паж, выросший в приволье.
Лукавый разливатель вин
При гостевом застолье.

Что за царицей шлейф носил,
Ступая шаг за шагом,
И весел был, и дерзок был,
Подобно всем бродягам,

Чьи щеки яблочка алей —
Вокруг царевны ходит.
К ней крадется, как лиходея.
И глаз с нее не сводит.

«Ну и красавица! Огонь!
Дивится всяк, кто видит.
Эй, Кэтэлин, не проворонь!
А может, что и выйдет! »

И он настиг ее, один
Оставшись с ней в покое.
— Чего ты хочешь, Кэтэлин?
Оставь меня в покое.

— Хочу? Чтобы грустью не томясь
В окне пустого зала,
Ты б засмеялась и хоть раз
Меня поцеловала.

— Не слишком речь твоя скромна.
Ступай своей дорогой
Ведь я Лучафэру верна,
И ты меня не трогай.

— Когда поймешь, о чем здесь речь,
Не будешь равнодушной.
И ты мне только не перечь,
Будь смирной и послушной.

Представь: следит ловец в лесу
За птицею несмелой,
Вот так я руку занесу,
И ты вот так же сделай.

Лицо приближу к твоему.
Теперь гляди мне в очи.
Теперь тебя приподниму.
Нежней, чем птицу ловчий.

Когда склонюсь — лицо приблизь,
Прекрасная подруга,
И так вот будем мы всю жизнь
Глядеть в глаза друг другу.

Теперь дыханье затаим
В пленительной тревоге,
Чтоб поцелуи — мой с твоим —
Слились на пол дороге.

Лукавцу юному она
Рассеянно внимает,
То отстранится, смущена,
То робко уступает.

И тихо молвит. — С детских пор
Мы рядом возрастали.
Ты легок, на язык востер.
И я не такова ли?..

А он, Лучафэр, в этот мир
Восшел из бездн забвенья.
Он океану дарит ширь,
Безбрежность и волнение.

И тайно я склоняю взор,
Слезами муки полный,
Когда к нему, в немой простор,
Спеша, стремятся волны.

Чтобы утолить свою печаль,
Он светит ярким светом,
Но от меня уходит вдаль,
К неведомым планетам.

И так печально-холодны
Лучи его сиянья!
И мы навек обречены
Томиться без свиданья.

И потому подобны дни
Пустыне неподвижной,
А ночи красоты полны
И тайны непостижной.

— Забудь, дитя, твой дивный бред!
Оставим замок тесный.
Бежим, чтобы затерялся след.
Чтоб стали мы безвестны.

И будем славно жить вдвоем,
Весельем дни заполня,
Ни о Лучафэре твоём,
Ни о родных не помня...

Летит Лучафэр. Пара крыл
Растет огромной тенью.
Тысячелетний путь покрыл
За тысячу мгновений.

Под ним созвездия горят,
Над ним — шатер небесный.
А он, как молний разряд,
Меж той и этой бездной.

И с тех высот, где он парит,
Он видит звезд рождение,
И первозданный хаос зрит,
Как в первый день творенья.

Вокруг него мерцает высь,
Бескрайняя, как море.
Любовью движимая мысль.
Он тает в том просторе.

Ведь там, куда стремится он, —
Ни мысли, ни границы,
Там тщетно хочет ток времен
Из ничего родиться.

Лишь он летит сквозь темноту,
Не ведая покоя.
Летит сквозь бездну, немоту,
Забвение слепое.

— Отец, разрушь мой вечный плен
Во имя жизни тленной.
И будешь ты благословен
В пределах всей вселенной.

О, дай мне смертного черты,
Судьбу иную, боже!
Ведь жизнь творить умеешь ты
И смерть даруешь тоже.

Венец бессмертья отними
И огненные очи
И дай один лишь час любви
Взамен за это, отче.

И ввергни в хаос древних лон
Меня своей рукою.
Я в час покоя сотворен,
И жажду я покоя.

— Гиперион, дитя небес,
Зачатый в звездных лонах,
Не требуй таинств и чудес,
Во мне запечатленных.

Ты человеком хочешь стать.
Со смертными сравняться.

Но суждено им умирать,
И суждено родиться.

Творить никчемный идеал
Им суждено впустую,
Но волны, умерев у скал,
Родят волну другую.

Их ждет счастливая звезда
Или удары рока.
Нам плыть в ничто и в никуда
Без времени и срока.

Жизнь, что явилась из вчера,
Назавтра умирает.
Угаснет солнце, но с утра
Другое воссияет.

Пусть перед смертью все равно
И все — добыча тленья.
Но все, что ей обречено.
Достойно и рожденья.

Лишь ты, пылая и скорбя,
Живешь, конца не чая.
Вели — и мудростью тебя
Бессмертной увенчаю.

Проси — и голос обретешь,
Поющий глас стихии.
За песней горы поведешь
И острова морские.

А если хочешь мощь явить
И власть тебе по нраву,
Мир расколю, чтобы слепить
Ты мог себе державу.

Тебе вручу я паруса.
Оружья войск несметных.
Пройдешь всю землю. Но нельзя
Стать смертным из бессмертных.

Зачем же ты не хочешь жить?
Вернись к своей планете,
Взгляни на землю и увидь,
Что ждет тебя на свете.

И вновь Лучафэр в небеса
Взошел, как изначально.
И свет в зените разлился
Угрюмо и печально.

Смеркается, и небосвод
Темнеет постепенно,
Встает из отдаленных вод
Дрожащая селена.

Она восходит, свет излив
На кроны чащ зеленых.
Туда, где тень высоких лип
Укрыла двух влюбленных.

— Дай голову к тебе прижать
В покое безмятежном
И очи медленно смежать
Под этим взглядом нежным.

Лучом холодным просветли
Мой разум беспокойный.
Покоем вечным утоли
Мятежность страсти знойной.

Уйми бушующую боль
Любовного страданья.
Ты — первая моя любовь,
Последнее желанье.

Глядит Лучафэр на их лиц
Немое выраженье.
Он видит — руки их сплелись
Как бы в изнеможенье.

И пали лепестки с ветвей.
Как капли дождевые,
На головы земных детей.
На кудри их льняные.

И, нежностью опьянена,
Она возводит очи,
И вновь к Лучафэру она
Взывает среди ночи:

— Лучафэр, по лучу скользни
Ко мне с высот бесстрастья,
Проникни в лес и осени
Мою любовь и счастье!

А он трепещет в вышине
Над холмами, над пущей,
Указывая путь волне,
В немую даль бегущей.

Но уж не падает в моря
Из выси беспредельной.
- Не все ль равно — другой иль я
Тебе, сосуд скудельный.

Живите же в своем кругу
Со счастьем человеческим.
А я иным быть не могу —
Я холоден и вечен.

Editat după: Михаил Эм инеску. Лучафэр. Перевод с молд. Ю.Кожевникова, Д.Самойлова,
А. Бродского, Г.Перова. — Кишинев: Лит.артистикэ, 1989

**Anexa 6. Traducerea poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă
de Grigorii Perov**

Михаил Эминеску

Лучафэр
(Перевод Григория Перова)

В краю преданий без числа,
Давным-давно, наверно,
Жила-была, как не была,
Красавица-царевна.

И хороша была она
Во всем непревзойденно,
Как между звездами луна,
Среди святых мадонна.

Под пышным куполом идет,
Огня не зажигает,
К окну, где ночи напролет
Лучафэр ожидает.

Она смотрела, как вдали,
Мерцая, он восходит,
Как голубые корабли
К причалам дальним водит.

Смотрела с трепетом в душе,
И чувством грудь теснилась.
Но и Лучафэру уже
Царевна полюбилась.

Она тихонько об окно,
Мечтая, обопрется,
И сердце им одним полно,
Одним желаньем бьется.

А он светлей встает в ночи
И, разгораясь ярко,
Бросает зыбкие лучи
К угрюмым сводам замка.

И шаг за шагом вслед за ней
Он проникает в спальню,
Холодным кружевом огней
Светлит опочивальню.

Когда же в позднюю постель
Усталая ложится,
Он на лицо ей стелет тень
И тяжелит ресницы.

И из зеркал бросает ей
Свое отображенье
На трепет сомкнутых очей.
На сонных рук движенье;

И, многократно повторен
Зеркальной чередою,
Он проникает в самый сон,
Чтоб овладеть душою.

Он ловит тайный плеск речей,
И зовы сна все ближе:
- О властелин моих ночей,
Приди ко мне, приди же!

Сойди, Лучафэр, с высоты
Лучом закатным в небе,
Войди в мой дом, в мои мечты
И озари мой жребий.

Лучафэр слушал, весь дрожа,
В мерцающем просторе
И вдруг сверкнул клинком ножа
И погрузился в море;

И там от самой глубины
Встают, вскипая, волны,
И из взволнованной волны
Выходит витязь вольный.

В окно резное налегке
Шагнул, как на порог он,
С коротким скипетром в руке
Казался юным богом.

В облитых золотом кудрях
Морские травы вянут,
И плащ на мраморных плечах
Узлом небрежным стянут.

Но тени скорбного лица
Как будто восковые,
И словно в маске мертвеца
Горят глаза живые:

- Из сфер небесных в твой дворец
Пришел издалека я.
Узнай, что небо мой отец,
А мать волна морская.

Чтоб распознать твои черты,

Твое разведать горе,
Я опустился с высоты
И возродился в море.

Оставь же плен страстей земных,
Где вещим снам нет места, -
Я твой Лучафэр, твой жених,
А ты моя невеста.

В дворцах коралловых со мной
Не будешь знать страданий,
И будет все тебе одной
Послушно в океане.

- О, ты прекрасен, как в ночи
Лишь ангел может сниться,
Но разные у нас пути,
И им вовек не слиться.

Проходит день, проходит пять —
К ее постели сонной
Лучафэр с неба шлет опять
Свой луч замороженный.

Она припомнила едва
Черты его живые,
И с губ заветные слова
Слетели, как впервые:

- Сойди, Лучафэр, с высоты
Лучом закатным в небе,
Войди в мой дом, в мои мечты
И озари мой жребий!

Он услышал ее. И вдруг,
Себя преодолая,
Угас в ночи. И ночь вокруг
Рассыпалась, пылая.

И там, где в муках он исчез,
Вдруг хаос воцарился,
И из поверженных небес
Чудесный лик явился:

В огнистом нимбе лоб высок,
И, словно символ власти,
На смоляных кудрях венки
Из истины и страсти.

А на челе печать тоски
И муки изначальной,

И плащ, сковавший две руки,
Как саван погребальный.

Но в неподвижности лица
Горят безумно очи,
Как два желанья без конца,
Две непроглядных ночи:

- Из сфер небесных в твой дворец
Пришел издалека я.
Узнай, что солнце мой отец,
А мать мне тьма ночная.

Оставь же плен страстей земных,
Где вещим снам нет места.
Я твой Лучафэр, твой жених,
А ты моя невеста.

Приди! Гирлянды звезд вплету
В твои льняные пряди,
Взойдешь – и неба красоту
Затмишь в своем наряде.

- О, ты прекрасен, как в ночи
Лишь демон может сниться,
Но разные у нас пути,
И им вовек не слиться.

Глаза огромные твои
Томят и жгут невольно,
От роковой твоей любви
Душевым струнам больно.

- Чего ж ты хочешь от меня?
Как может быть иначе,
Когда ты смертная, а я
К бессмертью предназначен?

- Я не ищу мудреных фраз
И хитроумных мыслей.
Хоть говоришь ты без прикрас,
В словах не вижу смысла.

Но чтоб могла тебя любить
И стал мне всех дороже,
Сойди с небес, чтоб смертным быть,
На всех земных похожим.

- Так вот любви твоей цена,
За поцелуй – бессмертье?
Но пусть, ты тоже знать должна,
Как страсть моя безмерна.

В грехе пусть буду я рожден,
Греховен от рожденья,
Был на бессмертье осужден –
Хочу освобожденья!

И он унесся. Улетел
В зазвездные пределы,
Покинув собственный предел
Во имя смертной девы.

А в это время Кэтэлин,
Дворцовый паж кудрявый,
Дитя греха, приبلудный сын,
Но дерзкий и лукавый,

Шалун, несущий на балах
Царицын шлейф шуршащий,
Заздравным хмелем на пирах
Застолье обносящий,

Владелец щек румяных двух,
Что молоко с малиной,
Шагами легкими, как пух,
Ходил за Кэтэлиной:

«Ну и красotka расцвела,
Богиня, не иначе!
Ну, Кэтэлин, твои дела,
Срывай цветы удачи!»

И в уголке, среди гардин,
Прижал шальной рукою...
- Чего ты хочешь Кэтэлин?
Уйди, оставь в покое...

- Хочу, чтоб не клонила глаз,
Чтоб зря не тосковала,
Чтоб улыбалась и хоть раз
Меня поцеловала.

- О чем толкуешь, не пойму,
Мне эти речи внове.
Лучафэр мой! Лишь по нему
Томлюсь святой любовью.

Она на мальчика глядит,
Смущенно брови супит,
То оттолкнет и пристыдит,
То вспыхнет и уступит –

И молвит: - С малых лет со мной

Ты рядом рос, как кровный
И красотой и пустотой,
Пожалуй, был мне ровней.

А он, Лучафэр, что рожден
Из глубины забвенья,
Свои века на небосклон
Роняет, как мгновенья;

И скорбных глаз не подыму;
И сердце тайны полно,
Когда сбегаются к нему
Рокочущие волны;

Лучась из призрачных глубин
Сияньем одиноким,
Он будет вечно мной любим
И вечно мне далеким.

- Да ну ? А хочешь, научу
Любви до дна?Смотри же:
Вот я прижмусь к тебе, к плечу,
И ты склонись поближе...

Да не сердись, не хмурь свой лоб,
И все на место станет.
Видала ль ты, как птицелов
Силки на пташек ставит?

Ты будешь птичкой, я – ловцом,
И мы начнем занята:
Я повернусь к тебе лицом –
Ты попадешь в объятия;

Забьешься ты в моих руках,
Тебя возьму за плечи,
Привстанешь ты на каблучках
Моим губам навстречу –

И смолкнут птичьи голоса,
И мы весь мир забудем,
Лишь в ненаглядные глаза
Всю жизнь глядеться будем.

А для того, чтобы любовь
Ты до конца познала,
Когда к тебе прильну я вновь,
Мы все начнем сначала.

И стали дни мои пусты,
Как пропасти, а ночи
Полны тревожной красоты,

Какую снесть нет мочи.

- Но ты совсем еще дитя...
Давай сбежим, как дети,
И будем вместе жить шутя,
Счастливей всех на свете.

Нам будет песни петь родник,
Замрет в истоме воздух,
И ты не вспомнишь о родных,
Забудешь сны о звездах.

Летит Лучафэр. Солнца свет
Накрыл гигантской тенью,
И пробегают сотни лет
За столько же мгновений.

Свод неба звездного над ним,
Под ним свод неба звездный,
А он меж них – неукротим,
Как росчерк молний грозный.

Летит – и видит из-под крыл,
За хаосом горенья,
Рожденье света и светил,
Как в первый день творенья.

Миры, миры без мер и числ
Объяты полыханьем,
И он пронзает их, как мысль,
Гонимая желаньем.

И вдруг исчезло все, ушло,
Ничто остановилось,
Времен течение истекло
И не восстановилось.

Ведь где сошлись ничто и все,
Никто не торжествует –
Небытие и бытие
Равно не существует.

Нет ничего, и только есть
Безумной жажды жженье,
Пожар, которого не снесть,
Слепой, как наваждение.

- Освободи меня, отец,
От жизни бесконечной,
Дай мне начало и конец,
И славен будешь вечно.

Ты держишь жизнь и смерть в руках,
Назначь иной мне жребий.
За право обратиться в прах
Любую цену требуй!

О, я прошу тебя, яви
Всю меру милосердья
И подари мне день любви,
Взамен веков бессмертья.

Ведь я из хаоса рожден –
Дай в хаос возвратиться,
Я из покоя сотворен –
В покое дай забыться!

- Гиперион, что из пучин
Воздвигнулся бескрайних,
Не требуй от меня причин
Чудес и знаков тайных.

Ты хочешь сбросить свой венец,
Со смертными сравняться.
Но коль придет им всем конец,
Другие народятся.

Им возводить лишь в облаках
Пустые идеалы;
Когда дробятся волны в прах,
Другие бьются в скалы.

У них – гонения судьбы,
Счастливые планеты,
А мы не знаем ни борьбы,
Ни имени, ни меты.

В глубинах вечного вчера
Есть смертное сегодня.
Погаснут сотни солнц с утра –
К полудню вспыхнут сотни.

Как ни пылай они, а смерть
На них уже зарится –
Все рождено, чтоб умереть,
И гибнет, чтоб родиться.

И только ты, где б ни зашел,
Взойдешь, сияя, снова;
Все дам тебе я – ореол
Властителя земного;

И голос дам тебе такой,
Чтоб под его свирели

Леса шагали за тобой
И горы молодели.

Что хочешь, требуй – парусов
Могучих флот несметный,
Земную глубь, простор лесов –
Все, кроме доли смертной.

И для кого уйти в ничто
Гиперион желает?
Вернись к земле, увидишь, что
Тебя там ожидает...

От доли смертной отлучен,
Гиперион вернулся
В свою обитель. И лучом
На землю обернулся.

Мерцает небо. Тишина
В высоких травах бродит,
Над лесом мирная луна
Задумчиво восходит.

Ее сияньем лес облит,
Колдующий листвою.
Под ароматной крышей лип
Сидят, обнявшись, двое:

- О дай мне голову прижать
К твоей груди, родная,
Под властью глаз твоих лежать,
Любовь преодолевая.

Холодным светом их лучей
В мое проникни счастье,
Пролей на ночь моих страстей
Их вечное бесстарье.

И, надо мной склоняясь вновь,
Развей мое страданье,
Моя последняя любовь
И первое желанье.

Лучафэр слушал, как сквозь сон
Их сладостные речи.
Ее за шею обнял он,
Она его – за плечи.

Все так же падает вокруг
Дождь лепестков медовых
На кудри двух влюбленных, двух
Детей светлоголовых.

Глаза счастливые она
К светилу поднимает,
И, как в былые времена,
Гиперион внимает:

- Сойди, Лучафэр, с высоты,
Яви к земным участие,
И озари мои мечты,
Мое большое счастье!

И вновь трепещет он сильнее,
Как трепетал бывало,
Над одиночеством морей,
Над вечным блеском вала.

Но с высоты своей на дно
Не рушится с размаха:
- Я иль другой – не все равно
Тебе, творенье праха?

Ловите счастье на земле
В кругу своем природном,
А я в своей останусь мгле
Бессмертным и холодным!

Editat după: Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод с молд. Ю.Кожевникова, Д.Самойлова,
А. Бродского, Г.Перова. – Кишинев: Лит.артистикэ, 1989

**Anexa 7. Traducerea poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă
de Iu. Kojevnikov**

Михаил Эминеску

Лучафэрул
(Перевод Юрия Кожевникова)

Все было сказкой, в наши дни
Такого не бывало –
Средь многочисленной родни
Царевна расцветала.

И у родителей одна,
И красотой – икона,
Как будто среди звезд луна,
Среди святых – мадонна.

Покинув спальни полумрак,
Она к окну подходит,
Ей хочется увидеть, как
Лучафэрул восходит.

Любуясь, смотрит, как вдали
Он блещет над морями
И направляет корабли
Зыбучими путями.

Ей светит он, ему – она.
При встрече ежедневной
Звездой царевна пленена,
Лучафэрул – царевой.

На подоконник локотки
Поставив в ожиданье,
Томится дева от тоски
И смутного желанья.

И ярче льется звездный свет
В тот час над замком черным,
Когда царевны силуэт
Сквозит в окне узорном.

Лучафэрул скользит за ней
Сквозь пышные покои,
Раскидывая из лучей
Плетенье золотое.

Когда царевну клонит в сон

И спать она ложится,
Скрещенных рук касаясь, он
Смежает ей ресницы.

И, отражаясь от зеркал,
Ласкает среди ночи
Лица пленительный овал
И дремлющие очи.

С улыбкой тихой спит она,
Он в зеркале сияет,
И звездный свет в глубины сна
И в душу поникает.

Она зовет его во сне,
Безрадостно вдыхая:
- Властитель тьмы, приди ко мне,
Спустишься сюда, сияя.

По тонкому лучу скользни
Из непомерной дали,
Чтоб помыслы мои и дни
Тобою засверкали.

Он вспыхнул посреди небес,
Сияньем с солнцем споря,
И, молнией сверкнув, исчез
В глубинах темных моря.

Там, где Лучафэрул упал
И возмутил глубины,
Прекрасный юноша восстал
Со дна морской пучины.

Он подоконник, как порог,
Переступил небрежно,
На посохе его венки
Из лилий белоснежных.

В плаще лазурном за спиной
И с грудью обнаженной
Встал воевода молодой
Пред девою влюбленной.

Прозрачные черты лица,
Как маска восковая, -
Холодный облик мертвеца,
Лишь взор горит, пылая.

- Мне нелегко прийти сюда
На голос твой прелестный,
Ведь мать моя – морей вода,

Отец мне – свод небесный.

Чтоб на твою ответить страсть
И в замке появиться,
Я должен был с небес упасть
И в море вновь родиться.

Пойдем со мной, моя любовь,
Оставь свой мир скорее,
Звездой я стану в небе вновь,
А ты женой моею.

В коралловом дворце своем
Вовек в века не канешь
И в царстве царствовать морском
Отныне вечно станешь.

- Ты так прекрасен, как во сне
Лишь ангел может сниться,
Но за тобой пуститься мне...
Нет, не могу решиться.

Чужды твой облик и слова,
И светишь ты, не грея,
Ты – как мертвец, а я жива
И в страхе холодею.

Шли дни за днями чередой,
Шли ночи за ночами,
Лучафэрул во тьме ночной
Вновь заблестел лучами.

И, вспомнив, как явился к ней
Он в замок, дева снова
Взывать к владыке всех морей
Опять во сне готова:

- По тонкому лучу скользни
Из непомерной дали,
Чтоб помыслы мои и дни
Тобою засверкали!

От боли вспыхнув, он погас,
Призыв услышав страстный,
И твердь небесную потряс,
Взметнувшись, смерч ужасный.

По всей вселенной в тот же миг
Разлился свет багровый,

И среди хаоса возник
Вдруг юноша суровый.

На черных вьющихся кудрях –
Корона золотая,
Как будто в солнечных лучах
Плывет он сам, сверкая.

Две беломраморных руки
И черный плащ, как саван,
От тяжелой думы и тоски
Смертельно бледен сам он.

Но мрачный и бездонный взгляд
Исполнен тайной власти,
Глаза огромные горят,
Как две голодных страсти.

- Из сфер моих с таким трудом
Сошел, тебе внимая,
Ведь солнце было мне отцом,
А мать мне – тьма ночная.

Пойдем со мной, любовь моя,
Оставь свой мир скорее,
Лучафэрулом буду я,
А ты – женой моею.

Венца из звезд, краса моя,
Тебя я удостою,
И ты взойдешь на небеса
Невиданной звездою.

- Ты так прекрасен, как во сне
Лишь демон может сниться,
Но встать на путь, открытый мне,
Я не могу решиться.

Твоя любовь меня страшит
И ужас мне внушает.
Твой облик душу леденит,
А взор испепеляет.

- Покинуть вечный небосклон?
Но как, скажи на милость?
Ведь я бессмертьем наделен,
Ты смертную родилась.

- Мне нужных слов не подобрать.
С чего начать, не знаю.
Должна бы я тебя понять,
Но я не понимаю.

Но ты уверишься вполне
В моей любви до гроба.
Стань смертным и приди ко мне,
Чтоб страсть познали оба.

- Бессмертья просишь моего
Ты за любовь земную,
Так знай: и сам я ничего
Другого не взыскую.

Я буду вновь грехом рожден
И стану сыном мига,
Я был бессмертьем наделен,
Его я сброшу иго.

Опять Лучафэрул исчез –
Так ради девы милой
Пропало с высоты небес
На много дней светило.

А между тем уже давно
Паж Кэтэлин, проныра,
Что в кубки наливал вино
Гостям во время пира,

Что шлейф носил и выступал
Всегда с царицей рядом,
Без роду-племени нахал
С лукавым, дерзким взглядом,

Чьи щеки алые цвели
Подобно георгину,
Примериваясь издали,
Глядел на Кэтэлину.

Красивей не сыскать сейчас,
Горда – вот незадача...
Эй, Кэтэлин, настал твой час,
Чтоб попытать удачу.

И, улучивши миг один,
Ее он обнял смело.
- Чего ты хочешь, Кэтэлин?
Тебе что, нету дела?

- Чего? Чтоб ты средь бела дня
Одна не тосковала,
Чтоб рассмеялась и меня
Хоть раз поцеловала.

- Я не пойму, что хочешь ты!
Оставь! Звездой небесной
Навеки пленены мечты.
Она мне дар чудесный.

- Не знаешь? Что же, про любовь
Я объясню, что нужно,
Но только ты не прекословь
И будь во всем послушна.

Так птичек птицелов в силки
Заманивает ловко –
Ты положи на сгиб руки
Моей свою головку.

Покорна взгляду моему,
В глаза глядеть мне станешь...
Тебя чуть-чуть приподыму –
На цыпочки ты встанешь.

Склонюсь я над твоим лицом,
Лица не отводи ты –
И так всю жизнь с тобой в одном
Мы будем взгляде слиты.

Но чтоб узнала, что на рай
Любовь всегда похожа,
На поцелуи отвечай
Мне поцелуем тоже.

Мальчишку слушает она,
Словам бесстыжим рада,
Сомненьем сладостным полна:
Прогнать или не надо?

И тихо молвит: - С юных дней
Знакома я с тобою:
Ты шалопай и дуралей,
Но и красив, не скрою.

Но вот Лучафэрул взойдет
Из глубины забвенья,
Бескрайним станет небосвод
И волн морских кипенье.

И сразу слез душа полна
И грудь теснят рыдания,
Когда к нему бежит волна.
Презревши расстояние.

Он светит постоянно мне,

Любовью утешая,
Но он сияет в вышине —
Жить на земле должна я.

Холодное сиянье лить
Он будет бесконечно —
Мне вечно лишь его любить
И быть в разлуке вечно.

Вот потому мне каждый день —
Пустыня ожидания,
Ночей же сладостная сень
Полна очарованья.

- Ребенок ты... Сбежим скорей
От суеты придворной
И, скрывшись средь простых людей,
Познаем мир просторный.

И если мирно заживем
И ты смелее будешь,
Забудешь ты и отчий дом
И про звезду забудешь.

Летит Лучафэрул. Простер
Недвижимые крылья.
Путь бесконечный сквозь простор
Проходит без усилия.

Над ним созвездий яркий свет,
Под ним созвездья тоже,
А он как бесконечный след,
На молнию похожий.

Летит в пространстве мировом
И новых звезд рожденье
Он видит в хаосе пустом,
Как в первый день творенья.

Вот, вспыхнув, новая звезда
Сияет, торжествуя...
Чтоб все утратить навсегда,
Лишь он летит, тоскуя.

Ведь там, куда стремится он,
Нет меры, нет границы,
И одолеть извечный сон
Напрасно время тщится.

Нет ничего, лишь глубина,

Подобная забвенью,
Да только страсть его одна,
Несущая смятенье.

- Прошу тебя, Родитель мой,
От вечности избавить.
И станет вечно род людской
Тебя за это славить.

Ты – все, начало и конец,
И жизнь, и смерть даруя,
И потому молю, Отец,
Мне дать судьбу иную.

Бессмертья нимб возьми назад,
Глаза лиши сиянья,
Все, все отдать я буду рад
За краткий миг свиданья.

Из хаоса родился я –
По хаосу я стражду...
Явился из небытия –
Небытия и жажду.

- Ты сын воды и сын огня,
Ровесник мирозданья,
Чудес не требуй у меня
Без смысла и названья.

Ты человеком хочешь стать,
Во всем с людьми сравниться?
Но им дано лишь умирать,
Чтоб вновь людьми родиться.

Сменяется за родом род,
Чтоб кануть в неизвестность,
И неизменной предстает
Лишь идеалов тщетность.

Кому – счастливая звезда,
Кто век судьбой сгибаем.
Лишь мы с тобой – везде, всегда,
И смерти мы не знаем.

Для топчущих сегодня прах
Минувшее основа:
Раз гаснет солнце в небесах,
Зажжется солнце снова.

Хоть вечным кажется восход,
Но сзади смерть таится,
Ведь все рожденное умрет,

А умерев, родится.

Но ты, Гиперион, пребудь
Все так же неизменный....
Коль хочешь ты, мудрейшим будь
Средь мудрецов вселенной.

Могу я голос дать такой,
Что сладостное пенье
Долины, горы, лес густой –
Все приведет в движенье.

Иль хочешь миру ты явить
Правленье без коварства,
Могу весь мир перекроить –
Создай любое царство.

Такое войско дать бы мог,
Чтоб ты прошел, воюя,
Всю землю вдоль и поперек...
Дать смерти не могу я.

Кого же ради умереть?
К чему все жертвы эти?
Не лучше ль сверху посмотреть,
Что ждет тебя на свете.

На том же месте, где всегда
Судьба светить судила,
Восходит яркая звезда,
Вечернее светило

.
Заря погасла. Тишина.
И вот во тьме холодной
Восходит медленно луна,
Дрожа на глади водной.

Бесстрастный блеск ее лучей
Парк заливает старый,
Струясь вдоль липовых аллей
И над влюбленной парой.

- Склони мне голову на грудь,
С тобою, ангел, рядом
Так сладко было бы заснуть
Под этим ясным взглядом.

Холодный блеск твоих очей
Мне дарит мир сердечный,

В глухую ночь моих страстей
Покой вливая вечный.

Прижмись ко мне и вновь, и вновь
Утешь мои страдания,
О первая моя любовь,
Последнее желанье.

Глядит с небес Гиперион,
Не плачет, не тоскует:
Едва ее обнимет он,
Она его целует.

Цветы струят свой аромат,
На головы влюбленных
Бесшумно лепестки летят
Дождем с ветвей зеленых.

Вдруг видит в небесах она –
Лучафэрул сияет.
Любовью сладостной полна,
Она опять взывает:

- По тонкому лучу скользни
Из непомерной дали,
Чтоб помыслы мои и дни
Тобою засияли!

Он снова в небе задрожал,
Как и в былую пору,
Опять тоски безумный шквал
Потряс леса и горы.

Но не сорвался с высоты,
Чтоб пасть на дно морское....
- Не все ль равно, с кем будешь ты,
С другим или со мною?

Забавою судьбы слепой
Вам быть в кругу бесплодном,
А мне – всегда самим собой,
Бессмертным и холодным.

Editat după: Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод с молд. Ю.Кожевникова, Д.Самойлова,
А. Бродского, Г.Перова. – Кишинев: Лит.артистикэ, 1989

**Anexa 8. Traducerea poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă
de Alexandr Broskii**

Михаил Эминеску

Лучафэр

(Перевод Александра Бродского)

Жила в былые времена,
В неведомые годы,
Как диво, девушка одна
Из царственного рода.

Одна луна среди светил
На небосклоне светит,
Одна, как Дева меж святых,
Жила она на свете.

Сквозь сумрак замка шла она,
Когда спускался вечер,
К холодной прорези окна –
Лучафэру навстречу.

Смотрела в даль, где из морей
Он восходил, небесный,
И стаи черных кораблей,
Блистая, вел над бездной.

За ночью ночь и день за днем
В ней страсть земная зрела,
И загоралось сердце в нем
Любовью без предела...

Когда, к щеке прижав ладонь,
Она о нем мечтает,
Какой томительный огонь
В ее душе пылает!

И как, взойдя на небосвод,
Он вспыхивает жарко,
Едва лицо ее блеснет
В бойницах черных замка!

В покои девичьи за ней
Невидимо скользит он,
Раскидывая сеть огней
Сполохами по плитам.

Когда ее объемлет сон
На ложе белоснежном,
И руки ей целует он,
И трепетные вежды.

И льет кругом зеркальный свет,
Рассеяв тени ночи,
И, дрогнув радостно в ответ,
Ее трепещут очи.

Улыбка милых уст ясна,
А он – огонь и стужа –
Спешит за ней в глубины сна
И опаляет душу.

И зов смятенный и немой
В ее дыхание слышит:
- «О, царь ночей, владыка мой,
Что медлишь ты? Приди же!

Скользни по зыбкому лучу,
Войди в мою обитель,
Твой свет я в жизни воплощу,
Лучафэр-небожитель!»

А он с небес внимает ей,
Маня багрянцем грозным,
И вдруг уходит в глубь морей
Броском молниеносным.

И тут же из морских глубин
Встает в дали безбрежной
Прекрасный витязь-исполнин,
Державный, юный, нежный.

Вступает он на мрамор плит
Неслышною стопою,
И тирс властительный увит
Подводною травой.

Златых кудрей спадает лен
По статям величавым.
И на плече узлом скреплен
Волноподобный саван.

И восковою белизной
Лицо его облито.
Он мертв, но смотрит как живой –
Свободно и открыто.

- «Сошел я в круг земных забот,
Твоей послушен воле.

Отец мой – вечный небосвод,
А мать – стихия моря.

Свой свет неся как благодать.
Я в дольний путь пустился,
Чтобы вблизи тебя узнать,
Я в водах возродился.

Приди ко мне, свой мир забудь
В моей любви небесной.
Лучафэр я, а ты мне будь
Желанною невестой.

В моем коралловом дому
Века пройдут, как годы,
И мановенью твоему
Подвластны будут воды».

- «Меня ты манишь – как во сне
Прекрасный ангел манит.
Но этот путь, открытый мне,
Моей стезей не станет.

Твои безжизненны слова,
И странен ты собою.
Ты мертв, пришелец,- я жива,
Мне холодно с тобою».

Проходит день, и два, и три
Дорогой многочасной,
И вновь над ней в огне зари
Лучафэр всходит ясный.

И сон ее видений полн,
И, память призывая,
Стремится к Властелину Волн
Душа ее живая.

- «Скользни по зыбкому лучу,
Войди в мою обитель,
Твой свет я в жизни воплощу,
Лучафэр-небожитель!»

Ее призыву внемлет он,
Охвачен мглой сомненья,
Вскипает черный небосклон
В немом коловращенье.

Кружится пламени язык
Над потрясенной бездной,

И в хаосе извечном – лик
Является чудесный.

Нимб на кудрях его горит
Короною багряной,
Как солнцем истины омыт
В купели первозданной.

Но саван черен, как печаль,
И нет в лице движенья,
И на челе его – печаль
Раздумья и сомненья.

Одни глаза на нем живут
В таинственных глубинах,
Как тьмой окутанный приют
Страстей неуголимых.

- «Сошел я в круг земных сует
Из звездного горнила.
Меня взлелеял солнца свет,
И ночь меня вскормила.

Приди ко мне, свой мир забудь
В моей любви небесной
Лучафэр я, а ты мне будь
Желанною невестой.

Я одарю тебя венцом
Пылающих созвездий,
И в небе ты взойдешь моем
Любой звезды чудесней».

- «Меня ты манишь – как во сне
Прекрасный демон манит.
Но этот путь, открытый мне,
Моей стезей не станет.

Томит меня твой взор и вид,
И – в облике мятежном –
Сама любовь меня палит
Своим огнем нездешним».

- «Но как же мне к тебе сойти
Вне облика и слова?
Бессмертен я, и смертна ты,
Нам нет пути иного».

- «Я дева смертная, прости,
Мне речи звезд невнятны.
Слова как будто и просты,
И все же – непонятны.

Но если впрямь любовь моя
Тебе милей вселенной,
Ты должен смертным стать, как я,
В юдоли жизни бренной».

- «Готова вечность ты отнять
За поцелуй мгновенный?
Ну что ж, я дам тебе познать
Любви небесной цену.

Да, я приму другой закон
И, сын греховой страсти,
Вернусь к тебе, освобожден
Для смерти – и для счастья».

Сказал... и дрогнул... и исчез,
Огнем любви гонимый.
Померкнул в черноте небес
И в путь ушел незримый.

Меж тем лукавый Каталин,
Известный нравом дерзким,
Придворный пробогатель вин
В застолье королевском,

Без роду-племени юнец
При шлейфе королевы,
Тайком решился наконец
Похитить сердце девы.

И мог ли паж, каким он был
По духу и по чину,
Сдержат сердечной страсти пыл,
Взглянув на Каталину?

«Она прелестно расцвела,
Да жалко, смотрит букой.
Заняться с ней пора пришла
Любовною наукой...»

Он улучил удобный миг
И, словно между делом,
К ее лицу лицом приник
И к телу – жарким телом.

- «Сгорю в огне прекрасных глаз!...
А ты бы не грустила
И поцелуй мне, хоть бы раз,
Со смехом подарила».

- «Что толку в пышных словесах!
Ступай своей дорогой.
Моя любовь – на небесах
Отныне и до гроба».

- «Любовь? Ну что ж, о ней сейчас
Поведаю тебе я,
А ты послушай мой рассказ,
Не злясь и не робея.

Как птицелов среди ветвей
Ведет петлю к пичужке,
Так я тянусь к руке твоей,
И... ты уже в ловушке!

Я обхвачу твой дивный стан,
Возьму тебя за плечи,
А ты на цыпочки привстань
Моим губам на встречу.

Глаза в глаза – и так всю жизнь
Смотреть бы ненасытно
Что ж ты потупилась, скажи?
Чему смеешься скрытно?

Ты на лету урок лови
И, закрепляя знания,
Дари мне поцелуй любви
За каждое лобзание...»

И слушает она дивясь,
Волнуясь и теряясь,
То чуть противясь и стыдясь,
То нежно подчиняясь.

И молвит: «Рядом, с детских лет,
Ты рос со мною вместе.
Ты ветрогон и пройдисвет,
Но хват, сказать по чести.

А там, взойдя на вышину,
Лучафэр незабвенный
Из одиночества волну
Выводит в ширь вселенной.

И полнит душу мне печаль,
И слезы взор мой застят,
Когда стремятся волны вдаль,
К нему влекомы страстью.

С какой любовью неземной

Он светит издалёка,
Но луч, летящий надо мной,
Не достигает ока.

И замедляет он свой бег
За гранью отчуждения...
Вовек любить нам — и вовек
Не знать соединенья.

И потому-то бремя дней
Влачу я, как в пустыне,
Лишь тайна сладкая ночей —
Мне свет и благостыня».

- «Ребячество... Оставь игру.
Пойдем с тобой по свету
И затеряемся в миру,
И всех собьем со следу.

Нам хватит счастья на двоих,
И в буднях беспечальных
Не будет скуки о родных
И снов о звездах дальних...»

Летит Лучафэр. Небосвод
Объят крылатой тенью,
И Млечный путь пред ним простерт,
Как вечное мгновенье.

Над ним — стозвездный небосклон,
По ним — созвездий пламя,
И вспышкой непрерывной он
Струится меж мирами.

И в возмущеньях звездных сил,
Как в первый день творенья,
Он зрит — бесчисленных светил
И светочей рождение

.
Они текут, заполнив высь
Волною моря млечной.
Стремленьем, воплощенным в мысль,
Он входит в мир предвечный.

Ведь там, где он стремится полет,
Для взора нет границы,
И тщетно время из пустот
Пытается родиться.

Ничто — лишь вечной жажды власть,

Лишь сила поглощенья,
Тьма, как зияющая пасть
Незрячего забвенья.

- «О, разреши меня, творец,
От вечности нетленной,
И славен будет твой венец
Во всех мирах вселенной.

Возьми любую цену, бог,
Но смилуйся, создатель!
Ведь жизни ты един источник
И смерти дарователь.

Огонь очей, бессмертья нимб –
Я все бы отдал разом,
Лишь одари меня одним
Любви счастливым часом.

Господь, я хаосом рожден
И хаоса взыскую,
Небытием я сотворен
И вновь о нем тоскую».

- «Гиперион, с тобой из бездн
Восходит мир великий
А просишь – знаков и чудес
Без имени и лика.

Ты хочешь жить среди людей
Звеном земного круга?
Но как убог людской удел –
Вотще сменять друг друга!

И суетны из века в век
Пустые их мечтанья.
Волне подобен человек
В безбрежном океане.

И он живет – как суждено
Звездой по воле рока...
А нам – ни смерти не дано,
Ни места и ни срока.

Из лона вечного «вчера»
Восходит к смерти «ныне»,
И солнце, вставшее с утра,
Спешит к своей кончине.

И мнится – век ему гореть,
Но это только мнится.
Родится все, чтоб умереть,

И гибнет, чтоб родиться.

Но ты – Гиперион, и будь
Всегда самым собою...
Мой первенец! Тебе я путь
Премудрости открою.

Скажи – и голос дам такой,
Что вел бы, как стихия,
Леса и горы за собой
И острова морские.

Быть может, Дело – твой кумир,
Могущество и право?
Бери лоскутный этот мир,
Крой себе державу.

Я дам войска и корабли,
Чтоб ты прошел, как воин,
Всю ширь морей, всю даль земли...
Но смерти дать – не волен.

И для кого ты умирать
Задумал, страсти внемля?
Иди... взгляни с небес опять
На суетную землю».

И вновь на прежний небосклон
К стареющим планетам
Вернулся вспять Гиперион
С своим слепящим светом.

Зарей залитая волна
Бежит вдоль окоема.
Выходит тихая луна
Из водяного дома.

И льет поток лучей своих
На вертоград и кущи,
На двух влюбленных молодых
Под сенью лип цветущих.

- «О, дай прильнуть к твоей груди
Под этим небом ясным,
Мой дух и думы освети
Сияньем сладострастным.

И, блеском ледяных лучей
Смятенный ум чаруя,
Покоя вечный свет пролей

На ночь мою страстную.

Уйми встревоженную кровь,
Прерви мое страданье.
Ты – первая моя любовь,
Последнее желанье».

Глядит с небес Гиперион,
Как лица их и руки
Как будто движутся сквозь сон
В нерасторжимом круге.

И лепестки летят с ветвей,
Как дождь, живой и мудрый,
На головы земных детей,
На золотые кудри.

И упоенный взор она
К светилам поднимает,
И, как в былые времена,
Лучафэр ей внимает.

- «Скользни, мой светоч, по лучу
Прощаньем и заветом.
Я счастье высветить хочу
Твоим забытым светом».

Как встарь, трепещет под луной
Лучафэр вдохновенный
И правит сиркою волной
В безбрежности вселенной.

Но медлит, с высоты на дно
Морей не упадая:
- «Я иль другой – не все ль одно
Тебе, о персть земная?

Влачите бедный свой удел –
Земное ваше счастье.
А у меня иной предел:
Бессмертье – и бесстрастье».

Editat după: Михаил Эминеску. Лучафэр. Перевод с молд. Ю.Кожевникова, Д.Самойлова,
А. Бродского, Г.Перова,. – Кишинев: Лит.артистикэ, 1989

**Anexa 9. Traducerea poemului eminescian „Luceafărul” în limba rusă
de Miroslava Metleaeva**

Михай Эминеску

ЛУЧАФЭР

(Перевод Мирославы Метляевой)

Жила в преданиях веков,
 Что сказкой лишь приснится,
В одном из царственных родов,
 Прекрасная юница.

Одна в семье - среди других
 Ей равных не бывало -
Она, как Дева меж святых,
 Луна меж звёзд, сияла.

Из тьмы аркад спешит она
 В томлении несносном
Туда, где смотрит вглубь окна
 Лучафэр с круч утёсных.

Над морем в сумерках пред ней
 Он маяком восходит
И сонмы черных кораблей
 Путём зыбучим водит.

Сегодня, завтра – все о нем,
 Она – само желанье,
А он неделями влеком
 Ее очарованьем.

Когда в мечтаньях взор подняв,
 Жива она сном вещим,
Волненьем чудным сердце сжав,
 Душа его трепещет.

Он загорается, едва
 Лишь вечер наступает,
Когда из черных недр дворца
 Она свой лик являет.

И шаг за шагом вслед за ней
 Скользит в её покои,
И сети ледяных огней
 Сплетает за собою.

Когда ж она идёт ко сну
 И дреме уступает,
По персям и рукам скользнув,
 Он веки ей смежает;

И из зеркальной глубины
Сияньем накрывает
Ей тело, нежные черты,
Склоненный лик ласкает

Улыбка на ее устах,
Он – в зазеркалье бьется,
Ведь там, в ее глубоких снах
Он к ней душою рвется.

Она, в виденьях встречи с ним,
Вздых тяжкий исторгает:
«О, моей ночи господин,
Приди из тьмы без края!

Лучафэр нежный, вниз спустись,
Скользнув лучом неслышным,
В мой дом, в мечты мои явись,
Жизнь озари мне смыслом

Он с дрожью, молча, ей внимал
Натянутой струною,
И молнией с высот упал
И скрылся под волною.

И там, где в море дрогнул блеск,
Кругами гладь играет,
И, под волны глубинный всплеск,
Принц юный возникает.

Легко волну стряхнув с плеча,
В окно он проникает,
В деснице посох, как свеча,
Чей верх тростник венчает.

Предстал правитель молодой,
Златые вьются пряди,
И узел савана тугой
На плечи давит кладью.

Черты прекрасного лица
Прозрачно-восковые,
На лике стылом мертвеца
Искрят глаза живые.

- Тяжёл был мой из сфер приход
На зов твой, синь пронзая.
Отец мой – звёздный небосвод,
А мать – волна морская.

Чтобы тебя увидеть здесь,

Твоей красой упиться,
Я пал звездой с высот небес,
Чтоб из пучин родиться.

Приди, бесценная моя,
Покинь мирок свой тесный,
Я твоя звёздная судьба,
Так стань моей невестой.

В дворце коралловом моём
Века промчатся с нами,
И океана дивный дом
Тебе покорным станет.

- Красив ты, как грядёт во сне
Лишь ангел бестелесный,
Но на пути, что люб тебе,
Вовеки нет мне места.

Ты чужд в речах и не как все
В безжизненном сиянье,
Ведь я жива, а ты, как смерть,
Мне леденишь сознание.

xxx

День, два и три умчались прочь,
Ночь следует слепая,
Себя не в силах превозмочь
Лучафэр к ней слетает.

Он к ней является во снах
Волной воспоминаний
И сердце мечется в тисках
Разбуженных желаний:

- Лучафэр нежный, вниз спустись,
Скользнув лучом неслышным,
В мой дом, в мечты мои явись,
Жизнь озари мне смыслом!

Услышав зов ее, с небес
Он с болью угасает,
И там, откуда он исчез,
Кругами высь играет.

Мир дрогнул в сполохах живых
От края и до края,
И хаоса багровый вихрь
Ей дивный лик являет

Волос его чернеет прядь

Под огненной короной,
Летел он истину объять
В купели небосклона

И белый мрамор юных плеч
Сокрыт покровом чёрным,
Задумчив взгляд, печальна речь
И бледен облик скорбный.

В глазах огромных в глубине
Химеры вожделений
Как алчущие страсти две
В потемках заблуждений.

-Тяжёл был мой из сфер приход,
Чтоб вновь тебя услышать.
Отец мой – солнечный восход,
А мать – ночь звёздной тиши.

Приди, бесценная моя,
Оставь мирок свой тесный.
Я - твоя звёздная судьба,
Так стань моей невестой.

Я золото твоих волос
Созвездьем увенчаю,
В мой мир тебя бы я унес -
Ты ярче звезд сияешь.

- О, ты красив, каким во сне
Является лишь демон,
Но путь тобой открытый мне
Не будет мной проделан!

Мне струны сердца без конца
Любовь твоя терзает,
И взгляд, что тяжелей свинца,
Дотла испепеляет.

- Кого зовешь к себе тогда?
Иль ты в плену незнания?
Ведь я – бессмертная звезда,
Ты – смертное созданье?

- Не нахожу я нужных слов,
С чего начать, не знаю, -
Хоть все ты объяснить готов,
Тебя не понимаю.

Чтоб нашей пламенной любви
Быть верной до могилы,
Меня в бессмертье не зови,

А стань, как я, мой милый.

- Смотрю, бессмертью моему
Цена – твоё лобзанье,
Но знай, я из любви пройду
И это испытанье.

Да, во грехе возникну я,
Закон твой принимая,
Отвергнув вечность навсегда
За миг земного рая.

Он повернулся и исчез,
Гонимый страсти силой...
Так дева сдвинула с небес
На много дней светило.
xxx

А в это время Кэтэлин,
Лукавый волокита,
Знаток разлива сладких вин,
Среди застольной свиты,

Паж ловкий, вьющийся всегда,
Как шлейф императрицы,
Бастард, чьи дерзкие глаза
Пронзительнее спицы,

Румян, пригож, слов не найти,
Не отрок, а картина,
Тайком, не может отвести
Свой взор от Кэтэлины.

- Какая прелесть подросла!
Каким огнем задела!
Ну, Кэтэлин, пора пришла,
Хватай удачу смело!

В углу укромном в миг один
Он обнял недотрогу.
- Чего ты хочешь, Кэтэлин?
Ступай своей дорогой.

- Чего хочу? Чтоб никогда
Ты в думах не стояла,
Чтоб рассмеялась и меня
Хоть раз поцеловала.

- Твоей я просьбы не пойму,
Оставь меня в покое,
К лучафэру лишь одному
Охвачена тоскою.

- Коль непонятно, научу
Тебя любви науке,
Не говори лишь «не хочу»
И позабудь о скуке.

Как птичка рвется на ловца
В силки, прочней заклатья,
Лишь наши я прижму сердца,
Сомкни свои объятья.

Твой неподвижный взор застыл,
В моих очах пропавши...
Объятью рук доверься ты,
На цыпочки поднявшись.

Когда лицом к лицу с тобой
Мы в неотрывном взгляде,
Всё прах пред сладостной судьбой
Навек быть вместе рядом.

А чтоб узнала ты сполна
Весь пыл любви сладкой,
Когда целую я тебя,
Ответь мне без оглядки.

И в замешательстве она
Его речам внимает
И, вся смущения полна,
То в спор, то уступает.

Нежданно вырвались слова:
- Тебя я с детства знаю,
Хоть ты - шальная голова,
По мне ты, не скрываю...

Но вот лучафэр восстаёт
В забытом всеми мире –
И горизонт раздвинут вод
Морской безлюдной шири.

Украдкой смахиваю я
Слезу, но мне не легче,
Когда бежит к нему волна
В движении навстречу.

Слепит любовью без границ,
Но боль мне не искупит,
И чем он выше лёта птиц,
Тем больше недоступен.

Пронзает грустная звезда
Границы мироздания,
Люблю навек, но никогда
Он ближе мне не станет...

И оттого мне дни скучны,
Как степи колыханье,
А ночи благодати полны,
Что выше пониманья.

- Да ты, гляжу, совсем дитя...
Сбежим же в мир просторный,
Мы не оставим и следа
В пыли дороги торной.

И раз уж мы с тобой под стать
В веселье и в гоненье,
Забудешь ты отца и мать,
И звёзды сновидений.

xxx

Летит лучафэр. Взмахом крыл
Вершит свое паренье,
Тысячелетний путь покрыл
За столько же мгновений.

Под ним сверкает ширь светил,
Над ним – свод звёздной сини.
Он молнией века пронзил
В метаньях между ними.

И хаос призрачных долин
Влечёт его вращеньем,
День сотворенья перед ним
И света излученье;

Сияние со всех сторон,
Словно морей виденье...
Пронзает страстной мыслью он
Пространств исчезновение;

Ведь за пределом за предел,
Где взору не пробиться,
Напрасен времени удел
Из ничего родиться.

Всё пустота, но всё же есть,
Что дух томленьем гложет -
Провал, чьей топи не отвесть,

С слепым забвеньем схожий.

- Постылой вечности ярмо
Мне мукой бесконечной,
Отец, сними её тавро,
Да славен будешь вечно.

О, мироздания божество,
Дай мне иную долю,
Ты правишь жизни торжество,
Дар смерти в твоей воле.

Венец бессмертья забери
И жгучий пламень взгляда,
Лишь час любви мне подари,
Мне большего не надо.

Господь, я в хаосе возник,
Мне б в хаос возвратиться...
Родился я в покоя миг,
С покоем жажду слиться.

- Гиперион, пролог небес,
Ты, светоч мироздания,
Не жди знамений и чудес
Без смысла и названья.

Ты хочешь человеком стать,
Считать года людские?
Но суждено им умирать,
Сменяют их другие

Воздушных замков зыбкий строй –
Тщета их идеалов,
Так вслед за гибнущей волной
Несётся вал за валом.

Их счастье сжато в зодиак,
Их рок – судьбы гоненье.
Что нам века и бездны мрак,
Ведь мы не знаем тленья.

Потомки вечного вчера...
Их путь – лишь блик в оконце,
И солнце гаснет, коль пора
Дать жизнь другому солнцу.

Оно, в надежде на века,
Поживой смертной стало,
Жизнь – к смерти битая тропа,
А смерть – начал начало.

Ты вездесущ, Гиперион,
Нет для тебя преграды.
Проси - и будешь просветлен,
Не в этом ли отрада?

А хочешь, песней одарю,
Звучание которой
Тряхнёт и горную гряду,
И лес, и рифы в море?

А может, хочешь показать
Ты справедливость власти?
Могу тебе всю землю дать,
Разбитую на части.

Дам сотни быстрых кораблей,
Войска для покоренья
Просторов суши и морей,
Не дам тебе лишь тленья.

И за кого ты примешь смерть?
Вернись, чтоб убедиться
В земную эту круговерть,
Узнай, с чем там смириться.

xxx

На место прежнее своё
Гиперион слетает.
Всё ходом давешним пошло,
И снова он мерцает

Заря закатная сошла,
Тишь ночи не тревожа,
Луна восходит не спеша
Из ряби водной дрожи.

Свет озаряет золотой
Среди аллей ветвистых
Свиданье пары молодой
Под сенью лип душистых.

- Позволь склонить к тебе на грудь
Мне голову, о, счастье,
Объятой моим взором будь
И несказанной страстью

Холодным светом колдовским
Дум отгони смятенье
Покоем вечности своим
Смири страстей волненье.

И пусть отстанут от меня
Тоска и боль разлуки,
Любовь ты первая моя
И зов последней муки.

Гиперион со дна зениц
Объял их отраженье,
Пред ним смущенье юных лиц
И нежных рук сплетенье.

Цветов душистых лепестки
Дождём с ветвей слетают,
И прядей светлых завитки
Двоих детей ласкают.

Она, в круженье головы,
Звезду вдруг замечает
И тихо светочу любви
Свои мечты вверяет:

- Лучафэр мой, лучом скользни,
Минуя все напасти,
В лес этот, в колдовские сны
И озари мне счастье.

Как прежде он затрепетал
В горах и кодрах сонных
И вдаль повел за валом вал
Мятущиеся волны.

Но не срывается теперь
С высот он в море, к людям:
- Комочек глины, что тебе,
Я иль другой здесь будет?

И в тесном круге бытия
Вам счастье не перечит,
А мой удел - мой мир, где я
И холоден, и вечен.

15.07.2018

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, Miroslava Luchiancicova, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Coștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

19.03.2019

Miroslava Luchiancicova

CV-ul AUTOAREI
Miroslava LUCHIANCIKOVA
(Pseudonim Miroslava Metleeva)



Date personale

Născută 11 septembrie 1946, or. Chișinău, Moldova

Cetățenia: Republica Moldova

Studii: superioare, doctorat

01.09.1965 - 30.06.1970- Licența cu mențiune a Facultății de filologie. Specializarea - Limba și literatura rusă.

1981 - Agenția de Stat Teleradio. Studii TV, Specializarea - redactor TV

2001 – 12.07.2002 - Universitatea de Stat din Moldova. Masterat. Facultatea de Psihopedagogie, specializarea psihologie, titlul de magistru în psihologie.

01.11.2014 - 30. 10.2018 – Universitatea AȘM, Institutul de Filologie al AȘM. Doctorat. Specializarea - Filologie (Literatura română; Traductologie).

Domeniile de interes științific.

Filologie: Literatura română; Traductologie.

Activitatea profesională.

1971 – 1979 - profesoara de limba și literatura rusă în s.Baciov și scoala serală nr.17 din Chișinău;

1979 -1983 - redactor Tele-Radio Chișinău;

1983 – 1991 - specialist principal de mass-media la Ministerul Agriculturii.

1991 – 2011 - redactor-șef adjunct la z. „Făclia” (versiunea rusă), redactor-șef adjunct la z. „Cetățeanul Moldovei”, redactor-șef fondator al ziarului pentru femei „Zercalo” , redactor-șef adjunct la revista pentru copii „a” MIC” (versiunea rusă), redactor-colaborator extern al revistei „Kitej-Grad”(Iași); al almanahului rus „Golosa Sibiri”(Rusia); Membru al Consiliului Uniunii traducătorilor ale țărilor- membre CSI.

2011 – prezent - cercetător științific al Institutului de Filologie Română „B.P.-Hasdeu”.

Membră a Uniunii scriitorilor din Republica Moldova (din1995) și România (din2002). Membră a PEN Centrului Filiala din Moldova (2012).

Participări la proiecte:

Proiect instituțional 2011-2014:

11.817.07.16F *Enciclopedia și multiculturalism în literatura română premodernă și modernă.*

Proiect instituțional 2015-2018,

15.817.06.07F *Evoluția literaturii române, folclorului și a teoriei literaturii în context european și universal.*

1982/ГФ4 *Мировой литературный процесс XXI века*, Госрегистрация № 0115PK01673)

Acord de Colaborare Nr.53 din11.04.2013 dintre IF al AȘM și Institutul de Literatură și Artă „A.O.Auezov” al Ministerului Educației și Științei Republicii Kazahstan.

Participări la foruri științifice naționale/ internaționale

1.Conferință științifică internațională „*Literatura migrației: deschideri și bariere*”. Ed. a VI-a, comunicarea *Autor și traducător – la răscrucea sorții*; Chișinău, 2-3 iunie 2017

2.Conferință științifico-didactică „*Problemele actuale ale filologiei contemporane: aspecte teoretice și practice*”, consacrată a 85 aniversări a academicianului Baghizbaeva M. M. Comunicarea „*Tandemul «autor – traducător» în viziunea temporal-psihologică*”. Almaty, Казак университети, 8 aprilie, 2017;

3. Conferință științifică internațională „Edintitatea Europeană și Alteritatea Națională”, comunicarea „The Russian translation interpretation dilemma of Eminescu's poem «Luceafărul»”, București, 12-14.05.2016;

4. Seminarului metodologic *Interconexiunea paradigmelor didactice și metodologice în predarea limbilor străine*. Comunicarea „Autor și traducător. Aspecte psiholingvistice”. 2017, Chișinău, ULIM, 19-20.01.2017;

5. Conferința metodico-științifică, dedicată împlinirii a 80 de ani de predarea limbii și literatură ruse la Universitatea din București. Comunicarea „Пристрастия переводчика и качество перевода: о субъективизме в переводе”. București, 3-6 octombrie 2013.

Lucrări științifice și științifico-metodice la tema tezei publicate

Total - 19, dintre care lucrări de sinteză – 9, materiale ale comunicărilor științifice – 10

Premii, mențiuni, distincții, titluri onorifice

Diplomă și premiul Uniunii Scriitorilor din RM pentru traducerea volumului *Rapsodie* de Leonard Tuchișlatu, 2002; Diplomă și Medalia Jubiliară „Nichita Stănescu”, Ploiești, 2003; Festivalul internațional de poezie „Nichita Stănescu”, Chișinău, 2006; Diploma Festivalului Internațional „Maximilian Voloșin”, Koktebel, Ucraina, 2009; Medalia „Mihai Eminescu”, Chișinău, Moldova, 2010; Diplomă și premiul Salonului Internațional de Cărți pentru traduceri, Chișinău, 2012; Diploma Fundației Poloneze din Moldova „JAN III SOBESKI”, 2014; Diploma laureatul de bronz al concursului german „Cartea anului-2015” pentru romanul *Igra v pazly*, 2015; Diplomă și Premiul Ministerului Culturii pentru cartea *Când părinții nu-s acasă* în cadrul Salonului Internațional de Carte, 2016; Diplomă și Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru traducerea poemului *Luceafărul* de Mihai Eminescu, 2016; Diploma de excelență a Asociației culturale române IDEAL pentru întreaga activitate și promovarea valorilor românești, 2016; Diplomă Aniversară Duplex: Republica Moldova – România, pentru participarea și sprijin în organizarea celei de a VI-a ediții a Congresului mondial al eminescologilor, Chișinău, 4-5 septembrie, 2017; Titlul de onoare „Ambasador al poeziei” de la Primăria municipiului Iași (2017).

Apartenența la societăți/asociații științifice naționale/internaționale:

Asociația „Est/West”, Asociația „Fiodor Dostoevskii”, București (2004 – 2011)

Activități în cadrul colegiilor de redacție ale revistelor științifice etc:

Membră a colegiului de redacție, „Annotirovannyi katalog pisatelei i perevodnikov stran SNG i Baltii”, Erevan, 2009

Membră a colegiului de redacție al almanhului „Golosa Sibiri”, Rusia (nr.6,7,8,9,10), 20005 - 2010)

Membră a colegiului de redacție, manualul „Mirovoi literaturnyi proțess: content, napravlenia, trendy”, Almaty; 2017

Cunoaștere limbilor străine

Ucraineană – avansat, română - avansat, polonă- mediu, germană-mediu, engleză – mediu

Limba rusă – maternă.

Date de contact

Adresa: bd. Dacia, nr. 30, bl. 1, ap. 63, mun.Chișinău, Republica Moldova

Tel. fix.: (022) 76 7871

Tel.mob. 079409673

E-mail: metleaevaslava@mail.ru; mira@imperativ.mldnet.com