

P297
ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU»

SYNTHESIS

94964
DEUTUNGEN
UND BEDEUTUNGEN

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE

XXXI-XXXIII
2004-2006



EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

HACIA UNA FUNDAMENTACIÓN DEL IMAGINARIO MEDIEVAL: EL BESTIARIO

RICARDO PIÑERO MORAL

Experiencia imaginaria remite hoy aquí no a aquella que es inventada, irreal, falsa o engañadora. Ni siquiera a algo exclusivo, particular o privado. 'Experiencia' e 'imaginación' son conceptos que poseen una historia variada¹ y compleja, difícil de diseccionar. En ocasiones, ambos han sido olvidados, relegados, tenidos por peligrosos y, por ello, condenados: porque lo que sí parece cierto, en principio, es que tanto *experiencia* como *imaginación* denotan dinamismo, interacción, proceso², riqueza expresiva, libertad. o al menos, un libre juego entre el sujeto y la realidad, entre los datos del mundo y su configuración como experiencia, entre los propios contenidos de la experiencia sensible y las elaboraciones intelectuales que de ellos hace el sujeto.

Imaginario³ no es lo falso o, al menos, no tiene por qué serlo. Olvidamos que imaginario es el nombre que se le daba a un escultor o a un pintor de imágenes. y de eso, en parte, tratamos: de imaginarios que recrearon con su arte imágenes cuya fuerza significativa es tan potente que sigue atrayendo nuestra mirada, conformando nuestra experiencia, en una fusión de arte y pensamiento⁴.

Experiencia se dice de muchas maneras, pero una de las definiciones más atinadas, más incluso que las propuestas habitualmente por sesudos filósofos, es la de la R.A.E. cuando señala que es la enseñanza que se adquiere por el uso, la práctica o el vivir.

Lo que les quiero proponer hoy es, justamente, la unión de los sentidos expresados por ambos conceptos: mi objetivo es presentarles un modo de *imaginar* tal que de suyo posee capacidad de instruir, capacidad de generar conocimiento, aún más, está dotado de una fuerza capaz de desencadenar una experiencia múltiple, compleja⁵. Deseo hablarles de los bestiarios medievales⁶ como elementos

¹ Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*, Madrid, 1987, pp. 347–356.

² Jiménez, J.: *Imágenes del hombre*, Madrid, 1986, pp. 80–96.

³ Durand, G.: *L'Imagination symbolique*, Paris, 1968.

⁴ Klingender, F.: *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londres, 1971.

⁵ Borges, J.L.: *Manual de zoología fantástica*, México, 1957.

⁶ McCulloch, F.: *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, 1970.

teórico-prácticos de la configuración de la experiencia en sentido amplio, una experiencia global en la que se entrecruzan lo gnoseológico, lo psicológico, lo religioso, lo moral y, por supuesto, lo estético.

En un conocido trabajo que ha cumplido ya más de medio siglo J. Harris afirmaba que en la Edad Media, cualquier colegial sabía el *bestiario* de memoria⁷. La asociación entre el catálogo de bestias y significados simbólicos era tan común y tan conocido como, por ejemplo, la correspondencia que todos hemos asumido entre las vocales y las imágenes de los animales que aparecían en las cartillas en las que muchos de nosotros hemos aprendido a leer (a-araña, e-elefante.). Esta constatación, como punto de partida, ofrece una perspectiva de *normalidad* a todo ese conjunto de fieras que, pudiendo ser maravillosas, no eran, sin embargo, extrañas o increíbles⁸. Otro testimonio de normalidad es el que nos ofrece N. Guglielmi cuando no deja de señalar que el *Physiologus* – que es tanto como decir El Bestiario – era el libro más difundido en Europa hasta el siglo XII⁹, por supuesto detrás de la Biblia.

Independientemente de la comprobación empírica de una y otra afirmación, lo que sí hemos de señalar es que son poco frecuentes los estudios que desde la historia de la teoría del arte o desde la historia de la estética¹⁰ se han hecho sobre estas cuestiones: todos estamos convencidos de su interés, de su relevancia, de la importancia que tienen los bestiarios en la configuración de determinadas ideas estéticas medievales y, sin embargo, los estudios realizados comúnmente se quedan en la esfera de lo meramente descriptivo.

I. EL MODO DE SER DE LOS BESTIARIOS

Son múltiples las definiciones que se dan a propósito de lo que es un bestiario. Habitualmente se habla de libros de zoología¹¹ pseudocientífica, de catálogos simbólicos, de exposiciones de zoología moralizante, de inventarios fantásticos o fantasiosos. Tal vez todos estos perfiles tengan algo de cierto, pero se quedan, tangencialmente, en aspectos parciales o separados. Por lo demás, sería necesario emprender un estudio de esta literatura tan peculiar de manera interdisciplinaria contando con armonizar perspectivas de análisis tan distintas como las de la estética, la historia del arte, la filosofía, la antropología, la psicología, la historia de la literatura¹² [esto son mis deseos, pero no mis posibilidades].

⁷“The Role of the Lion in Chrétien de Troyes’ *Yvain*”, en *Publications of the Modern Language Association*, LXIV (1949), p. 1143.

⁸ Lum, P.: *Fabulous Beasts*, Londres, 1952.

⁹ La introducción a *El Fisiólogo*, Buenos Aires, 1971.

¹⁰ Bruyne, E. de: *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, 1958.

¹¹ Gubernatis, A. de: *Mythologie Zoologique ou les légendes animales*, 2 vols., París, 1874.

¹² Badel, P.-Y.: *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, París, 1973.

Desde la teoría del arte, podemos considerar que un bestiario es un *libro en imágenes*, algunas de ellas explicadas formalmente, otras moralmente, otras zoológicamente., pero lo importante para nosotros es que todos esos aspectos biológicos, los zoológicos, los valores morales, los significados simbólicos, se han construido *imaginariamente*, es decir, que lo que tenemos ante nuestra mirada son imágenes, son un producto plástico cuyo sentido puede trascender su materialidad, pero no puede prescindir de ella.

Tomo aquí *materialidad*, como modo ontológico en el que lo que se quiere transmitir se ha, digamos, cosificado. Las imágenes son un modo de ser peculiar en el mundo. Por decirlo de otro modo, tal vez más sencillo: si los bestiarios no hubieran *necesitado* las imágenes, no las habrían puesto. si la imagen no fuera esencial al bestiario, éste sería sin más un libro *escrito*, en prosa o en verso, que de todas clases hay, pero escrito. El componente icónico, es, por tanto, esencial en los diferentes ámbitos de la obra: en la concepción, en la plasmación, en el mensaje y, por supuesto, en la recepción¹³.

El bestiario es el pensamiento hecho imágenes. El fondo de la cuestión [o si ustedes quieren, mi tesis] es que los bestiarios no son libros ilustrados, en el sentido de ser textos a los que se acompaña un dibujo más o menos hermoso o más o menos sugerente, sino que lo propio del bestiario, aún más que contener texto, es *ser imagen*. En un libro ilustrado, las imágenes apoyan la escritura, la realzan. En un bestiario la imagen habla por sí sola tanto o más que el propio texto, y ello independientemente de la calidad de su factura, de su categoría artística. Los bestiarios son, por decirlo así, un tipo de *literatura* que no se hace sólo con *letras*, sino también con imágenes, de ahí el hecho de destacar radicalmente el carácter *anfíbio* de los bestiarios.

Los bestiarios son, para un teórico del arte, una obra anfibia, dotada de capacidad estética en doble sentido: por un lado es una obra *literal* en la que se transmite un corpus de ideas, conocimientos, datos más o menos objetivos, y en la que se plasman determinadas concepciones –morales y religiosas, sobre todo- del mundo; pero por otro lado, la literalidad se ve superada por otra forma de vida, por otra vía de transmisión de la información, tan directa o más que la primera, y esa vía son las imágenes.

Para quien se acerca a un bestiario ni siquiera sé si el nombre adecuado es el de lector, de la misma manera que a quien contempla determinados cuadros, por ejemplo alguno de Magritte, no se le puede llamar, sin más mirón. En ocasiones mirar y leer son operaciones mentales que resulta necesario armonizar, coordinar, complementar, como si los humanos fuéramos una especie, contemplativa o comprensivamente, anfibia. Este hecho, experiencialmente anfíbio, cuyas raíces psico-fisiológicas superan las limitaciones de quien les habla [pues no podría

¹³ Eliade, M.: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, 1974.

hablarles con sentido de la mecánica fisiológica de ese ver-leer, aunque algo me he informado, pero la diversidad y la diferencia hacen compleja una sola conclusión], este hecho anfibio, digo, ofrece una riqueza inestimable tanto desde el punto de vista de la configuración de las capacidades perceptivas del espectador, como desde el punto de vista de la composición y estructura de la obra misma.

Ese modo peculiar de ser, tan propio del bestiario – y que comparten otras obras a las que los estetas denominan *textos pictóricos* –, genera, sin duda, una experiencia estética en particular, pero también otros tipos de experiencia, es decir, genera *experiencia*. Y lo hace desde lo imaginario, desde la capacidad de construir imágenes, desde el poder mismo que las imágenes tienen para atraer, conmover, implicar, seducir, capturar, en definitiva, al individuo que las contempla en unas redes invisibles [como las de internet]. Y todo ello se hace deleitando e instruyendo, casi inconscientemente, de manera inmediata, intangible.

II. SUEÑOS DE SIEMPRE: LO ANTIGUO EN LO MEDIEVAL

Docere et delectare, dos objetivos, clásicos, tan medievales como griegos. En los que unos y otros sitúan el nacimiento y la misión del arte, del arte de su tiempo. Desde los bestiarios, la experiencia imaginaria surge como fruto de un propósito didáctico y estético, a medio camino entre lo meramente epistemológico y el deseo plástico del deleite. Y este hecho tan *moderno* sucede en plena Edad Media¹⁴, o, para ser más precisos, en este punto la Edad Media es heredera de determinadas concepciones que tienen sus raíces más claras en la época helenística.

Si bien es cierto que el esplendor de los bestiarios puede situarse en torno a los siglos XII y XIII – de esta época son los más vistosos y más difundidos –, no se puede obviar el hecho de que lo nuclear de los mismos había sido ya decidido, seleccionado, acotado intelectualmente y hasta ejecutado plásticamente entre los siglos III y V d. C. Con el denominado *Physiologus*¹⁵, e incluso antes, con la *Naturalis Historia* de Plinio. En los libros de esta historia natural se repasa, enciclopédicamente, todo el saber antiguo, en una mezcla variopinta y mestiza de experiencias personales y de lecturas no siempre críticas. La etnografía, la geografía del libro VI, la antropología del VII y, para lo que nos ocupa, la zoología de los libros VIII al XI y la botánica del XII al XIX, sin desdeñar su historia de la pintura del libro XXXV, se convirtieron en textos consultados y repetidos una y otra vez por los compiladores y enciclopedistas medievales (entre los que no podemos olvidar a nuestro Isidoro de Sevilla, fuente también presente y citada expresamente en muchos bestiarios).

¹⁴ Le Goff, J.: *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, 1967.

¹⁵ Henkel, N.: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübinga, 1976.

Los bestiarios, pues, no surgen de la nada¹⁶. Ni siquiera sus diferencias son tan extraordinarias como para hablar en plural [explicaré esto.]. Cuando se han leído – utilizo el término con toda cautela, para no caer en contradicción conmigo mismo –, cuando se han leído varios bestiarios, uno tiene la impresión de que todos son – como diría San Agustín – uno y el mismo. Los datos científicos, las descripciones zoológicas, los atributos morales, religiosos o simbólicos son siempre los mismos, incluso hasta en la literalidad de cómo son expuestos, contados y narrados. Ante esa situación de *uniformidad* resulta lícito pensar que todos tienen un tronco común, que todos descienden del mismo origen, que todos se remontan a un mismo lugar que es a un tiempo lugar literario y mítico, y casi místico.

La uniformidad revela una fidelidad con la fuente. Resulta ser algo tan íntimo como la búsqueda del grial. La tarea de retroceso, más que una investigación de textura filológica o de hermenéutica filosófica, es algo así como en regreso a una situación original; y es mítica, porque parece remontarse a un no-tiempo; y es mística, porque parece más una conversión espiritual que un hallazgo intelectual. La investigación sobre El Bestiario [y utilizo ya el singular] es en sí misma una experiencia imaginaria, en la que los datos que se van coleccionando generan conocimiento sí, pero también imágenes, fantásticas unas veces, realistas otras, unas soñadas, otras deseadas.

III. LA HISTORIA DEL BESTIARIO

La historia del Bestiario¹⁷ está jalonada por una serie de obras – unas son bestiarios y otras no –, que son muchas, pero a las que no puedo evitar hacer, al menos de algunas de ellas, una breve referencia. Lo haré cronológicamente, para que los indicios genéticos queden a la luz.

La primera obra que se ha de citar en esta genealogía es la ya mencionada *Naturalis Historia* de Plinio (23–79 d. C.), de la que ya no comento más de lo arriba dicho por razones de economía. En ella están los materiales, la materia prima con la que hacer el bestiario, pero ella misma no es un bestiario.

La siguiente en el tiempo, pero tal vez la más importante, es la conocida como *Physiologus*, que situamos en torno a los siglos III y V d. C. y que cuenta con diferentes versiones lingüísticas en griego, en armenio, en siríaco, en latín. “Pese a lo mucho que se ha investigado sobre el *Physiologus* no es bien conocido si en su origen esta palabra designó a este tratado de zoología simbólica; en él se hace referencia a una autoridad llamada el *Naturalista* o en griego el *Physiologo*, que unos creyeron que sería Salomón y otros pensaron en Aristóteles, pero la

¹⁶ Zambon, F.: “Origine e sviluppo dei Bestiari”, en la introducción a *Il Bestiario di Cambridge*, Parma, 1974.

¹⁷ Paré, A.: *Des Monstres et Prodiges*, Paris, 1971.

documentación más antigua no ha podido corroborar ni a uno ni a otro. En su origen parece tratarse de una obra anónima ya que los manuscritos más antiguos no mencionan autor, y se ha perdido la redacción griega más antigua; algunos manuscritos griegos mencionan como autores a San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo”¹⁸ [San Epifanio].

Para algunos críticos el *Physiologus* pudo escribirse en Alejandría en torno al siglo II d. C., otros piensan que pudo ser escrito en Siria, en Cesarea Stratonis en el siglo III. Lo que sí parece evidente es que la traducción latina tuvo que ser anterior a los años 386–388, porque el *Hexaemeron* de San Ambrosio lo sigue al pie de la letra en su forma de describir la perdiz.

Contamos con otra obra decisiva en la reconstrucción de esta historia y es la situada en el siglo VI y que lleva por título *Liber monstrorum de diversis generibus*. No es un bestiario, pero su información es bien relevante a juicio de los editores de los manuscritos Corrado Bologna y Berger de Xivrey.

En esta misma línea, pues tampoco es un bestiario en sentido estricto, hemos de citar las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla¹⁹, cuyo libro XII representa uno de los materiales más tenidos en cuenta por los escritores posteriores al siglo VII. De Isidoro hemos de destacar también la tesis que da sentido a la obra entera: la defensa de la correspondencia entre el lenguaje y la realidad, entre las palabras y la esencia de las cosas, entre el nombre de los animales y su naturaleza.

Sí es ya un bestiario la obra de Philippe de Thaon, el más antiguo de los franceses, que sigue con todo cuidado, según él mismo señala varias veces, al *Physiologus*, a Isidoro y, por supuesto, a las Sagradas Escrituras. Está versificado, aunque su calidad literaria es más bien irrelevante. La obra se dedica a Aelis de Lovaina, esposa – la segunda – de Enrique I de Inglaterra. Estamos ya en el siglo XII, en torno a 1120.

Otra obra de data difícil es la titulada *De bestiis et aliis rebus*. Texto compuesto por cuatro libros que aparecen compilados por Migne en la *Patrología Latina* y que han sido atribuidos a Hugo de Folieto el *Aviarium* y a Enrique de Gante y Guillelmus Peraldus (el III y el IV). El II fue atribuido a Hugo de San Víctor, pero luego se ha demostrado que no era así.

Uno de los más relevantes es el bestiario de Cambridge editado por James a principios de siglo – en el año 28 – y posteriormente por T.H. White. El manuscrito es del siglo XII, tal vez copiado en la abadía de Revesby, en Lincolnshire. Contiene muchos más animales (150) que el *Fisiólogo* (49) y además de a éste sigue a Solino, San Ambrosio y San Isidoro de Sevilla.

Otros textos también sugerentes son la *Imago mundi* de Honorius Augustodunensis, del primer tercio del siglo XII y la *Crónica* de Otón de Frisinga de 1145.

¹⁸ Sebastián, S. “Introducción” a *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986, p. VI.

¹⁹ Edición bilingüe a cargo de J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, 2 vols., Madrid, 1982–1983.

Entre los bestiarios clásicos está el de Pierre de Beauvais, también llamado Pierre le Picard, de 1206. Es un bestiario curioso: tiene una versión en prosa, otra en verso. No sabemos cuál de ellas es la primera, pero lo que sí parece cierto es que cierra la serie de los bestiarios franceses tradicionales.

De 1210 data el bestiario de Guillaume le Clerc, que es el más elaborado de los que proceden del *Physiologus*. Es un personaje atractivo: es un clérigo casado, de origen normando, de condición modesta y que escribe su obra en Inglaterra. Su obra, a juzgar por la cantidad de manuscritos que hay, 23, debió ser popular.

Platón, Aristóteles, Ptolomeo o Virgilio, aparecen citados en la *Image du monde* de Gossouin, redactada hacia 1250, texto bien interesante por la información que aporta y por las fuentes en las que se basa.

El cirujano y clérigo Richard de Fournival es el autor de uno de los mejores textos de esta historia que estamos trazando: el *Bestiaire d'Amour*. Datado en 1252, es un tratado estratégico para *ligar*: en efecto, en él se describen tácticas, errores, aciertos y fracasos. Y me dirán qué tiene eso de bestiario, aparte de la condición misma del enamorado. Pues que todas esas tácticas se basan en las propiedades naturales de los animales. Tuvo tanto éxito que generó numerosas imitaciones.

No podemos olvidar a Brunetto Latini, florentino que fue notario y embajador que tras varias peripecias vitales (fracasos en España incluidos.) escribió el *Livre du trésor*, enciclopedia cuya parte zoológica ha de ser tenida en cuenta.

Un texto que ejemplifica la fecundidad de vincular lo alegórico y lo enciclopédico es el *Bonum universale de apibus* de Tomás de Cantimpré, obra muy difundida y que también ha de ser examinada.

No puedo cerrar la relación sin nombrar, esta vez sólo nombrar las siguientes obras: el *Bestiario de Oxford*, el *De animalibus* de Alberto Magno, los *Dicta Chrisostomi* atribuidos a San Juan Crisóstomo, el *Liber de proprietatibus rerum* del franciscano Bartolomé el Inglés, el anónimo del siglo XIV *Bestiario moralizado de Gubbio*, el *Bestiario provenzal*, el texto a caballo entre el XIV y el XV titulado *Libellus de natura animalium*, el *Bestiario toscano*, los bestiarios catalanes (habitualmente, versiones del anterior citado), y un largo etc.

IV. EL PODER DE LO IMAGINARIO

Tras estos datos, necesariamente, tediosos, quiero recuperar el sentido de mi intervención, a propósito de la experiencia imaginaria. Por qué vamos a un bestiario? Qué buscamos en él? Qué puede ofrecernos? Qué propiedades esconde o muestra?

“Demetrio Gazdaru ha establecido tres fases en el estudio de las *propiedades* atribuidas a los seres contenidos tanto en el *Physiologus* como en los Bestiarios:

a) El alegorismo místico y religioso dominan en la interpretación del primitivo *Physiologus* y de los bestiarios derivados de él.

b) El simbolismo moral fue utilizado por los predicadores en los *exempla* en sus sermones, lo que encontraban fácilmente en los bestiarios.

c) Los motivos de los bestiarios pasaron al dominio de los poetas cultos y populares, que los insertaron especialmente en la lírica amorosa, así los bestiarios religiosos y morales se convertirán en bestiarios amorosos, lo que sucedió en Francia por primera vez [como ya he señalado] con el *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival en el siglo XIII²⁰.

Los aspectos religiosos, morales, místicos o amorosos desde una clave alegórica son el tópico²¹. Yo les propongo una concepción del Bestiario que asumiendo todo eso, en toda su riqueza y con todas sus virtualidades, es distinta: por qué no concebir el bestiario como una indagación sobre la condición humana²². Lo que yo creo que revelan los bestiarios es el límite de lo humano, y lo hacen estéticamente, acudiendo a la sensibilidad de quien lo *lee* o de quien lo *contempla* como mejor puerta de acceso al interior del hombre. o tal vez sería mejor decir que acuden a la sensibilidad estética como mejor vía de acceso al hombre interior.

La fortuna de mi tesis, pobre fortuna, en cualquier caso, pende de un hilo muy sutil, a saber: no olvidar que el bestiario está hecho para el ojo – mirón o lector – medieval. Esto no supone que un espectador de otro tiempo no pueda aprender o disfrutar de él o con él, sino que las imágenes están más que nunca circunscritas a un espacio y aun tiempo determinados²³. A veces reconocemos las *letras*, pero ignoramos lo que comunican (un mismo alfabeto es compartido por lenguas bien distintas).

El Bestiario es un recorrido por las fronteras que delimitan nuestra sensibilidad, es un proyecto de representación de un mundo posible en el que se objetivizan seres animales, vegetales, actitudes y valores. Los bestiarios no son sólo un mero ejercicio de la función simbólica del lenguaje – escrito o plástico –, sino una propuesta de realidad que puede estar vestida con plumajes exóticos o con velos mágicos, pero que, en todo caso, presentan un modo de vida para alguien²⁴.

En este sentido, el Bestiario es algo muy primitivo, donde las personificaciones de animales²⁵, el antropomorfismo o el zoomorfismo o el fitomorfismo sostienen un sistema de sentido. Por eso es como un mito²⁶: un proyecto de conocimiento del

²⁰ Sebastián, S.: *op. cit.*, p. VIII, haciendo referencia al trabajo de Gazdaru, D.: “Vestigios de bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas”, en *Romanistische Jahrbuch*, XXII (1971), p. 260.

²¹ Mâle, É.: *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, París, 1969.

²² Rowland, B.: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Londres, 1973.

²³ Huizinga, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1994.

²⁴ Tervarent, G. de: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Ginebra, 1958/ *Supplément*, 1964.

²⁵ Mode, H.: *Animales fabulosos y demonios*, México, 1980.

²⁶ Pichon, J.Ch.: *Histoire des mythes*, París, 1971; Kirk, G.S.: *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, 1973; y Barthes, R.: *Mitologías*, Madrid, 1980.

mundo, un modelo dinámico de símbolos²⁷ y de arquetipos, una narración legendaria donde se difumina lo objetivo y lo fantástico. El Bestiario es un ente polimorfo y polisémico, porque muchas son las formas y los sentidos que los hombres dan a la propia condición humana. Por eso no quiero que olviden que los bestiarios son obras de un tiempo, aunque remitan a un no-tiempo. En este sentido, “la mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia)”²⁸.

En cierto sentido el Bestiario es la Mitología medieval, y algo de todo eso tiene, de explicación de la naturaleza, de producción fantástica, de instrucción alegórica, de intuición metafísica., pero todo eso puede ser *leído* o *visto* como condiciones y estructuras que conforman la condición humana y diseñan sus límites. El animal es el límite del hombre, que, con frecuencia se olvida de su propia animalidad. El animal es la imagen del límite, porque en cierto sentido “el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados. Tales terrores sufren una extensa y notoria eufemización cultural; así los animales son puestos en relación con el origen y evolución del hombre, según diversos mitos; los cuentos y las leyendas los presentan como transportadores del héroe, donantes o adyuvantes; la historia de las religiones muestra una constante sacralización de los mismos; por último, fenómeno que interesa aquí especialmente, los bestiarios medievales, haciendo de ciertos animales figuras de Jesucristo o de la Iglesia, *espiritualizan el mundo sensible*.”²⁹

Lo que todo eso refleja es más que una simple inversión simbólica. Los bestiarios no sólo son textos que aportan información explícita del tipo *esto significa*. Tampoco se detienen en su capacidad de mostración simbólica al señalar *esto es aquello*. Lo que les propongo es que *sientan* que el Bestiario nos dice lo que somos y lo que no somos, no nos enseña moralinas sin más, nos dice dónde comienza y dónde termina lo humano. Tal vez eso también lo hace la literatura didáctica, la poesía lírica, los cantares de gesta, las novelas, el teatro o la música. Como ven todo obras de arte, arte. El Bestiario también lo es.

²⁷ Cirlot, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969; Chevalier, J. y Gheerbrant, A.: *Dictionnaire des Symboles*, 4 vols., París, 1973; y Bonnefoy, Y. (dir.): *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, París, 1981.

²⁸ Campbell, J.: *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, 1972, pp. 336-337.

²⁹ Malaxecheverría, I.: “Introducción” a *Bestiario medieval*, Madrid, 1999, p. 15.

He de concluir. Les recuerdo una constatación desde una de esas disciplinas colaboradoras de la teoría del arte: “las psicologías de las profundidades han reconocido a la dimensión de lo imaginario el valor de una dimensión vital, de importancia primordial para el ser humano en su totalidad. La experiencia imaginaria es constitutiva del hombre, al mismo nivel que la experiencia diurna y las actividades prácticas”³⁰, sólo que en la experiencia imaginaria están vivos nuestros fantasmas, nuestros deseos, nuestros arquetipos, nuestros sueños.

³⁰ Eliade, M.: *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1972, p. 131.

GIUSEPPE E SALOMÈ PROTAGONISTI LAICI E INDISCRETI. RIFLESSIONI SUL CLIMA CULTURALE E TEOLOGICO INTORNO AL PROTOVANGELO DI GIACOMO

PAOLO COVA

I vangeli apocrifi rappresentano una delle più preziose testimonianze della storia del cristianesimo delle origini; essi sono la prova della progressiva formulazione del canone religioso cristiano e della dimensione di pluralità e di profonda diversificazione teologica e culturale, che permeavano le giovani comunità diffuse per tutto il Mediterraneo nei primi secoli della nuova era.

La nascente cultura letteraria è pregevole della freschezza e della fanciullesca genuinità del nuovo, e sorge sulla decadenza del mondo antico. Le ansie canonizzanti della Chiesa di Roma, pur presenti, non hanno ancora la forza sufficiente per ridurre questa viva complessità alla tranquilla e banalizzante frequenza dell'Uno e gli scritti, che affiancano tranquillamente i Vangeli sinottici, si moltiplicano a macchia d'olio permeando ogni ambito della cultura. Per esempio l'influenza dei vangeli dell'infanzia, come il Protovangelo di Giacomo e lo Pseudo Matteo, sarà tale che la Chiesa romana, non solo li accetterà passivamente fino al veto tridentino, ma li affiancherà tranquillamente ai canonici come valido strumento didattico, come testimoniano l'arte e la letteratura che, per tutto il medioevo ed il rinascimento, attingono a piene mani dalla loro vibrante umanità e dal loro bizzarro realismo. Sono quindi elementi integranti, anzi essenziali, alla nostra cultura, fondamento di tanta parte della tradizione figurativa e strumento importante per saggiare la dottrina cristiana nella sua secolare formazione.

Cercherò allora, attraverso l'analisi di alcune tematiche specifiche, che per la loro importanza ho scelto come campioni, di comprendere l'evoluzione della Chiesa romana e l'espressione crescente del suo potere, attraverso la progressiva regolamentazione di alcuni dogmi, e in parallelo, evidenzierò l'influenza e l'assorbimento di questi in quello che è ritenuto il più antico tra i Vangeli apocrifi, il Protovangelo di Giacomo. Tinteggerò così una vera e propria *tranche de vie* dell'epoca tardoantica/altomedioevale, indagando, con particolare attenzione, su come la Chiesa stessa si avvalse dello scritto apocrifo con un chiaro intento anti-eretico e di come esso rappresenti – nonostante i luoghi comuni – un vero e proprio manifesto della sua dottrina cristologica e mariana.

L'aggettivo "apocrifo", che attualmente viene considerato un sinonimo di "errato", "eretico", "fittizio", in greco significa letteralmente "asta", "bastone" e particolare interessante, "regolo per misurare". Questo termine indicava semplicemente la misura, la regola o la norma, ovvero la disciplina più corretta per dimensionare la dottrina religiosa verso la quale indirizzare la propria devozione spirituale e modellare l'esistenza terrena. In contrapposizione ad "apocrifo" generalmente ritroviamo invece il termine "canonico", con valenze completamente antitetiche. Questo processo di rigida formalizzazione linguistica, è avvenuto a partire dal IV secolo, quando i padri della Chiesa fecero dell'autorità della Chiesa stessa l'unico criterio infallibile dell'ortodossia.

Ciò definì allora quello che era la norma o regola, cioè il canone, e ciò che invece ne era fuori quindi "eretico" e, nel caso specifico dei Vangeli, "apocrifo". Dunque lo sforzo del cristianesimo primitivo fu quello di creare un vero e proprio canone, essendone privo, poiché la sua dottrina verteva semplicemente sugli insegnamenti del Cristo e sulla predicazione dei discepoli, ed escluse le lettere degli Apostoli, gli altri testi canonici furono probabilmente compilati successivamente, in periodi differenti.

I Vangeli apocrifi assunsero quindi progressivamente il ruolo di testi al di fuori dal canone, ipoteticamente estranei al catalogo che i membri del clero consideravano idonei e autorizzavano all'uso. Un'analisi del genere contiene però un limite strutturale; infatti se ciò risulta certamente vero per i testi gnostici, portatori di verità occulte ed elitarie, elaborati grazie all'influsso che sul primo cristianesimo ebbero i culti misterici o le dottrine orientali, come quelle Manichea e Zoroastriana, differente discorso deve essere fatto per i cosiddetti Vangeli dell'infanzia.

Infatti se i vangeli gnostici ebbero una circolazione limitata ed osteggiata dalla Chiesa, fino all'età moderna, in compenso ottennero una cospicua diffusione fra i credenti testi quali il Protovangelo di Giacomo, il Vangelo dello Pseudo Matteo – che fonde il Protovangelo con il Vangelo dello Pseudo Tommaso epurandone gli elementi gnostici – e il Libro sulla natività di Maria. Tale diffusione è documentata da un vasto numero di manoscritti, con diverse traduzioni – siriano, armeno, arabo, greco e latino –, elaborate a partire dalla prima epoca cristiana, ma aggiornate specificatamente seguendo gli indirizzi teologici della Chiesa romana nell'Altomedioevo e tradotti dal latino anche in numerosi idiomi continentali.

La Chiesa non ne ha mai avversato la circolazione e non li ha mai dichiarati eretici; si è limitata a ritenerli al di fuori del canone, perché sulla scia del Vangelo di Matteo e di Luca, attraverso un'elaborazione fantasiosa, ma allo stesso tempo realistica dal forte accento popolare, ricostruivano le vicende dell'infanzia di Maria e di Gesù, colmando il vuoto narrativo dei Vangeli canonici. Progressivamente, però, le versioni di questi Vangeli dell'infanzia tendono ad essere epurate dagli elementi potenzialmente ereticali, o che nel corso della storia

divennero tali, mentre si riempiono sempre più di esaltazioni della figura di Maria – esortazioni alla sua verginità e alla natura elettiva della Madre di Dio – e riflessioni para-teologiche sulla natura del Cristo e sulla Trinità.

Questa loro natura narrativo-popolare e la loro suggestiva dimensione fantastica, ricca però di riferimenti ai dogmi teologici, sono alla base dello straordinario successo rappresentativo che i testi apocrifi avranno nell'arte e nella cultura medioevale; l'Europa, sia occidentale che orientale, è infatti ricchissima di cicli pittorici, vetrate, sculture e miniature che prendendo spunto da queste elaborazioni del messaggio cristiano, alcune delle quali, come l'infanzia di Maria e le vicende legate alla Natività, sono a tutt'oggi patrimonio culturale della Chiesa Cattolica.

In quest'ottica l'analisi del testo del Protovangelo di Giacomo, improntata su una specifica scelta di versetti esemplari, mi permetterà di avviare una serie di riflessioni sulla dimensione teologica e dottrina del primo dei Vangeli dell'Infanzia. L'analisi delle sue tematiche e della pluralità semantica insita nella sua natura e nella cultura tardo-antica, mi permetterà in secondo luogo di gettare uno sguardo sulla genesi delle sue formalizzazioni medioevali e sulla piena accettazione dei suoi contenuti da parte della Chiesa.

1. PROTOVANGELO DI GIACOMO

A buon diritto il Protovangelo di Giacomo viene di consueto collocato al primo posto dei Vangeli apocrifi della Natività di Maria e dell'Infanzia di Gesù, non solo per la maggior ricchezza di particolari [...], e per la freschezza e l'ingenuità della narrazione, che in alcuni punti raggiunge la poesia, ma soprattutto perché esso ha costituito il modello per altre elaborazioni del genere.¹

Il vangelo comunemente attribuito alla figura di Giacomo il minore, apostolo del Cristo, veniva erroneamente riconosciuto come uno dei testi più antichi del cristianesimo. Tuttavia l'assenza di qualsivoglia citazione prima del IV secolo, e una serie di caratteristiche contenutistiche, quali prima fra tutte l'esaltazione della figura di Maria, spingono a collocare la sua composizione tra il IV e il V secolo.

La storia della figura della Vergine è complessa e assai controversa: il suo culto, limitato nelle prime comunità cristiane – non dimentichiamo che il retroterra culturale ebraico-semite è fortemente patriarcale e maschilista –, venne successivamente sviluppandosi nei primi secoli dell'era cristiana, forse grazie al contatto con il mondo pagano, pur sempre maschilista, ma ricco di numerose divinità femminili particolarmente care alla latinità. Per quello che ci è dato sapere dalle testimonianze artistiche e poi letterarie, non prima del III secolo, ma soprattutto nel

¹ *I Vangeli Apocrifi*, a cura di Marcello Crateri, Milano 2005, pag. 5.

IV, la figura della Madonna s'impose prepotentemente all'attenzione del culto cristiano. Prima con il concilio di Nicea del 325 venne formalizzata con l'accettazione del Credo, ma fu solo con il concilio di Efeso nel 431 che venne adottata a tutti gli effetti la definizione di Maria *Theotokos*, Madre di Dio.

L'intento apologetico della Vergine, madre del Cristo, espresso nel testo del Protovangelo di Giacomo, incarna pienamente il clima religioso e culturale, posteriore al concilio niceano e definitivamente accettato in quello efesino.

La novità del Protovangelo consiste proprio in questo spostamento di interesse da Gesù, che era stato fino ad allora il protagonista della letteratura neotestamentaria, a Maria [...] ²

In quest'ottica il Vangelo di Luca non deriverebbe dal testo di Giacomo, ma viceversa sarebbe proprio il testo canonico, insieme – come poi vedremo – ad alcuni testi biblici come la Genesi o Samuele, a fornire lo spunto per l'ideazione del Vangelo apocrifo. Risulterebbe allora errato il toponimo di Proto che l'umanista cinquecentesco Guillaume Postel, che tradusse il libro di Giacomo in latino, gli affibbiò, ritenendolo il più antico dei Vangeli. ³

Un altro aspetto centrale del Protovangelo di Giacomo è la presenza e la particolare attenzione a tutta una serie di riferimenti alle nature del Cristo, quella umana e quella divina, che rivestono una chiara funzione anti-eretica e soprattutto anti-ariana, connessa probabilmente con le vicende legate alla cruciale questione della condanna di Ario al concilio di Nicea e alla proclamazione del dogma della consustanzialità tra la "sostanza" di Cristo e quello di Dio Padre. Come cita infatti il Credo: "generato e non creato dalla stessa sostanza del padre". ⁴

Si comprende allora l'interesse che il testo paleocristiano suscitava tra i fedeli, ma anche nel mondo ecclesiastico, che lo vedeva certamente come un testo con qualche difetto teologico e con possibili derive interpretative vicine a posizioni non-canoniche, ma anche e soprattutto come un efficace strumento anti-eretico e dottrinario, che per la sua dimensione narrativo-popolare poteva essere intelligentemente impiegato nell'indottrinamento delle masse ai fini della vittoria della vera fede.

Non dimentichiamoci che di lì a un secolo, Gregorio Magno ⁵ formulerà la dottrina che vede nelle immagini una sorta di *Biblia Pauperum*, essenziale strumento per la catechesi del vastissimo popolo minuto, sempre più analfabeta nei primi secoli del medioevo. In quest'ottica il Vangelo di Giacomo rivestirà nella

² *Ibidem*, pag. 7.

³ AA.VV., *Guillaume Postel 1581-1981 : actes du colloque international d'Avranches, 5-9 sept. 1981*, Parigi 1985.

⁴ AA.VV., *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Milano 1994.

⁵ Iadanza Mario, *Il console di Dio: pensiero e azione sociale nel Registrum epistolarum di Gregorio Magno*, Napoli 2003.

produzione artistica un ruolo centrale, come insostituibile ed inesauribile strumento di ispirazione tematica e di novità iconografiche e quale effettivo generatore della mitopoietica paleocristiana sulla Natività di Maria e del Salvatore.

I capitoli del Protovangelo che vanno dall'I al IV riassumono la storia di Gioacchino e di Sant'Anna, genitori di Maria, prima del suo concepimento e palesano un diretto rapporto con il Libro di Samuele⁶ (Sam. I, 2–19) e le vicende di Abramo e Sara nella Genesi (Gen. XVI–XVII).

Ma Ruben si piantò davanti a Gioacchino dicendo: – Tu non hai diritto di presentare per primo le tue offerte al Tempio, perché non hai generato prole in Israele. (Pr. Ja. I, 2)

Pertanto sua moglie si abbandonava a un duplice cordoglio e ha una duplice lamentazione: – Piangerò la mia vedovanza – ella diceva, – e piangerò la mia sterilità. (Pr. Ja. II, 1)

– Quale maledizione posso io augurarti, – esclamò allora Giuditta, – se già il Signore ha chiuso il tuo utero in modo che esso non ti dia frutto in Israele? (Pr. Ja. II, 3)

Il legame con la tradizione ebraica è immediatamente esemplificato nel problema della sterilità – sempre femminile, in una prospettiva tipicamente patriarcale – e nella difficoltà del concepimento. La Bibbia ne è ricca di esempi, che hanno la funzione di evidenziare da un lato il prodigioso intervento divino e la potenza della sua volontà che permette il concepimento, e dall'altro, identificano il Padreterno come unico dispensatore della creazione, unica fonte vitale ed origini prima della genesi dell'Uomo.

Dio accoglie allora le preghiere di Anna e Gioacchino e li sceglie come strumenti della sua volontà. Il concepimento della progenie diventa così un simbolo inconfutabile della benevolenza di Dio, mentre la sterilità, all'opposto, come esemplifica la maledizione della serva Giuditta, rappresenta una punizione per la propria condotta esistenziale, condanna per il peccatore e cruccio per Israele stesso.

– Anna, Anna, il Signore ha ascoltato la tua preghiera e tu concepirai e partorirai, e si parlerà della tua prole in tutto il mondo. (Pr. Ja. IV, 1)

La figura di Maria viene esaltata ancor prima della nascita, e nel passo appena analizzato numerosi sono i rimandi alle sacre scritture – Gen. XVII, 2, Judt. XIII, 3, Lc. I, 13 – che fungono da testimonianza e connessione alla parola divina nel testo di Giacomo, prefigurando secondo l'autore la venuta stessa della Vergine.

Ecco dunque che Gioacchino giunse con le sue greggi; e Anna stava sulla porta e vedendolo arrivare gli corse incontro e si appese al suo collo,... (Pr. Ja. IV, 4)

⁶ Addirittura il nome di Anna, madre di Maria è lo stesso della madre del profeta, anch'essa afflitta da sterilità.

Questo versetto mostra un esempio del rapporto tra Protovangelo e produzione artistica, un piccolo spaccato di come la freschezza narrativa del testo di Giacomo sia spunto versatile per la fantasia degli artisti, sembrando esso stesso un popolare racconto per immagini. Infatti l'incontro tra Gioacchino ed Anna alla porta di Gerusalemme è sicuramente una delle tematiche più dolci e rappresentative nella storia dell'arte.

L'episodio, sapientemente immortalato sulle pareti di svariati edifici cultuali da tanti artisti del medioevo, è però stato elevato da Giotto, quale esaltazione dell'amore coniugale, nella rappresentazione del tenerissimo e modernissimo "bacio sulla bocca", nella cappella degli Scrovegni. Altra immagine che avrà un successo vasto e duraturo nella produzione pittorica è l'ascesa di Maria al tempio dove la Vergine bambina, lasciati senza voltarsi Anna e Gioacchino, si avvia ad iniziare il suo noviziato come ancella del signore. L'aggraziata dimensione lirica di questa immagine evangelica, dove Maria bambina sale gli scalini danzando investita della grazia divina, è mirabilmente esemplificata nell'affresco di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze.

A differenza di ciò che avverrà successivamente per quanto riguarda la vita di Maria nel tempio⁷, nel Protovangelo sono scarsi i riferimenti, che si limitano a tingeggiare in un dolce anelito poetico, il fatto che la Vergine fosse "allevata come una colomba e riceveva il cibo dalle mani di un'angelo".⁸

...del Signore che gli disse: – Zaccaria, Zaccaria, esci e chiama a raccolta i vedovi del popolo; ciascuno di essi porti un bastone, e di colui al quale il signore darà indicazione con un segno miracoloso essa sarà la sua sposa-. (Pr. Ja. VIII, 3)

Allora il sacerdote disse a Giuseppe: – Tu sei stato prescelto per ricevere la Vergine del Signore in tua custodia. Giuseppe si schermì, dicendo: – Ho già figli e sono vecchio, mentre essa è una fanciulla! Che io non abbia a diventare oggetto di scherno per i figli d'Israele! – Ma lo ammonì il sacerdote: – [...]. Allora Giuseppe, pieno di timore prese Maria in sua custodia... (Pr. Ja. IX, 2–3)

Il sorteggio per lo sposalizio della Madonna, vede la comparsa della figura di Giuseppe, che nel Vangelo di Giacomo, come in tutti gli apocrifi dell'infanzia, riveste un ruolo centrale ai fini della narrazione, inedito invece alla tradizione dei Vangeli sinottici. Giuseppe è ben lontano dalla rappresentazione del vecchio santo saggio, laborioso e paziente, che la tradizione agiografica cristiana ha tramandato sino ai nostri giorni.

Anzi egli rappresenta l'accento più spiccatamente popolare della narrazione evangelica. Viene tingeggiato come un personaggio incerto, credulone,

⁷ Ps. Mt. IV–V.

⁸ Pr. Ja. VIII. 1.

timoroso, l'emblema dell'umile ignorante davanti alla potenza incomprensibile degli eventi divini.

A mio avviso è forse la figura più bella, popolare, a volte addirittura triviale, ma sempre cosciente della sua piccolezza di fronte al mistero divino, quindi sospettoso, contraddittorio, pentito. In quell'universo divino di perfezione rappresentato da Maria e dal piccolo, ma potentissimo, Cristo bambino, lui è l'emblema dell'umanità, del parziale, della miseria della condizione dell'uomo. Allo stesso tempo però ne incarna il riscatto, la dimensione laica, il rifiuto della ragione di piegarsi a ciò che la supera e coercitivamente ci domina. E' certamente patetico, ma spicca come un lucido vero proto-umanista. Angosciato dalla grandezza di quel bambino da lui non voluto, si ostina nel timore della sua inettitudine in un impossibile, e quanto mai eroico, sforzo di comprensione.

Giuseppe, laico miscredente, quasi infastidito dal compito a lui affidato, con cinica abnegazione ama però quel Dio bambino e comunque lo preserva e, ispirato da quell'amore e da quella carità completamente umane, rimane nella storia sempre più in disparte, come lucido e scontroso, ma sempre vigile osservatore.

E' interessante notare come il rapporto tra Giuseppe e Maria venga alternativamente definito con il termine di *sposalizio* e di *custodia*. Uno dei problemi particolarmente cari alla Chiesa è sempre stato quello della verginità di Maria, e la terminologia di Maria sposa di Giuseppe poteva facilmente incappare in disquisizioni dottrinarie e rasantare l'eresia. In più si presentava la questione dei figli di Giuseppe – problema che affronterò successivamente –, che potevano mettere in discussione soprattutto il dogma della Verginità perpetua di Maria, *ante partum, sub partum e post partum*, ribadito con forza dal concilio ecumenico di Costantinopoli del 553.

In quest'ottica l'utilizzo alternato del termine *sposalizio* e *custodia* è indice di una situazione sicuramente precedente al concilio, dove il dogma, pur conosciuto, non è ancora stato affermato con forza dall'*elite* ecclesiastica. Quindi la terminologia è ancora portatrice di potenziali fraintendimenti, non chiara o per lo meno non canonica, mentre verrà successivamente risolta e rafforzata nel Vangelo dello Pseudo Matteo.⁹

A Maria toccarono la porpora e lo scarlatto, ed ella li prese e se ne tornò a casa sua.[...]. Intanto Maria preso lo scarlatto, lo filava. (Pr. Ja. IX, 2–3)

Credo sia interessante notare come la porpora e lo scarlatto, oltre ad essere due colori tra quelli prescritti dalla Legge (Ex. XXVI 31–36 e XXXVI 35–37) per le tende del tempio¹⁰, rappresentano anche i colori fondamentali dell'abbigliamento imperiale e della sua liturgia. Nel mondo bizantino diventano assolutamente predominanti in qualsiasi manifestazione del potere dell'imperatore, emanazione

⁹ Ps. Mt. VIII.

¹⁰ *I Vangeli Apocrifi*, a cura di Marcello Crateri, Milano 2005, nota 1, pag. 15.

diretta della volontà divina, tanto che nei famosi codici purpurei, la pergamena stessa viene tinta con queste cromie, e tanto nei rivestimenti parietali, quanto nella scultura il porfido rosso ha un ruolo di primissimo ordine – si pensi ai Tetrarchi di S.Marco a Venezia. Inoltre l'effigie di Cristo e la *Theotokos basilissa*, indossano sempre un abbigliamento tipicamente imperiale, che richiama l'immagine del potere del *Basileus*, come *Cristomimete*, emanazione della volontà divina in terra, da Dio direttamente ispirato. Quindi la porpora è uno di quegli elementi che certamente evidenziano, quale specifico clima culturale e quale realtà religiosa e politica, siano alla base della genesi del Protovangelo di Giacomo.

– Non avere paura, Maria: infatti hai trovato favore presso il Signore di tutte le cose, e concepirai per opera della sua parola. [...] – Concepirò io dunque per opera del Signore il Dio vivente, e partorirò come partorisce ogni donna? – Non così, Maria, – rispose l'angelo del Signore. – Infatti ti coprirà come un'ombra la potenza del Signore, e perciò l'essere anch'esso sacro, che nascerà da te, sarà chiamato figlio dell'altissimo. Tu gli metterai nome Gesù, egli infatti salverà il suo popolo dai loro peccati. (Pr. Ja. XI, 2–3)

Nel passo dell'Annunciazione troviamo presenti tutte le questioni teologiche cruciali della Chiesa paleocristiana. Infatti Maria, dopo aver postulato il concepimento di Cristo evidenziandone entrambe le nature attraverso la sua definizione di "Dio vivente", chiede all'angelo se partorirà effettivamente come una donna. E' interessante notare come non solo non si sono ancora definite le gerarchie angeliche, che verranno ordinate nel *De Caelesti hyerarchia*¹¹ dallo pseudo Dionigi Areopagita, ma in questo passaggio l'Arcangelo Gabriele non è indicato come tale, ma è menzionato come semplice angelo di Dio, solo successivamente nel testo (Pr. Ja. XII, 2) è definito chiaramente con il suo nome e il suo ruolo. Forse l'autore dà per scontata la conoscenza della tradizione popolare degli avvenimenti legati all'Annunciazione e comunque palesa la modulazione del proprio scritto sui Vangeli canonici, soprattutto su Luca. L'Arcangelo immediatamente precisa a Maria che ella non partorirà come una donna normale, ma verrà coperta dall'ombra della potenza divina e dentro di sé si genererà l'Altissimo.

Dobbiamo pensare a quanto fosse difficile per l'autore definire la genesi del Cristo. Infatti doveva evitare di scivolare nell'eresia, evidenziando: da un lato le due nature di Gesù e la sua consustanzialità con il Padre e dall'altro, doveva riaffermare continuamente il dogma della verginità di Maria. Per fare ciò utilizza sapientemente un'immagine realistica e particolarmente affine alla tradizione dell'antichità, cioè l'ombra di Dio come verbo generatore e successivamente, per sottolinearne la consustanzialità, afferma che lo stesso essere così concepito sarà anch'esso sacro.

¹¹ *La gerarchia ecclesiastica / Pseudo-Dionigi l'Areopagita*, a cura di Salvatore Lilla, Roma 2002.

Maria finì di lavorare la porpora e lo scarlatto e li portò al sacerdote. E il sacerdote la benedisse con queste parole: – Maria, il Signore Iddio ha glorificato il tuo nome e tu sarai benedetta da tutte le generazioni sulla terra. (Pr. Ja. XII, 1)

Questo brano ha la specifica funzione di esplicitare il ruolo centrale del clero come tramite tra l'uomo e Dio. L'episodio della pia Vergine, che terminato di tessere lo scarlatto lo porta come pegno e tributo al sacerdote, dal quale riceve la benedizione, è certamente un'immagine semplice e diretta, ma molto rappresentativa nella sua immediatezza narrativa. Il sacerdote, prefigurazione della Chiesa romana, avvalta con il suo gesto l'elezione della Madonna a madre di Dio e sancisce una volta in più il legame tra le genti e Jahvè, che per tutte le generazioni a venire potranno gioire per la Buona Novella incarnata in Maria.

Ma di giorno in giorno il suo ventre ingrossava... (Pr. Ja. XII, 3)

Ecco allora l'esigenza di confermare la carnalità del bambin Gesù nel grembo di Maria. L'autore utilizza un'altra delle sue immagini realistiche semplici e dirette: quale miglior modo per evidenziare la sua natura umana, se non mostrare l'ingrossamento del ventre di Maria gravida del Signore?

Questo tema è particolarmente presente nella pittura medioevale, utilizzato dalla Chiesa come efficace strumento d'indottrinamento delle masse, viene trattato con accorgimenti genuini, dalla grande freschezza narrativa e dalla facile comprensibilità. Due esempi calzanti sono forniti in Lombardia dalle pitture di Santa Maria *foris porta* a Castelseprio e nella chiesa di San Salvatore e Sant'Ilario presso Casorezzo che ne riprende l'iconografia, dove nella Visitazione Elisabetta tasta arditamente il ventre di Maria palesandone l'imbarazzo.

Che io l'ho ricevuta vergine dal Tempio del Signore Iddio, e non l'ho custodita.[...] Chi ha commesso questa infamia nella mia casa e ha sedotto questa Vergine? (Pr. Ja. XIII, 1)

Se io nasconderò il suo fallo, – si diceva Giuseppe, – mi trovo in contrasto con la legge del Signore, e se la denuncerò ai figli d'Israele, temo che non provenga davvero da un angelo quello che è in lei, ed allora mi troverò ad aver sottoposto un sangue innocente a un giudizio di morte. (Pr. Ja. XIV, 1)

– Giuseppe, di cui tu sei garante, ha gravemente trasgredito ai patti. [...] – La vergine che egli ha ricevuto dal tempio del Signore,[...] egli l'ha violata e con frode si è congiunto a lei, senza farlo sapere ai figli d'Israele. (Pr. Ja. XV, 2)

Negli episodi legati al ritorno di Giuseppe e successivi alla sua constatazione dell'avvenuto concepimento di Maria, la preoccupazione dell'evangelista è logicamente

quella di ribadire con forza la verginità della *Theotokos* e di evitare qualsiasi incomprensione che potrebbe apparire come una potenziale apologia ereticale.

Giuseppe con tutta la sua umana fragilità, la sua debolezza e l'indecisione, qui è il vero protagonista. Si lagna di ciò che ai suoi occhi appare come una vera disgrazia, si cruccia per la mancata custodia della Vergine che il Tempio gli aveva affidato e s'interroga incredulo su cosa si possa fare. Continua è l'esaltazione della verginità e della castità come valori centrali della fede.

Il timore di Giuseppe per l'incolumità di Maria, indipendentemente dal reale concepimento divino, è però una parentesi di rara pietà e sconfinata umanità; l'evangelista abbandona per un momento tutte le preoccupazioni dottrinarie e tinge con veridica efficacia il dubbio dell'uomo. Siamo in una dimensione assolutamente laica dove lo scetticismo è il filo conduttore e l'umanesimo trionfa.

La problematica morale legata al rischio che la denuncia dello stato della Madonna potrebbe sottoporre il sangue di un innocente a un giudizio di morte, è intrisa dalla forza primigenia del messaggio cristiano. Queste frasi però, distaccandosi dalla rigida dimensione dottrina della composizione, con il passare dei secoli risulteranno, agli occhi delle gerarchie ecclesiastiche, ostiche e pregne di un velato accento eretico. Già nello Pseudo Matteo infatti, questi passaggi sono addolciti, il dubbio di Giuseppe è notevolmente ridimensionato, frutto più che altro della sua ignoranza, e il caritatevole pragmatismo che permea la preoccupazione per la sorte fisica di Maria è a tutti gli effetti epurato.¹²

Inoltre la denuncia al sommo sacerdote garante di Giuseppe è carica del timore del sacrilegio e prefigura le terribili conseguenze che attendono chi trasgredisce la legge e la volontà divina. Viene ipotizzata la forzata violazione della castità mariana e il fatto che l'avvenimento sia stato nascosto alla comunità ed alle autorità religiose è indice a se stante di gravità assoluta.

Qui traspare tutta la dimensione ecclesiastica del pensiero dell'autore del Protovangelo, si chiarificano le preoccupazioni di gestione culturale, teologica, morale e di costume, tipiche di una Chiesa ampiamente secolarizzata, il cui potere spirituale risulta totalmente fuso con quello politico, proprio quella stessa Chiesa che nei concili ecumenici tardo-antichi trova la sua più rigida espressione.

Giuseppe scoppiò in pianto diretto, e il sacerdote decretò: – Vi farò bere l'acqua della prova del Signore ed essa rivelerà le vostre colpe ai vostri occhi stessi.[...] – Se il Signore non ha indicato peccati in voi, neanche io vi condanno. – E li rimandò assolti. (Pr. Ja. XVI, 1–3)

Un altro passo evangelico che ha come tema centrale la verginità di Maria è quello conosciuto come la prova delle acque amare. Permeato da un *potos* narrativo naturale e da una ricca tensione emotiva, ben esemplificata dal pianto diretto di

¹² Ps. Mt. X–XI.

Giuseppe, l'episodio ha sempre mostrato una sua naturale inclinazione rappresentativa, forse dovuta anche alla esotica particolarità con cui veniva recepito in Occidente, dove si ignoravano le tradizioni ebraiche.

Il tema è per l'ennesima volta la dimostrazione della verginità della Madonna, questa volta comprovata dalla prova divina. La verità delle parole di Giuseppe e Maria viene testata tramite l'antico rito dell'acqua amara. Il rito "che serviva a provare l'infedeltà delle donne adultere (non anche degli uomini, come crede l'autore del Protovangelo)"¹³, è descritto nel libro dei Numeri:

...Un uomo la cui moglie avesse deviato e avesse commesso una trasgressione contro di lui, e uno avesse dormito con lei con effusione di seme, e la cosa fosse rimasta nascosta a suo marito, ed essa si fosse resa impura senza che ci fossero testimoni contro di lei e non fosse stata presa sul fatto [...]. Il sacerdote penderà dell'acqua santa in un vaso d'argilla, poi prenderà della polvere del suolo della dimora e la metterà nell'acqua. Il sacerdote farà stare la donna dinnanzi al Signore [...], mentre in mano al sacerdote saranno le acque amare della maledizione. [...] Il sacerdote dirà alla donna "Il Signore ti faccia oggetto d'imprecazione e di maledizione in mezzo al tuo popolo, dandoti un fianco floscio e un ventre gonfio. Entrino queste acque di maledizione nelle tue viscere [...]". Il sacerdote scriverà queste imprecazioni su un foglio e le farà scomparire nelle acque amare; farà bere alla donna le acque amare della maledizione. [...] Dopo che l'avrà fatta bere, se sarà impura e avrà tradito il proprio marito, le acque amare della maledizione entreranno in lei, gonfieranno il suo ventre, renderanno floscio il suo fianco e la donna sarà maledetta in mezzo al suo popolo. (Num. V, 12-28)

La prova è descritta nella Bibbia con tutta la sua carica di terrore e ben comprensibile risulta allora la reazione disperata di Giuseppe.

Credo però difficile che l'autore conoscesse direttamente la tradizione ebraica, e anche la sua comprensione del Vecchio Testamento risulta perlomeno superficiale. E' quindi più probabile che l'evangelista abbia mutuato l'episodio da altri testi paleocristiani, oppure che lo derivi, più che dall'esperienza della ritualità giudaica diretta, da fonti orali. Non deve però essere sottovalutato neanche un suo possibile desiderio, tutto narrativo, di modificare l'episodio introducendo la prova anche per Giuseppe, così da aumentarne la tensione emotiva.

Non mi dilungherò ulteriormente sulla questione della verginità di Maria, quello che qui è importante è che essa viene provata davanti a Dio e agli uomini, forte anche della testimonianza sacerdotale. Il popolo è posto così davanti al

¹³ *I Vangeli Apocrifi*, a cura di Marcello Crateri, Milano 2005, n. 1, pag. 19.

miracoloso concepimento virginale, genesi della Salvezza. Il sacerdote ebraico, emblematica prefigurazione del potere pontificio, è l'esclusivo mediatore tra l'uomo e Dio ed il garante della Nuova Alleanza, sancita dal gesto estremo dell'incarnazione. Tutta la dimensione teologica e dogmatica della Chiesa romana, connessa alla genesi del Cristo, trova in questo passo una delle sue esplicazioni più dirette e rappresentative.

E Giuseppe pensò: – Io farò iscrivere i miei figli; ma per questa fanciulla, che farò? Come la farò iscrivere? Come mia moglie, mi vergogno. Allora, come mia figlia? Ma lo sanno tutti i figli di Israele che non è mia figlia! [...] Sellò quindi l'asina e vi fece sedere Maria; e suo figlio conduceva la bestia, e Giuseppe li seguiva. (Pr. Ja. XVII, 1–2)

Come ho già precedentemente accennato uno dei problemi più delicati della trattatistica neotestamentaria è quello rappresentato dai figli di Giuseppe. Nella tradizione paleocristiana il riconoscimento della sua prole doveva risultare piuttosto normale, anche perché quando viene investito del ruolo di custode della Vergine, egli è già anziano ed è conseguentemente naturale pensare che in un sistema patriarcale come quello ebraico, caratterizzato da una famiglia allargata, egli avesse già avuto precedenti mogli e che ora i suoi figli vivessero e lavorassero con lui. Tutti i vangeli dell'infanzia menzionano tranquillamente i vari figli di Giuseppe, e lo Pseudo Matteo, per evitare qualsiasi possibile fraintendimento e schiacciare qualsiasi precedente interpretazione ereticale, ne cita espressamente i nomi.¹⁴ Inoltre i fratelli e le sorelle di Cristo sono anche menzionate nel Vangelo canonico di Matteo:

Non è forse il figlio del fabbro? Sua madre non si chiama Maria e i suoi fratelli Giacomo, Giuseppe, Simone e Giuda? E le sue sorelle non sono tutte tra noi? (Mt. XIII, 55)

Nel Protovangelo di Giacomo ci troviamo però ancora in una situazione precedente, dove vige una grande confusione. Infatti, come già ricordato, la verginità perpetua di Maria sarà definitivamente proclamata solo dal V Concilio Ecumenico di Costantinopoli; dunque il IV e il V secolo sono caratterizzati da un clima di continue diatribe teologiche, nel quale la Chiesa romana cerca con forza di far passare l'idea che i fratelli di Gesù – citati come tali anche dal Vangelo di Matteo – erano in realtà “fratellastri”, il che data l'età avanzata di Giuseppe potrebbe peraltro essere plausibile. Pensare però che in una società, come quella giudaica del I secolo, una donna che partorisce il primo figlio in giovane età non ne abbia altri, mi pare una forzatura storiografica e rimane sempre il fatto, che i Vangeli che menzionano i fratelli di Gesù, li menzionano semplicemente come tali.

¹⁴ Ps. Mt. XLII. 1.

Ciononostante l'autore del Protovangelo sposa la teoria della Chiesa – quindi l'idea che questi siano “fratellastri del Cristo” – con superficiale convinzione, tanto che per scansare qualsiasi accento polemico, evita espressamente di citarne i nomi, lasciando che rimangano anonime comparse, muti artefici di qualche marginale azione.

Giuseppe si volto e vedendola triste[...] e vide che essa rideva. – E' perché vedo con i miei occhi due popoli: uno che piange e si batte il petto e l'altro che è lieto ed esulta. (Pr. Ja. XVII, 2)

Durante il viaggio verso Betlemme incontriamo poi uno dei passaggi più importanti dal punto di vista teologico dell'intero Protovangelo, poichè troviamo una delle prime allusioni riguardanti il controverso rapporto tra Cristiani ed Ebrei e più in generale tra convertiti e non convertiti.

I due popoli descritti sono rispettivamente quello ebraico che piange perché non ha riconosciuto il Salvatore, mentre i Gentili ridono per l'incontro con la Salvezza. Questo tema, che sarà ripreso ed espressamente spiegato da un angelo nel testo dello Pseudo Matteo¹⁵, è un esempio della semplicità interpretativa dell'autore e della sua cultura popolare, lontana dalle diatribe ecclesiastiche, ma permeata da queste. Quale modo più semplice, ma diretto e dalla grande potenza espressiva, per spiegare il rapporto tra *Ecclesia* e *Sinagoga*, se non personificare i due credi nella visione mariana e combinarla con le sue stesse emozioni di pianto e gioia?

In quest'ottica il brano, pur nella diversità tematica, presenta una precisa affinità con i mosaici di Santa Pudenziana e di Santa Sabina a Roma, dove il popolo dei convertiti Ebrei è personificato come la donna, simbolo dell'*Ecclesia Excircumcisione*, mentre il popolo dei convertiti gentili, è personificato con la donna simbolo dall'*Ecclesia Exgentibus*.

Quindi, dato che i due mosaici – prima metà del V secolo – sono sicuramente frutto dello stesso clima culturale che generò il Protovangelo, mi chiedo se non sia possibile che l'evangelista si sia esplicitamente rifatto a qualche pittura murale, mosaico o codice miniato rappresentativi in tal senso della visione di Maria.

E' Maria è stata allevata nel tempio del Signore e io l'ho avuta in sorte come moglie, ma non è mia moglie, ha concepito per opera dello Spirito Santo[...] ed ecco una nuvola luminosa adombrava la grotta. [...] E subito la nuvola si dissipò e apparve una grande luce nella grotta, tanto che i nostri occhi non la potevano sopportare. Ma a poco a poco quella luce si attenuò, finché non apparve il bambino e andò a prendere la poppa da sua madre Maria. (Pr. Ja. XIX, 1-2)

Il culmine narrativo del Protovangelo viene logicamente raggiunto nella Natività di Gesù. Questa rappresenta però anche uno dei passaggi più ostici perché

¹⁵ Ps. M. XIII. 1.

naturalmente deve da un lato rendere evidenti le due nature del Cristo – preservando allo stesso tempo ancora una volta il dogma della verginità di Maria –, e dall'altro lato deve evitare qualsiasi possibile interpretazione alternativa che rischierebbe l'eresia. Per fare ciò, sceglie allora una strada familiare, rappresentando la nascita di Cristo tramite una nube dalla fortissima luminosità, che sia nelle tradizioni orientali che nella cultura pagana greco-latina, è simbolo della teofania.¹⁶

Giuseppe non è però amesso all'evento, perché mentre Maria è nella grotta in preda alle doglie, egli va in cerca di una levatrice. La levatrice ha qui un ruolo fondamentale perché diviene testimone oculare, una meta-figura dello spettatore, nella quale ogni individuo si può immedesimare. Anche lo stesso Giuseppe ha probabilmente questa funzione, che credo venga introdotta dal passo scritto in prima persona, dove egli stesso descrive il tempo che si ferma per permettergli di cercare la levatrice.¹⁷

La stasi cosmica che si argomenta nell'istantanea dei lavoratori immobili nel silenzio irreali, ha sì una meravigliosa valenza poetica visiva, ma è probabilmente anche uno strumento narrativo per avviare una immedesimazione del lettore nei protagonisti evangelici e permettergli la visione diretta del momento più sacro della storia: la nascita di Dio bambino. Giuseppe e la levatrice sono il filtro grazie a cui possiamo partecipare alla natività, il vetrino affumicato con cui possiamo fissare l'eclissi di sole che chiude l'Antichità e spalanca le porte di una nuova era.

– Salomè, Salomè, ho da raccontarti un fatto straordinario: una vergine ha partorito, ciò che è contrario alla natura! [...] se non introdurrò il mio dito ed esaminerò la sua natura non crederò mai che una vergine abbia partorito. (Pr. Ja. XIX, 3)

E Salomè introdusse un dito nella natura di lei e mandò un urlo e disse: – Maledizione alla mia empietà e alla mia incredulità! Poiché ho messo a prova il Dio vivente, ed ecco la mia mano si stacca da me, arsa dal fuoco. (Pr. Ja. XX, 1)

...accosta la tua mano al bambino e sollevalo [...] E Salomè si avvicinò, e lo sollevò dicendo: – Io mi prostermerò davanti a lui, perché egli è nato per essere grande re di Israele –. (Pr. Ja. XX, 4)

Nel Protovangelo di Giacomo ogni evento, ogni situazione e ogni personaggio è bilanciato, il testo forse vive ancora nell'ombra di un dualismo che, seppur velato, ha una sottile dimensione gnostica. Ecco allora che all'opposto della levatrice, magnificata dalla nascita del bambino Gesù, abbiamo la figura di Salomè, emblema di scetticismo e simbolo di un proto-empirismo dallo spiccato accento

¹⁶ *I Vangeli Apocrifi*, a cura di Marcello Crateri, Milano 2005, nota 2, pag. 21.

¹⁷ Pr. Ja. XVIII, 2 e XIX, 1.

tradizionale. Ritroviamo infatti, nella sua ostinazione a non credere se non di fronte ad una prova tangibile, tutta la peospettiva determinista del naturalismo pagano.

L'episodio è chiaramente modulato sull'incredulità di San Tommaso del testo canonico di Giovanni¹⁸, e dato che sia i Magi che la Strage degli Innocenti sono chiaramente scritti sulla falsariga di Matteo¹⁹ e la storia di Zaccaria è di un autore sicuramente estraneo al testo di Giacomo – forse un'aggiunta altomedioevale –, la vicenda di Salomè chiude effettivamente il Protovangelo. Come al solito due soni i suoi compiti fondamentali: il primo, dimostrare che anche *post partum* Maria è rimasta vergine, e il secondo, comprovare una volta per tutte le due nature del Cristo.

Salomè è quindi un personaggio che riassume tutta la gravidanza della dimensione teologica del Protovangelo, effettivo riflesso delle ansie dottrinarie della Chiesa romana del V-VI secolo, e involontariamente si trasforma nella testimonianza più viva della potenza di Dio. Provocatoriamente oserei addirittura affermare che è lei la prima sacerdotessa della Chiesa di Cristo, perché è la prima a provare la sua reale esistenza e la prima che, attraverso la sua grazia, assapora la salvezza. La sua incredulità la spinge a osservare l'effettiva verginità di Maria, tramite un gesto banale ma assai realistico, consapevolmente ginecologico. Viene perciò punita da quel bambino che lei stessa ha definito "Dio vivente". Ma è forse a voler dimostrare lo iato con l'iroso vecchio Dio vetero-testamentario, che ecco che compare la nuova carità cristiana, perché con un gesto tenero, tutto femminile, sollevando il bambino carnoso al cielo, ella ne dimostra la viva presenza umana e viene così redenta.

L'intento della Chiesa, dimensionato alla funzione del testo sacro, può così dirsi compiuto: l'esaltazione della Vergine è universalmente garantita e la prova anti-eretica sulle nature del Cristo appare ora inconfutabile, e tutto per merito di una misera e scettica levatrice giudea di nome Salomè.

Per concludere la serie di lunghe riflessioni sul Protovangelo di Giacomo e per ribadire una volta per tutte la sua duttilità artistica, rimanendo ancora un momento centrato sulla figura di Salomè, mi piacerebbe riportare una serie di recenti riflessioni che ho sviluppato intorno al mosaico dell'arco trionfale della chiesa romana di Santa Maria Maggiore.

Non credo esista un edificio che maggiormente sia partecipe alla riflessione teologica legata ai Vangeli dell'Infanzia. Santa Maria Maggiore è infatti la prima importante commissione papale, voluta da papa Onorio (432-440) –, esaltazione del potere della Chiesa romana, divenuta a tutti gli effetti reggente imperiale del territorio della città. E' poi il monumento che apre al culto ed alla venerazione di Maria sull'onda delle conseguenze dottrinarie del concilio di Efeso, ed inoltre è il

¹⁸ Jo. XX, 24.

¹⁹ Mt. II.

primo ciclo musivo a noi conosciuto a rifarsi direttamente al Vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo, quale epigono, e indirettamente al Protovangelo di Giacomo, quale sua matrice.

Sull'arco di trionfo si dispongono dall'alto verso il basso, a fasce orizzontali, le storie della nascita e dell'infanzia del Cristo. Proprio nella seconda fascia troviamo una sontuosa rappresentazione, tronfia della pompa imperiale, che simbolicamente condensa la natività e l'adorazione dei Magi. A fianco di un romanissimo Giuseppe si dispongono sul pesante fondo d'oro, in un'ansia paratattica ormai splendidamente bizantina, le figure della sacra conversazione. Nonostante i gesti monumentali e le ricche cromie, appaiono però congelate nella loro staticità, patetiche nella loro sconnessione ergonomica.

I magi dai costumi partici e dai berretti frigi, coronano la composizione centrale caratterizzata da un bambino Gesù – particolarmente grandicello – assiso in trono, dietro al cui schienale si dispongono quattro goffi angeli che lasciano intravedere la stella polare. Ai fianchi del trono troviamo, alla destra di Cristo, la Madonna *Basilissa* – nel suo prezioso costume forse la figura più viva nel gesto – e sulla destra una figura di donna agghindata con un pesante e dozzinale *maphorion* – che nettamente stona con la sontuosità dell'insieme – e che la storiografia artistica ha sempre ipotizzato essere la personificazione dell'*Ecclesia* o la Sibilla annunciante la venuta del Salvatore.²⁰

Osservando l'ansia sintetica della composizione, che invece di due potrebbe fondere tre episodi cronologicamente successivi del Protovangelo, ritengo difficile che la suddetta figura rappresenti la Chiesa di Cristo, ma sia più semplicemente l'immagine di Salomè.

Per prima cosa la sua sobrietà stona nettamente con l'esaltazione tutta imperiale delle vicende rappresentate. La sua figura appare poi particolarmente misera, se confrontata con l'arrogante ricchezza sacerdotale della scena sinistra di Gesù al tempio, che ben esemplifica il potere delle gerarchie ecclesiastiche nell'Impero dopo l'editto di Tessalonica. Altro indizio importante, mentre si porta la mano destra al volto con il braccio coperto dalla pesante veste, tiene il braccio sinistro scoperto fino al gomito, rigido, appoggiato al ventre e di dimensioni innaturali. Inoltre l'accostamento voluto di tessere musive rossicce, ai bordi della figura della mano, contrasta nettamente con l'endemico suo grigiore e credo evidenzia palesemente l'arsura provocata all'arto della scettica, dalla punizione divina.

Quindi affiancata al Cristo come sua testimone, in virtù del suo errore e vera prova della verginità di Maria e delle nature del Signore, la sua grave figura riveste qui un ruolo centrale, assisa in trono come monito ai fedeli e simbolo primigenio della salvezza cristiana.

²⁰ Per quanto riguarda l'argomento rimando all'approfonditissima bibliografia su Santa Maria Maggiore fornita dal Brandenburg, *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo*, Milano 2005, pag. 331.

Salomè, splendida incredula e laica, con il segno della sua colpa in primo piano, si mostra allora come esempio primo e centrale di quella forza didascalica insita nel realismo popolare dei Vangeli dell'Infanzia, che la Chiesa romana sfrutterà ampiamente per tutto il Medioevo, come efficace strumento d'indottrinamento teologico e morale.

CARTHAGE VUE PAR CICÉRON

ALEXANDRA CIOCĂRLIE

Du vivant de Cicéron, Carthage n'était plus pour les Romains que simple souvenir. Seule la tentative de César – dans la foulée de Caius Gracchus – de fonder une colonie sur les lieux de la ville détruite par Scipion Emilien paraissait pouvoir la faire renaître. Il s'agit d'une tentative avortée dans les deux cas par suite de la mort brusque de l'initiateur. Si Cicéron ne consacra pas expressément une œuvre à Carthage et aux Carthaginois, toute sa création renvoie souvent au monde punique. Qu'elles soient plus ou moins étendues, ces références y sont omniprésentes. Dans ses traités de rhétorique, il s'appuie sur des épisodes de l'histoire de Carthage pour illustrer arguments ou figures de style utilisés par les orateurs. Ainsi le cas du raisonnement à trois parties est exemplifié par la succession logique *aut metuamus Carthaginenses oportet, si incolumes eos reliquerimus, aut eorum urbem diruamus. At metuere quidem non oportet. Restat igitur, ut urbem diruamus* (*De inventione* I 72). Pareillement, des épisodes carthaginois soutiennent les éclaircissements relatifs à la technique du discours dans *De inventione* I 11, 17, 27, 71, II 171; *De oratore* I 210, II 75–77, III 109, 153; *Orator* 153 ou *Rhetorica ad Herennium* III 2, 8, IV 20, 37, 45, 66.

Dans les discours, les exemples puisés dans le stock carthaginois viennent appuyer ses plaidoyers. Dans le procès sur la citoyenneté de Balbus, Cicéron affirme que tous ceux qui défendent Rome ont droit au titre de citoyen: à preuve, selon Ennius, Hannibal lui-même aurait soutenu que sont ses conationaux tous ceux qui combattent l'ennemi, quelle que soit leur origine (*Atque utinam qui ubique sunt propugnatores huius imperi possent in hanc civitatem venire, et contra oppugnatores rei publicae de civitate exterminari! Neque enim ille summus poeta noster Hannibalis illam magis cohortationem quam communem imperatoriam voluit esse: hostem qui feriet, erit, inquit, mihi Carthaginensis, quisquis erit* – *Pro Balbo*, 51). Lorsqu'il défend Sestius, Cicéron demande aux Romains de ne pas se montrer envers un partisan de la République aussi ingrats que les Carthaginois qui avaient exilé Hannibal, le meilleur d'entre eux (*Hunc sui cives e civitate eiecerunt: nos etiam hostem litteris nostris et memoria videmus esse celebratum* – *Pro Sestio*, 142). En sa qualité d'avocat de l'accusation, Cicéron fustige la partie adverse: en effet, n'est-elle pas pire que les Carthaginois, ces ennemis jurés de Rome? Lorsque Antonius

attaque sa propre patrie, il se livre à des exactions que Hannibal avait évitées en envahissant l'Italie (*Ergo Hannibal hostis, civis Antonius? Quid ille fecit hostiliter quod hic non aut fecerit aut faciat aut molitur et cogitet? Totum iter Antoniorum quid habuit nisi depopulationes, vastationes, caedis, rapinas quas non faciebat Hannibal? – Philippicae, V 25*¹). Verrès, qui met la Sicile à feu et à sang, est pire que Hasdrubal qui, lui, au moins n'aura pas dépeuplé les territoires conquis. (*Cum bellis Carthaginensibus Sicilia vexata est ... tamen aratorum interitio facta nulla est. ... Tantone plus Verres cum Apronio provinciae Siciliae calamitatis importavit quam aut Hasdrubal cum Poenorum exercitu – In Verrem, II, III 125*). Verrès souille statues et temples que même les ennemis africains avaient respectés: *Ab eo oppido non longe in promunturio fanum est Iunonis antiquum, quod tanta religione semper fuit ut non modo illis Punicis bellis quae in his fere locis navali copia gesta atque versata sunt, sed etiam hac praedonum multitudine semper inviolatum sanctumque fuerit ... Haec iste omnia, ne multis morer, uno impetu atque uno nuntio per servos Venerios, quos eius rei causa miserat, tollenda atque asportanda curavit (In Verrem, II, IV 103–104*²). Catillina, que seules les actions énergiques d'un consul de la taille de Murena pourrait arrêter, fait courir à l'Etat un danger encore plus grand que celui porté par les soldats de Carthage (*Hostis est enim non apud Anienem, quod bello Punico gravissimum visum est, sed in urbe, in foro, di immortales! – Pro Murena, 84*). Cicéron convoque, pour la comparaison, des figures illustres des guerres puniques – tantôt négatives et tantôt positives – afin d'étayer ses arguments favorables ou défavorables à l'une des parties en procès.

L'image de Carthage hante les œuvres de philosophie morale ou politique de Cicéron. Les épisodes historiques sur lesquels il s'attarde sont l'anéantissement de la cité de Didon et la mort de Regulus durant la première guerre punique. La fin de Carthage fait l'objet de la révélation apportée par Scipion l'Africain dans le rêve de son neveu. Le rêve est raconté dans le VI^{ème} livre du traité *De Republica*. Pendant le dialogue qu'il engage avec ses amis à l'occasion des fêtes latines, Scipion Emilien affirme que s'il avait rasé la capitale punique c'était parce que l'ombre de son illustre parent, le vainqueur d'Hannibal, le lui avait annoncé. Tout en prédisant la gloire à son successeur, Scipion l'Africain avait insisté sur la nécessité de démanteler une ville qui, toujours prête à guerroyer contre Rome, restait constamment un danger potentiel: *Videsne illam urbem, quae parere populo Romano coacta per me renovat pristina bella nec potest quiescere... ad quam tu oppugnandam nunc venis paene miles. Hanc hoc biennio consul evertes, eritque cognomen id tibi per te partum, quod habes adhuc a nobis hereditarium (VI 11)*. Cicéron revient ailleurs sur cette politique de «défense préventive» qui avait justifié la troisième guerre punique: laisser Carthage indemne aurait exposé Rome

¹ Voir aussi *Philippicae* VI 6.

² Voir aussi *In Verrem* II, IV 72, 77.

à un danger et à une menace constants (*De inventione*, I 11, 72) car l'ancienne rivale aurait pu à tout moment tenter – à l'instar de Corinthe – de retrouver son statut de grande puissance (*Haec quae procul erant a conspectu imperi non solum adflixerunt sed etiam, ne quando recreata exurgere atque erigere se possent, funditus, ut dixi, sustulerunt* – *De lege agraria* II 87). La ruine définitive de la cité africaine n'éveille pas une compassion particulière dans l'âme de celui que le temps a habitué au spectacle de la douleur des Carthaginois ramenés captifs à Rome (*Tusculanae disputationes*, III 53–54). Le démantèlement complet de Carthage décidé par les Romains victorieux dans la troisième guerre punique (*De inventione* I 17) est pour Cicéron une sanction que les anciens ennemis s'étaient attirée par leur impardonnable cruauté et qui les excluait de la tolérance que l'on avait montrée jadis aux Etrusques et aux Sabins (*De officiis* I 34). Le geste de Scipion qui accomplit une consécration *sive ad notandam Carthaginensium calamitatem, sive ad testificandam nostram victoriam, sive oblata aliqua religione ad aeternam hominum memoriam* (*De lege agraria* I 5) en éliminant ainsi à jamais la possibilité de voir, un jour, se dresser une construction à l'endroit de la cité ennemie est interprété comme une sanction exemplaire destinée *ut ipse locus eorum qui cum hac urbe de imperio decertarunt vestigia calamitatis ostenderet* (*De lege agraria*, II 51).

Cicéron revient à maintes reprises sur l'histoire de Marcus Atilius Regulus, ce consul romain fait prisonnier en 225 durant la première guerre punique. Un épisode dont l'authenticité fut mise en doute³ – qui n'est pas attesté chez des historiens comme Polibe mais dont les moralistes stoïques s'emparent pour en faire un modèle de conduite à opposer à la corruption de leur temps – présente Regulus comme un héros de cette *fides* transgressée allègrement par les Carthaginois. Tenu par sa promesse de retourner à Carthage, le haut personnage dépêché à Rome pour négocier les conditions de la paix aurait demandé au Sénat de rejeter la proposition désavantageuse et serait revenu parmi ses ennemis pour se faire torturer et tuer par ces derniers. Qu'il le mentionne en passant ou qu'il s'arrête longuement sur les conditions historiques de sa mort (*De officiis*, I 39–40), Cicéron utilise cet *exemplum* dans les discours⁴, dans les lettres⁵ et surtout dans les ouvrages philosophiques⁶. Tantôt, l'épisode – qui met l'accent sur la noble attitude d'un Romain cruellement torturé par les Carthaginois, diaboliques inventeurs d'affreux supplices décrits par le menu détail (*In Pisonem*, 19) – est rejeté par Cicéron comme faux argument que ses adversaires au procès retournent contre lui.

³ Cf. J.P. Brisson, *Carthage ou Rome?*, Paris, 1973, p. 72–74.

⁴ *Pro Sestio* 127, *In Pisonem* 19, *Philippicae* XI 4.

⁵ *Ad Atticum* XVI 11, 5.

⁶ *De senectute* 75; *Paradoxa stoicorum* 16; *Tusculanae disputationes* V 14; *De natura deorum* III 79–80; *De finibus bonorum et malorum* II 65, V 82–83, 88, *De officiis* I 39–40, III 99–115.

L'orateur, disent-ils, n'aurait pas dû accepter d'être ramené à Rome de son exil par des hommes en armes (*Pro Sestio* 127). Tantôt, la dignité de Regulus dans la souffrance confirme certaines idées philosophiques: on doit toujours avoir à l'esprit l'imminence de sa fin (*hoc meditatatum ab adulescentia debet esse mortem ut neglegamus ... de qua non ita longa disputatione opus esse videtur, cum recorder ... M. Atilium qui ad supplicium est profectus, ut fidem hosti datam conservaret – De senectute*, 75); à en croire les stoïques, l'homme vertueux ne saurait être malheureux quelle que soient les épreuves de la vie (*Nec vero ego M. Regulum aerumnosum nec infelicem nec miserum umquam putavi. Non enim magnitudo animi cruciabatur eius a Poenis, non gravitas, non fides, non constantia, non ulla virtus – Paradoxa stoicorum*, II 16⁷); les dieux indifférents ne récompensent pas la conduite des mortels selon le mérite (*debebant illi quidem omnis bonos efficere, si quidem hominum generi consulabant; sin id minus, bonis quidem certe consulere debebant. ... cur Poenorum crudelitati Reguli corpus est praebitum – De natura deorum*, III 79–80); un vrai homme n'a d'autre choix que la droiture de sa conduite, il ne peut opter pour ce qui est utile aux dépens de ce qui est honnête (*Sic honestatis comparatione ea, quae videntur utilia, vincuntur. ... Perspicuum est enim ea, quae timido animo, humili, demisso fractoque fiant, quale fuisset Reguli factum, si aut de captivis quod ipsi opus esse videretur, non quod rei publicae, censuisset aut domi remanere voluisset, non esse utilia, quia sint flagitiosa, foeda, turpia – De officiis*, III 114–115⁸). La conduite exemplaire du Romain contraste nettement avec la cruauté et la perfidie des Carthaginois.

Les nombreux passages que Cicéron consacre à Carthage nous permettent de distinguer les traits les plus saillants des anciens adversaires tels qu'ils se sont gravés dans la mémoire des Romains. Cicéron cherche une explication du profil moral des Carthaginois du côté de l'héritage génétique: les descendants des rusés Phéniciens se montrent dignes de la réputation de leurs ancêtres (*Fallacissimum genus esse Phoenicum omnia monumenta vetustatis atque omnes historiae nobis prodiderunt. Ab his orti Poeni multis Carthaginensium rebellionibus, multis violatis fractisque foederibus nihil se degenerasse docuerunt – Pro Scauro*, 42). La position géographique aussi bien que le climat de Carthage ne sont pas sans déterminer les mauvaises mœurs de ses habitants car, nés dans un grand port, ils cotoyent de nombreux étrangers et pratiquent le commerce fatalement lié à la concupiscence et à la filouterie (*Carthaginenses fraudulentum et mendaces non genere, sed natura loci, quod propter portus suos multis et variis mercatorum et advenarum sermonibus ad studium fallendi studio quaestus vocabantur – De lege agraria*, II 95). La proximité de la mer apporte force et richesse à la cité punique (*Carthaginensium qui permultum classe ac maritimis rebus valuerunt – De lege*

⁷ Voir aussi *De finibus bonorum et malorum* II 65, V 82–83, 88.

⁸ Voir tout le passage *De officiis* III 99–115.

Manilia, 54) cependant que ses ressources naturelles et les avoirs engrangés soutiennent ses penchants belliqueux et la soif d'expansion qui en font l'adversaire le plus redoutable des Romains (*Carthago... cum hominum copiis, tum ipsa natura ac loco, succincta portibus, armata muris, excurrere ex Africa, imminere duabus fructuosissimis insulis populi Romani videbatur* – *De lege agraria*, II 87). Juste retour des choses, la mer leur tend des pièges dangereux: elle les rend instables, prêts à adopter des coutumes étrangères, les fait rêver d'horizons lointains (*Est autem maritimis urbibus etiam quaedam corruptela ac demutatio morum; admiscentur enim novis sermonibus ac disciplinis et inportantur non merces solum adventiciae, sed etiam mores, ut nihil possit in patriis institutis manere integrum. Iam qui incolunt eas urbes, non haerent in suis sedibus, sed volucris semper spe et cogitatione rapiuntur a domo longius, atque etiam cum manent corpore, animo tamen exulant et vagantur* – *De republica*, II 7). L'abandon des métiers virils au profit de ces occupations qui procurent un gain rapide et inclinent à la tricherie c'est une porte ouverte sur le gaspillage, la fainéantise, la tentation du luxe et d'une vie de plaisirs (*Nec vero ulla res magis labefactatam diu et Carthaginem et Corinthum pervertit aliquando quam hic error ac dissipatio civium, quod mercandi cupiditate et navigandi et agrorum et armorum cultum reliquerant. Multa etiam ad luxuriam invitamenta perniciose civitatibus subpeditantur mari, quae vel capiuntur vel inportantur; atque habet etiam amoenitas ipsa vel sumptuosas vel desidiosas inlecebras multas cupiditatum* – *De republica*, II 8). Le mode de vie ainsi que les penchants natifs des Carthaginois s'expliqueraient donc par leur origine et par leur position géographique.

Au nom de la vieille moralité (*mos maiorum*), les Romains reprochent aux compatriotes d'Hannibal, pêle-mêle, la cruauté⁹, l'arrogance¹⁰, la débauche¹¹, l'envie¹², l'impiété¹³, l'effémination¹⁴, l'astuce¹⁵, l'hypocrisie¹⁶, la ruse¹⁷ ou le manque de légalité¹⁸. Selon Devallet¹⁹, les trois défauts majeurs imputés traditionnellement aux Carthaginois par leurs ennemis romains sont *perfidia*, c'est-à-dire le fait de ne pas tenir la parole donnée, *crudelitas*, la violence immotivée, et *calliditas*, l'habileté au mal. Ces traits négatifs sont opposés aux vertus romaines

⁹ Ennius, *Annales*, 286 V; Tite Live, *Ab urbe condita*, 27. 27, 12; Horace, *Carmina*, 3. 5, 49–50.

¹⁰ Ennius, *Annales* 286 V; Horace, *Epodes* 7. 5, 6.

¹¹ Valerius Maximus, *Memorabilia*, 9. 1, ext. 1; Justin, *Historiae Philippicae* 32. 4, 11.

¹² Tite Live, *Ab urbe condita* 27. 27, 12; 29. 6, 17.

¹³ Horace, *Carmina*, 4. 4, 46–47; Tite Live, *Ab urbe condita* 21. 4, 9.

¹⁴ Plaute, *Poenulus*, 1302; Ennius, *Annales*, 325 V; Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, 6. 2, 17–18.

¹⁵ Plaute, *Poenulus* 112–113; Tite Live, *Ab urbe condita* 22. 22, 15.

¹⁶ Plaute, *Poenulus* 1031–1033, 1107–1108.

¹⁷ Tite Live, *Ab urbe condita* 22. 23, 4; 26. 48, 11; 27. 28, 4.

¹⁸ Tite Live, *Ab urbe condita* 21. 40, 7; Valerius Maximus, *Memorabilia* 6. 1, ext 6; 9. 6, ext. 2.

¹⁹ G. Devallet, «*Perfidia plus quam punica*. L'image des Carthaginois dans la littérature latine de la fin de la République à l'époque des Flaviens». *LALIES*, 16, 1996, p. 17–28.

essentielles, *fides*, *humanitas* et *felicitas*. Cicéron fait chorus avec la majorité de ses compatriotes pour flétrir la perfidie des Carthaginois qui, à Rome, passait pour être leur défaut national par excellence. Qu'il en fasse une mention aussi lapidaire que catégorique (*Poeni foedifragi, crudelis Hannibal, reliqui iustiores* – *De officiis*, I 38) ou qu'il développe une argumentation rhétorique quadripartite (*si quid enim perfidia illorum detrimenti acceperimus, nemo erit praeter nosmet ipsos, quem iure accusare possimus. Ac primo quidem decipi incommodum est; iterum, stultum; tertio, turpe. Carthaginienses autem persaepe iam nos fefellerunt. summa igitur amentia est in eorum fide spem habere, quorum perfidia totiens deceptus sis* – *De inventione* I 71), il rappelle maintes fois²⁰ le manque de foi des Carthaginois visible notamment dans l'aisance – jamais démentie au cours de l'histoire – avec laquelle ils ignoraient les traités conclus. L'orateur établit l'antinomie morale entre Romains et Carthaginois et oppose la perfidie punique à la piété distinctive des descendants d'Enée. Un passage en revue des différentes caractéristiques nationales propres à assurer aux intéressés la suprématie sur d'autres peuples met en bonne place la ruse des Carthaginois aussi difficile à égaler que la religiosité qui a valu aux Romains d'être les maîtres de l'univers (*tamen nec numero Hispanos nec robore Gallos nec calliditate Poenos nec artibus Graecos..., sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus* – *De haruspicum responso*, 19). Cicéron reconnaît pourtant que Romains et Carthaginois partagent le même goût pour le recours aux subterfuges, en tant que tactique militaire ce qui émousse quelque peu les oppositions tranchées. Hannibal et son adversaire direct Fabius Maximus Cunctator ont un même penchant pour la dissimulation: *Callidum Hannibalem ex Poenorum, ex nostris ducibus Q. Maximum accepimus, facile celare, tacere, dissimulare, insidiari, praeripere hostium consilia* (*De officiis*, I 108). Il semblerait que la perfidie, ce trait national des Carthaginois, n'est pas étrangère aux Romains qui, eux, en font usage à de nobles fins patriotiques.

La cruauté des Carthaginois, aussi, ne laisse pas de choquer leurs ennemis. Cicéron en fait souvent mention: Regulus fut la victime du sadisme de ses bourreaux passés pour maître dans l'«art» de la torture (*De officiis* III 99; *In Pisonem* 19; *Philippicae* XI 4); les Romains détruisent Carthage pour punir, précisément, la férocité dont ses soldats avaient fait preuve durant la guerre (*De officiis* II 34). Les Carthaginois semblent persuadés que les divinités seraient avides de sacrifices humains (*Poeni... homines immolare et pium et dis immortalibus gratissimum esse duxerunt* – *De republica*, III 15); Hannibal est plus détestable comme ennemi que l'honnête Pyrrhus et reste dans la mémoire collective par ses actes de cruauté (*Cum duobus ducibus de imperio in Italia est decertatum, Pyrrho*

²⁰ D'autres passages cicéroniens qui dénoncent la perfidie des Carthaginois se trouvent, par exemple, dans *De lege agraria* II 95; *Rhetorica ad Herennium* IV 20, 60; *Pro Scauro* 42.

et Hannibale; ab altero propter probitatem eius non nimis alienos animos habemus, alterum propter crudelitatem semper haec civitas oderit – De amicitia, 28). Pour illustrer la complexité, figure de style qui combine l'antistrophe et l'épanaphore, l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* met en évidence la perfidie et la cruauté, ces traits définitoires inséparables des Carthaginois: *Qui sunt, qui foedera saepe ruperunt? Cartaginienses. Qui sunt, qui crudelissime bellum gesserunt? Cartaginienses. Qui sunt, qui Italiam deformaverunt? Cartaginienses. Qui sunt, qui sibi postulent ignosci? Cartaginienses. Videte ergo, quam conveniat eos inpetrare (IV 20).*

S'il est vrai que Cicéron brosse des Carthaginois un portrait en grosses touches sombres, il évite d'en faire une image toute en noir à opposer d'office à une image idyllique des Romains. Les Carthaginois ne manquent pas de qualités et Cicéron ne manque pas de les mentionner: un esprit pénétrant (*homo et acutus ut Poenus et valde studiosus ac diligens – Lucullus, 98*), l'intelligence politique et le civisme (*Nec tantum Carthago habuisset opum sescentos fere annos sine consiliis et disciplina – De republica, I, 4*), la maturité qui les pousse à opter, à l'instar des Romains et des Spartiates, pour les avantages d'une gouvernance qui associe le pouvoir monarchique au pouvoir aristocratique et au pouvoir démocratique (*ita mixta fuerunt et in hac civitate et in Lacedaemoniorum et in Cartaginiensium, ut temperata nullo fuerint modo – De republica, II 42*), la piété qu'ils témoignent jusqu'aux divinités vénérées par les ennemis (*Fuit apud Segestanos ex aere Dianae simulacrum, cum summa atque antiquissima praeditum religione tum singulari opere artificioque perfectum. Hoc translatum Carthaginem locum tantum hominesque mutarat, religionem quidem pristinam conservabat; nam propter eximiam pulchritudinem etiam hostibus digna quam sanctissime colerent videbatur – In Verrem, II, IV 72*). Quant à Hannibal, le Carthaginois emblématique, il se distingue par un talent militaire qui en fait l'égal des Romains (*Quis Cartaginiensium pluris fuit Hannibale consilio, virtute, rebus gestis, qui unus cum tot imperatoribus nostris per tot annos de imperio et de gloria decertavit? – Pro Sestio, 142*), par une ardeur toute juvénile au combat (*Hannibalem iuveniliter exultantem patientia sua mollebat – De senectute, 10*), par l'intelligence d'éviter les situations périlleuses même si elles sont annoncées par un rêve (*cum columnnam auream, quae esset in fano Iunonis Lacinae, auferre vellet dubitaretque... ei secundum quietem visam esse Iunonem ... minari, si fecisset, se curaturam, ut eum quoque oculum, quo bene videret, amitteret, idque ab homine acuto non esse neglectum; itaque ex eo auro, quod exterebratum esset, buculam curasse faciendam et eam in summa columna conlocavisse – De divinatione, I 48*), par le respect pour la dépouille de l'ennemi tué (*Marcellum cuius interitum ne crudelissimus quidem hostis honore sepulturae carere passus est – De senectute 75*), par sa franchise brutale et directe (*Peripateticus ille dicitur Phormio... locutus esse dicitur homo copiosus aliquot horas de imperatoris officio et de omni re*

militari. ... hic Poenus non optime Graece, sed tamen libere respondisse fertur, multos se deliros senes saepe vidisse, sed qui magis quam Phormio deliraret vidisse neminem – De oratore, II 76). Pour sa part, du moins, Cicéron ajoute des qualités notables au profil moral des Carthaginois sans, pour autant, faire contrepoids à leurs défauts si détestés par la plupart des Romains. Il ne se satisfait pas des clichés courants réservés aux Carthaginois, son analyse, nuancée, cherche à percer le caractère et le comportement de ces derniers. Grâce au prestige du célèbre orateur, c'est le portrait qu'il donne, lui, des ennemis de Rome qui sera adopté par la postérité, un portrait qui est le fruit d'une étude attentive encore que non systématique et qui se poursuit inlassablement tout au long de son œuvre.

MEMORY AS THE PLACE OF THE SELF IN ST. AUGUSTINE'S *CONFESSIONS*

RALUCA DUNĂ

1. INTRODUCTION

When we talk about self-portrait we think first of all of visual arts; to the same extent autobiography is referred to as a written narration. And yet, we admit the existence of literary self-portraits, pointing at their visual qualities and, on the contrary, we read pictures like stories or identify in artists' self-portraits their autobiographies. In fact, self-portrait in painting and autobiography in literature reflect the more complex evolution of artists' self-consciousness, within the specific context of each art.

A history of the convergence of authorial representations in literature and painting (autobiography and self-portrait) should begin long before the *Confessions* of St. Augustine (354–430), considered to be the beginning of modern autobiography. In *A History of Autobiography*¹, we find out that Egyptian funeral art combined text and image in order to realize both a portrait and a biography of the defunct: the image of the body conserved his vital force (*ka*), inscriptions, written in the first person, preserved the memory of his life. A research concerning self-portraiture and autobiography will focus on topics like: Augustine's self-portrait in *Book X* of the *Confessions*, Rembrandt's self-portraits that make up a real autobiography², Montaigne's *Essays*, which oscillate between visual and scriptural self-representation, and Rousseau's *Confessions*, that he himself called a "portrait", not a book. These are a few examples which outline the possible trajectory of such a research. We may find other suggestions in Louis Marin's books³ or in George Gusdorf's⁴. They paved the way for a comparative study of self-representations in literature and painting. Taking on their suggestions, we put forward the proposition that authorial representations in literature and painting could be referred to beyond the means of a parallel. In one

¹ Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, I–II, London, 1950.

² See Victor Ieronim Stoichiță, pp. 189–202, in *Efectul Don Quijote*, Bucharest, 1995.

³ Especially in *L'écriture de soi*, Paris, 1999; see ch. VII, "C'est moi que je peins..." *De la figurabilité du moi chez Montaigne*.

⁴ We refer mainly to *Auto-bio-graphie*, Paris, 1991.

word, we assume that they belong to the same *forma mentis* and cultural paradigm. The autobiographical text has to create a *locus*, it needs *figura*, a space to render the self-visible. In its turn, self-portrait in painting needs a proper name or a signature, a text to assert the person's identity and a means to introduce temporality into the space of the painting. A representation of the author in his own work, either text or image, will deal with both textual and visual modalities. The "I" of the author projects himself in the "now and here" of the work of art, simultaneously in time and space: the "I" inscribes himself in a self-referential text that unfolds in time, but also requires a space to be filled in with the image of himself.

This study starts off from this supposition: the unity of visual and textual, of self-portraiture and autobiography in the authorial representation. I will confine to discuss a literary work like the *Confessions* of St. Augustine, undoubtedly a crucial moment in the history of authorial representations. We chose the *Confessions* as they illustrate the idea of unifying the time and space of the authorial "I". This unity was possible in St. Augustine's autobiographical work since he discovered memory to be the place of the self.

2. A THEORY ON AUTOBIOGRAPHEIN

We have to clarify a few problems of concepts and terminology. First of all, what do we name "autobiography"? George Gusdorf, in the above-mentioned book, understands the word etymologically, as *auto-bio-graphhein* ("put down one's own life"). The question on how writing about oneself is easily reduced to the question of the self, which does not exist out of language. The ego ("I") forms itself in the moment it utters itself; writing about oneself creates a sense on oneself and it is, in a way, the very *origin* of the self. Now, if we try to answer the question "what is the referent of the *autobiographical* writing" ("*l'écriture de soi*"), we may conclude that there is no objective reference or real model as in the case of a self-portrait, where the picture reflects the mirror image of the painter. A painter could be seen as "the object of his own glance at himself" (Gusdorf), but the "I" of the autobiographical writing does not reflect any prior reality or image:

"Dans le cas de l'autoportrait, l'écriture se perd en un jeu de miroirs imaginaires, sinon même hallucinatoires. Le portrait écrit n'est pas une copie de quelque chose d'autre, mais bien et bel un original. L'écriture ne fait pas double emploi, elle annonce un commencement radical. Vérité difficile à admettre, tellement la pratique graphique nous habitue à imaginer la préexistence de la «conscience», de la «pensée», dont l'activité de la main se bornerait à commémorer la présence. (...) Néanmoins le texte dit ou écrit n'existe pas de la même manière que le sens préalable; la pensée non énoncée demeure une matière fugace, insaisissable, d'ailleurs nulle et non avenue si elle n'est pas formulée."⁵

⁵ Gusdorf, *op. cit.*, p. 110.

The fact that for the autobiographical writing the copy is the same with the original is only one side of the problem. The "I" that puts itself down changes itself all the time, evolves while the writing goes on, and its continual metamorphosis makes us utter the impossible correspondence between the *real* self (the "I") of an artist and his projection in the autobiographical work. We explicitly uncover our conception concerning authorial representation in autobiography: it is not a mere life-story, but an "instrument to make the self intelligible to the self" (Gusdorf). Also, we admit that autobiography tends to express a synthesis of what is eternal and peculiar in the individual existence.

St. Augustine was the first to perceive the double nature of autobiography, not of that autobiography following the ancient biographical model, but of the modern autobiography, which means introspection and self-creation. His great achievement was the invention of the "self", carried out by the eulogy to memory in Book X. This chapter, considered to be a self-portrait, unlike the preceding nine chapters, narrating the story of his life, attempts to what Gusdorf called the synthesis of the non-temporal and historical existence of the individual. St. Augustine takes over a whole rhetorical tradition, based on *memoria artificialis* and converts it into something absolutely new: the place of memory converges to the time of the self. In what seemed at a first look the "emptiness of the self" (Gusdorf), Augustine finds out, at the end of a tormented confession, the hidden and primordial source of his self: Deity. The self (which is the soul) comes to know and recognize itself only according to his recognition and knowledge of God.

3. THE MEANING OF SELF-PORTRAIT

After discussing what Louis Marin called "l'écriture de soi", we shall pay attention to the problem of authorial representation in painting. Our starting point is a book on Rembrandt – a painter who dedicated much of his work to self-portraiture. Georg Simmel⁶ conveys a philosophical perspective on the subject of self-representation. His conclusions will prove of great help to our demonstration.

Simmel opposes classical art, whose aim is to give the individual an effigy-like representation *in aeternitate*, to another kind of art, inaugurated by Rembrandt, which tempted to grasp the mystery of life and soul. Life – a vital primeval force of our inner world – is fluid, always flowing, changing, never the same. Rembrandt's portraits and self-portraits prove a new understanding of this mysterious life of the soul. They do not represent a human type, but the individual, with his or her particular state of mind and momentary emotions. That is why Rembrandt's self-portraits may be considered as important as Augustine's *Confessions* to the history of authorial representations: Rembrandt pulled portraiture out of a non-temporal

⁶ Georg Simmel, *Rembrandt*, translated by Grigore Popa, introductory study, Bucharest, 1978.

and exterior realm, and brought it to the world of inner time. Thus, he conquered a third dimension in painting: that of interiority. Rembrandt's self-portraits are pictures of his momentary hypostases, but they desperately try to grasp the inner sense of his life, spread out in the continual passing of time. Let us remember what Montaigne said about his *Essays*: "I do not paint the being. I paint the passage."

Now, we may restate our initial premise: writer or painter, each has to use the specific means of the other. Self-representation must assume the paradox of becoming. On the one hand, what we call destiny can be perceived only if we follow a narration. On the other hand, the self reveals itself only at the present moment. So, we could consider our access to the concreteness of the human being dependent of the producing of an image. Self-portrait and autobiography attempt both to convey the *totality* of the human being, by representing the self in space and time, now and in the *passage* of time, as image and text.

4. "EGO SUM QUI MEMINI, EGO ANIMUS"

Paul Ricœur entitles *Temps de l'âme et temps du monde* the first chapter of his book *Le temps raconté*.⁷ There is a "time of the soul" and a "time of the world", two opposite terms of a debate between Platonic and Aristotelian conceptions on time and memory. We shall not resume the French phenomenologist's argument, we shall just point out some of his reasons, taking them over to our side.

Ricœur affirms that Augustine assumes in his *Confessions* one of Aristotle's major ideas: "Memory is solidary with time"; that is why the discourse on inner life in Book X starts from the problem of how we measure time. I should say that the question of time is not only the way to introduce his self-portraiture, but it is also its end. We cite from Book XI: "We can measure the moments that pass, and we measure them while we perceive them; but how to manage those moments that have already passed away, and are not anymore, or even with future moments, that have not come to existence yet, who dare measure them? (...) Thus, only when time is passing, time can be perceived and measured."⁸ The conclusion is relevant: "the present is the only that exists"⁹ and "what exists, no matter where it lies, lies only in the present time". In fact, Augustine refers in such paradoxical terms to memory, where everything is being present all the time. The three temporal categories "exist only in the soul"¹⁰. Or, memory and soul are one and the same: "Oh my soul, where do I measure time's flowing, if not in thyself"¹¹ or "Thus, I do

⁷ The third volume of *Temps et récit*, Paris, 1985.

⁸ St. Augustine, *Confessions*, cited ed., p. 409 (our translation into English).

⁹ *Ibidem*, p. 410.

¹⁰ *Ibidem*, p. 412.

¹¹ *Ibidem*, p. 419.

not measure those that are not anymore, but something that I find in my memory and which sticks firmly in my memory.”¹² Augustine states that time can not be measured objectively, that time does not exist somewhere else outside the soul. And even more, time is figured out as the “length” of the soul itself. So, time is soul’s power to extend before and after the present moment of its utterance: “... time is nothing but a length, but whose length is time, I reckon I do not know for sure, but I wonder whether it is the length of the soul itself.”¹³ The final conclusion is: “I have not learnt so far what time is”; what he knows for sure is that he “utters all these things in time”. We may interpret such assertions as Augustine’s self-confessed impossibility to capture his image, to find out what he himself is. He can only write *about* himself, compose a texture “in time”. He proves in Book XI the non-existence of human or worldly time; the sole real time is Divine Eternity – and the “time of the soul”, when soul harbors in God. When Augustine comes to conclude this meeting between human and divine time, in Book XI, he abandons the autobiographical narration of the first nine books and also the self-portraiture of the previous Book X. The last three books of the *Confessions* adopt “the language of God”, turning into a sort of a “parasitical text of the *Bible*”¹⁴.

Let us come back to Book X and to the problem of inner time and memory. Ricœur, in *Memory, history, forgetting*¹⁵ affirms the opposition between two types of time: “... for Augustine, the real and primordial experience of inner time is principally opposed not to public time, but to the time of the world.”¹⁶ Augustine relates the analysis of memory to the analysis of time. Then, inner time identifies with memory, the vast inner space where the self lies. To Ricœur, this means that “there is no phenomenology of memory outside the painful searching of interiority”. From our perspective, it is essential that inner time comes to be identified with memory-as-the-place-of-the-self.

Behind this process of rendering interiority in terms of space, there lies a whole rhetorical tradition, where memory played a major role. Memorizing techniques of eloquence were based on the association of word or parts of the discourse with images. Artificial memory consists of “places and images”¹⁷, *ars memoriae* is the “method of *loci*”¹⁸ (Proust would prove a good example for the use of such an ancient rhetorical method).

Ricœur’s conclusions are precious to us. On the one hand, there is the spatial dimension of the human thought, an idea that Renaissance took over and

¹² *Ibidem*, p. 421.

¹³ *Ibidem*, p.419.

¹⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, 1980.

¹⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, 2000; we use the Romanian translation, *Memoria, istoria, uitarea*, translated by Ilie and Margareta Gyurcsik, Timișoara, 2001.

¹⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷ Beaujour, *op. cit.*, p. 82.

¹⁸ *Ibidem*, p. 59.

transmitted up to modernity: the *cogito*, the human thought, covered what we now call “self”¹⁹ – Montaigne also referred to it in this way when talking about himself. On the other hand, Augustine’s “Platonic interpretation of the Latin rhetoric” connects memory to something “fundamental” to the human nature, not emerging from mere facts. These two conclusions argue for a visual model of self-portraiture in Book X. Ricœur’s discussion is based on the analysis of Socratic dialogues like *Theaitetos*, *The Sophist*, *Phaidros* and *Philebos* and on their influence upon Augustine’s theory on memory in Book X. This discussion is interesting to us as it puts forward both models, typographical and visual for the process of memory and remembering. Plato compares the soul to a book or to wax, where words are to be imprinted: “A painter (*zographos*)” comes after “the scribe” (who puts down what he sees, hears, etc.) and “paints (*graphein*) images” of what the scribe previously wrote in the soul. The relation between scribe and painter parallels the relation between textual discourse and visual image. The imprint in the soul belongs to interiority, while written discourse belongs to the exterior world – an opinion shared by the American researcher David Farrell Krell, cited by Ricœur²⁰. Finally, the Platonic argument in Augustine’s discourse on memory pleads for the iconographical paradigm of self-representation. Augustine finds out his self in the *depositum* of the soul, in a privileged *space* where memory and self are the same. Now, we shall look further into the nature of this space.

Memory covers all sorts of places: plains, caves and caverns, large palaces, hidden store places; it is a space where it can run or fly, climb up and down. “The huge power of memory” is soul’s power, not completely intelligible to soul itself: “Soul is too narrow to contain itself”. Memory seems to be more than man could learn about himself. Augustine confesses: “I do not understand what I am.”²¹ Which means that memory and soul surpass our knowledge of ourselves. Still, I *am* what I *remember* about me (chapter XVI, Book X): “I am who he remembers, me, the soul. But, paradoxically, my memory is not understood by me, even though I could not name myself without it.”²²

At the beginning of Book X Augustine explicitly named the aim of his self-portraiture: to show what he *is now*, not what he used to be in the past. But his confession about “me, the one that I am *now*” (ch. III) reveals gradually the impossibility to understand and represent himself. The space of soul-memory (“in my soul there is everything that exists in my memory”²³) opens to his own understanding as it includes the Divine “Other”. In chapter XVII Augustine asks

¹⁹ Augustine, in Book X, ch. XI, says that *cogitare* means etymologically “put together in the same place”, i.e., in the soul.

²⁰ Cf. *Memoria, istoria, uitarea*, p. 22.

²¹ Augustine, *Confessions*, p. 344.

²² *Ibidem*, p. 353.

²³ *Ibidem*, p. 354.

the essential question *where* will he find God outside the space of his memorial self: "... Because if I find You beyond my memory, I do not remember You. And then, how shall I find You, if I do not remember You?"²⁴

The relation between memory and soul will be clarified by a subtle parallel to the relation of soul to God. This similarity is due to the process of recognition that functions when we recollect things (the Platonic conception on memory). I am what I remember to be, I am able to perceive God's presence inside me because I can remember Him. To search God is to search into your own memory: He cannot be found elsewhere (ch. XXIV), "You surely live in there" (ch. XXV). How God lives this space is a mystery, since there are not any "places" to dwell when we find God inside ourselves. At that very moment, self-acknowledgement and self-representation seem eluded. Augustine is searching now for the lines of the divine portrait of God who lies inside him. The mysterious dwelling of God in the human soul corresponds to the mysterious relation of man to himself. While he cannot find himself – outside God –, self portrait as *image* of his self turns into a paradoxical "self-portrait without a self" (as Beaujour called it, in the above cited book). In fact, to Augustine, only by means of this substitution the self may be recovered: "... And You were inside me, and I was outside. and, being outside, I was looking for You..." (ch. XXVII) This means that God lies in man's soul even more profoundly than he himself does it. The "Divine Other" dwells in the inner space of soul more completely than soul itself does. And the revelation of God inside the individual soul is the most intimate self-revelation. Maybe *vice versa*: reaching one's identity leads to soul's identification to its Creator. We shall quote a few other significant sentences from Book X: "to a lesser degree I know myself, than I know You" (ch. XXXVII), "Then I entered the hidden and vast spaces of my memory; ... and I searched there and I was frightened to see that I was not able to understand anything of my memory without You, and then I thought You was not one of them. And it was not me who discovered these things, even though I was walking in these spaces (...). But all the time I was listening to Your Voice that guided me and commanded what to do (...). And still I do not find a safe place for my soul in these spaces where I walk under Your guidance, but only in You, the One who gathers my scattered senses, without losing any part of myself." (ch. XL)

The self-portrayal is finally drawn out of time and out of the human discourse. It is a *place* where the self is able to find out what it is, to recognize and recollect itself in the very depth of itself, where it also acknowledges the divine presence. God, to whom Augustine addresses his *Confessions*, is the centre and the end of a search in his inner "space". God lies in his soul, in his memory, in a place where identity loses its personal character to meet the Divine Identity.

Michel Beaujour in *Miroirs d'encre* proposes an interesting theory: every self-portrayal implies the problem of the other, not only of the self. The "other self"

²⁴ *Ibidem*, p. 355.

is for Augustine “the Divine Other”. “*Memoria sui*” in Book X is not the autobiographical memory, recollecting the unity of a physical and historical person. Memory seeks more than a human identity; it seeks a totality, God: its real and eternal self. “*Memoria sui*” is not a place of its own, but a non-place of the self, where God lies. In fact, the self is not only a non-place, but also a non-self. Maybe it is time, God’s Time.

Paradoxically, Augustine’s self-portrayal tends to negate finally authorial representation. Georg Gusdorf says that Augustine’s modernity should be sought in this “man of introspection” that “can not grasp himself”. In fact, his impossibility to grasp and represent his self may be explained in other terms: as the revelation of the unity of soul and God. This unity accomplishes in the *non-place and non-time of memory*. Soul and memory get lost in “the time of the world”. Augustine’s discourse on himself acquires its profound significance when it meets – paradoxically out and inside the soul – the divine Word.

LES TRACES ICONOGRAPHIQUES D'UN TEXTE BIBLIQUE CONTROVERSÉ

CRISTINA BOGDAN

«...la fortune d'un thème iconographique est en relation avec celle du texte qu'il illustre.»

(Juliette Renaud)¹

Le message des textes bibliques s'est répandu au long des siècles par diverses formes circonscrites à l'aire du domaine oral, de celui écrit et de celui figuratif. Le sermon, l'exégèse ou l'iconographie ont proposé des variantes de «commentaire» aux Écritures, adéquates à un certain type de public, en quelque sorte familiarisé avec le langage propre à ces disciplines.

Parmi les textes inclus dans le canon biblique², l'*Apocalypse de Jean* occupe une place privilégiée dans la hiérarchie de ceux qui ont généré une pléthore d'interprétations dogmatiques, théologiques, philosophiques, ainsi que des transpositions en images des plus diverses.³

Nous n'allons pas entrer dans des détails relatifs à la littérature apocalyptique⁴ en général, à l'attitude des Pères de l'Église à l'égard de cet écrit visionnaire, à la détermination

¹ Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysios. Interprétation byzantine des gravures occidentales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, p. 7.

² Son inclusion parmi les textes des *Écritures* a été faite assez tôt en Occident (III^e siècle), tandis que l'Orient s'est montré longtemps réticent. Le patriarche grec Photios a exclu l'*Apocalypse* du *Nomocanon* (IX^e siècle) et elle n'a été officiellement acceptée par l'Église Orthodoxe qu'au XIV^e siècle, même s'il y avait eu antérieurement des théologiens orientaux qui n'en avaient pas contesté le statut canonique.

³ Carol Heitz, «L'Apocalypse au Moyen Âge», in «Les Cahiers de l'Université Libre de Saint-Germain-en-Laye et sa Région», no. 4/1991, p. 1: «La puissance des images de la Révélation johannique est telle qu'elle enjambe aisément les catégories d'art: architecture, sculpture et peinture – monumentales ou miniaturisées – sont également imprégnées par la force et la richesse suggestive contenues dans ce texte.»; Marc Thomieu, *Dictionnaire d'iconographie romane*, 2^e éd., Yonne, Les Ateliers de la Pierre-qui-vire, 1996, p. 36: «L'Apocalypse est le texte de la Bible le plus illustré sur le vélin des manuscrits comme dans la pierre des églises.»

⁴ Voir Nancy Grubb, *Apocalypses*, Paris, Éd. Abbeville, 1997, pp. 7–8.

de la paternité⁵ de l'œuvre ou aux écoles d'interprétation qui ont essayé de l'explicitier et de la classifier.⁶ Ce qui nous intéresse dans cette étude ce sont les reflets que *l'Apocalypse* a laissés au niveau visuel. Cette longue épître qui contient «autant de mystères que de paroles»⁷ a été partiellement ou intégralement illustrée dans l'enluminure des manuscrits, la peinture murale, la sculpture et l'architecture monumentales, l'art des tapisseries et des vitraux, la décoration d'objets funéraires ou de culte. Les premiers motifs apocalyptiques peuvent être déchiffrés sur certains sarcophages (par exemple, sur celui de l'archevêque Théodore de Ravenne, mort en 688 et enseveli dans un sarcophage en pierre, datant du V^e siècle⁸, apparaît le symbole *Alpha et Omega*, combiné avec le monogramme de l'empereur Constantin le Grand) ou dans les ornements de quelques «objets de luxe»: reliures, étoffes, reliquaires, etc. Les V^e–VI^e siècles sélectionnent dans le répertoire d'images de la prophétie les éléments à même de tracer l'idée de la *Gloire divine – Alpha et Omega, l'Agneau sur le mont Sion, le Trône de la Gloire et la Prostration des vingt-quatre Vieillards, le Livre scellé de sept sceaux* – et les insère dans les mosaïques qui ornent d'habitude la coupole de l'autel dans un grand nombre de basiliques de Rome, Ravenne, Milan, Naples ou Vicence.⁹ Cette «iconographie triomphale»¹⁰ conservera une place significative dans les arts visuels jusque vers le milieu du XII^e siècle, étant intégrée aussi dans les cycles de miniatures qui illustrent, en Occident, les commentaires à la Vision de Pathmos. Les chercheurs ont établi la démarcation entre les groupes les plus importants de manuscrits enluminés, en fonction de l'espace d'où ils proviennent ou de l'auteur qu'ils ont suivi. Juliette Renaud¹¹ fait la distinction entre le cycle espagnol et celui anglo-

⁵ Ont été proposées trois variantes de paternité: *l'Apocalypse* a été rédigée par Saint Jean-Baptiste et par certains de ces disciples; le texte appartient à un prophète chrétien itinérant, d'origine juive ou palestinienne; l'écrit est dû à Saint Jean l'Évangéliste, nommé aussi Jean le Théologien, voir Nancy Grubb, *op. cit.*, pp. 8–10.

⁶ Il existe quatre écoles d'interprétation de *l'Apocalypse de Jean*: l'école **prétériste** (qui soutient que *l'Apocalypse* décrit les événements qui vont jusqu'à la fin de l'Empire romain ou les moments qui précèdent la conversion au christianisme de l'empereur Constantin le Grand); l'école **historiciste** (*l'Apocalypse* est un tableau de l'histoire à partir du moment de la naissance du Christ jusqu'à la Parousie; on essaie de trouver des correspondances entre des passages du texte et des événements historiques précis); l'école **idéaliste** (l'écrit est purement symbolique, les détails qui y sont précisés peuvent être identifiés dans n'importe quelle période du christianisme); l'école **futuriste** (*l'Apocalypse* est une prophétie des événements à venir).

⁷ Saint Jérôme, in Frédéric Van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 33; Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Éd. Picard, 1996, p. 7.

¹⁰ Yves Christe, *op. cit.*, p. 7.

¹¹ Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 24.

français. L'analyse plus nuancée de Frédéric Van der Meer¹² sépare le *groupe italo-gaulois* (qui comprend 6 manuscrits, parmi lesquels celui du début du IX^e siècle de Trèves, sa copie inachevée de Cambrai et celui de Bamberg, des environs de l'an 1000, vu comme «une première tentative d'expressionnisme teutonique»¹³) du groupe qui réunit les illustrations aux commentaires du moine asturien Beatus de Liébana (le cycle dénommé *Beatus* est formé d'environ 30 manuscrits¹⁴, de la période des X^e-XIII^e siècles, aisément reconnaissables grâce aux influences de l'art oriental¹⁵) et de celui *anglo-normand*¹⁶ (le plus ample: il contient environ 70 manuscrits, des variations autour des commentaires prolixes de Berengaudus, répartis dans l'intervalle temporel qui va de 1200 à 1400).

Dans «l'avalanche d'images»¹⁷ proposée par la Révélation de Jean, les artistes ont accentué les éléments qu'ils ont considérés comme définitoires, en fonction de la sensibilité personnelle ou des modèles qu'ils suivaient. Il est intéressant de remarquer que, jusqu'à un certain moment, ont été mises en évidence uniquement les scènes remplies de sérénité de la Majesté Divine. D'ailleurs, la lecture liturgique du texte, prévue pour la période pascale¹⁸, s'achevait par l'évocation du Trône et de la

¹² Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 40-46.

¹³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴ Nancy Grubb, *op. cit.*, mentionne 36 manuscrits plus ou moins complets (p. 14); Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, invoque approximativement 20 illustrations des commentaires de Beatus de Liébana (p. 42); Ingo F. Walter, Norbert Wolf, *Codices illustres. Les plus beaux manuscrits enluminés du monde. 400 à 1600*, Köln, Éd. Taschen, 2001, se rapporte à 23 manuscrits échelonnés au long des X^e-XIII^e siècles (p. 107).

¹⁵ Ingo F. Walter, Norbert Wolf, *op. cit.*, p. 107: «Aucun ensemble de monuments artistiques ne montre peut-être aussi clairement l'Espagne dans son rôle de creuset des influences les plus hétérogènes, que les exégèses visuelles de l'Apocalypse de Beatus de Liébana – qu'il s'agisse des premiers manuscrits datant encore de l'époque mozarabe, ou de ceux réalisés à l'époque romane. On y reconnaît d'une part une composante orientale, orientalisante, issue du vocabulaire formel des manuscrits syriens ou mésopotamiens – des éléments perso-sassanides ayant par ailleurs pu exercer une influence; il y a là aussi l'élément mauresque, venu de Cordoue, à laquelle était soumis les Mozarabes du Sud de la péninsule; il y a là enfin, troisièmement, la reminiscence de l'art goth du VI^e siècle, qui allait se faire sentir pendant quelques siècles encore.»

¹⁶ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 42: «Conservant beaucoup d'éléments italiens, il doit être né vers 1220 ou 1230, sans que l'on puisse déterminer si ce fut en Angleterre ou dans le nord de la France; aussi les spécialistes s'accordent-ils à parler du "cycle anglo-normand", souvent enrichi d'un nombre variable de gloses empruntées au commentaire spiritualiste de Berengaudus, évidemment fort à la mode.»

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ Carol Heitz, *art. cit.*, p. 4: «Dès le VII^e siècle, quelques lectionnaires nous renseignent sur la situation liturgique de l'Apocalypse dans les différentes églises de l'Occident. Partout, mais surtout en Espagne et en Gaule, elle apparaît étroitement associée à la semaine pascale, solennité suprême de l'année liturgique. En Espagne, cet usage avait été établi par le IV^e Concile de Tolède qui alla jusqu'à menacer d'excommunication ceux qui ommettraient de faire la lecture de l'Apocalypse en temps pascal.»

prostration des vingt-quatre Vieillards devant lui (*Apoc.* 5,14). Les cataclismes qui se succèdent avec rapidité après l'ouverture des sceaux sont passés sous silence jusqu'à l'apparition des cycles miniaturés complets.

Le monde orthodoxe s'est montré longtemps réticent à l'égard de l'*Apocalypse*, quoique les premières interprétations théologiques datent du début du VI^e siècle déjà. Juliette Renaud voit dans l'exégèse d'André, évêque de Césarée en Cappadoce, l'une des sources d'inspiration des commentateurs occidentaux des environs de l'an 1000.¹⁹ Naturellement, l'attitude retenue des théologiens orthodoxes a influencé le programme iconographique, des prescriptions duquel la Révélation de Pathmos est absente jusque vers la fin du Moyen Âge: «(...) l'officialité du clergé orthodoxe a accepté l'*Apocalypse* sur la liste des livres canoniques à peine vers le milieu du XIV^e siècle et le thème n'a été inclus dans le répertoire de la peinture postbyzantine que plus d'une centaine d'années après la chute de Constantinople sous les Turcs (1453), lorsque la vision de l'apôtre Jean répondait à la psychose d'une société désorientée et dépourvue d'espairs.»²⁰ Et pourtant, certains milieux monastiques, tels ceux des Coptes d'Égypte, se sont montrés réceptifs à l'égard du texte, en développant même un culte pour les quatre Vivants, considérés comme symboles des évangélistes (*Apoc.* 4,7-8), et pour les vingt-quatre Vieillards évoqués autour du Trône (*Apoc.* 4,4), auxquels ils ont inventé des dénominations et leur ont créé même des jours de célébration dans le calendrier religieux.²¹ La représentation de ces êtres devient l'un des repères visuels «obligatoires» des fresques du monde copte des XI^e-XIV^e siècles: «Les programmes iconographiques sont similaires. Dans le sanctuaire, le Christ en majesté trône en gloire entouré de forces célestes. Les vingt-quatre prêtres de l'*Apocalypse* participent à la célébration. Les quatre Vivants intercèdent pour le salut de l'ensemble de la création.»²²

Les chercheurs ont saisi le rapport entre les moments tensionnés de l'histoire et la focalisation de l'attention sur les motifs apocalyptiques. De même que dans l'Espagne de l'occupation musulmane Beatus de Liébana avait résumé «l'essentiel des commentaires précédents²³ dans un "enchaînement" de facture encyclopédique»²⁴, en offrant ainsi le point de départ d'un important cycle de manuscrits miniaturés, vers la fin du Moyen Âge, dans une période marquée par le spectre implacable de

¹⁹ Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ Comelia Pillat, *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească* (Variations sur des thèmes donnés dans l'art roumain médiéval), Bucarest, Éd. Vremea, 2003, p. 143.

²¹ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 28; 31.

²² Mahmoud Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Paris, Éd. Picard, 2003, pp. 221-222.

²³ Beatus de Liébana cite des auteurs d'orientations diverses, tels que Ambroise, Augustin, Victorin, Jérôme, Grégoire le Grand, Isidore de Séville, le donatiste Tichonius, etc. Voir, pour les détails, Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 113.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

la peste et par les atrocités des guerres civiles, on rencontre de nouveau une multitude de preuves qui témoignent de l'importance accordée à la Vision de Pathmos. Les manuscrits du cycle anglo-normand (dont se détachent par le raffinement de l'exécution celui conservé dans les fonds de Trinity College²⁵ de Cambridge et celui de Lambeth Palace²⁶), les sculptures des façades sud et ouest de la cathédrale de Reims²⁷, l'immense tapisserie d'Angers²⁸ (commandée par Louis I^{er}, duc d'Anjou et achevée vers 1380, selon les maquettes de Jean de Bruges) ou la scène peinte par Hans Memling sur le côté droit de l'autel intitulé *Le mariage mystique de Sainte Catherine* (1475–1479) constituent quelques-uns des sommets des représentations apocalyptiques proposées par l'intermédiaire des diverses formes d'art, aux XIII^e–XV^e siècles. La Réforme et la Contre-Réforme ont créé à leur tour le climat propice aux représentations de ce genre, le texte «pouvant être interprété soit comme une allégorie de la décadence de la papauté, soit comme symbole des troubles causés par les protestants»²⁹, et le développement de la xylographie a offert un support nouveau, en facilitant l'accès d'un public plus large aux images: «L'invention de la gravure en taille-douce, qui permettait de multiplier d'abord les estampes et ensuite des livres entiers, mit fin au monopole de la miniature et bientôt rendit inutile le travail lent et coûteux des enlumineurs. Désormais, le magistrat, le savant, le bourgeois, le curé, le simple clerc pouvaient s'offrir une belle estampe et même une série de gravures.»³⁰

L'importance accordée à cet écrit à l'époque résulte aussi du choix opéré: c'est le premier texte de l'Écriture Sainte qui ait bénéficié de la technique récemment inventée. L'archétype des gravures sur bois a été créé en Hollande, à Haarlem (1420–1435), dans l'atelier de Jean Coster ou de son fils, Laurent.³¹ La sûreté de l'exécution transforme ce début dans une réussite: «Comme il arrive souvent, dans une technique nouvelle, le graveur a trouvé du premier coup la formule parfaite. Il travaille sans hachures, sans grisé, sans taches noires, d'une façon nettement linéaire. Chaque coup porte. Le dessin est si ferme et, malgré la parcimonie des moyens, si clair, que nous croyons voir le type accompli d'un art purement graphique, un peu comme sur les vases grecs.»³² Dans les dernières décennies du XV^e siècle, l'*Apocalypse* sera illustrée de gravures dans la *Bible* de Cologne (travaillée dans l'atelier de Heinrich

²⁵ Pour la description du manuscrit, voir Ingo F. Walter, Norbert Wolf, *op. cit.*, p. 166.

²⁶ *Ibid.*, p. 182.

²⁷ Pour une présentation détaillée, voir Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, trad. de l'allemand par Françoise Monfrin, Paris, Éd. Payot, 1987 (tome I^{er} – texte; tome II – planches).

²⁸ Pour la description détaillée de la tapisserie, voir *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers. Cahiers de l'Inventaire*, 4, 2^e éd., Nantes, Éd. du Service régional de l'Inventaire des Pays de Loire, 1993.

²⁹ Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 143.

³⁰ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 273.

³¹ *Ibid.*, p. 273.

³² *Ibid.*, p. 274.

Quentell, 1478–1479), dans celle de Nüremberg (1483, qu'Albrecht Dürer a pu lui aussi voir, car l'éditeur, Anton Koberger, était son parrain) ou dans celle de Strasbourg (Johann Grüninger, 1485). Le siècle s'achève dans le registre le plus haut avec les gravures de celui qui sera plus tard l'auteur de la *Mélancolie*, dont l'importance dans l'histoire de l'art a déterminé Louis Réau à proposer deux séquences temporelles: avant et après Dürer.³³

UN CARREFOUR DANS L'HISTOIRE DE L'ART: LES GRAVURES D'ALBRECHT DÜRER À L'APOCALYPSE

«Dürer s'est emparé de l'Apocalypse comme Dante de l'Enfer.»

(Émile Mâle)³⁴

Les historiens de l'art ont souvent mis en évidence le rôle décisif et la trace laissée, directement ou par intermédiaire, par les représentations de l'Apocalypse dans la vision de Dürer dans les cycles ultérieurs de vitraux, fresques ou gravures de l'aire occidentale, mais aussi dans celle orthodoxe (athonite ou russe). Celui qui explique de manière tranchante la différence que représente la démarche de l'artiste allemand est pourtant Erwin Panofsky, dans le vaste ouvrage consacré à la vie et à l'œuvre de celui-ci.³⁵ Il y a deux éléments en effet nouveaux introduits par Dürer: l'un se rapporte au statut de la création («le premier livre conçu et publié par un artiste, sans l'aide de l'extérieur»³⁶), l'autre se rapporte à la manière d'organisation interne du livre (avec la séparation entre les images et le texte, par le placement des gravures sur le recto des pages et du texte sur le verso³⁷). Cette délimitation était destinée à souligner le statut égal des messages complémentaires: scriptural et iconographique. L'image ne constituait plus une simple mise en page d'un texte, mais devenait elle-même discours, pouvant donner naissance, à son tour, à des commentaires. La restriction du nombre de séquences à 14 seulement impliquait un effort pour condenser l'information visuelle de la Révélation, concentrer les symboles apocalyptiques et repenser, à la manière d'un metteur en scène, leur distribution dans les gravures. Ainsi, on a renoncé tout à fait à

³³ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II (*Nouveau Testament*), Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 670.

³⁴ Émile Mâle, *apud* Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 48.

³⁵ Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Éd. Hazan, 1987, pp. 88–89.

³⁶ *Ibid.*, p. 88.

³⁷ *Ibid.*, p. 89: «Ce que Dürer voulait réaliser, c'était un livre qui confint le texte complet en même temps qu'une suite d'images peu nombreuses, qui ne serait ni interrompues par le texte, ni insérées dans le texte, ni, bien entendu, mêlées de texte. Il réserve donc le recto des pages pour des gravures sur bois, exemptes d'inscriptions, et imprime le texte au verso.»

quelques scènes de l'iconographie traditionnelle³⁸, tandis que d'autres, présentées dans des sections distinctes dans les manuscrits enluminés, sont intégrées dans un seul tableau. Parfois, les changements ont été repris dans les gravures que l'artiste a eu la possibilité de connaître. Erwin Panofsky passe en revue les scènes où se fait sentir l'influence des modèles consultés³⁹, en accentuant pourtant les modifications opérées et, surtout, les modalités spécifiques d'interprétation de la Vision de Pathmos. La précision des détails concrets du décor et l'exactitude avec laquelle sont représentés certains personnages, en conformité avec la lettre du texte, ne diminuent pas l'effet irréel, fantasmagorique, des scènes, au contraire, elles l'augmentent: «Quand le texte de la Révélation dit que les yeux du Fils de l'Homme étaient "comme une flamme de feu", l'artiste peut se permettre de montrer des flammes jaillissant des tempes du Seigneur, parce que le pouvoir "dématérialisant" de son trait confère le même caractère incorporel aux flammes, à la chair et aux cheveux. Saint Jean peut réellement "dévorer" le Livre (qui, dans la plupart des images du Moyen Âge et dans toutes celles du XV^e siècle, lui est seulement présenté), parce que ce livre semble se désintégrer sous son souffle de feu. La technique de la gravure sur bois, telle que Dürer la réinterprète, l'autorise à appliquer le conseil que donne Aristote au dramaturge: "Il faut préférer ce qui est impossible, et pourtant plausible, à ce qui est plausible, mais peu convaincant."»⁴⁰

Le dynamisme et le dramatisme des épisodes créés par le peintre allemand à 27 ans à peine a imposé un modèle si puissant que l'on a considéré «qu'à partir de 1500, Dürer a eu le monopole sur l'Apocalypse»⁴¹, ses interprétations étant transposées dans des variantes plus ou moins réussies, en fonction de l'imitateur. Par l'entremise de la *Bible de Wittemberg* (illustrée, en 1522, par Lucas Cranach l'Ancien et ses disciples), le modèle proposé par le maître de Nüremberg a été rapidement diffusé dans l'espace allemand⁴², français⁴³ et, vers la seconde moitié du XVI^e siècle, dans l'aire culturelle de l'Orthodoxie.⁴⁴

³⁸ *Ibid.*, p. 91; Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 288: «Enfin, Dürer a omis des scènes qui ne manquaient jamais dans les manuscrits: la passion et l'ascension des Deux Témoins, le Seigneur foulant les raisins dans la cuve à fouler, les Noces de l'Agneau, et, chose étonnante, les anges qui vident les coupes de la Colère.»

³⁹ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 92 et les suivantes.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹ Frédéric Van der Meer, *op. cit.*, p. 288.

⁴² Louis Réau, *op. cit.*, pp. 677–678; *The Dictionary of Art*, tome II, éd. Jane Turner, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 224: «The Wittenberg model proved to be a potent instrument for the dissemination of Dürer's new Renaissance conception to major artists such as Hans Holbein the younger and Hans Burgkmair I, as well to the minor masters Hans Brosamer and Sebald Beham, who produced five engraved editions of the Apocalypse from 1539 to 1558.»

⁴³ Louis Réau, *op. cit.*, pp. 678–681, y sont passées en revue les diverses formes d'art dans lesquelles s'est fait sentir l'influence de l'artiste allemand: gravure, sculpture, vitraux.

⁴⁴ *Ibid.*, chap. «L'art de l'Orient. Les Apocalypses postbyzantines, athonites et moscovites», pp. 681–683; Juliette Renaud, *op. cit.*, y est évoquée l'influence des gravures de Dürer sur les fresques athonites du XVI^e siècle.

TRANSPOSITIONS EN VÊTEMENT ORTHODOXE

La première figuration de l'*Apocalypse* dans l'espace postbyzantin est conservée dans l'église de «l'Assomption de la Vierge» du Kremlin (à Moscou). Il s'agit d'une icône commandée probablement par le tsar Ivan III^e et datant d'environ 1500.⁴⁵ Les scènes qui la composent sont réparties en trois registres, mais leur ordre ne suit pas de près le fil des événements proposé par le texte: «Le récit est interrompu, cassé, par l'insertion des motifs entrant en scène de manière prématurée ou par des rappels à des épisodes antérieurs qui n'avaient pas été retenus en temps voulu.»⁴⁶

Il nous semble intéressant de remarquer, pour le sujet de cette étude, la séparation inaccoutumée⁴⁷ opérée par l'artiste anonyme entre les trois premiers cavaliers (*Apoc.* 6,2–5), situés dans le registre supérieur de l'icône, et le quatrième (*Apoc.* 6,8), placé dans la section médiane, «en face du prince de l'abîme, accompagné de ses locusts, ces chevaux ailés à tête de femmes et queue de scorpion que la sonnerie de la cinquième trompette a libérés du puits infernal»⁴⁸ Les significations de ces quatre personnages, ainsi que les modalités spécifiques de leur situation dans les manuscrits, fresques, vitraux ou dans la sculpture monumentale seront présentées dans le chapitre suivant.

L'icône de l'*Apocalypse* du Kremlin, bien qu'unique par la manière de traitement du thème et la disposition des séquences qui la composent, ne constitue pas un cas isolé dans l'histoire de l'art russe. Le XVII^e siècle s'avère être généreux dans l'illustration de ce sujet, tant dans les pages des manuscrits⁴⁹, que dans les fresques qui ornent les églises de la ville de Jaroslavl.⁵⁰ Les historiens d'art les considèrent de simples adaptations plus ou moins libres des gravures occidentales, en ignorant souvent les insertions originales, qui particularisaient très fort les scènes. Cornelia Pillat mentionne à ce propos l'adaptation des images à la réalité locale: «Les quatre cavaliers de l'*Apocalypse*, par exemple, étaient représentés en train de fouler aux pieds les envahisseurs de la Russie.»⁵¹

⁴⁵ Pour la description succincte de l'icône, voir Yves Christe, *Jugements derniers*, Yonne, Les Ateliers de la Pierre-qui-Vire. 1999, pp. 49–51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁷ R. Barthélémy-Vogels; Charles Hyart, *L'iconographie russe de l'Apocalypse. La «mise à jour» des Livres Saints d'après le manuscrit n. 6 de la Collection Wittert appartenant à la Bibliothèque Générale de l'Université de Liège*, Paris, Éd. «Les Belles Lettres», 1985, p. 96: «Des quatre fameux cavaliers, trois seulement sont ensemble. Le quatrième est perdu dans une autre bande.»

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ Voir le solide album, en russe, constitué par Feodor Ivanovici Buslaev, *Svod izobrazenii iz licevych apokalipsisov po russkim rukopisjam s XVIgo veka po XIXj* (Les Apocalypses russes à figures. Atlas), Saint-Petersbourg, 1884.

⁵⁰ Pour une liste des églises de Jaroslavl qui conservent des scènes de l'*Apocalypse*, voir R. Barthélémy-Vogels; Charles Hyart, *op. cit.*, p. 98.

⁵¹ Cornelia Pillat, *op. cit.*, pp. 146–147, note 24.

Le modèle préféré de l'espace orthodoxe reste celui offert par Dürer, filtré par la variante de *la Bible de Wittenberg* (si l'on se rapporte aux fresques athonites, à commencer par celles du monastère de Dionysiou), mais aussi celui d'une *Bible* hollandaise (si l'on pense aux églises de la Volga) – *Theatrum biblicum* – de Jan Visscher, connue sous le nom latinisé de *Piscator*, dont la première édition a paru à Amsterdam, en 1650.⁵²

Quelques-uns des monastères athonites ont décoré une partie de leurs réfectoires ou de la galerie extérieure avec des séquences inspirées par l'*Apocalypse*. Dans son ouvrage dédié aux fondations monastiques du Mont Saint, Paul Huber dresse un catalogue⁵³ qui comprend dix illustrations du dernier livre de la *Bible*, avec des mentions relatives aux années de la peinture des fresques (entre la fin du XVI^e siècle – Dionysiou, Dhokhiariou – et la première moitié du XIX^e siècle – la Grande Laure, Zographou) et aux peintres, lorsque leurs noms sont connus. Massimo Capuani et Maurizio Paparozzi, auteurs d'un album⁵⁴ très intéressant consacré à l'art et à la spiritualité athonites, ne rappellent que quatre pareils cycles, qui peuvent être vus aux monastères de Dionysiou, Dhokhiariou, Karakallou et Xénophontos.

L'inclusion de ces images dans le contexte du programme iconographique athonite, caractérisé par une parfaite adéquation des scènes à l'espace choisi dans l'ensemble architectonique, en concordance avec le rituel liturgique⁵⁵, constitue un élément de nouveauté, qui ne pouvait trouver sa place dans l'intérieur, déjà intégralement ordonné, de l'église. Les façades de l'exonarthex ou du réfectoire hébergent par conséquent les scènes prises dans l'*Apocalypse*, interprétées selon des modèles occidentaux, mais adaptées au goût byzantin: «Les types sont plus idéalisés, les attitudes plus calmes. Enfin, les paysages pittoresques dans le goût germanique sont remplacés par les rochers en escalier, chers aux Byzantins.»⁵⁶

«L'acclimatation» du cycle iconographique dans le monde athonite est prouvée par sa mention dans le manuel de peinture de Denys de Fourna, rédigé au XVIII^e siècle, sous la forme d'un abrégé qui résume l'information pratique des siècles antérieurs.⁵⁷ L'Herminie retient 21 chapitres, présentés en structures duales, du type

⁵² Louis Réau, *op. cit.*, p. 682.

⁵³ Paul Huber, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zurich, Éd. Atlantis Verlag AG, 1969, p. 383.

⁵⁴ Massimo Capuani; Maurizio Paparozzi, *Le Mont-Athos. Les fondations monastiques. Un millénaire de spiritualité et d'art orthodoxe*, trad. de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1997.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 87: «L'iconographie byzantine est la représentation de prototypes idéaux des phénomènes. Comme telle, elle est caractérisée par une grande stabilité et n'accorde guère de place à la créativité. (...) Les thèmes obéissent à un ordre traditionnel et immuable, qui veut que chaque scène de l'Ancien et du Nouveau Testament, chaque récit hagiographique et chaque saint occupe une place précise, qui n'est pas arbitraire, mais déterminée par des relations étroites avec la liturgie.»

⁵⁶ Louis Réau, *op. cit.*, p. 682.

⁵⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *Studiu introductiv* (Étude introductive), Denys de Fourna, *Carte de pictură* (Manuel de peinture) trad. roum. par Smaranda Bratu Stati et Șerban Stati, Bucarest, Éd. Meridiane, 1979, p. 34.

verset biblique/variante de figuration. Avec son inclusion dans le répertoire des images consacrées par la tradition picturale, le cycle apocalyptique devrait devenir un élément fréquent de la décoration des lieux de culte dans le monde orthodoxe.

Sur le terrain roumain, il trouve son illustration partielle ou complète dans une série d'églises de Transylvanie⁵⁸, de Moldavie⁵⁹ et de Valachie⁶⁰, sans pourtant devenir un repère obligatoire ou la marque stylistique de telle zone géographique, comme il arrive pour d'autres thèmes iconographiques, tels que *le Jugement dernier*, *la Parole des Vierges Sages et des Vierges Folles* ou l'illustration de la fable ésoopique de la rencontre du *Vieillard avec la Mort*. Telle séquence détachée de son contexte originel – comme celle du moment où l'ange fait don du livre à Saint Jean – nous accueille sur les façades extérieures de quelques églises roumaines⁶¹, comme pour nous défier à reconstituer, au niveau mental, tout l'ensemble de la Parousie.

LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE. VARIATIONS SUR UNE IMAGE DONNÉE

«Dans l'Apocalypse la révélation commence véritablement avec le bris des sceaux; un cheval blanc surgit alors, premiers signes des temps eschatologiques et premier messager de la mort. Car le cheval est isomorphe des ténèbres, de l'enfer et du temps.»

(Danièle Chauvin)⁶²

Au VI^e chapitre de l'*Apocalypse* on assiste au commencement du défilé des cataclysmes qui s'abattront sur l'humanité au moment de la Parousie. Les sceaux sont brisés et, l'un après l'autre, les agents de la destruction entrent en scène, pourvus

⁵⁸ Vasile Drăguț, *Dictionar enciclopedic de artă medievală românească* (Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain), 2^e éd., Bucarest, Éd. Vremea, 2000, p. 29, rappelle les séquences conservées dans la peinture murale de Transylvanie au XIV^e siècle; Marius Porumb, *Dictionar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII-XVIII)* (Dictionnaire de peinture roumaine ancienne de Transylvanie. XIII^e–XVIII^e siècles), Bucarest, Éd. Academiei Române, 1998, mentionne des scènes de l'*Apocalypse* placées, d'habitude, sur la voûte de la nef de quelques monuments de culte du département de Maramureș: «Saint Élie» de Cupșeni (p. 96); «Sainte Paraskeva» de Libotin (p. 206); «Saints Archanges» de Plopiș (p. 291); «Saints Archanges» de Șurdești (p. 407) ou du département de Sibiu: sur les voûtes de l'exonarthex de l'église «Sainte Paraskeva» de Tălmăcel (p. 408).

⁵⁹ Par exemple, dans l'iconographie de l'église du Monastère Cetățuia, près de Iassy, cf. *Istoria Artelor Plastice în România* (L'Histoire des Arts Plastiques en Roumanie), tome II, Bucarest, Éd. Meridiane, 1970, pp. 139–140.

⁶⁰ Pour les scènes apocalyptiques des églises de Valachie, voir Cornelia Pillat, *op. cit.*, pp. 139–182.

⁶¹ La scène mentionnée se retrouve dans la décoration de la façade sud de l'église «L'Ascension», Cornu, département de Prahova ou de l'église «Sainte Trinité», quartier Dârste, Brașov.

⁶² Danièle Chauvin, *L'œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble, ELLUG, 1992, p. 38.

de tout un arsenal d'instruments et de couleurs, destinés à susciter des controverses théologiques au sujet de leur signification. La posture équestre des actants annonce leur rôle néfaste, la signification funéraire⁶³ du cheval s'activant dans ce contexte.

Des quatre cavaliers qui apparaissent devant les yeux épouvantés de Jean, le premier a donné naissance au plus grand nombre d'interprétations. Les exégètes modernes l'ont identifié soit au Christ, soit à l'Antichrist⁶⁴, tandis que le Moyen Âge a vu en lui, le plus souvent, la figure du Christ chevauchant le cheval blanc de l'Église (*Equus Ecclesia, sessor Christus*), afin de conquérir tout le monde par la foi. Armé d'un arc, il est le seul qui reçoit une couronne (symbole de la victoire) et, par conséquent, «il partit en vainqueur et pour vaincre.» (*Apoc.* 6,2). Sous cet aspect, le personnage se détache de ses compagnons de cavalcade, fait marqué dans certains manuscrits (tel celui de Trèves) par son isolement dans le registre supérieur à celui où sont placés les trois autres.

Les insignes des cavaliers facilitent le décodage symbolique: armée d'une épée, *la Guerre* galope sur un cheval rouge-feu (signe du sang versé); *la Famine*, tenant à la main la balance destinée à peser les aliments à des prix prohibitifs, est portée par un cheval noir, tandis que *la Mort* (à laquelle l'auteur du texte ne confère pas d'instrument afférent) monte un cheval dont la couleur oscille entre le jaune-gris, le violacé ou l'aubère.⁶⁵ L'absence d'un objet spécifique a laissé aux artistes la liberté du choix, de sorte que la Mort est représentée tenant une coupe de feu⁶⁶ à la main, une épée, une fourche (perçue par certains historiens de l'art comme un trident)⁶⁷ ou une faux⁶⁸, en fonction de l'imagination et des modèles de chacun.

⁶³ *Encyclopédie des Symboles*, trad. de l'allemand en français par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat, d'après Hans Biedermann. *Knaurs Lexikon der Symbole*, Paris, Éd. Livre de Poche, 2000, p. 128: «La valeur symbolique du cheval était originellement funéraire: l'animal était souvent associé au royaume des morts auxquels on le sacrifiait et il remplissait d'évidence un rôle de psychopompe (...).»

⁶⁴ Billy Graham, *Approaching Hoofbeats: The Four Horsemen of the Apocalypse*, New York, Éd. Avon. 1985.

⁶⁵ D'ailleurs, les diverses traductions de la Bible proposent des nuances différentes pour le cheval de la Mort: la Bible de Jérusalem emploie le syntagme «cheval verdâtre», *La Traduction œcuménique de la Bible* propose la variante «cheval blême», tandis que les éditions roumaines de la Bible parlent d'un cheval «galben-vânăt»/jaune violacé ou «șarg»/aubère.

⁶⁶ Cf. à l'exégèse médiévale de Berengaudus, fondée sur le verset du Deutéronome 32, 22: «Oui, un feu s'est enflammé dans mes narines; il a brûlé jusqu'au fond du séjour des morts (...), la coupe de feu signifie la colère divine. Voir aussi Frédéric Van der Meer. *op. cit.*, pp. 28–29: «Dans les manuscrits les plus anciens de l'*Apocalypse*, le quatrième Cavalier ne tient rien à la main; dans ceux du type anglo-normand, après 1200, dans le fameux *BN.fr. 403*, par exemple, il porte la coupe de feu (dans celui du Trinity College, à Cambridge, cette coupe est vide: le symbole n'a pas été compris). Le feu apparaît précisément dans les manuscrits où se trouve la glose de Berengaudus.»

⁶⁷ Comme dans la gravure de Dürer, par exemple. Ceux qui ont adopté le modèle de l'artiste allemand ont préféré remplacer la fourche (le trident) par la faux traditionnelle.

⁶⁸ Le symbole traditionnel de la Mort; il est aussi retenu comme emblème par l'*Herminie* de Denys de Fournas, tant dans le passage respectif de l'*Apocalypse* que dans les paraboles où le macabre personnage apparaît.

Le quatrième cavalier est le seul nominalement identifié («... c'était un cheval blême. Celui qui le montait, on le nomme "la Mort"»; *Apoc.* 6,8) et l'on précise que derrière lui c'est *l'Enfer* qui vient, c'est-à-dire «l'Hadès; le royaume des morts, l'espace qui recueillera la moisson (telle une remorque sur les traces de la moissonneuse)». ⁶⁹ Dans quelques manuscrits du cycle *Beatus*, la Mort n'apparaît plus accompagnée par la gueule du Leviathan qui signifie *l'Enfer*, mais par un monstre de couleur sombre, qui déploie d'un air menaçant ses ailes de chauve-souris.

Les couleurs des chevaux (blanc, rouge, noir et blême), de même que les attributs des trois premiers cavaliers (l'arc, l'épée et la balance) ont donné naissance à une suite de correspondances astrologiques, les personnages étant déchiffrés selon une clé zodiacale, sous les signes de Vénus, Mars, Saturne et Mercure.

Une autre interprétation du quatuor équestre amène au premier plan une prophétie vétéro-testamentaire, qui superpose l'image des chevaux à celle des vents soufflant des quatre coins de l'univers: «Le premier char était attelé de chevaux roux; le second, de chevaux noirs; le troisième, de chevaux blancs et le quatrième, de chevaux tachetés rouges. (...) L'ange me répondit: "Ce sont là les quatre vents du ciel qui s'avancent après s'être tenus devant le Maître de toute la terre."» (*Zacharie* 6,2-4).

Les modalités de présentation des cavaliers s'inscrivent dans deux grands paradigmes: soit ils sont figurés séparément, en conformité avec la lettre du texte, qui présente une succession d'apparitions distinctes, soit ils sont groupés dans la même image et disposés en ligne (une sorte de diagonale) ou dans une figure qui ressemble à un cercle. Jusqu'au XV^e siècle, a été préféré le traitement séparé des cavaliers, la modification étant proposée par l'artiste qui a illustré *la Bible* de Cologne. Lorsqu'ils sont placés dans une seule séquence visuelle, les personnages partagent une signification commune, en devenant des représentations des cataclysmes qui s'abattront sur l'humanité à la fin des temps, des facettes différentes du même mal exterminateur.

Celui qui clôt la cavalcade des désastres est souvent figuré comme un squelette ⁷⁰ (parfois éviscéré ⁷¹) ou comme un corps vieux et décharné ⁷², afin que la signification macabre en soit accentuée. L'iconographie roumaine du thème ne retient jamais la variante du cavalier (telle qu'elle pouvait être retrouvée dans bon nombre des manuscrits miniaturés occidentaux), mais seulement celle du squelette

⁶⁹ *Biblia sau Sfânta Scriptură/la Bible ou la Sainte Écriture*, version soignée par Bartolomeu Anania, Bucarest, Éd. Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 2001, p. 1759, l'explication de la traduction de la note b.

⁷⁰ Voir la tapisserie d'Angers (1380), le vitrail de l'église de Chavanges, Aube (environ 1550) ou les miniatures russes des XVI^e-XVII^e siècles.

⁷¹ Voir la gravure de *la Bible* de Cologne. Le squelette éviscéré pouvait être vu dans les représentations de *la Rencontre des 3 Morts et des 3 Vifs*, ainsi que dans quelques-unes des *Danses macabres*.

⁷² Voir, par exemple, la gravure de Dürer, la fresque du réfectoire de Dionysiou ou le vitrail de l'église «Saint Martin» de Troyes (1611).

(dans la galerie extérieure de l'église fondée par Iordache Kretzulescu à Bucarest et dans celle de l'église de «l'Annonciation» à Râmnicu Vâlcea) ou du démon ailé (dans la galerie extérieure de l'église «Saints Archanges» de Călimănești, département de Vâlcea).

Le cahier de modèles de Radu Zugravu – l'un des très importants «recueils de recettes»⁷³ du XVIII^e siècle – contient «une page avec des modèles pour représenter les scènes de l'*Apocalypse* (chapitres 5–8)»⁷⁴, dont se détache la représentation des quatre héros de la destruction, encadrés par deux colonnes de texte en caractères cyrilliques: l'indication des versets qui ont inspiré l'image. Le même manuscrit 5307 B.A.R. du cahier édité par Teodora Voinescu propose à la page 17v un modèle tiré d'après «le Combat des Anges» de l'*Apocalypse* illustrée par A. Dürer. La scène est structurée dans deux registres: celui supérieur qui comprend l'autel avec les âmes des martyrs et celui inférieur qui est destiné à la cavalcade exterminatrice, où la Mort apparaît sous la représentation du squelette, chevauchant un tas de corps, derrière elle se trouvant l'ouverture béante de la gueule du Léviathan. Bien qu'appartenant au même artiste, les représentations illustrent deux directions différentes dans le traitement du thème. La première présente les cavaliers groupés comme dans une formation d'attaque, dans la seconde chacun se dirige vers un espace différent, en suggérant l'idée de l'invasion graduelle de tout l'univers. Le spectre squelettique de la Mort à cheval, qui fauche avec insouciance les corps abattus par terre, avait aussi été ébauché par Radu Zugravu dans l'année de la naissance de son fils (1740), selon l'information transmise par la note qui accompagne le dessin à la plume: «Notre fils Răducanu est né, le 6 novembre.»⁷⁵

Aux trois variantes de la Mort en position équestre se joignent, dans le répertoire de modèles invoqué, une variante à pied, faisant partie d'une composition allégorique destinée à souligner la toute-puissance du personnage à la faux. Le texte adjacent se fait l'écho des séquences des *Danses macabres* médiévales: «Personne ne soit qui puisse se tirer d'entre mes pattes.»⁷⁶ La variante orthodoxe surprend, au-delà du triomphe du *Thanatos*, la démarcation nécessaire entre la bonne mort et la mauvaise mort, scène que l'on voit figure tant dans le manuscrit de Radu Zugravu⁷⁷, que dans les amples compositions du *Jugement dernier* de l'espace moldave ou valaque. La nuance en est significative: personne

⁷³ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, (La civilisation des Roumains entre médiéval et moderne. L'horizon de l'image. 1550–1800), tome II, Bucarest, Éd. Meridiane, 1987, p. 213.

⁷⁴ Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, Bucarest, Éd. Meridiane, 1978, p. 65 (ms. B.A.R. 5307, p. 33r).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50 (ms. B.A.R. 4602, p. 78v).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 47 (ms. B.A.R. 4602, p. 71r).

⁷⁷ Au premier plan de la composition allégorique (ms. B.A.R. 4602, f. 71r), on remarque l'opposition entre la mort du juste (veillé par un ange) et celle du pécheur (trainé contre son gré par un diable).

ne peut transgresser la mort, mais la façon de l'accueillir/de la vivre (*sic!*) est différente d'un individu à l'autre. Les images renvoient à la formule de la courte prière comprenant les six demandes du rituel liturgique: «Demandons une fin chrétienne à notre vie, sans douleur, sans rejet, et la bonne réponse au terrible Jugement de Jésus-Christ notre Seigneur.»

Le cahier de modèles de Radu Zugravu a été probablement l'une des sources ayant fourni le matériel nécessaire à l'inspiration des maîtres qui ont fait entrer une variante de la Mort à cheval dans la décoration des monuments de culte en Valachie. Par les éléments conservés (l'ouverture de l'Enfer, les corps foulés par les sabots du cheval), elle est souvent proche du modèle proposé par les versets de l'*Apocalypse*. Parfois la scène se complique, à cause du fusionnement avec un autre motif iconographique⁷⁸, comme dans la fresque placée sur la façade sud de l'église de Fântâțești (département de Vâlcea). D'autres fois, la légende qui accompagne la fresque facilite le décodage du message visuel. «*L'heure dernière viendra*» – c'est l'avertissement lancé par l'inscription qui se trouve dans l'exonarthex de l'ermitage Jgheaburi (département de Vâlcea).

La silhouette du cavalier thanatique, également présente dans les créations folkloriques («*Bați-ti pustia moarti, / Tu nu faci nici o dreptati, / C-ai vinit pe cal calari, / Di gard calu l-ai legat, / Bustea-n casî te-ai băgat / Și-ai pus coatili pe masî, / Ne-ai luat stîlpu din casî, / Ș-ai vinit cu vînt din gios, / Ne-ai luat ce-o fost frumos!*»⁷⁹ / «*Sois maudite, ô, mort / Car tu ne rends pas la justice / C'est à cheval que tu vins / Ta monture tu entravas / Dans la maison te faufilas / À table tu t'assis / Le chef de la famille tu pris / C'est le vent qui te porta / Celui que nous chérissions tu emportas!*») galope par-dessus les corps des victimes sur les murs extérieurs des églises de Catane (département d'Argeș), Șimon (département de Brașov), Sibiciul de Sus (département de Buzău), Craiova (l'église Saint Nicolas-Belivacă, département de Dolj), Sâmburești (département de l'Olt), Fântâțești et Jgheaburi (département de Vâlcea).

Dans les diverses variantes du livre populaire *Viteazul și Moartea* (Le Vaillant et la Mort)⁸⁰, ayant circulé dans l'aire culturelle roumaine aux XVIII^e–XIX^e siècles, le personnage macabre se confronte à un seul individu: le représentant de la classe sociale des guerriers. Le dialogue des protagonistes, construit sur le modèle des confrontations chevaleresques médiévales, met face à face deux héros armés, en position équestre: «*Iar când fu odată primblându-se el prin acel câmp*

⁷⁸ Il s'agit de la parabole de la licorne, prise dans le roman populaire *Varlaam și Ioasaf*.

⁷⁹ Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova* (Le grand passage. Repères ethnologiques dans le ceremonial funèbre de Moldavie), Bucarest, Éd. «Grai și Suflet – Cultura Națională», 1999, p. 297.

⁸⁰ Pour la présentation détaillée de ce livre populaire, voir Mihai Moraru, *Studii și texte. O carte populară necunoscută: Viteazul și Moartea* (Études et textes. Un livre populaire inconnu: le Vaillant et la Mort), Bucarest, Éd. Cartea Universitară, 2005.

curat, pe calul său cel bun, i să arătă lui Moartea minioasă; și gura ei era foarte groazneacă, și arme avea coasă și suliță; și era călare pre un cal șarg foarte ciudat și se arăta foarte vitează»/«Et lorsqu'il lui arriva une fois de se promener dans ce beau champ, montant son beau cheval, la Mort très en colère fit son apparition devant lui; sa gueule était terrifiante, elle avait en guise d'armes une faux et une pique; elle montait un cheval aubère étrange d'aspect et elle paraissait bien brave.» (ms. B.A.R. 3518, p. 139r, Valachie, environ 1770).⁸¹

Au niveau du texte, la monture de la Mort est individualisée par la couleur («galben»/«jaune» ou «șarg»/«aubère») et par l'aspect (le terme le plus fréquemment employé dans les manuscrits étant celui de «vitioan», avec les variantes «vition» ou «hition», en conformité avec l'étymon magyar «hitvány», employé en Moldavie avec le sens de «maigre, efflanqué, chétif»⁸²). Les mêmes nuances caractérisent l'animal dans les fresques roumaines inspirées par la Révélation de Jean, dans certains cas la couleur rouge venant s'y ajouter.

Sur la porte d'entrée dans l'enceinte sacrée de quelques édifices religieux du Maramureș⁸³, persiste encore, tel un *memento*, l'image de la Mort à cheval, accompagnant les entrées et les sorties des fidèles dans et de l'église. Le symbolisme du passage, inhérent à des scènes pareilles, est accentué par leur représentation dans un espace destiné lui-même au passage.

L'apparition du motif de la Mort à cheval, réminiscence du texte apocalyptique, ainsi que d'autres séquences disparates illustrant des versets du dernier livre des *Saintes Écritures*, consacre l'importance accordée aux thèmes à caractère moralisateur et à teinte eschatologique dans l'iconographie de nos églises peintes le long des XVIII^e-XIX^e siècles. Les éléments d'origine postbyzantine fusionnent avec ceux qui ont été pris dans la culture occidentale, dans un discours pictural qui essaie de se frayer un chemin spécifique, à la frontière qui sépare la tradition de la modernité. L'attention accordée à l'*Apocalypse* reste un repère significatif des périodes d'épreuves dans l'histoire d'un peuple, en marquant la nécessité d'instituer un certain code de comportement.

⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

⁸² Mariana Costinescu, Magdalena Georgescu, Florentina Zgraon, *Dicționarul limbii române vechi* (Dictionnaire de la langue roumaine ancienne), Bucarest, Éd. Științifică și Enciclopedică, 1987, le terme «vitioan»; voir aussi, pour le même terme, H. Tiktin, *Rumänisch Deutsches Wörterbuch*, Bukarest, Staatsdruckerei, 1912.

⁸³ Les églises «Saint Nicolas» (Bogdan-Vodă), «Sainte Paraskeva» (Botiza) et «Saints Archanges» (Oncești, transférée à présent au Musée du Village de Sighetu Marmăției).

A SACRED VOYAGE TO THE EAST AND THE WEST. THE BIRTH OF ST. CHRISTOPHER'S CULT AND HAGIOGRAPHY

SILVIA MARIN-BARUTCIEFF

I. THE FIRST MENTIONS

It has long been thought that the oldest mention related to St. Christopher's memory dated around the middle of the fifth century. It has to do with the Greek inscription on the walls of the Bithynia church¹, which Hippolyte Delehaye reproduced in one of his studies: "...avec Dieu ont été posées les fondations du martyrium de S. Christophe, 3^e indiction, en mai, après le consulat de Protogène et Asturius, les clarissimes, sous Théodose empereur et Eulalius évêque de Chalcedoine..." The inscription mentions the fact that, on 22 September, the bishop Eulalius of Calcedonia finished raising a monument dedicated to the St. Martyr Christopher², whose remains were buried there.³

The dating changed in 1959, when, at Yanikhan, in Turkey, two Byzantine basilicas were discovered. The digging revealed an inscription at one of the entrances, dating from the last two or three decades of the fourth century.⁴ This

¹ A region inhabited by the Thracians, part of the Persian Empire, which became a Roman province in 74 B.C., situated to the North-West of nowadays Turkey.

² Hippolyte Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, second edition, Bruxelles, 1933, p. 152; François Halkin, *Études d'épigraphie grecque et d'hagiographie byzantine*. London, 1973, p. V/98; idem, *Hagiologie byzantine. Textes inédits publiés en grec et traduits en français*, Bruxelles, 1986, p. 31; Alban Butler, *Lives of the Saints*, rev. by Herbert Thurston & Donald Attwater, Westminster, 1956, third volume, p. 187.

³ André Mandouze (ed.), *Histoire des Saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1987, second volume, p. 106. See also Henri Grégoire, « Saint Christophe et la cubiculaire Euphémie », in *Byzantion*, 4 (1927–1928), p. 461–465. The inscription was published by Mgr. Duschesne in *Bulletin de Correspondance hellénique*, second volume, p. 289, after a copy by Mathieu Paranikas. The translator into French of this inscription, Henri Grégoire revises it, having noticed that the text was inaccurate and that it can not have been Eulalius, who had already died in 451 A.D. Nevertheless, the mention of a monument erected to honor St. Christopher is not challenged.

⁴ The discovery was made by Michael Gough in 1959. In 1976, Stephen Hill took over the research at the archeological site, his conclusions being published in the article "Matronius, Comes Isauriae: an inscription from early Byzantine basilica at Yanikan, Rough Cilicia", in *Anatolian Studies. Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara*, 35 (1985), p. 93–97.

inscription mentions the name of Matronius, *comes Isauriae*, who was responsible for the construction site. What is important for our study is that the written testimony signals the presence of the holy remains of St. George, Conon and Christopher, at Yanikhan.⁵ This led us to believe that, at the end of the fourth century, Christopher had already been attested as a martyr in Cilicia. Other evidence to the popularity of the saint comes from the sixth century. *The life of St. Theodor of Sykeon* (c. 530–613) contains a reference to the Monastery of St. Christopher from Galatia, in the centre of Asia Minor.⁶ Pope Gregory the Great⁷ asks, in a letter, about a monastery with the same patron saint in Sicily, the Taormina diocese. Two more edifices are attested in the Middle Byzantine Age: one near the village of Polydrosson in Phocidia, the other in the southeast of the city of Philiatra⁸, dated in 870. There is also a great church, south of Tripoli, in a place called Bataki, dated between the fourth and the fifth centuries, which was restored and repainted until 15 May 903, by the bishop Nicholas.⁹ A mosaic of St. Luke the Apostle was also discovered in Phocidia, dating in the tenth century, which also represents St. Christopher.¹⁰

The name of the saint appears in documents of a different nature from the ecclesiastical ones. A fiscal document, found in Panopolis, probably written between 705 and 709 contains a direct reference to him.¹¹

In the West, the cult of the saint started in the seventh century, according to many scholars, when, apparently, part of the holy remains were brought over to Spain. The relics are on the list of martyrs in the Guadix Church (Granada), in the year 652.¹² Others say that the relics ended up in Toledo, from where, after the destruction of the city, they were scattered between Valencia, Compostela and Astorga.¹³ Anyway, at the end of the ninth century, a monastery in Cordoba had

⁵ Cited, p. 96.

⁶ David Woods, *Sources for Cult of St. Christopher*, "The Life of St. Theodor of Sykeon", www.ucc.ie/milmart/chrssrcs.html.

⁷ Pierre Jounel, *Le Culte des Saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1977, p. 261; André Mandouze, cited, p. 106.

⁸ Anne Avraméa, « La géographie du culte de saint Christophe en Grèce à l'époque méso-byzantine et l'évêché de Lacédémone au début du X^e siècle » in Hélène Ahrweiler (ed.), *Geographica byzantina*, Paris, 1981, p. 32.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, third volume, first tome, p. 309.

¹¹ Arietta Papaconstantinou, *Le culte des Saints en Égypte. Des Byzantines aux Abbasides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et coptes*, Paris, 2001, p. 314.

¹² *Pasionario Hispanico (siglos VII–XI)*, vol. I – Estudio, Madrid-Barcelona, Instituto P. Enrique Florez, 1953, p. 211.

¹³ Martine Tissier de Mallerais, « Du culte de saint Christophe et de son iconographie, en particulier dans les peintures murales du Loir-et-Cher et des départements voisins », in *Art sacré. Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux – 18 – Le décor mural des églises*, Colloque de Châteauroux, 18–20 octobre 2001, p. 148.

St. Christopher as its patron.¹⁴ In France, before the end of the first millenium, there are more such monasteries, of which we mention only the one in Suèvres in 862.¹⁵

The saint's memorial occurs later¹⁶ in Italy and Germany, although the basilica Santa Maria Antiqua in Rome features a relevant fresco dated in the tenth century.¹⁷

As for the ecclesiastical calendars, the name of the saint is mentioned quite early in the West European versions, on 25 July: *The Hieronym Martyr Calendar* – “In Licia civitate Samo natale Cristofori”¹⁸ –, in the sixth century in *Codex Fuldensis*¹⁹, one of the oldest manuscripts of the *Vulgata* or in the *Martyr Calendar of Hrabanus Maurus*. The latter was written in the first half of the ninth century by one of the most important church officials in the Carolingian age.²⁰ The calendar fragment corresponding to 25 July refers to the saints Jacob and Zevedeus, and to the martyr as well: “...sancti Cristophori martyris, qui in Samo civitate a Dagno rege martyrizatus est”.²¹ As for most martyrs, the dates for the memorial differ according to the Latin, Greek and Eastern Christianity, as well as inside the same group. In the Irish calendar – *Felire* – made between 797 and 808 and printed in 1880 by Whitley Stokes, following the manuscripts dating between the fourteenth and the fifteenth century – the saint is not commemorated in July, as expected, but on 28 April.²²

In Spain, the saint is celebrated on 10 July (VI idus julii).²³ It is believed that, on that day, a synagogue in Valencia was consecrated to the martyr, because the Jews heard the saint in their sleep, at night, asking them to renounce Judaism and to be baptized as Christians. The Dominican monk Vincent Ferrer, a native Valencian, who was canonized later, appears to have performed the conversion.²⁴

In 1665, “Ordo Divini Officii” for the basilica in the Vatican announces 27 July as the date for the memorial of the saint; so does *Nocera Breviarum*.²⁵

The Greek calendars place it on 9 May, as we can see in the *Synaxar of Constantinoples*.²⁶ A Greek synaxar from the fourteenth century – *Synaxarium*

¹⁴ *Pasionario Hispanico (siglos I-II-XI)*, first volume, p. 211.

¹⁵ *Ibidem*, p. 148. The author mentions the existence of 39 de communes and 9 other places in the districts Indre-et-Loire and Loire-et-Cher.

¹⁶ *Ibidem*, p. 148. Also see Pierre Jounel, *cited*, p. 261–262.

¹⁷ Louis Réau, *cited*, p. 309.

¹⁸ Hippolyte Delehaye, *cited*, p. 152.

¹⁹ “Martyrologium Fuldense” in *Analecta Bollandiana*, first volume, 1882, p. 33.

²⁰ Rabani Mauri, *Martyrologium*, ed. by John McCulloch, Brepols, 1979, p. V–XXXIX.

²¹ *Ibidem*, p. 73. The text coincides with the one in mss. 1768 and 1769 BHL.

²² Henri Gaidoz. « Saint Christophe à la tête de chien: en Irlande et en Russie », *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 76 (1924), p. 194.

²³ *Pasionario Hispanico (siglos VII–XI)*, first volume, p. 212 and Luis T. Melgar, *Los santos del día*, San Rafael Libsa, 2002, p. 139–140.

²⁴ *Vie des Saints d'après les Bollandistes*, sixth volume, p. 563.

²⁵ *The Lives of the Saints*, S. Baring-Gould (ed.), 8th vol., second part, Edinburgh, 1914, p. 553.

²⁶ *Patrologia Orientalis*, vol. X (1), 1912, p. 121. Also see Arietta Papaconstantinou, *cited*, p. 314.

Divionense or *Chiffletianum* – mentions the name of the martyr on 5 June, together with the saint martyr Conon.²⁷

In the *Calendar of Naples* we can find it twice, at the same time with the Greek calendars, on 9 May, and on 24 July²⁸, probably after the *Roman Martyr Calendar*.²⁹

Eastern Churches also mention him among the martyrs. In some cases, in the Coptic menologion, the memorial is placed on 28 March (2 barmoudeh)³⁰, in others, it is on 7 April³¹, and in the Arab synaxar it is on 29 March (2 pharmouti)³². In *Patrologia Orientalis* from 1912, Robert Griveau publishes the text of the oldest Melchite calendar, dating from the ninth century and attributed to Abou Rihân Mohammad al-Bîrouni.³³ Its contents can be found in the Muslim's work called *Monuments des siècles écoulés*, of which a few chapters are dedicated to the Christian cults. According to him, the memorial day for St. Christopher is 27 April.³⁴ The same date is indicated by the two Jacobin menologions from Alep, edited by F. Nau in the tenth volume (1) in the original language, but also in French.³⁵ The first copies the contents of *Ms. sir. 146* from Paris, the other *Ms. sir. LXLX* from the Vatican, both of them coming from a later period. The Paris manuscript, dated before 1645, was collated by the editor to the one in the Vatican, written in Alep, in 1547, by Phadlalla of Jerusalem.³⁶ Both calendars, which are very similar³⁷, are based on the *Ninth Menologion* from the Nau edition, which was written at the beginning of the thirteenth century, tracking the source being easy because of the presence of the memorials in both manuscripts and also because of the error in the first edition.³⁸ The Jacobin versions also mention St. Christopher on

²⁷ The name of this Greek synaxar comes from the name of its owner, the Jesuite from Dijon, Pierre-François Chifflet (1592–1682), who worked closely with the Bollandists, providing them with a lot of documents on the lives of saints. This codex, which is often mentioned in French research, contains information on the time period between 1 March and 31 August. Cf. François Halkin, *Études d'épigraphie grecque...*, p. XXII/62–70.

²⁸ David Woods, the translator of an English version of the calendar, suggests that this happened because of the mixed Latin and Greek sources used while it was edited. See *cited site*.

²⁹ *The Lives of the Saints*. 1914, p. 556.

³⁰ The fact that the saint is cynocephalous is mentioned. Cf. Lacy O'Leary, *The Saints of Egypt*, London, 1937, p. 50.

³¹ David Gordon White, *Myths of the Dog-Man*, Chicago, 1991, p. 225, note 58.

³² Arietta Papaconstantinou, *cited*, p. 314–315.

³³ *Patrologia Orientalis*, volume X (4), p. 291.

³⁴ *Ibidem*, p. 306.

³⁵ *Ibidem*, vol. X (1), p. 59–61.

³⁶ *Ibidem*, p. 60.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ René Aigrin, *L'hagiographie. Ses sources. Ses méthodes. Son histoire*, Bruxelles, Bureau de la Société des Bollandistes, 1953, p. 84.

27 April: the first time, together with John of Almenia³⁹, two times on his own⁴⁰, the last time with St. Simon, Jacob's brother.⁴¹ In this case, the author mentions the memorial of "the martyrdom of Christopher, the barbarian", which determines Nau to indicate in the footnote of the page that the *Synaxar of Constantinople* mentions the fact that the character was an anthropophagus.⁴² The *Ethiopian Synaxar* mentions the name of Krestoforos on the second day of *miyāzyā*, together with three other saints, father Simon, Maleleil, an ancestor of Jesus and father Decius (!).⁴³ *Miyāzyā* is the eighth month in the Ethiopian calendar, and the date corresponds to the 10 April in the Gregorian calendar.

The Romanian Orthodox Church, as well as the Greek, Bulgarian and Russian Churches, still commemorate the martyr on 9 May, together with the Coming of the Remains of St. Nicholas and St. Isaiah, the Prophet.

Yet, there is a re-interpretation inside the Roman Catholic Church. On 14 February 1969, Pope Paul IV publishes the decision to revise the Roman Calendar issued in the Second Council of the Vatican. According to its members, only the most important saints can remain in the Universal Calendar, the other saints' memorials being left to the decision of local Churches. As a consequence of this Act, very popular saints like Barbara, George and Christopher are excluded from the calendar. Here are the liturgical prescriptions for 25 July: "the memorial of Christopher, which entered the Roman Calendar in 1550, is not a part of the ancient Roman tradition. It is now left to particular calendars. Although the Acts of the life of Christopher are legendary, the existence of his cult is very old".⁴⁴

II. THE FIRST TEXTS

1. FOREIGN VARIANTS

The first writings with the life and passions of St. Christopher come from the East, which is only natural, if we consider his origins.⁴⁵ The earliest sources are

³⁹ *Patrologia Orientalis*, vol. X (1), p. 95.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 99 and 110.

⁴¹ *Ibidem*, p. 121.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ « Le Synaxaire Éthiopien », in *Patrologia Orientalis*, l'Institut Pontifical Oriental de Rome, tome 46, fasc. 4, n° 208, éd. critique par Gérard Colin, Turnhout/Belgique, 1995, p. 490–493. Edited by Gérard Colin in 1995, in Ethiopian and French translation, the synaxar gathers data about the lives of saints from the Ethiopian manuscripts dating from the fifteenth, sixteenth and the eighteenth centuries.

⁴⁴ Msgr. Wm. B. Smith, St. Joseph's Seminary, "Catholic Position on St. Christopher", in *Homiletic and Pastoral Review*, New York, 1999, p. 86; *apud* David Woods, *cited site*, "Modern cult of the St. Christopher".

⁴⁵ See *infra*.

from a Syrian Martyr Calendar from the fifth century, a *passion* from the sixth century and a Mosaic-Arabic Spanish breviary from the same time period.⁴⁶ The Greek version dates from the eleventh century and it was published in the first volume of *Analecta Bollandiana*⁴⁷, in 1882. This *BHG 310 (Martyrion tu aghiu megalomartyros Hristoforu)* is the story of the soldier who underwent martyrdom in Antioch, Syria. The prototype was lost, but its existence was clearly established on the basis of the Greek and Latin versions that emerged from it.⁴⁸ The original manuscript was also translated in both Irish and Provençal.⁴⁹

*The menologion of Basil II*⁵⁰ also records the life of St. Christopher, around the year 1000.

Another reference from the Constantinople area is the one found in the imperial menologion of Michael IV the Paflagon (1034–1041), edited for the first time by François Halkin in 1986, in its original version, and followed by a French translation. The text, which follows the contents of the 736 manuscript in Patmos for the passion, closes on a prayer for the protection of the Emperor, addressed to the martyr.

The oldest Western variant can be found in a manuscript dated in the eighth century, at the library of the University of Würzburg.⁵¹ The text was familiar to the Venerable Bede (672–735), and it became, in the following century, the subject of the correspondence between the Benedictine monk Ratramnus from Corbie and Rimbart, the future archbishop of Bremen.⁵² In 963, the dean Walter of Speyer, the future bishop of Bavaria, collects a series of texts in Latin under the name *Thesaurus anecdotum novissimus*, among which there are two versions of *Vita et passio Sancti Christophori Martyris*, in prose and in verse.⁵³

⁴⁶ Zofia Ameisenowa, “Animal-headed gods, evangelists, saints and righteous men”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12 (1949), p. 42; David Gordon White, *cited*, p. 223.

⁴⁷ Henri Gaidoz, *cited*, p. 204. Under the title *Sancti Christophori Martyris. Acta Graeca Antiqua*, the Bollandists edited the passion of the saint in Greek and Latin, prefaced by a short note on the edition.

⁴⁸ *Analecta Bollandiana*, volume I, 1882, p. 122; David Woods, *The Origin of the Cult of St. Christopher*, *cited site*: David Gordon White, *cited*, p. 224.

⁴⁹ J. Schwartz, « À propos de l’iconographie orientale de S. Christophe », in *Le Muséon. Revue d’Études Orientales*, 67 (1954), p. 93.

⁵⁰ It refers to Basil the “Bulgaroctone” (976–1025), who had earned his name after having fought the Bulgarians and having taken control over their country (1018). There are also references to this text in Henri Gaidoz, *cited*, p. 203; David Gordon White, *cited*, p. 223.

⁵¹ David Gordon White, *cited*, p. 224.

⁵² Zofia Ameisenowa, *cited*, p. 44. The text of this letter is reproduced in the annexes of Leopold von Krezenbacher’s *Kynocephale Dämonen südosteuropäischer Volksdichtung; vergleichende Studien zu Mythen, Sagen, Maskenbränchen um kynokephaloi, Werwölfe und südslawische Pesoglavci*, München, Trofenik, 1968, p. 135–137. It refers to Ratramni Corbeiensis monachi *Epistola de Cynocephalis ad Rimbartum presbyterum scripta*. (Apud Oudinum, de Script. Eccles, second tome.)

⁵³ See *Bibliotheca Hagiographica Latina Manuscripta*, the file on St. Christopher, *BHL 1776 (Vita et Passio metrica auct. Walthero Spirensi libris 6)* and *BHL 1777 (Vita et Passio prosa auct. Walthero Spirensi)*, <http://bhims.fltr.ucl.ac.be/default.cfm>.

In 1891, the Bollandists edit one of the Latin versions, after the codex 2197 from the eleventh century, found at the National Library in Paris. Under the title *Passio sancti ac beatissimi martyris Christophori et comitum ejus, qui passi sunt in civitate Antioch[h]ia sub Decio caesare die VI idus julias*, the edited text has the same bases as the Greek version from the eleventh century.

One of the oldest Latin texts, preserved in *BHL 1764* suffered some early modifications. David Woods says that "it is important to emphasize that there are considerable differences of detail between our earliest Greek and Latin accounts of St. Christopher, and that the earliest surviving Latin account is not a simple translation of any of the earliest surviving Greek accounts, but represents a separate branch of evolution from the original Greek text".⁵⁴ In this respect, it is a good idea to confront the Greek and Latin sources in order to shed some light on the more mysterious aspects of the saint's life.

An Irish version of the passion can be found in the collection of saints' lives *Libar Breac*, from the fifteenth century, edited on the basis of older sources. "Pais Cristoforus so sis" reproduces a version which can be found in an Irish calendar dating from the eighth century.⁵⁵ But the original calendar does not mention the saint as being cynocephalous. The scribes introduced the head of a dog detail, which can also be found in the martyrdom story, only in later manuscripts.⁵⁶

In 1912, J. Frazer publishes the Irish passion, mirrored by the English translation, making it easy to compare it with other variants.⁵⁷ Frazer's interpretation proves that the Greek life of the saint dated in the eleventh century⁵⁸, the one that we will establish as a prototype for our texts as well, is at the basis of the Irish passion.

The Old English version also dates from the eleventh century, which is at the beginning of the *Beowulf Manuscript*.⁵⁹

Aside from the mentioned texts, *Passio Christophori* also circulated in other Greek and Latin manuscripts, part of them having been collected and classified in a "lives of saints file", published on the Bollandists Society site.⁶⁰

⁵⁴ David Woods, "The Origin...", *cited site*, paragraph 1.

⁵⁵ John Block Friedman, *The Monstrous Race in Medieval Art and Thought*, New York, 2000 (second edition), p. 73.

⁵⁶ Henri Gaidoz, *cited*, p. 195.

⁵⁷ "The Passion of St. Christopher" translated from Gallic by J. Fraser and published in *Revue Celtique*, volume XXXIV, Paris, 1913, p. 309–325; reprinted in *Medieval Saints: a Reader*, ed. by Mary-Ann Stouck, Toronto, 1999, p. 561–567.

⁵⁸ Henri Gaidoz, *cited*, p. 193, 196, 204. Also see J. Fraser, *cited*, p. 307, note 1.

⁵⁹ Kenneth Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, 1953, p. 63–72.

⁶⁰ The file on St. Martyr Christopher contains the following Latin versions: 1764, 1765, 1766, 1766a, 1767, 1767b, 1768, 1769, 1770, 1770a, 1770b, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1775b, 1775c, 1775d, 1775e, 1775f, 1777, 1778, 1778b, 1778d, 1778f, 1779, 1780, 1780a, 1780b and Christophorus 03. See *cited site*.

2. ROMANIAN VERSIONS

Unlike the Greek and Egyptian-Syrian areas, and unlike the West European area, the Romanian texts referring to the acts of St. Christopher started circulating only towards the end of the seventeenth century, when the Latin Christian world began recovering from the dispute between the Reformation and Counter reformation, which had started in the previous century. The adoration of saints was among the many causes for arguments, being challenged openly by the Protestants, which viciously attacked the *intercessors* of Catholic Christianity, the beloved saints of the Middle Age. St. Christopher was one of them, whose *passio* was considered as a figment of the imagination, a legend created in order to confuse the mind, which the insurgents wanted to dismiss from the sacred paradigm. Thus, at the *Council of Trento*, there were some attempts to abolish his cult.⁶¹ But the popularity of the saint's acts was so great that it could not be completely undone. At a time when the statues of frescoes of the saint were destroyed⁶², when his image was effaced with obstinacy, his salvation was found in the Orthodox East. Known in some different spaces under a modified variant, less widely spread or even in a form unknown to other areas, the saint's representation charms the inhabitants of the places we mentioned, who will fill in the blanks and reshape the story. The Romanian Principalities are no exception. The image of the saint is attested in the Moldavian Orthodox iconography from the sixteenth century⁶³, but it only spread in the second half of the following century, not in the same region, but in Muntenia and Transylvania. Its dissemination occurs at the exact same time with the appearance of the first Romanian version of the life and passion of the saint, in Dosoftei's work. *Viața și petrecerea svinților*.⁶⁴ There were, of course, other variants of the martyrdom story in our area, in Bulgarian vernacular⁶⁵ or in Greek, but the translation of the lives of saints in vernacular, which was mostly done by the French between the tenth and the thirteenth centuries⁶⁶, was done in Romanian only this late, towards the end of the 1600s. The sources of the Moldavian

⁶¹ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, 1974, p. 68.

⁶² The period in which the saint's image and monuments were destroyed lasted for quite some time. In France, after the Revolution in 1789, more exactly in 1803, the church in Bordeaux dedicated to the saint martyr was destroyed. Cf. Sylvie Truchemotte, *L'héritier d'une race de géants venue des Anges: Saint Christophe. Ses pouvoirs insolites. Miracles d'autrefois et d'aujourd'hui. L'église de Saint-Christoly à Bordeaux*, Paris, 1986, p. 29.

⁶³ The representation of St. Christopher appears in Transylvania much earlier, in the Catholic churches from the fourteenth and the fifteenth centuries. In Orthodox mural painting, though, it is attested not earlier than the murals in the monastery churches in Arbore and Moldovița.

⁶⁴ It is not the direct influence of literary life on the iconography, but, at least at the time, it is a simultaneous, parallel dissemination.

⁶⁵ Nicolae Cartoian states that Bulgarian vernacular texts were used in Romanian churches, see *Istoria literaturii române vechi*, Bucharest, 1996, p. 193.

⁶⁶ J.A. Mac Culloch, *cited*, p. 133.

metropolitan prelate for this "essay" on the lives of saints are the Byzantine saints' calendars edited in Venice, Neo-Greek texts copied from the Byzantine minei calendars from the end of the sixteenth century by Maximos Margunios, the bishop of Cythera, which he sometimes compared with the Bulgarian vernacular texts that circulated in our area.⁶⁷

The text, interpreted by Dosoŧtei and printed between pages 115^f–120^f of the manuscript, appears to have also been the source of the oldest version of the Romanian manuscript, which can be found at the Library of the Romanian Academy, in Bucharest. We cannot say that the scribe of the codex 339, copied in the last decade of the seventeenth century⁶⁸, used the Moldavian "anthology" or an intermediary text, but what is certain is that the two texts are very similar. Consisting of 248 pages, with prologues for the months of March–August, the tome presents the martyrdom of Christopher in an incomplete manner, because of the missing first three pages.⁶⁹ It is one more reason to compare the *manuscript in Tatina*⁷⁰ with Dosoŧtei's text.

Other Romanian manuscripts that contain the martyrdom of St. Christopher are of a later date than the codex of Tatina, having been edited in the following order: end of the eighteenth century – beginning of the nineteenth century, Ms. rom. 1344 B.A.R., f. 125^v–129^v: *În 9 zili ale lunii lui maiu, viața și pătimire sfântului marelui mărturisitoriu Hristofor și a celoru împreună cu dânsul*; in 1827, Ms. rom. 1834 B.A.R., f. 1^v–20^f: *Luna lui maiu, sfântul marele mucenic Hristofor, care au fost la anii de la Hristos 256*⁷¹; also at the beginning of the nineteenth century, Ms. rom. 1555 B.A.R., f. 94^f–95^v: *Mucenic Hristofor, la ani 256*, copy after *The lives of the saints in Neamț* between 1812–1813 and, towards the middle of the nineteenth century, Ms. rom. 862 B.A.R., f. 200^f–202^f, including lives of saints from the minei calendars of bishop Chesarie of Râmnic.⁷²

There is also a chance that the manuscript existed in other codes, which were lost or destroyed, as is the case of Ms. rom. 5686 B.A.R., from which the pages from 3 to 12 May are missing.

Aside from Dosoŧtei's variant, the martyrdom of our saint is also recounted in three other manuscripts. The first belongs to Radu Greceanu, who translated a collection of minei calendars after the Greek synaxar, which appeared at Buzău, in 1968, in which the reader can find, on 9 May, pages 33^f–34^f, an abridged form of

⁶⁷ Nicolae Cartoian, *cited*, p. 193.

⁶⁸ Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, Bucharest, first volume, 1978, p. 92.

⁶⁹ See *Viața Sfântului Hristofor*, edition, introductory study and notes in *Texte uitate, texte regăsite*, first volume, Bucharest, 2002, p. 7–44.

⁷⁰ This name was first used by Cătălina Velculescu because of the place where the manuscript was discovered. Cf. Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, Bucharest, 1984, p. 87.

⁷¹ These two manuscripts are cited by Gabriel Ștrempel, in *cited*, first volume, p. 298 and second volume, 1983, p. 74.

⁷² *Ibidem*, first volume, p. 187.

the story. A new edition of the minei calendars in Romanian was begun by Chesarie, the bishop of Râmnic, who, in 1776, altered Damaschin's version from 1737. It was published four years later by Filaret, his successor.⁷³ As for the text itself, which appears between pages 50^v–51^r, it does not differ from the minei calendar from Buzău.

An extended printed version of the saint's "biography" can be found in the collection of the Neamț Monastery, in twelve volumes, translated by the arch-dean Ștefan⁷⁴, after the collection authored by the Ukrainian D. Tuptalo-Rostovski⁷⁵, published between 1812–1813. The saint's acts are presented also on 9 May, between pages 92^r–98^v: *Viața și pătimirea sfântului marelui mărturisitoriu Hristofor și a celor împreună cu dânsul*, pages 92^r–98^v. The presence of some epic elements different from other Romanian texts is another proof that the origin of the translation is from other spaces. The source of the "collection" by the metropolitan prelate of Rostov dates in the ninth decade of the seventeenth century, the same time when Dosoftei edited his *prologues*.

Although the murals during the eighteenth and nineteenth centuries are rich in details pertaining to different variants of the topic, there are not so many manuscripts in the Romanian literary space. *The Martyrdom of St. Charalambos*, a saint who is was adored to the same extent at the time, disseminated much faster, a multitude of copies circulating in the same area.⁷⁶ Christopher compensates for the quantitative differences with his representation being massively present in the oral culture, clearly defined by the legend of the mysterious martyr and through the powerful imagery of the young man with the face of a lamb.

⁷³ Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche*, second volume, Bucharest, 1998, p. 219.

⁷⁴ *Ibidem*, third volume, 2000, p. 406.

⁷⁵ *Idem*, *Literatura română în epoca Renașterii*, Bucharest, 1984, p. 178.

⁷⁶ For the manuscripts on the life and martyrdom of St. Charalambos see Gabriel Ștrempel, *cited*, volumes 1–4.

LA LETTERATURA GIURIDICA ED IL SUO VALORE LETTERARIO IN MOLDAVIA E VALACHIA NEI SEC. XVI–XVIII

ILEANA STĂNCULESCU

La letteratura giuridica, come componente della letteratura antica, è stata meno studiata, in relazione all'immaginario medioevale dei Principati romeni¹. La letteratura giuridica di tipo bizantino che circolava qui, attraverso la scrittura slava ecclesiastica, è stata tradotta in romeno, non prima del XVI secolo².

Dalla complessa composizione murale del *Giudizio universale*, uno dei temi minori, il *fiume di fuoco* contiene presso la sua stretta vicinanza, strutture geometriche divise per varie categorie dei peccatori (ill. 1: Monastero Humor). Quando si parla della letteratura giuridica del Medioevo romeno, abbiamo in mente questo tema, appunto, il *fiume di fuoco* (ill. 2: Monastero Voroneț, Monastero Humor).

Il testo legislativo di maggior rilevanza nelle zone della cultura bizantina che possiamo seguire anche nell'ambito dei Principati romeni, il *Syntagma di Matteo Vlastares*, è stato ripreso successivamente, integro o frammentario. Il testo somma una raccolta di codici legislativi e nomocanoni bizantini, che comprendono il diritto ecclesiastico civile e penale.

Il *Syntagma di Matteo Vlastares*, del 1335, è stato tradotto nel 1348 dal greco in slavo ecclesiastico serbo, sotto lo Zar Stefano Dusan e diffuso anche nei Principati, conservando la medesima stesura³.

1.a. IL SYNTAGMA DI MATTEO VLASTARES IN MOLDAVIA

In seguito alle ricerche finora proseguite, sembra il più antico manoscritto trovatosi sui territori dei Principati, che integra il codice legislativo bizantino. Proviene dalla Moldavia del XVI secolo. Il monaco Ghervasie lo copia da una traduzione slava

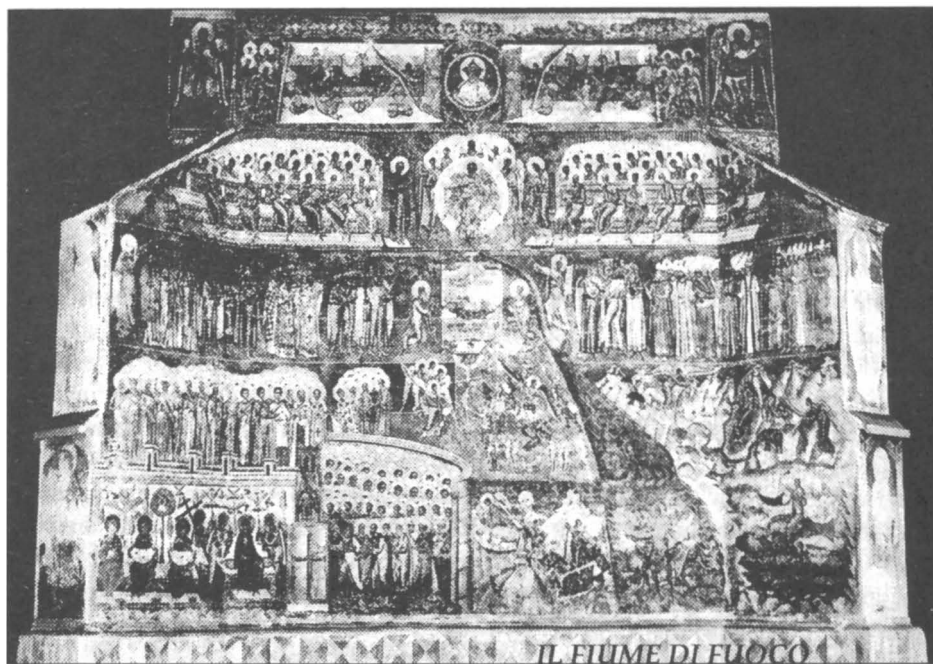
¹ Vedi anche: Ileana Stănculescu, *Spiritual Death in 17th and 18th Century Images and Texts from Walachia*, nel volume colettivo, *Symposia caiete de etnologie și antropologie*, Craiova, 2004, p. 279–292.

² Per un'immagine d'insieme, vedi: V. Hanga, *Istoria dreptului românesc*, vol. I, București, 1980, p. 207–222.

³ Per lo studio particolareggiato della circolazione del testo, vedi: G. Mihăilă, *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972 (in seguito: G. Mihăilă, *Contribuții*).



III. 1. – Monastero Humor.



III. 2. – Monastero Voroneț, Monastero Humor.

del sud, nel 1472⁴, presso il centro monastico di copisti del monastero Neamț, una delle più importanti fondazioni create da Stefano il Grande, centro anche, d'innovazioni nel campo dell'architettura⁵. Nella versione Ghervasie, il *Syntagma*

⁴ E. Turdeanu, *Oameni și cărți de altădată*, București, 1997, p. 51–52 (in seguito: E. Turdeanu, *Oameni*). Manoscritto slavo numero 131 Biblioteca dell'Accademia Romena.

L'autore menziona qui che sarebbe interessante stabilire secondo quale delle due versioni del *Syntagma* è stata eseguita la copia di Neamț (il codice si basa su una traduzione dal greco allo slavo serbo, del XIV secolo, ordinato dallo zar Stefan Dusan). Si sa di questo codice legislativo che ha circolato in due versioni, delle quali una ridotta. Ognuna di queste copie, comprende vari testi: la prima versione integrale comprende capitoli di diritto canonico e laico, e la seconda, raccoglie più che altro, capitoli che si riferiscono alle regole della vita laica. E. Piscușescu, *Literatura slavă din principatele române în veacul al XV-lea după manuscrise slave din Biblioteca Academiei Române*, București, 1939, p. 125; E. Turdeanu, *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1943, p. 124–129; A. Dima (coord.), *Dicționar cronologic de literatură română*, București, 1979, p. 12: datează 1472–1474; E. Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV^e s. Et sa diffusion dans les pays roumains*, Paris, 1947, p. 58–62. Per i reperti della cultura scritta nella seconda metà del XV secolo in Moldavia, vedi: E. Stănescu, *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, dal volume collettivo M. Berza, *Cultura moldovenească din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 9–45.

⁵ Il Monastero Neamț è il primo con il piano molto allungato, segnando una nuova tappa nella struttura architettonica del regno di Stefano il Grande. Da vedere i piani degli edifici comparativamente, ed anche il commento in riferimenti alla struttura dell'edificio di culto del suo regno: A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie XIV^e–XV^e s. Les Architectures de l'image*, Italia, 1998.

comprende anche il *Nomocanone di Giovanni Postitorul*⁶, vissuto nel VI secolo a Costantinopoli. Alla copia di Ghervasie, segue un'altra, eseguita dal monaco Iacov di Putna, del 1475, e poi, un'altra ancora, del 1495, del Gramatic Damian, per la chiesa voivodale di *San Nicolò* di Iasi⁷.

Secondo Emil Turdeanu⁸, assieme al *Syntagma di Matteo Vlastares*, il *Nomocanone* è da attribuire al Patriarca di Costantinopoli Giovanni Neusteutes, copiato in seguito, tante volte. L'attribuzione ha come argomento il maggiore accento sulla possibilità del riscatto sui peccati, attraverso le penitenze, più evidente che in qualsiasi altro *libro penitentiales*. Il più importante manoscritto comprendente il *Syntagma*, è senza dubbio quello copiato e sistemato in successione dell'alfabeto slavo, proprio dal cugino di Pietro Rares – il vescovo Macarie, persona che, con tutte le probabilità, avrebbe immaginato e coordinato il programma iconografico della pittura murale esterna del nord della Moldavia⁹.

A quei tempi, il vescovo di Roman (1531–1550; 1551–1558) l'erudita Macarie, curava con grand'attenzione questo manoscritto¹⁰, ordinato dal voivoda Alessandro Lapusneanu, che a sua volta l'ha ordinato per lo Zar Ivan il Terribile (1533–1584). Lo Zar aveva sollecitato al voivoda, una versione più facile da usare, rispetto a quello antico. Nel 1561 la copia era pronta, ma sembra di non esser mai arrivata dallo Zar, perché il Kaluzniački ha scoperto il manoscritto, nello scorso secolo, conservato dentro una chiesa di Lwow¹¹ (oggi Ucraina).

Questo codice¹² ha conosciuto una larga diffusione presso i Principati romeni. Tradotto in romeno, è stato incluso nel *Pravila Ritorului Lucaci* (Codice legislativo del Ritore Lucaci) copiato presso il centro dei copisti del Monastero Putna e ulteriormente aggiunto tra i testi stampati del Diacono Coresi, alla seconda metà del XVI secolo.

È significativo che i primi testi romeni tradotti del XVI secolo dallo slavo, hanno carattere giuridico¹³: il *Nomocanone di Giovanni Postitorul*, stampato da

⁶ Ioan Nesteutes, patriarca bizantino 582–595. Vedi: A. Dima, *Dicționar*, p. 21.

⁷ G. Mihăilă, *Contribuții*, p. 22. Vedi anche: Al. Dima, *Dicționar*, p. 12–13; *Istoria*, p. 665. E. Turdeanu, *Manuscrise slave*, p. 167–168: La copia del Gramatic Damian si trova oggi a Pietroburgo.

⁸ E. Turdeanu, *Manuscrise slave*, p. 169: La chiesa costruita tra il 1491–1493 è una delle principali fondazioni di Stefano il Grande. Chiesa fondata in ricordo degli antenati defunti, al nostro fratello, per la nostra salute e dei figli.

⁹ I. Stănculescu, *Il Giudizio universale in Moldavia*, Bologna, 2001.

¹⁰ G. Mihăilă, *Contribuții*, p. 281–282.

¹¹ E. Turdeanu, *La littérature bulgare*, p. 60, nota 1.

¹² Per la storia della presenza di questo codice di leggi e per la circolazione degli altri simili, vedi: Nestor Vornicescu, *Primele scrieri patristice în literatura noastră, sec. IV–XVI*, Craiova, 1984, p. 521–533.

¹³ Segnaliamo che i testi giuridici di radice bizantina che circolavano nel medioevo romeno, non sono quelli originali, perché quelli bizantini facevano una chiara distinzione tra *nomoi* (leggi laiche) e *kanones* (canoni ecclesiastici), ma, sono stati dei manoscritti tardi, denominati *pravile împărătești*. Queste tarde miscelance di testi legislativi, non avevano più distinzioni tra laico e religioso.

Coresi (1560–1562)¹⁴ a Braşov, col titolo *Pravila sfinţilor apostoli* (La legge dei santi apostoli)¹⁵; *Pravila Ritorului Lucaci* (La legge del Ritore Lucaci) (1581), ordinato dall'ex vescovo Eustratie di Roman¹⁶.

Nel 1646, a sei anni della prima stampa del *Codice legislativo di Govora* (primo codice legislativo apparso in romeno in Vallachia), che riprende la traduzione di Michele Moxa di un Nomocanone slavo, Eustratie logofatul, esegue sull'ordinazione di Vasile Lupu, *Pravila împărătească* (La legge dell'imperatore)¹⁷. *La legge dell'imperatore* comprende frammenti di testo in neogreco, tradotte dall'Eustratie dai testi legislativi sopra menzionati. *L'opera è rimasta manoscritta e anticipa il Cartea românească de învăţătură (1646) e l'Îndreptarea legii (1652), inclusa in queste due opere*¹⁸.

Paul Mihail¹⁹ completa la ricerca, coll'identificazione del *Nomocanone*, copiato in Moldavia nel XVIII secolo, testo d'inestimabile importanza per il diritto scritto, del nostro paese.

Qui troviamo frammenti riguardo ai *divinatori*, sulla *mancaanza di pietà dei grandi della chiesa*, su quelli che *peccano nel sogno* e così via, peccati che ritroviamo soprattutto nel fiume di fuoco, dipinto sugli affreschi della Vallachia (ill. 3: Il Monastero Voroneţ, ill. 4: La Chiesa di Horezu)

1.b. IL SYNTAGMA DI MATTEO VLASTARES IN VALLACHIA

Il primo *Nomocanone* copiato in Vallachia che oggi si trova in Russia è scritto in slavo dal Gramatic Dragomir di Targoviste, per il voivoda Vladislav II²⁰. Al XVI secolo, il codice legislativo è stato copiato sull'ordinazione della Signora Despina²¹, moglie del Voivoda Neagoe Basarab, e offerto al monastero Bistriţa (Vallachia).

Il nobile Udriste Nasturel sembra d'aver rintracciato la versione del manoscritto, e tenta di correggere in forma letteraria delle parole latine, presenti nel testo slavo del

¹⁴ E. Turdeanu, *La littérature bulgare*, p. 61 parla de 1583.

¹⁵ M. Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, Bucureşti, 1980, p. 666.

¹⁶ Per tutti questi manoscritti e la loro circolazione, vedi: G. Mihăilă, *Contribuţii*.

¹⁷ I. Bianu, N. Hodoş, *Bibliografie română veche*, Bucureşti, 1903, p. 156–158. Il testo del *pravila* è pubblicato da: I.M. Bujoreanu, *Colecţiune de legiuirile româneşti vechi şi cele noi*, vol. III/I, Bucureşti, 1885, p. 1–77: *Carte românească de învăţătură de la pravilele împărăteşti şi de la alte giudeţe cu zisa şi cu toată cheltuiala a lui Vasilie Voievodul*.

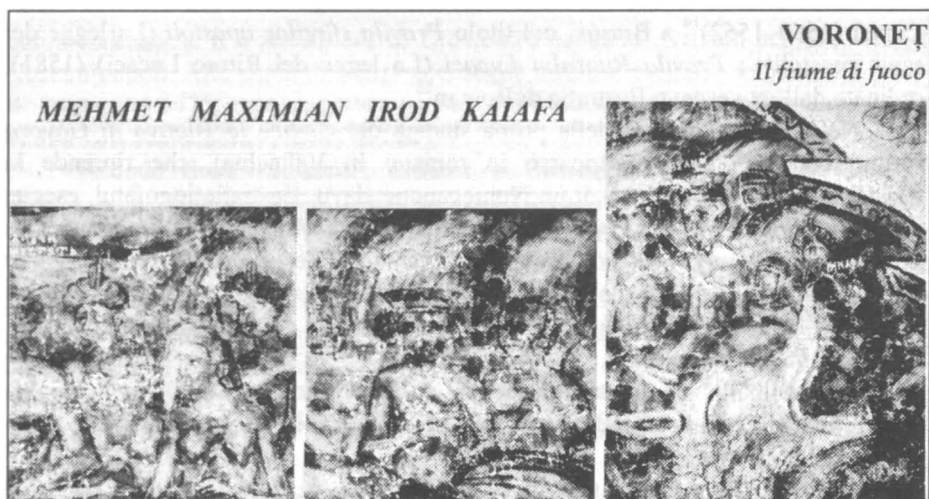
¹⁸ Al. Dima, *Dicţionar*, p. 32. I. Rizescu, *Consideraţii filologice şi lexicale asupra Pravilei lui Eustratie logofătul*, in *Studii de limbă literară şi filologie*, Bucureşti, 1969.

¹⁹ Mrs. sl. 17, *Nomocanone, cioè legge, comprendente testi abbreviati degli santi apostoli, del Basilio il Grande ed i testi conciliari*. Vedi: P. Mihail, Z. Mihail, *Manuscrise slave din colecţii din Moldova* (I), in *Romanoslavica*, XVIII (1972), p. 265–319.

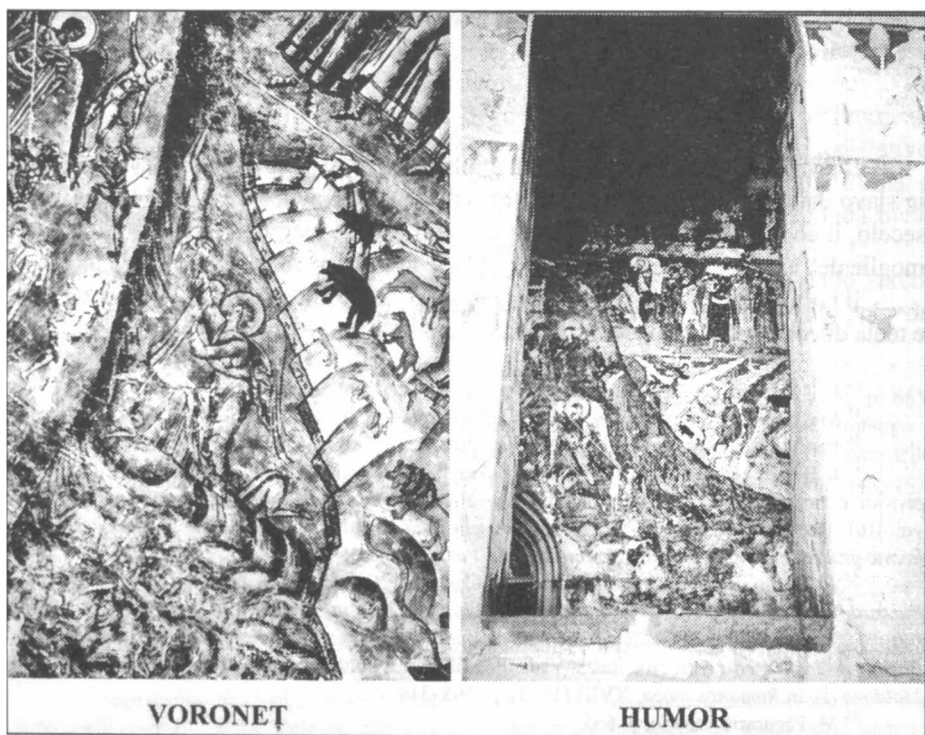
²⁰ M. Păcurariu, *Istoria*, p. 665.

²¹ G. Mihăilă, *Contribuţii*, p. 279.

²¹ E. Turdeanu, *Oameni*, p. 57.



III. 3. – Il Monastero Voronet.



III. 4. – La Chiesa di Horezu.

codice²². Sempre per lo stesso periodo (XVI secolo), il Turdeanu segnala un'altra copia dell'opera, già nel 1636, trovata in possesso della moglie del Voivoda Matteo Basarab, Elina – la sorella dell'umanista Udriște Năsturel²³.

Quattro anni dopo l'identificazione (1636), sarà stampato il *Pravila di Govora*, che evidentemente comprende frammenti del *Syntagma*. Scritta sull'ordinazione di Matteo Basarab, stampata a Govora dal religioso Stefano d'Ohrida nel 1640, *Pravila di Govora*²⁴ o *Pravila minore*, accessibile a tutti, in romeno, *guarirà le anime della gente, dai peccati*, secondo la menzione del primo foglio. Nel 1652, il Vescovo Stefano, stampa a Targoviste sempre sull'ordinazione di Matteo Basarab, l'*Îndreptarea legii*²⁵ o *Pravila maggiore* (tradotta dal greco), al similare contenuto delle opere citate. Può essere considerata una delle fonti per l'immagine dei peccati banditi dalla Chiesa. L'idea del testo legislativo è sostenuta da un'incisione presente all'ottavo foglio, coll'immagine dell'Arcangelo Michele, *giudice dei giusti*, vicino ai due temi presenti del *Giudizio universale: Deesis* ed il *Tribunale degli apostoli*.

L'insieme dell'incisione, rimanda in modo suggestivo, al *Giudizio personale*. Presentiamo l'incisione (ill. 5), così com'è stata riprodotta nel catalogo di Bianu e Hodoș²⁶. Per una migliore comprensione delle immagini dipinte del *fiume di fuoco*, segnaliamo qualcuno dei peccati presenti nel testo: *per quelli che rubano, per quelli che nascondono, quello che denuncia, il doganiere che prende troppo, la femmina puttana, l'usuraio, quello che ucciderà, per l'incesto, per la perdita della verginità, per la fornicazione con la monaca, per la ruberia* ecc (ill. 6: La chiesa di Măldărești).

Le tarde soluzioni dipinte dei peccati raffigurati nel *fiume di fuoco*, esprimono la stessa mentalità delle immagini letterarie dei testi dell'epoca. Dall'insieme di questi testi abbiamo selezionato soltanto due categorie rappresentative per la mentalità coeva: un testo che rappresenta un cumulo di non rinunciabili canoni sull'attività della Chiesa Ortodossa, che ha significato tanto, anche per la vita laica della società – *Îndreptarea legii* (1652) e *Predicile*, dette dall'Antim Ivireanul all'inizio del XVIII secolo. I peccati presenti nelle categorie dei testi analizzati, sono stati sistemati da Antim Ivireanul, come anche il testo *Îndreptarea legii*, che mette l'accento sui peccati corporei, con la distinzione della sua mirabile declamazione. Da come si può osservare anche dalle immagini dipinte, i peccati non sono legati ai dogmi, ma seguono la linea della teologia morale.

²² E. Turdeanu, *Litterature*, p. 60.

²³ I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografie*, p. 108–114. I.M. Bujoreanu, *Colecțiune*, p. 85–133: *Pravilă bisericască numită cea mică tiprită la anul 1640 în Mănăstirea Govora*, vol. III/ I, București, 1885, p. 85–133. Contiene anche questa frammenti del *Nomocanone di Ioan Postitorul*. Al. Dima, *Dicționar*, p. 30.

²⁴ I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografie*, p. 114. Il testo del *pravila* è stato pubblicato da I.M. Bujoreanu, *Colecțiune*, p. 135–471.

²⁵ M. Păcurariu, *Istoria*, p. 666.

²⁶ N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, Minerva, București, 1980, p. 105.

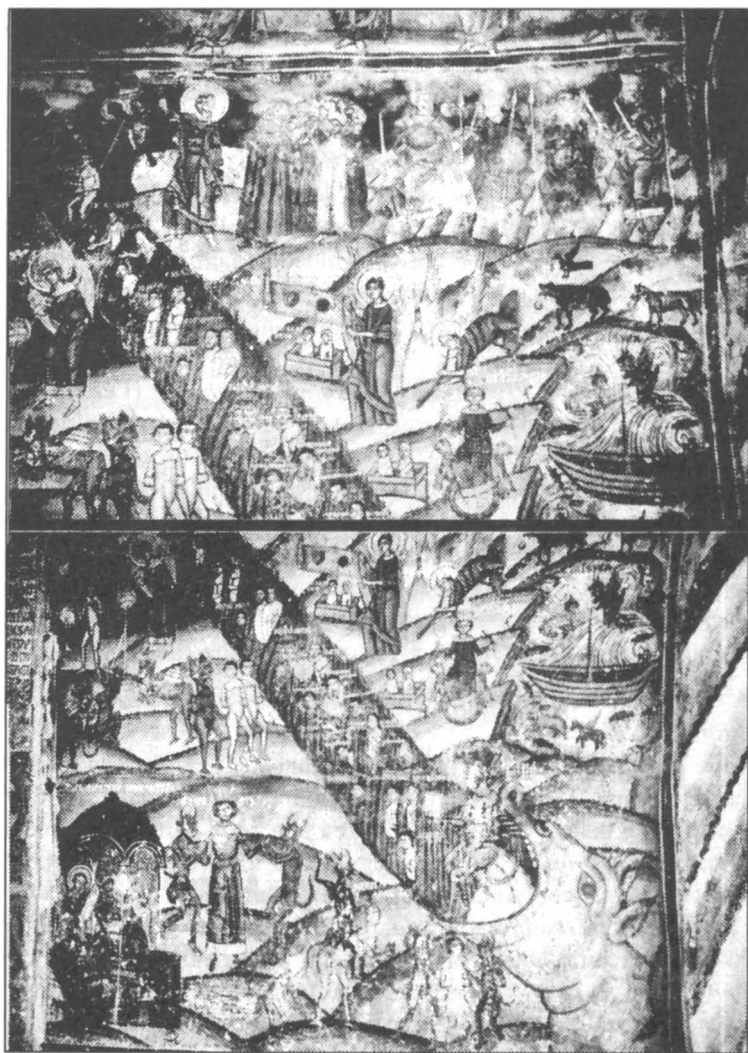


ÎNDREPTAREA LEGII (1652)

Petru Theodor (gravor)

f. 8

III. 5.



III. 6. – La chiesa di Măldărești.

1.c. IL SYNTAGMA DI MATTEO VLASTARIS IN TRANSILVANIA

Il *Giovanni Postitorul*, stampato da Coresi (1560–1562) a Brasov, col titolo *Pravila sfintilor apostoli*²⁷, comprende una serie di penalità per i vari gradi dei peccati umani. (...)

²⁷ N. Cartoian, *Istoria*, p. 105; E. Turdeanu, *La litterature bulgare*, p. 61.

Nei manoscritti greci, come anche nelle traduzioni slave, il Nomocanone di Giovanni Nesteutul è stato aggiunto come seconda parte del Syntagma di Michele Vlastaris. Una simile versione slava del XV secolo, con delle varie annotazioni marginali in romeno, probabilmente provenienti dai nostri antichi monasteri, forse dal Neamt, è stata scoperta dal compianto I. Bogdan²⁸.

Il testo del *Pravila* ha circolato in manoscritto (Cartoian segna la il manoscritto romeno 3821 della Biblioteca dell'Accademia Romena, copiato da Giovanni il Romeno, al 1620 della regione Hunedoara ed anche un'altro, eseguito dal Prete Toader di Rapa de Jos, segnalato ed analizzato da A. Rosetti).

La parte finale del testo, si riferisce alle *visioni del Paradiso e dell'Inferno e si trova in una copia del Codex Sturdzanus e del Codex Todorescu²⁹*. Un frammento stampato del *Pravila di Giovanni Nesteutul* (l'eremita) è stato identificato da A. Mareş nel manoscritto conosciuto sotto il nome del *Codice di Ieud*. Il frammento proviene dai testi stampati eseguiti da Coresi³⁰.

Oggi le regole del funzionamento della Chiesa Ortodossa romena, conservano tutti i reperti dei testi anteriori, unificati in un corpus legislativo ecclesiastico che struttura l'intera attività della chiesa.

Citiamo qualcuno delle pene analizzate in questo codice, per il funzionamento della Chiesa, che ci dimostra, che le pene raffigurate allora nel *fiume di fuoco*, sulle mura delle chiese, hanno ancora oggi un'eco, nei testi religiosi della chiesa:

Art. 41. *Passa dalla parte dei laici quel prete che prima della Santa Messa ha bevuto o ha fumato.*

Art. 37–38. *Sono penalizzati i preti ed i monaci adulteri, divorziati, od ubriaconi.*

Non cerchiamo, come abbiamo affermato all'inizio della nostra ricerca, un'identificazione precisa tra un certo testo ed una certa parte della composizione figurativa del *Giudizio universale*, ma seguiamo l'identificazione della mentalità medioevale romena, nel comune repertorio di raffigurazioni.

Dai testi manoscritti compresi nella nostra enumerazione, c'interessano soprattutto quelle immagini letterarie che ci aiutano meglio comprendere le scene dipinte sul *Giudizio universale*, ma anche la presenza di queste scene in un certo contesto.

Siccome la cultura medioevale è definita attraverso l'interferenza tra la suggestione del testo scritto e quel dipinto, abbiamo cercato di trovare anche riferimenti testuali, sui peccati rappresentati nelle immagini.

Lo sforzo di trovare perfette similitudini tra l'immagine letteraria e quella dipinta si dimostra le più volte inutile ed in nessun caso al vantaggio della forza espressiva dei due autonomi linguaggi.

²⁸ A. Mareş, *Prima pravilă bisericească tipărită în limba română și raporturile ei cu cele mai vechi versiuni ale Nomocanonului prescurtat*, in *Studii de limbă literară și filologie*, București, 1969.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Vedi: *Statutul pentru organizarea și funcționarea Bisericii Ortodoxe Române*. București, 2003, p. 59–67.

UN RECUEIL DE « MERAVIGLIA » DANS UN MANUSCRIT DE RÂMNICU VÂLCEA

CĂTĂLINA VELCULESCU

Au groupe de lettrés formé autour de l'évêque Chezarie (Kesarie) de Râmnicu Vâlcea appartenait aussi le hiérodiaque Anatolie, qui après 1776 a contribué à l'impression des *Minée* (ménologes) et c'est encore lui qui nous a légué un manuscrit impressionnant copié dans les années 1774–1778¹.

Chezarie (celui dont le nom désigne, grâce à Nicolas Iorga toute une époque dans l'évolution de la culture roumaine), avait dans sa bibliothèque des publications telles « Le Mercure littéraire », l'*Encyclopédie Française*, l'*Histoire du Bas-Empire* de Lebeau.

Donc, pas du tout étonnant que le manuscrit d'Anatolie (rédigé sous l'œil d'une personnalité de la taille d'un Chezarie réceptif, et en égale mesure critique, quant aux impulsions venues d'autre cultures) reçoit, à la première partie de la « géographie » de Botero (*Le relazioni universali*, parue d'abord en latin, à Rome, dans les années 1591–1595), des augmentations visant à corriger les informations insuffisantes sur les Pays Roumains et la Péninsule Balkanique: *Istoria Țării Românești* (Histoire de la Valachie) par Constantin Cantacuzène l'écuyer (œuvre résultée elle-même d'une attitude polémique à l'adresse d'autres cosmographies et histoires) et *Hronica slovenilor* (La Chroniques des Slovènes) de Georgij Brancović. Le chapitre concernant la Moldavie de l'écrit de Botero avait déjà connu des amplifications dans les copies antérieures de la traduction roumaine, mais, tandis que dans copies en question la partie concernant l'Amérique avait été

¹ Bibliothèque de l'Académie Roumaine (BAR), ms. roum. 1267. Voir G. Ștrempele, Fl. Moșilă, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. IV, București, 1967; Gabriel Ștrempele, *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, București, 1959; N.A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962; idem, *Versiunea românească necunoscută a geografiei universale a lui Giovanni Botero*, « Cronica », XIV, 1979, n° 38(712), p. 7; Gh. Chivu, *Stilul celor mai vechi texte științifice românești*, « Limba română », XXIX, 1980, n° 2, p. 111–112; Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București, 1984, p. 22–31 (voir aussi „Revista de istorie și teorie literară”, XXX, 1981, n° 4, p. 567–572); idem, *Între scriere și oralitate*, București, 1988, p. 96–111 (et « Cahiers roumains d'études littéraires », 1986, n° 2, p. 40–51); idem, *Les lettrés roumains et les cosmographies occidentales*, « Synthesis », XVII, 1990, p. 61–66; idem, *Etlische Seiten von Athanasius Kircher*, in *Germanistentreffen. Bundesrepublik Deutschland – Bulgarien – Rumänien*, vol. 27 DAAD Dokumentationen & Materialien, Bonn, 1994, p. 43–47.

totalément éliminée, Anatolie laisse quelques pages libres, avec l'intention évidente de compléter la forme roumaine qui lui servait de source².

La géographie de Giovanni Botero Benese (jésuite érudit qui à un moment donné quittera l'Ordre), représente une étape dans la délimitation critique des cosmographies médiévales. Pourtant, l'auteur maintient quelques informations spécifiques à la mentalité médiévale dont nous rappelons celles concernant « le pays du Prêtre Jean » (situé soit au Cathai, c'est-à-dire en Asie, soit en Abassie, c'est-à-dire en Afrique)³, mais il élimine en même temps – pour en donner un exemple – les passages sur l'oiseau phœnix.

Les manuscrits roumains ne retiennent pas, ainsi que nous l'avons déjà précisé, le chapitre concernant l'Amérique mais ils adoptent en échange la description « du pays du Prêtre Jean », bourrée d'éléments fantastiques, et réintroduisent dans le texte de Botero, au chapitre sur l'*Arabia felix*, la description de l'oiseau phœnix pour lequel il témoigne d'un intérêt tout à fait particulier⁴.

Ce penchant pour les « meraviglia » détermine aussi l'agencement de la partie finale du manuscrit d'Anatolie où, parmi d'autres, se trouve le fragment *De lauda monocerotis*, c'est-à-dire de la licorne, repris d'après le « prêtre (n.n. ou, parfois, *pater*) Athanasius Kircher »⁵.

Si le fragment du livre *De mundus subterraneus*, du renommé moine jésuite, apporte une attitude critique peu commune à l'adresse de la licrone, l'une des créatures qui ont hanté l'imaginaire de la culture européenne, les autres fragments insérés à la fin du manuscrit d'Anatolie témoignent surtout de la curiosité et d'un penchant prononcé pour l'insolite.

Ces adjonctions portent dans la majeure partie du *compendium*, un titre noté en rouge (le reste est écrit en noir⁶) mais, sur deux pages le copiste n'a pas réussi de compléter les espaces laissés libres pour les titres⁷.

² Cătălina Velculescu, V. Guruianu, *Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche*, București, 1997, p. 33–42 (voir aussi « Revue des études sud-est européennes », XXXIII, 1995, n^o 1–2, p. 153–170). À l'article signé par O.A. Belobrova, cité par Velculescu et Guruianu (à la p. 51, n. 19), il faut ajouter au *Slovari...* (p. 493–494) aussi les p. 519–520.

³ C. Marinescu, *Le Prêtre Jean. Son pays. Explication de son nom*, « Bulletin de la section historique, Académie Roumaine », tome X, 1923; C. Marinescu, *Encore une fois le problème du prêtre Jean*, « Bulletin de la section historique, Académie Roumaine », București, 1945, tome XXVI.2, p. 9 etc.; Edgar Papu, *Excurs prin literatura lumii*, Bucarest, 1990, p. 193, etc.; Cătălina Velculescu, *Animale fantastice și "Țara preotului Ioan"*, « Manuscriptum », XXII, 1991, n^o 2–4, p. 26–33; Cătălina Velculescu, V. Guruianu, *Cuvânt înainte. Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche*, Bucarest, 1997; Eugen Ciurtin, *La mythologie asiatique et la légende africaine du Prêtre Jean*, « Archaeus », n^o 5, 2001, p. 5–21; Ileana Stănculescu, *Țara Preotului Ioan în manuscrise românești dans Texte uitate – Texte regăsite*, Bucarest, 2003, p. 61–122 (avec bibliographie).

⁴ Cătălina Velculescu, *Animale fantastice și Țara preotului Ioan*, « Manuscriptum », XXII, 1991, p. 26–33; Velculescu, Guruianu, *op.cit.*

⁵ C. Velculescu, les travaux cité note 1.

⁶ Les titres sont transcrits chez Stempel, Moisil, Stoianovici, *op.cit.*, p. 416–417. Les cinq premiers fragments se rapportent à des symboles religieux, les suivants à des curiosités de par le monde.

⁷ BAR., ms.rom., 1267. f. 405^v–406^v.

Ce qui fait la différence entre la compilation d'Anatolie et les autres compilations des manuscrits roumains est le fait que, pour la plupart des fragments, est indiquée la source, or, ces sources sont moins communes pour l'horizon culturel des Pays Roumains des années 1774–1778.

Ces renvois aux sources réclament de la prudence quant à leur réception parce que pour la licorne, par exemple, on renvoie à « Anselul Boetius » (Anselmus Boetius), qui n'est en réalité que l'auteur d'un petit fragment intégré dans le fragment plus étendu, reproduit (en traduction) d'après le texte d'Athanasius Kircher⁸.

Dans d'autres cas Anatolie renvoie à « avtor țin » (f. 398^v₁₆; voir aussi f. 391^v₅, 392^v₅, 398^v_{9,16}, 392^v₅, 405^v₄); pourrait-on y reconnaître « l'auteur cité »?!

Hormis Athanasius Kircher, l'érudit auquel Anatolie s'adresse non seulement pour « la licorne » (f. 393–395^v) mais aussi pour « firea florilor » (la nature des fleurs) (f. 397), pour « magnet » et « greotatea apei » (aimant et le poids de l'eau) (f. 397), apparaît le nom d'un autre jésuite bien connu: Martino Martini (1614–1661) (« le prêtre Martin de Martinia » – f. 399^v, 408^v), pour les relations sur la Chine⁹: *Cronicile împărăției Chinei* (Chroniques de l'empire de la Chine) sont les *Sinicae historiae decas a gentis origine ad Christum natum* (Munich, 1658).

Pas du tout étonnant de trouver à côté de ces noms (f. 404) celui de Baronius (1538–1607) célèbre pour ses *Annales ecclesiastici* (amplement discutées et beaucoup critiquées, mais en égale mesure utilisées), ou le nom de « Gvagninus » avec *Scrierea Moscovei* (Description de Moscou) (f. 403^v), respectivement: Alexandre Guagnini (1538–1614), « Gwagnin » en langue polonaise, l'Italien devenu polonais qui publia en 1578 *Sarmatiae Europaeae descriptio...* livre au titre ultérieur: *Rerum Polonicarum...*, lu par les chroniqueurs Moldaves du XVII^e siècle¹⁰.

Quand Anatolie rappelle *Istoria glumelor* (Histoire des blagues) de « Valthasar Vonifatius » il se rapporte probablement à Bonifacio Baldassare, *Historia ludica*, Bruxelles, 1656.

⁸ Cătălina Velculescu, *Cărți populare...* (Voir *supra* n. 1), p. 24–25, 30.

⁹ Nous rappelons ici notre article « *Imago Mundi* » concernant Nicolae Milescu, RITL, XXLVI, 1998, comprenant des informations sur les relations du Spathaire avec les jésuites dans sa tentative de connaître la Chine et les chemins qui mènent vers ce pays. Nous soulignons encore qu'à la fin du ms.roum.1605 (BAR) qui comprend la traduction roumaine des écrits d'Hésiode a été ajouté une *Insemnare. Despre lunile romanilor, grecilor și egipteanilor* (f. 73–76), traduite d'après « Școtu cel din Soțietatea lui Isus ». Il pourrait être question du jésuite Caspar Schott (1608–1666) disciple et continuateur d'Athanasius Kircher. Parmi les nombreux ouvrages de C. Schott, ou parmi ses commentaires à certains écrits de Kircher, nous n'avons pas encore trouvé le fragment de la traduction roumaine.

¹⁰ P.P. Panaitescu, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1925; Ion C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 189, 190, 192, 244, etc.

Pour une personne assoiffée d'informations sur des créatures et des mesaventures, faire appel à Conradus (Konrad) Gessner – 1516–1565 (nommé « Conradus », f. 401^v) ou à Ulyssis Aldrovandini – 1522–1607 (devenu Androvardus! f. 401^v), est une chose tout à fait normale.

Le nom d'un oiseau merveilleux d'Amérique est transcrit en lettres latines en marge d'un texte en graphie cyrillique: *madritus* (f. 401^v). L'Amérique¹¹ apparaît aussi indirectement sous la dénomination de « ostrov al lumii celor noi » (îlot du monde nouveau) (f. 405^v). Mais, dans l'esprit de celui qui a transcrit (ou, peut-être, composé) le recueil de textes insérés à la fin du manuscrit 1267, ainsi que nous l'avons précisé ci-dessus, c'est la recherche acharnée de la *meraviglia* qui l'emporte sur l'intérêt pour ce continent.

De la même manière, Anatolie de Râmnic rappelle « Marcu Pavlu Venețianul » avec *Sciereea ostrovului Madagascar* (Description de l'îlot de Madagascar) « de l'autre monde » (donc, un fragment de *Il Milione* par Marco Polo)¹², pas pour évoquer la personnalité du célèbre voyageur du XIII^e siècle, mais pour raffermir par un témoignage direct les descriptions de l'*oiseau ruh* (rok!) le géant (f. 406). A la page antérieure il est question de « Zelandia » (f. 405^v).

Anatolie renvoie aussi à Hristofor « Columbul » (Hristophor Columb) sans se rapporter à la découverte de l'Amérique mais à propos d'une « certaine femme indienne » de l'« îlot Catagva » prête de payer « pour une écuelle de terre, 4 couronnes de perles ». Antonie « Pigafetra » (sans nul doute Antonie Pigafetta, 1491–1534, le compagnon de Magellan) devient le témoin qui voit comment « les Indiens, estimant d'emblée le verre plus précieux que les plus chères des choses, décidèrent que le prix doit être incalculable, de sorte qu'ils enchérèrent les quelques gobelets en verre bon marché et les achetèrent à 200 ducats d'or, selon ce que l'on parle dans l'empire Tidor du côté oriental » (f. 400–400^v).

« Omer » et Proclus (f. 406), Sénèque et Pline (f. 397^v, 398, 404–404^v) sont cités eux-aussi. Dans les premiers chapitres – ceux qui portent sur des sujets théologiques – mais dans les pages suivantes aussi, parmi les sources sont mentionnés le « divin » Jérôme et Augustin (390, 390^v, 391, 406). De l'activité de ce dernier est rappelé, hormis le commentaire à *Jean 4*, l'ouvrage *De civitate Dei* (De la cité de Dieu).

Ce ne sont là que quelques noms insérés dans le compendium final du manuscrit 1267. La question qui se pose naturellement est: qui est-ce qui a réalisé ce recueil de « meraviglia » et ces symboles? Le hiérodiaque Anatolie, ou peut-être un traducteur qui l'a précédé, a-t-il eu plusieurs livres dont il a extrait différents fragments? Et ces livres, ont-ils appartenu à la bibliothèque de l'archevêque

¹¹ Voir aussi Velculescu, Guruianu, *Povestea țărilor Asiei...*, p. 60, n. 69.

¹² Pour une comparaison entre la cosmographie copiée à Scheii Brașovului et la description du voyage de Marco Polo voir: C. Velculescu, *Introducere la Cosmografie*, « Manuscriptum », XXII, 1992, n^o 1–4, p. 227–228; C. Velculescu, G. Guruianu, *Povestea țărilor Asiei...*, p. 19–24.

Chezaire de Râmnic?¹³ Ou bien, peut-être, a-t-il trouvé tous ces fragments déjà sélectionnés et réunis dans un « summum » de curiosités? La plupart des écrits auxquels on renvoie sont en latin ou en italien (nous rappelons qu'en dehors la note marginale de la f. 401^v il y a encore notés, avec une indiscutable maladresse, en caractères latins, à côté de ceux en arabe, les chiffres des années: f. 102, 248, sans que nous puissions avoir la certitude quant à la date de cette intervention).

Pourtant, certains détails offerts par la langue du texte roumain semblent suggérer un intermédiaire dans une langue slave, invoqué aussi dans le cas de la géographie de Giovanni Botero.

À travers les étapes de sa mise au point pour l'édition, la compilation du manuscrit de Anatolie nous conduira à une meilleure compréhension.

¹³ Ainsi qu'il fut déjà signalé, N. Iorga lui accorde une importance particulière dans *Istoria literaturii românești*, vol. 2 (Bucarest. 1928). En ce sens, voir aussi Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Bucarest, 1968, p. 119 et suiv.

VIEWS ON THE PRIMARY RELIGIOUS INSTRUCTION IN THE EIGHTEENTH CENTURY: FEOFAN PROKOPOVICH AND DIMITRIE CANTEMIR*

MANUELA ANTON

In this paper I will examine the polemic between Feofan Prokopovich (1681–1736) and Dimitrie Cantemir (1673–1723) on the issue of the primary religious instruction. This polemic was launched in the reformist framework of Peter I of Russia and is expressed in two writings: Prokopovich's primer *Pervoe uchenie otrokom*, which appeared in St Petersburg in 1720 in the printing press of the Aleksandr Nevskii monastery,¹ and Cantemir's *Loca obscura in catechisi, quae ab anonymo authore slaveno idiomate, edita Pervoe uchenie otrokom intitulata est*,² conveyed to the first author in the same year.³

1. *Pervoe uchenie otrokom* is one of the three catechetical books (the other two: *Katihisis*, Mogilëv, 1757;⁴ *Kratkaia skazaniia. Pervoe, o Boze...; Vtoroe, o Bozhiem promysle...; Tretoe, o Zakone Bozhii*, St Petersburg, 1765, Venice, 1774⁵) intended by

* For this essay I draw upon the material prepared in the project on the Romanian primary education system of the eighteenth century. The project is financed by Gerda Henkel Stiftung (Düsseldorf). I wish to thank Prof. Dr. Reinhard Lauer from the Seminar für Slavische Philologie of Georg-August-Universität Göttingen for his support.

¹ Cf. P. Pekarskii. *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom*, volume 2, Sankt-Petersburg, 1862, p. 290.

² The original manuscript version can be found in the Russian State Library in Moscow, No. 103. Cf. I.K. Madan. *Dimitrii Kantemir (1673–1723). Ukazatel' literatury*, Chişinău, 1973, p. 25. I use here the Romanian translation by Father Teodor Bodogae. See "Locuri obscure în catehismul tipărit în slavoneşte de un autor anonim sub titlul *Prima învăţătură pentru prunci, iar acum clarificate de principele Dimitrie Cantemir*". In: *Biserica Ortodoxă Română XCI/9–10 (1973)*, 1063–1111.

³ There is a historical evidence that Prokopovich has read Cantemir's writing and has answered through a letter, which had to reach its destination. Cf. B. Titlinov. "Feofan Prokopovich". In: *Russkii biograficheskii slovar'*, volume 21, St. Petersburg, 1913, p. 436.

⁴ See P.V. Verkhovskoi, *Uchrezhdenie Dukhovnoi kollegii i Dukhovnyi reglament. K voprosu ob otnoshenii Tserkvi i gosudarstva v Rossii. Issledovanie v oblasti istorii russkogo tserkovnogo prava*, volume I, Rostov-na-Donu, 1916, p. 391; also James Cracraft, "Feofan Prokopovich: A Bibliography of His Works". In: *Oxford Slavonic Papers*, NS, VIII (1975), p. 25.

⁵ Emil Turdeanu, "Din vechile schimburi culturale dintre români şi jugoslavi". In: *Cercetări literare* III (1939), 187.

Synthesis, XXXI–XXXIII, p. 89–95, Bucarest, 2004–2006

Feofan for familiarizing the simple people with the tenets of the Christian faith. This plan was stated in *Dukhovnyi Reglament* (1718–1719), in which there was provided the reorganization of the religious education on the primary, secondary and high levels. In the three textbooks had to be exposed: 1. the main Christian doctrines, the knowledge of which would assure salvation of the individuals, and the Ten Commandments; 2. the duties of every social class; 3. the homilies of the Church Fathers containing the clear presentation of the main Christian doctrines, sins and virtues, and the duties of every social class. In Prokopovich's view, the first two catechisms could be used also as primers in the new state schools.⁶

Tsar Peter considered the results of Feofan's project a failure. In his view, the catechetical material elaborated by the Orthodox hierarch was excessively difficult to be understood and reproduced by the simple people. The tsar took as an example of concise exposition of the basic Christian tenets the textbook *Anfang der christlichen Lehre* conceived by the founder of the Pietist school system August Hermann Francke (1663–1727).⁷

In spite of Peter's reticence about their form, textbooks of Prokopovich were largely used – either as manuscripts or printings – in the Orthodox schools in Russia and Southeastern Europe throughout the entire eighteenth century.⁸ *Pervoe uchenie otrokom* was most popular, being used not only as didactic material in the primary schools, but also in the Church liturgy, substituting the readings from Ephraim Syrrhus and other authors concerning the interpretation of the Ten Commandments.⁹

⁶ Cf. Verkhovskoi (as in note 4), p. 388-389; Igor Smolitsch, *Geschichte der russischen Kirche*, edited by Gregory I. Freeze, volume 2 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte), Wiesbaden, 1991, p. 25–26.

⁷ *Anfang der christlichen Lehre* was three times translated into Russian with the purpose to be used in the missionary activities in Russia. In 1723, this catechism has been recommended by the tsar to the Holy Synod (1725) to be printed as a Russian catechism. Cf. Joachim Dietze, "Anfang der christlichen Lehre in russischer Übersetzung", in *Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Halle XXVII/G/3* (1978), 79–94; Swellana Mengel/Tatiana Chelbaeva, *Malyi katekhis A.H. Francke i ego perevody na russkii iazyk*. In: *Slavia Orthodoxa. Ezik i kultura*. Sbornik v chest na prof. Rumiana Pavlova, Sofia, 2003, p. 230-243.

⁸ On the use of Prokopovich's primer in the Serbian and Romanian schools see: Pekarskii (as in note 1), volume I, p. 237–239; article "Maksim Terent'evich Suvorov", in *Russkii biograficheskii slovar'*, volume 20, St Petersburg, 1912, p. 94–96; E. V. Povarova, "O rusko-serbskikh kul'turnykh sviziax v XVIII v.". In: *Sovetskaia pedagogika*, XXXV/11 (1971), 105–112; Dim. Kirilović, "Bukvar Feofana Prokopovicha kod Srba". In: *Zbornik Matije Srpske za kniževnost i jezik* 3 (1955), 13–23; Georgije Mikhajlovich, *Srpska bibliografija XVIII veka*, Beograd, 1964, p. 16–17, 19–20, 51–52, 87; Turdeanu (as in note 4). In the 1720s, *Pervoe uchenie otrokom* was translated and printed several times in English and German languages. Cf. Martin Schian, "Ein russisch-orthodoxer Kinderkatechismus aus der Zeit Peters des Großen". In: *Theologische Studien und Kritiken* 86 (1913), 140–152; James Cracraft (editor), *For God and Peter the Great. The Works of Thomas Consett, 1723–1729* (= East European Monographs; XCVI), New York, 1982, p. 24.

⁹ Cf. Titlinov (as in note 3), p. 400.

2. The discussion in regard to Prokopovich's plan for improving the primary religious education brings us to the issue of his theology. In the scholarly literature the activity of Feofan in the areas of theological exegesis and church reform is viewed in the perspective of his concentration on the Protestant theological and ecclesiastical thought and discourse and in that of the development of this type of thought and discourse in the Russian Church and *per extensio* in the Eastern tradition. The so-called belonging of Prokopovich to the Protestant world (Florovskii) is "disclosed" in fact by his contemporaries who, presenting themselves as defenders of the interests of the Church, have ascribed to Feofan the integration into the Church of the heretical novelties (Stefan Iavorskii, Feofilakt Lopatinskii, Gedeon Vishnevskii,¹⁰ Georgii Dashkov, Markell Rodyshevskii, Dimitrie Cantemir and others).

In the nineteenth century the theological approach of Prokopovich is analyzed in the same context of confrontation between Catholicism and Protestantism in the Russian Orthodox religious thought. Chistovich asserts that the absence of a theological system and of a theological educational system in the Eastern tradition made the Russians in the early modern time to direct their attention to the other Christian confessions, particularly when the employed methods and notions were not contradicting the tradition.¹¹ Both Ilarion Chistovich and Iurii Samarin do insist on the insufficiency of the Russian theology from the point of view of the systematic theology, interpreting the appearance of Prokopovich as a challenge, performed in a Protestant manner, to the Catholic system taken over by the Russian theology in the middle of the seventeenth century (as a result of Petru Movilă's reform of the theological education).¹²

This line of understanding Prokopovich's theological contribution is reinforced by Florovskii and Kartashev.¹³ Georgii Florovskii insists that Feofan is not simply inspired by the Lutheran theology of the seventeenth century. In fact,

¹⁰ On the attempt of Iavorskii, Lopatinskii and Vishnevskii not to allow Prokopovich to get the position of a bishop see I. Chistovich, *Feofan Prokopovich i ego vremia*. In: *Shornik statei, chitannykh v Otdelenii russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk*, volume 4, St Petersburg, 1868, p. 70.

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

¹² For a reconsidered view on Movilă's attempts to reduce the discrepancy between the East and West through the reorganization of the Orthodox education see: Alfons Brüning, *Peter Mohyla's Orthodox and Byzantine Heritage. Religion and politics in the Kievan Church reconsidered*. In: Hans-Joachim Torke (editor), *Von Moskau nach St. Petersburg. Das russische Reich im 17. Jahrhundert* (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte; 56), Wiesbaden, 2000, p. 63–90; idem, *Confessio Orthodoxa und europäischer Konfessionalismus – einige Anhaltspunkte zur Verhältnisbestimmung*. In: Robert O. Crummey/Solm Sundhaussen/Ricarda Vulpius (editors), *Russische und Ukrainische Geschichte vom 16.–18. Jahrhundert* (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte; 58), Wiesbaden, 2001, p. 53–61.

¹³ For Anton Kartashev's arguments, see his *Ocherki po istorii russkoi tserkvi*, volume 2, Paris, 1959, p. 338–345.

through his writings, the Russian theologian does integrate himself with the history of the German Protestant theology.¹⁴

Hans-Joachim Härtel reconsiders the place of Feofan Prokopovich in the history of the Eastern Church assuming that the origins of his theology should be searched in the Byzantine theology, despite the fact that through his manner of developing the theological discourse, Feofan could take part in the North European area of intellectual debate.¹⁵ From this point of view, Prokopovich is not to be considered as a “dissenting voice” vis-à-vis the Orthodox tradition, his “Protestantism” being rather a revitalization of this tradition.

3. The employment by Prokopovich of the elements of Protestant pedagogy will be criticized by the representatives of the “Muscovite party”, the most relevant document in this sense being the report of Markell Rodyshevskii concerning the provisions of the *Dukhovnyi reglament*.¹⁶ In his denunciation Markell states that in his writings (the primer and the explication of the Ten Commandments being among them), the author of the *Reglament* seeks to transform the teaching of the Holy Eastern Church in “ereticheskoe kalvinskoe i liuterskoe zlomudrovanie” (heretical Calvinist and Lutheran philosophizing).

In the same context of contesting Feofan’s educational reform, Cantemir objected against the supposed borrowing by the former of the Calvinist doctrine of predestination in his view on human nature expressed in the preface to the *Pervoe uchenie otrokom* and against placing of the Ten Commandments as the point of departure of Christian faith and ethics.

In the following I will refer to aspects relating to children’s education and instruction, expressed by Prokopovich – as Cantemir believes – in the heretical manner. The first is the one of human nature (3.1.), and the second is the placing of the Law of God in the centre of Christian instruction (3.2.).

3.1. According to Lawrence Stone, in the pedagogical discourse developed in the period 1640–1800 four views on given nature of the child could be identified: a “traditional Christian view” that the child from his birth is sinful and therefore must be brought to what is good by taking control over his upbringing; an “environmentalist” view (linked to John Locke) that the child is born a “tabula rasa” and is formed by his own experience; a “biological” view that the child’s character is genetically determined; and a “utopian” conception (linked to Jean-

¹⁴ Cf. *Ways of Russian Theology*, part I. In: *Collected Works*, volume 5, edited by Richard S. Haugh/Robert L. Nichols. Belmont, Massachusetts, 1979, p. 124.

¹⁵ Hans-Joachim Härtel, *Byzantinisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič* (= *Das östliche Christentum*; NF, 23). Würzburg, 1970.

¹⁶ Rodyshevskii’s critical text on *Dukhovnyi reglament* is in Verkhovskoi (as in note 4), volume 2, p. 85–154.

Jacques Rousseau) that the child is born innocent, his character being disfigured, gradually, through the contact with society.¹⁷

The view on the human nature developed by Prokopovich takes in elements from all the views on the child's character known in the early modern period described by Stone. Thus, Feofan relates his view to the doctrine on the original sin and does not elude to show that the young people could be evil by "povsednevnoe obyknovenie" (everyday habit) or due to the influence of the "soobshchestvo zlykh chelovek" (company of evil people). In the preface to the primer, the author asserts: "Like a good or a bad root, the upbringing of children determines the entire course of life. This might be explained in the following manner: from the beginning of our life we are inclined towards evil through the original sin. 'The imagination of man's heart is evil from his youth,' state the Holy Scriptures.¹⁸ Therefore, if man does not receive a good food from his childhood, the one who was born evil will not hesitate to do evil. And through habit the natural evil grows each day, it becomes stronger. Moreover, we can say that when man comes near social evils, through this his own evil becomes stronger."

In *Loca obscura*, Dimitrie Cantemir ascribes to Prokopovich the interpretation of the doctrine of the original sin in the spirit of the Calvinist theology. According to Cantemir, Feofan reveals his sympathy for the Calvinist doctrine of predestination when he asserts that the one who was born evil is inevitably inclined to evil, to sin ("the one who was born evil will not hesitate to do evil").¹⁹

Cantemir's own view on the human nature descends from the Pauline thought, according to which the sin of disobedience of the first humans has been justified by the death of Jesus Christ (Romans 5, 8–21). On the other hand, man was created through the unlimited goodness of the Almighty God, "in his own image, in the image of God he created him" (Genesis 1, 26–27), and therefore man was naturally born good. Furthermore, "if the order of nature is perfect, it means that its work and development is one and the same thing, that is the way in which mortals are born and live their lives, this is for the reason that if all the human beings are naturally good at their birth, in the same way, according to the Law of God, all of them could be good, if they want to be as such. Since some had been predestined to be necessarily good (this assertion being in fact against the way of thinking and belief of the Orthodox Christians), it would have meant that even their contact with evil people would have not led to the decay of the good habits. And inversely: since some had been predestined to be evil, it would have been in vain to try bringing them to what is good and to common decency, for, according to the

¹⁷ Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800*, New York, 1979, p. 254–255. Cf. Alan Richardson, *Literature, Education and Romanticism. Reading as Social Practice, 1780–1832* (= Cambridge Studies in Romanticism: 8), Cambridge, 1996, p. 10.

¹⁸ Genesis 6, 5; 8, 21.

¹⁹ Cf. *Locuri obscurae* (as in note 2), p. 1063.

aforementioned axiom (expressed by Prokopovich – M. A.), everything remains in the same state as it was predestined by nature.”²⁰

Thus, every human being was born good; “but after birth, through the contact with evil or because of the lack of pious and good habits, men start to do bad things. The Holy Scripture teaches that the heart of man, not through birth, but only after some time, when man is young, inclines to what is evil, specifically at the moment when due to his reason man starts to discern between good and evil”.²¹ In this way, according to Cantemir, the sin of Adam did not weaken man’s reason, his capacity to choose freely between good and evil following the moral law. But until the age when they are able to manifest this capacity, “men should be guided to Christian and polite habits, in order to be obedient to those who call them, to have confidence in those things told to them and to respect the orders,²² being aware of the fact that the one who says that he knows God but does not fulfil his orders is lying,²³ because faith without deeds is dead.”²⁴

3.2. In contradistinction to Prokopovich’s view on the Law of God as the point of departure of Christian faith and ethics, in the chapter “On defining the Holy Law of the Ten Commandments” of *Loca obscura in catechisi* Cantemir stated that, although the ten laws given by God to the people of Israel did indeed constitute a divine law, ascertained as such even by the Saviour Himself, yet, one had to recognize the limited character of this law as well as the fact that it was completed only through the participation of the Son of God, Jesus Christ.²⁵ According to Cantemir, to be a good Christian means to obey first of all the rites of the Church. Besides this minimal form of Christianity, Prokopovich taught children and young people to reassess the moral tenets of the Old Testament and the New Testament. In this way, a shift was being made from the traditional practices of teaching and assimilation of faith by way of prayers, which aimed rather at piety than at gaining knowledge, to the idea of teaching about religion in the form of catechism, through which children were led to comprehend the truth about God and what God wants from man. In Feofan’s usage of the form of questions and answers in teaching religion we recognise Luther’s return to the mode of initiation into Christianity used in the primitive Christian Church and his change of emphasis from the medieval model of moral improvement through the practicing of virtues to moral improvement through the learning of the truth of faith, the Law of God being at the centre of this knowledge.²⁶

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 1063–1064.

²² *John* 14, 15, 21.

²³ *I John* 2, 4.

²⁴ *Locuri obscure* (as in note 2), p. 1064.

²⁵ *Ibidem*, p. 1064.

²⁶ See Hans-Jürgen Fraas, *Katechismustradition. Luthers kleiner Katechismus in Kirche und*

Cantemir's polemic against Prokopovich in the matter of the relationship between the Old Testament and the New Testament brings us to one of the fundamental issues of Christianity, discussed already by the early Church writers. In regard to this problem, two lines of debate can be identified in the Christian literature throughout centuries. The first one is represented by less educated people, who deny the necessity for a Christian believer to know the Old Testament. They even deny the place of the Old Testament in the history of salvation. The earliest significant voice against the Old Testament was that of Tatianus of Assyria. The second opposite Christian line of debate claims that since the Old Testament is fulfilled in the New Testament, the latter can be understood only in relation to the former. This line of thought argues that the Old Testament is a foreshadowing of the New Testament, a shadow or a footprint of Divinity, of God Who reveals Himself. This way in which is made the link between the Old Testament and the New Testament is explained in St Paul's Epistles. St Matthew the Evangelist was the first to strongly emphasize that the New Testament is the fulfillment of the prophecies (*N.B.*: a *prophecy* is not a *foreshadowing*; the Latins have translated *typos* through *foreshadowing*). St Justin Martyr and Philosopher was the first important Church Father who discussed the relation *typos-antitypos*, an issue extensively developed afterwards by the so-called School of Alexandria, starting with Clement of Alexandria and later Origen.

The ten laws given by God to the Jews are not abolished by the teaching of Jesus, they are fulfilled, improved, led to perfection. The Ten Commandments are fulfilled in the Sermon on the Mount, they are opening the way to an ethical action.

MANIÉRISME ET MIROIRS CONVEXES

ALINA-DANIELA MARINESCU

Jusqu'au XVI^e siècle, quand à Venise les maîtres verriers ont découvert le secret de la fabrication du miroir plan, le miroir convexe reste l'objet de parure et l'accessoire le plus rencontré des ateliers de peinture, fait en métal ou en verre. Connu pour ses propriétés de réflexion déformante de la réalité, les objets y apparaissent de dimension réduite, effilés, tandis que ceux de sa proximité deviennent tout d'un coup gigantesques, monstrueux; mais sa propriété essentielle est celle de concentration de l'espace, de transposition exhaustive de tous les éléments dans le vertige de son irréalité. Le miroir convexe, à la différence de celui plan qui découpe le réel, fait naître dans sa surface le fantastique par la concentration et la métamorphose de l'image.

Si au Moyen Âge le miroir convexe détenait un symbolisme bipolaire, se constituant en tant qu'espace de révélation de la divinité et du diabolique, pendant la Renaissance il jouera un rôle important dans le développement d'une théorie de l'art selon laquelle la peinture signifie le reflet du réel et aussi dans les ateliers où il révélera à l'artiste les fonctions de la représentation de cet objet: la mise en abîme, l'insertion auctoriale (chez Van Eyck), le prolongement de l'espace pictural (chez Petrus Cristus), le thème de la féminité (chez Memling, Titien), l'allégorie (chez Bellini). Le maniérisme retient la plupart de ces fonctions, mais plusieurs prendront des formes innovatrices, se constituant ainsi comme des déviations de la théorie de l'art de la Renaissance, élevée sur le fondement de l'idée de la mimésis.

Pour Claude-Gilbert Dubois, le miroir est le point de départ pour la présentation du maniérisme, parce que le motif du miroir contient non seulement le paradigme de la reproduction, mais aussi celui de la déformation – le principe qui se trouve au fondement de la création de la plupart des œuvres du XVI^e siècle. Le but de son livre est d'analyser, par l'interprétation des écrits des théoriciens maniéristes et des peintures aux miroirs de l'un des plus originaux artistes de l'époque, Parmigianino, les déviations de la mimésis de la Renaissance issues des réflexions déviantes du miroir convexe.

La principale objection adressée aux créations maniéristes a été celle de reproduire le style des maîtres de la Renaissance. Mais cette objection peut être transformée dans un argument en faveur de leur originalité: l'imitation de la manière d'autrui peut

mener, selon Dubois, à la création de sa propre manière: « l'imitateur imite à sa manière: entre l'article et le possessif, quelque chose s'est passé que nous pourrions appeler un processus d'appropriation. Mais changeant de propriétaire, l'objet initial change aussi de propriétés. Il acquiert les propriétés de l'imitateur. »¹ Du maître à son disciple c'est la différence du plein au vide: dans les mains du disciple l'objet est vidé de ses qualités. Maintenant ce manque impose une autre manière, celle de l'interrogation, de l'insatisfaction, parce que « tout maniérisme s'impose par la frustration ».² L'appropriation du modèle sur le fond de ce vide détermine une mutation: l'œuvre emprunte les caractéristiques du sujet et elle est également l'expression d'un manque. Il s'agit donc d'une projection du sujet, de son affirmation par l'opération de déformation appliquée à l'objet-modèle. C'est l'affirmation d'un sujet scindé qui se dédouble, insiste sur les détails, multiplie les points de vue, se perd dans le vertige de l'espace, exagère par l'agrandissement des aspects du modèle, se penche ainsi sur l'acte artistique comme tel. Le reflet de soi dans sa propre œuvre prend ainsi l'aspect d'un reflet dans un miroir convexe. Par l'imitation, le maniériste exprime l'identité et non le modèle; par la différence, il exprime l'altérité qui est l'expression de son identité; « l'imitation différentielle est cet équilibre entre les deux termes du conflit psychique: soumission/subversion ».³ En adoptant le point de vue psychanalytique du chercheur français, on peut affirmer que le maniérisme garde une attitude complexée envers le modèle: une soumission envers le maître (donc un complexe d'infériorité) et, en même temps, la réclamation, d'une manière indirecte, de l'autonomie; d'une part le sentiment d'impuissance créative qui renverrait par analogie à un complexe de castration et, d'autre part, une prolifération de l'imagination inventive.

Le superlatif de la création maniériste est selon G.R. Hocke « l'art entièrement antinaturaliste »⁴ qui devient « un disegno metaforico », une aventure du métaphorique, « c'est-à-dire la possibilité d'exprimer n'importe quoi par n'importe quoi. (...) Cet art n'est pas engendré par la nature, mais par l'art lui-même. »⁵ Ces surdéterminations des traits de l'art de cette période visent à établir une connexion entre le maniérisme du XVI^e et celui du XX^e siècle. Dans son étude consacrée au maniérisme, E. Papu identifie plusieurs catégories de déformation: la déformation par allongement et amincissement, la déformation par le déplacement asymétrique des lignes, la reproduction exacte de la difformité naturelle.⁶

¹ C.G. Dubois, *Le maniérisme*, Paris, 1979, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Cf. C.G. Dubois, *op. cit.*, p. 38

⁴ G.R. Hocke, *Lumea ca labirint* (Le Monde comme labyrinthe), Bucarest, 1973, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ E. Papu, *Despre stiluri* (Sur les styles), Bucarest, 1986, pp. 499–506.

« Distorsion of the form » c'est l'un des concepts-clé de l'ouvrage de Walter Friedlander⁷ sur l'art du XVI^e siècle. L'un des topos par lequel V.I. Stoichiță dans *Pontormo et le maniérisme* définit ce courant est, à côté de « l'image qui cherche son sens »⁸, « la forme en tant que déformation ».⁹ Ces études renforcent l'affirmation du reflet dans le miroir convexe en tant que catégorie emblématique pour le maniérisme, reflet qui constitue un modèle pour la création de beaucoup d'œuvres d'art.



Fig. 1. – Parmigianino : *Autoportrait dans un miroir convexe*, 1523–1524.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Dans l'introduction au *Maniérisme. Art et théorie*, V.I. Stoichiță établit les différences entre la conception sur l'art de la Renaissance et celle du maniérisme, ayant comme point de repère le principe de la mimésis : « Ainsi, on distingue,

⁷ W. Friedlander, *Mannerism and Antimannerism in Italian painting*, New York, 1965, p. 7.

⁸ V.I. Stoichiță, *Pontormo și manierismul* (Pontormo et le Maniérisme), Bucarest, 1978, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

pourtant, ne serait-ce que d'une manière partielle, la justification profonde de la représentation maniériste : celle-ci n'implique plus exclusivement l'imitation de la nature ou de l'antiquité (comme dans la Renaissance), mais elle se plie sur l'imitation de l'idée, fait qui ouvre la voie royale de l'imaginaire »¹⁰ d'où résultent d'autres conséquences : le passage de l'extériorité à l'intériorité, de l'objet au sujet, la révolte contre la forme classique, le triomphe de l'image, du dessin.¹¹ Ces assertions constitueront un bon point de départ pour une analyse des plus importants théoriciens maniéristes de l'art: Gian Paolo Lomazzo, *L'Idée du temple de la peinture* et Federico Zuccaro, *L'Idée des peintres, des sculpteurs et des architectes*.



Fig. 2. – Parmigianino: *Diane et Actéon*, fresque, 1523–1524, Rocca di San Vitale, Fontanellato.

¹⁰ *Manierism. Artă și teorie* (Maniérisme. Art et Théorie) Bucarest, 1982, préface et textes introductifs de V.I. Stoichiță, p. 16.

¹¹ Cf. *op. cit.*, pp. 17–30.

Dès les premières pages de *L'Idée*, Lomazzo critique les artistes qui ont abandonné leur propre manière, en préférant celle d'autres et il leur propose une solution conforme au subjectivisme caractéristique au XVI^e siècle: suivre sa propre vocation, d'où proviennent l'aisance et la grâce de la maîtrise.¹² Mais « suivre son propre génie » signifie choisir d'une série de possibilités celles qui s'accordent à sa vocation; ces possibilités sont offertes par les sept gouverneurs de l'art qui symbolisent toutes les coordonnées du langage pictural, par cette sélection l'accent étant mis maintenant sur la « *dispositio* » et non sur l'imitation. Si selon Lomazzo, l'art est le rival ou supérieur à la nature, ceci n'est possible que par la transposition de l'imagination dans l'art: « La suite est que, en transformant les fantaisies en représentations, on obtient des effets admirés par tout le monde, non seulement avec enchantement, mais avec un vrai étonnement, parce qu'ils sont comme des miracles qui montrent une chose pour une autre, bien qu'elle soit la même. »¹³ Ce n'est que dans le miroir convexe que le monde semble imaginé et que le réel se présente sous d'autres apparences et qu'il suit les règles de la *phantasia* et non celles de la mimésis. D'ailleurs, par la capacité d'inventer, la peinture et la poésie¹⁴ ont le même statut, mais l'invention est définie en tant que « représentation de toutes les choses qui peuvent être imaginées ». ¹⁵ Pour exemplifier ses idées théoriques, Lomazzo se réfère indirectement à l'anamorphose (procédé réalisable à l'aide des miroirs) qui suppose la déformation et la reconstitution de la forme : « Et ainsi on peut faire d'autres nombreux essais, ayant comme point de départ un modèle correct et non déformé et en utilisant cet art dont je parle dans un autre ouvrage, où je traite de la perspective. »¹⁶ En tant que matérialisation du pouvoir de la *phantasia* sont mentionnés les œuvres d'Arcimboldo, le représentant de l'ingéniosité maniériste.

Une toile de Giorgione qui présentait « la peinture d'un nu près de la source, où par la maîtrise de l'art il est vu de haut en bas, ayant derrière lui un miroir qui le montre entièrement et à côté un bouclier brillant qui le montre d'une part »¹⁷ sert à Lomazzo de prétexte pour une allégorie de cet art. A l'aide de trois miroirs (parmi lesquels il y a un convexe, le bouclier), la peinture a le pouvoir de rendre aussi bien la partie phanique que la partie cryptique du visible dans un dévoilement instantané. Le théoricien utilise la même métaphore du reflet pour présenter la conception néoplatonicienne sur le beau, qui suppose un reflet de la divinité à trois niveaux : dans les anges (qui peuvent se refléter eux-mêmes), « dans lesquels se reflètent les images de toutes les sphères, nommées dans leur cas modèles et

¹² *Ibid.*, chap. II.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

idées », dans les âmes « où les images s'appellent raisons et notions » et dans la matière « où ils s'appellent des images et des formes ». ¹⁸ Le beau ne réside pas dans une sélection comme chez les théoriciens de la Renaissance, il est né « de la contemplation intellectuelle d'un *eidōs* qui ne peut pas être trouvé dans la réalité ». ¹⁹ Parce que l'idée du beau appartient à l'esprit humain, l'artiste peut connaître le « beau » visible en le rapportant à un « beau » invisible. Dans l'élaboration du concept du dessin, les maniéristes auront comme point de départ la conception ficinienne sur l'idée comme « formula » et « peinture mentale ». En revenant à Lomazzo, « la peinture du monde » (terme ficinien qui peut être compris comme une configuration ou projet divin du monde) se reflète triplement dans les miroirs des anges, des âmes et de la matière sous des formes différentes. Le but du peintre n'est autre que de donner une forme plastique à cet œuvre divin, en parcourant dans le sens contraire le trajet des reflets, en visant le sens idéique du visible et non son extériorité, comme indiquait la Renaissance. Dans ce sens, l'œil semble l'organe parfait qui, par sa configuration, permet un reflet du réel en dedans, ce que démontre le théoricien italien: « L'organe de la vue est l'œil où arrive le nerf des couleurs visuelles, qui vient du cerveau jusqu'aux pupilles, où la capacité visuelle transmet au nerf l'image ou la forme du cristallin qui se trouve dans la pupille de l'œil et qui est transmise au sens commun où l'on apprécie la différence des couleurs. Le médium de la vue est quelque chose de diaphane et de translucide comme l'eau et le verre, où la couleur rafraîchie par la lumière se reflète en montrant à l'œil l'objet pur. » ²⁰ C'est dans le miroir sphérique rétinien que le réel s'épure, que l'image se forme (dans l'original, « *idolo* » = reflet ²¹), ayant comme but l'objet pur qui prépare la voie pour la perception de « l'idée », de « la peinture du monde ».

« L'Idée » de Zucarro suit, en l'approfondissant, la ligne néoplatonicienne, tout son édifice étant construit autour du concept de « dessin » qui connaît deux aspects : le dessin intérieur et le dessin extérieur. Vasari n'interprète pas le dessin comme Ficin, existant « a priori » dans l'esprit de l'artiste, mais se formant « a posteriori », conformément à l'expérience ²² : « il disegno, padre delle tri arti nostre, architettura, scultura et pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura. » ²³ Par rapport au célèbre historien de l'art, chez le théoricien maniériste, le dessin intérieur garde sa caractéristique platonicienne de concept inné et reçoit une nouvelle acception, celle de représentation ²⁴ : « Le dessin intérieur, en général,

¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹ E. Panofsky, *Ideea* (L'Idée), Bucarest, 1975, p. 45.

²⁰ *Manierism. Artă și teorie*, Bucarest, 1982, p. 205.

²¹ Cf. à la note de V.I. Stoichiță, *op.cit.*, p. 205.

²² Cf. E. Panofsky, *op.cit.*, p. 36.

²³ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, 1991.

²⁴ M. Buydens, *L'Image dans le miroir*, Bruxelles, 1998, p. 47.

c'est une idée ou une forme qui représente dans l'intellect clairement la chose pensée par celui-ci, en étant en même temps sa limite et son objet. »²⁵ Ayant comme point de départ la dernière partie de la définition, Zuccaro comparait le dessin intérieur à un miroir ; si le miroir est la limite et l'objet de la vue, le dessin a la même fonction par rapport à l'intellect. Au contact avec la surface brillante vers laquelle se dirigent les rayons visuels, ceux-ci, en rencontrant l'obstacle, sont réfractés ; en même temps, la vue a comme fondement le processus de réflexion qui constitue son essence.²⁶ De manière analogue, le dessin est l'objet de l'intellect (sa fonction), mais aussi l'essence qui circonscrit la représentation. Puisque toute réflexion est une représentation, entre le dessin et le miroir la relation est l'une d'équivalence. Si dans la Renaissance, le deuxième terme de la relation se constituait comme une métaphore de la mimésis, dans le maniérisme il a un autre rôle, celui de souligner le caractère virtuel de l'image²⁷ comparable à celui des représentations mentales, du dessin intérieur : « Donc, si nous mettons un grand miroir en cristal dans une salle ornée de peintures magnifiques et de statues merveilleuses, il est indubitable que, en me fixant mes yeux sur lui, il ne sera pas seulement la limite de mon regard, mais aussi l'objet qui montrera clairement à mes yeux toutes ces peintures et ces sculptures. Mais celles-ci ne s'y trouvent pas par leur matière et par leur substance, mais elles ne se reflètent qu'à l'aide de leur formes spirituelles. »²⁸ La peinture reflétée se dématérialise, devient pure représentation, comme les idées issues de l'intellect. La notion d'imitation dans le maniérisme n'a plus le sens de celle de la Renaissance, parce que maintenant dans l'art ce n'est plus la nature qui se reflète, mais les représentations intérieures, issues du dessin, se transforment en représentations plastiques.

En s'arrêtant sur le théoricien maniériste, on va essayer de démontrer et d'exemplifier l'opinion de V.I. Stoichiță de l'étude introductif du volume « Maniérisme. Art et théorie » : « pour Zuccaro, le miroir rêvé est celui de l'invention (*inventio*) [...] Le concept du dessin intérieur, ainsi que Zuccaro l'expose, peut se superposer, par endroits, à celui de l'invention. »²⁹ On retrouve la même mise en évidence de la capacité du dessin d'engendrer la « *phantasia* » dans le commentaire de G.R. Hocke sur ce représentant du maniérisme.³⁰ Si dans cette époque-ci, dans l'art on ne préfère plus les reflets des formes de la nature, mais ceux des représentations intérieures, d'autant plus ils ouvriront la voie de l'imagination, de l'invention, des écarts de la mimésis, propres aux *topos* du miroir convexe. L'origine de ces représentations intérieures (idées), c'est la divinité même

²⁵ *Manierism. Artă și teorie*, Bucarest, 1982, p. 306.

²⁶ Cf. à la note de V.I. Stoichiță, *op. cit.*, Bucarest, 1982.

²⁷ Cf. *op. cit.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 308.

²⁹ *Ibid.*, p. 25–26.

³⁰ G.R. Hocke, *op. cit.*, pp. 91–93.

qui se définit par l'autospécularité : « Mais par ces idées on comprenait la nature divine même qui, comme si elle était son propre miroir, représente, par un acte très pur toutes les choses plus clairement. »³¹ Et c'est ce Dessin divin qui se constitue comme modèle pour celui humain : « notre dessin humain, image et ombre de celui divin ». ³² Si l'on applique la théorie platonicienne de l'imitation, l'œuvre d'art comme résultat du dessin intérieur serait une imitation de deuxième degré de celui divin, mais sans le sens péjoratif accordé par le philosophe athénien. Le dessin intérieur, d'origine divine, est supérieur à la nature par sa capacité de produire des choses artificielles, « si agréables à nos yeux, en parant la nature et en embellissant le monde ». ³³ Et celles-ci, « les inventions » sont des représentations engendrées par le Dessin intérieur, pratique artificiel. Si la nature signifie la production des choses artificielles, la mimésis ne sera plus la reproduction de la nature, mais de sa modalité d'agir. ³⁴ On doit mettre en évidence la nouveauté de la théorie de l'art maniériste, par rapport à celle de la Renaissance : le primat de l'invention, de la fantaisie, de l'artificiel et le changement du sens de la notion d'imitation. Par la ressemblance de l'intellect à une toile, on ne souligne pas seulement le caractère pictural des représentations intérieures, mais aussi la nouvelle acception de la mimésis qui désigne maintenant la transposition de cette « peinture » de l'intellect dans l'œuvre plastique : « et il l'a comparé à une grande toile nue, semblable à celles préparées par nous, les peintres, prête à recevoir toutes les figures qu'on peut dessiner sur elle ». ³⁵ Comme chez Lomazzo, on retrouve ici l'idée néoplatonicienne du reflet graduel, qui n'est pas corrélatif à l'idée de beau, mais à la modalité de produire le dessin. ³⁶

Celui qui fait le passage du dessin intérieur à l'œuvre d'art c'est le dessin extérieur présenté sous trois aspects : « l'un s'appelle le dessin naturel exemplaire propre et principal, engendré par la nature et puis imité par l'art ; le deuxième s'appelle le dessin artificiel exemplaire de l'art humain, à l'aide duquel on fait toutes sortes d'inventions et concepts historiques et poétiques ; le troisième on l'appellera toujours le dessin artificiel, mais imaginaire, mais qui va imaginer tous les inventions, caprices, trouvailles et bizarreries issus de l'esprit humain ». ³⁷ La troisième partie du dessin externe c'est « le miroir de l'invention », le miroir convexe, déformant, de *la phantasia*. La peinture est supérieure à la nature par son pouvoir d'illusion et de donner forme à l'invisible, à l'imaginaire : « elle dépeint aussi les choses invisibles et connues seulement par le sens intérieur ou par

³¹ *Manierism. Artă și teorie*, Bucarest, 1982, p. 311.

³² *Ibid.*, p. 314.

³³ *Ibid.*, p. 324.

³⁴ Cf. *op. cit.*, p. 329.

³⁵ *Ibid.*, p. 333.

³⁶ Cf. *op. cit.*, p. 334.

³⁷ *Ibid.*, p. 383.

l'intellect, sans forme ».³⁸ Dans la Renaissance, Alberti rapprochait la naissance de la peinture au mythe de Narcisse ; dans le maniérisme, la divinité tutélaire est Protée³⁹, parce que peindre ne signifie pas copier la nature, mais transformer le visible et l'invisible en représentation esthétique. En conséquence, c'est le dessin intérieur qui est le noyau des images et des concepts de toutes les choses possibles, et le dessin extérieur, sa matérialisation.



Fig. 3. – Parmigianino: *Le Portrait du duc de Fontanellato*, 1524, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Le maniérisme relève les limites de la Renaissance, de l'équilibre classique, des correspondances microcosme-macrocosme, de la mimésis. « La taxinomie maniériste » est subjective, « contraire à la mathématisation à la manière de la Renaissance du cosmos et de l'image ».⁴⁰

Et la nouvelle divinité ne sera plus un Géomètre, mais un Imaginatif⁴¹, comme le Protée dont Zuccari parle. L'équation proposée par Léonard de Vinci : la

³⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁹ Cf. *op. cit.*, p. 413.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹ Cf. *op. cit.*, p. 28.

peinture=le miroir pour illustrer le principe de la mimésis subit une transformation dans le maniérisme, parce que l'œuvre d'art « devient » un miroir où prennent corps les idées, les représentations intérieures, un miroir qui suppose un reflet protéique qui ouvre la voie à « l'invention » ; il est, par conséquent, un miroir convexe qui soutient l'imagination par l'irréalité et la déformation des objets reflétés, un miroir où tout devient possible, un jeu de l'artifice.



Fig. 4. – Parmigianino: *Ganymède et Hébé*, dessin, Paris, Louvre.

Mais «le miroir de l'invention» trouve sa meilleure expression dans le traité de Comanini «Il Figino» qui se sert de l'exemple d'Arcimboldo pour illustrer le second type d'imitation, celui des choses inexistantes. Les interlocuteurs du dialogue, sous la forme duquel le traité est construit, discutent sur le rôle de l'imagination dans la production des œuvres d'art et ils considèrent les travaux de ce «*ingegnossissimo pittor fantastico*» une sorte de peinture onirique⁴² parce qu'elle suppose le mélange des éléments naturels pour construire des images dont on ne peut pas trouver la source dans la réalité, mais dans le pouvoir de la fantaisie. On propose un nouveau concept – «*imitatione fantastica*» qui pourrait inclure toutes ces créations : «*You say that a painter is making a fantastic imitation when he paints things that are caprices and his own invention, and that have no existence outside his own mind.*»⁴³ Les peintures d'Arcimboldo sont un miroir de Protée, de la métamorphose totale. La métaphore du miroir convexe pourrait expliquer les images doubles d'Arcimboldo qui représentent deux choses différentes en même temps (par exemple, «*Le Cuisinier*» apparaît comme un portrait fait de toutes sortes d'ustensiles et d'aliments, mais une fois l'image renversée, elle devient un pot couvert d'un couvercle), parce que le pli de tout miroir convexe peut se transformer dans un miroir concave qui reflète le objets renversés.

Dans la théorie de l'art du maniérisme, les déviations du principe classique de la mimésis se traduisent soit en tant que transpositions des représentations intérieures dans une œuvre d'art, soit en tant qu'«*imitatione fantastica*» ; mais on ne rencontre presque aucune référence au procédé dominant employé dans la peinture de cette époque-ci – celui de la déformation de l'image de la Renaissance, parce que dans ces traités on ne théorise pas absolument les aspects concrets de la peinture. (Ainsi, il y a un décalage entre l'imitation des observations de type classiciste des théoriciens de l'époque antérieure et les innovations des peintres.)

L'une des déviations des règles de la Renaissance présentée dans le livre de Dubois, c'est l'insistance sur le détail, non seulement par sa prolifération, mais aussi par son accentuation : «*L'imitateur ne reprend qu'un détail de l'œuvre magistrale, mais il l'agrandit démesurément en le plaçant au centre d'une création nouvelle.*»⁴⁴ L'équilibre de l'espace est détruit par la valorisation de l'une des trois dimensions au détriment des autres : par l'extension exagérée on arrive à l'anamorphose, le jeu avec la profondeur aux effets de trompe-l'œil et la tendance vers la hauteur se traduit d'une manière plastique par l'allongement du corps humain.⁴⁵ La déformation de la représentation réaliste du corps apparaît comme «*déréalisation* : la chaire devient cire, les membres s'allongent, les gestes et le

⁴² Cf. *The Arcimboldo effect – transformation of the face from the sixteenth to the twentieth century*, Milan, 1987, p. 96.

⁴³ *Apud op. cit.*, p. 184.

⁴⁴ C.G. Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, 1979, p. 54.

⁴⁵ Cf. *op. cit.*, pp. 133–134.

regard se figent »⁴⁶, ou comme « figura serpentinata » – « l'extrême schématisation de l'asymétrie », « représentation sensible et sensuelle du concept du mouvement ».⁴⁷ On trouve toutes ces variantes de la déformation dans la réflexion au miroir convexe : l'effilition, l'allongement des figures, l'accumulation des objets, l'accentuation d'un détail par son rapprochement de la surface du miroir, la concentration de l'espace, son irréalité. Plusieurs de ces traits de la peinture maniériste dans laquelle la réalité apparaît déformée comme dans un miroir convexe seront identifiés et analysés dans les tableaux aux miroirs de cette époque artistique, la présence de cet objet dans une peinture n'étant pas un simple détail, mais, le plus souvent, un élément métapictural.

Si dans la peinture de la Renaissance, le motif du miroir se retrouve surtout dans les toiles de Van Eyck, pour les maniéristes, c'est Parmigianino qui cherchera de mettre au jour les significations cachées de cet objet. On connaît l'effet que « L'Autoportrait dans un miroir convexe » a eu à l'époque et dont l'expression accomplie se trouve dans les écrits de Vasari. L'historien et le théoricien italien souligne la nouveauté de l'artifice employé par le jeune artiste : le miroir n'est plus un objet parmi les autres représentés sur la toile, maintenant le tableau même est un miroir : « Laonde, fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio e particolarmente se stesso tanto simile al naturale, che non si potrebbero stimare, né credere. »⁴⁸ Le spectateur a devant soi un trompe-l'œil parfait : le tableau a la forme d'un miroir convexe qui reflète d'une manière déformée le visage de l'artiste. Ces déformations sont présentées par Vasari comme des subtilités de la peinture « Nel che farre, vedendo quelle bizzarrie che fa la ritondita dello specchio, nel girare che fanno le travi de palchi, che torcono e le porte e tutti gl'edifizi che sfuggono stranamente, gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa.[...] E perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, che mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima ; e perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto et l'aspetto grazioso molto e più tosto d'Angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina. »⁴⁹ Ainsi que le théoricien affirme, Francesco Mazzola se représente pendant qu'il peint le tableau ; mais il ne réalise pas un simple autoportrait, il relève le procédé même à travers lequel il est arrivé à créer cela, il se représente sa manière. Plus qu'une thématisation de son « faire »⁵⁰, elle est une mise en abîme. La peinture montre au fait l'image dans le miroir du jeune artiste pendant

⁴⁶ M. Buydens, *L'Image dans le miroir*, Bruxelles, 1998, p. 91.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, 1991, p. 780.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 780.

⁵⁰ Cf. V.I. Stoichiță, *L'Instauration du tableau*, Meridiens Klincksieck, 1993, p. 253.

qu'il fait son autoportrait, une image intermédiaire, non finale. « La réalisation de la peinture » est seulement suggérée par la main gigantesque du premier plan, une « docta manus » ou « manus ingeniosa »⁵¹ et par le cadre circulaire d'un tableau possible. Ce qui a de l'importance maintenant c'est seulement le miroir qui rend possible l'œuvre d'art, de sorte que l'autoportrait de Parmigianino peut être appelé peinture-miroir. Le cadre d'un miroir surprend l'image en tant que simple représentation, celui d'une peinture la révèle en tant qu'*imago artefact*. Le passage ne se fait pas seulement de l'éphémère à l'éternel, mais de la simple réflexion à la réalisation d'une image : entre l'objet et l'image s'interpose la subjectivité de l'artiste maniériste qui prend connaissance de soi en tant qu'artefex dont la tête est pleine de pensées rêvées et dont la main gigantesque réalise un nouveau type de peinture qu'instaure l'irréalité totale. Le nouveau Narcisse ne se reflète plus dans la surface de l'eau mais dans le miroir déformant de son propre œuvre : « L'autoportrait/miroir de Parmigianino est un exercice ludique sur le rapport entre l'autoportrait et l'image spéculaire. En arrêtant le jeu au seuil du détournement de l'« image spéculaire » en « tableau », il sort d'une certaine manière de la tradition, en se constituant comme un *unicum* dans l'histoire de l'art ».⁵²

Par son « Autoportrait », Francesco Mazzola propose aussi une définition de la peinture maniériste : la peinture est une réflexion dans un miroir convexe, une réflexion de la subjectivité de l'artiste, de sa *phantasia*, de sa représentation intérieure sur la fonction de l'art. En même temps, l'artiste est lié à la tradition de la Renaissance parce que son œuvre a comme point de départ le modèle raphaëlesque du portrait qu'il représente d'une manière déformée. Compte tenu de la passion de Parmigianino pour l'alchimie, on pourrait proposer une dernière interprétation dans cette direction, en suivant les suggestions de l'étude de Maurizio Fagiolo dell'Arco : la forme circulaire de la peinture pourrait symboliser la perfection et suggérer la forme finale de l'opération alchimique, l'*opus*.⁵³ Le miroir comme instrument de l'activité alchimique symbolise le double primordial qui se trouve à l'origine de tout processus alchimique : « i due principii (sole e luna) generano un principio unico che a sua volta e ancora doppio (l'androgine ermetico), e doppio e infine il serpente conciliatore di Ermes. »⁵⁴ Les traits féminins du jeune peintre pourraient soutenir cette hypothèse de l'androgynisme mélancolique qui se représente comme un accomplissement de l'*opus*.

Parmigianino a éprouvé une vraie passion pour les miroirs, pour l'étude des effets de la réflexion, passion visible non seulement dans les nombreux autoportraits faits, mais aussi dans l'utilisation du miroir comme tel dans les fresques de Fontanellato ou des objets métalliques reflétants dans d'autres

⁵¹ *Ibid.*, p. 238.

⁵² *Ibid.*, p. 238.

⁵³ M.F. dell'Arco, *Il Parmigianino-un saggio sull'ermetismo dael Cinquecento*, Fontanellato, p. 33.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

tableaux. Les fresques contiennent des aspects du mythe d'Actéon présenté sous la forme des scènes dans plusieurs lunettes. Au centre de la voûte il y a un vrai miroir autour duquel est inscrit le dicton « *respice finem* ». Le miroir remplace l'*occulum* qui symbolise le ciel, c'est pourquoi il pourrait symboliser en alchimie « *estrema sublimazione della materia* ». ⁵⁵ En plus, en accentuant les effets de trompe-l'œil des fresques qui contiennent des figures en stuc ou en terre cuite, le miroir propose, pour l'histoire représentée, la métamorphose en tant que loi de l'existence.

Lorsqu'il n'emploie plus de miroirs, le peintre se sert dans « le portrait du duc de Fontanellato, galeazzo Sanvitale » de la convexité du heaume situé derrière le personnage pour étudier les reflets de la lumière et dans le dessin du Louvre « Ganimed et Hébé » de celle de l'amphore dans laquelle la déesse de la jeunesse se contemple. Le chercheur italien suggère une interprétation en manière alchimique selon laquelle l'amphore pourrait être un vase spéculum, un *athanor* dans lequel la matière est transformée. Aussi, cette représentation de la déesse Hébé dans la convexité de l'amphore n'est-elle fortuite, parce que c'est la jeunesse même qui se mire dans le vase qui contient l'élixir de la vie.

Parmigianino reste l'un des artistes les plus passionnés du mystère du miroir convexe qu'il a essayé de comprendre dans de nombreux tableaux, à côté des autres peintres du XVI^e siècle : Quentin Metsys, Vasari, Tintoretto, Baldung Grien, etc. Le maniérisme, aussi bien dans la théorie de l'art que dans sa pratique, a continué l'obsession de la Renaissance pour le reflet mimétique, tout en préférant le motif du miroir qui désobéit aux lois de la représentation exacte, celui du miroir déformant qui a la capacité de transposer l'esprit inquiet dans l'irréel, dans la *phantasia*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

ROMANIAN CONTRIBUTIONS TO DECODING BULGAKOV'S *THE MASTER AND MARGARITA*

CARMEN BRĂGARU

First published in 1967 in Moscow and rapidly translated into various languages, Bulgakov's "twilight novel" represented at that time a public boom and later on it brought forth lots of interpretations (there were even talks about a "conflict of interpretations") included in prefaces, articles, studies, chapters in monographs or even entire volumes. Limiting our research to the Romanian phenomenon concerning the approach to Bulgakov's posthumous novel, we distinguish from the very beginning two different stages: the interpretation *before* and *after* the 1989 revolution. Under the circumstances of a totalitarianism inspired from the Soviet one, when plain language could not be used and things could not be called by their proper name, we may say that two types of perception coexisted until 1989: a so-called "official" one and that of the public which was naturally more adequate but couldn't be expressed or published. The "official" perception was always deficient either because it was ideological – ill-willed critics changing the real meaning of the novel – or because good-willed critics were obliged to avoid some taboo subjects if they wanted to see their texts published.

1. When reading Alexandru Sincu's preface to the first Romanian edition in 1970 we may imagine the dead-end and the awkward position the critic found himself in. Although the entire novel represented an accusing index finger against the totalitarian and atheistic communism, Sincu had to pretend there was no such a thing and had to place his analysis at a very high level, where he could hide himself behind a forest of symbols and myths. It thus resulted a vaguely allusive study that, though not treating explicitly the totalitarian dimension of the novel or making connections with Bulgakov's biography either, at last preserves in time its aesthetic value sprung from the well-informed list of decoded symbols. In order to make clear the general frame of the novel, Sincu indicates "two fundamental principles only apparently different. On the one hand there is the chaos, the dark and frozen abyss, on the other hand there is the apparent order [*i.e.*, communism] in fact nothing but ossification. (...) At a closer look, neither the chaos nor the frozen order can be values. (...) So Bulgakov refuses the Manichaeist temptation and chooses as

Synthesis, XXXI–XXXIII, p. 111–118, Bucarest, 2004–2006

the place of existence the state resulted from the clash of extremes, a kind of purgatory where one gets what one deserves.” Going into the details concerning the first level of significance, Sincu has the quality of being the first Romanian exegete who tried to decode the infernal retinue symbols. Today they are common places but 35 years ago they represented novelties. Woland, in spite of his normal appearance, is the Devil himself “descending from Goethe’s *Faust*, where he had first been called once Voland (with a V), coming from the word *valant*, the devil’s name in one of the German dialects.” Beyond the details that betray his devilish nature (the cap, the stick, the cigarette box, etc.), in Sincu’s opinion Woland is a paradoxical character. His retinue heading always towards negation [the small impostors, cowards, informers, go-betweens, etc.], the devil – in spite of his will – ends up being “a guardian angel of the Good”. The bizarre apparently paradoxical motto chosen from Goethe’s *Faust* may thus be explained. All the members of the infernal retinue are thoroughly decoded by means of etymology and mythology. Koroviev’s name derives from the Russian *korovija smertij* a cow illness personified in old Russian beliefs as an evil spirit, Behemoth is first identified by Sincu in the old Egyptian *P – ehe – maût* which meant hippopotamus. By becoming a Hebrew word its pronunciation became behemoth, the plural of *bêhemâh* meaning beast. The first description of the animal is to be found in the *Book of Job* (40, 15-24). Azazello comes from the biblical demon of the desert. It means *separation* and therefore unlike the cheerful Koroviev and Behemoth he is always alone. The darkest demon is Abadona, the exterminator angel in the Apocalypse. He shows up only at crucial moments and wears dark glasses as his look kills instantly. In the last part of his study Sincu underlines that Bulgakov’s novel does not evolve only on this first carnival-like level the Russian writer had practiced before in *The Adventures of Chichikov*, *The Heart of a Dog* or *The Fatal Eggs*. In *The Master and Margarita* the background that implies a distance from the degenerated world is that of the Jerusalem in the year 30 AD. The episodes referring to the Past are not simply interspersed but they communicate with the Present in a mutual conditioning “as two hieroglyphs which try to translate each other”. Reaching this point Sincu warns the public they should read each sentence of the novel carefully as “all the elements of the book have a connotation halo telling more than may seem in the first place”.

2. A sample of ideological criticism is Mihai Novicov’s article from 1972 entitled *Satire and Fiction in Bulgakov’s Works*. At the beginning he explains the features of modern fiction underlining that it starts from an “ostentatiously real mimesis” that undertakes at a certain point a disturbance which triggers a chain reaction in its turn. “Everything gets fictional and nothing seems to be what it should be. (...) From a world of resemblance we are thrown into a world where fancy breaks loose in an unrestricted whirl.” Once this background settled

(remember there is no relationship anymore between reality and the world imagined by the artist and hence no satire against the contemporary society!), Novicov the ideologist attacks Bulgakov's works. "They remind you of a cat and mouse play. Though the aim of the satire is achieved in the first pages and the mouse is killed, the cat still wants to play with it. The flight of fancy becomes mere playing and literature gets ludicrous." In other words Novicov wants to persuade us that Bulgakov plays only for the play's sake; he does not draw upon the reality to which an accusing index finger is pointed. He describes "the man in the moon". "The writer shows off his never ending ability of imagining things starting from a small disturbance and creates an unreal, fictional world in which his fancy feels completely free. (...) By improvising, by stitching new and new adventures, the story may continue forever as much as the writer desires." *The Master and Margarita* is seen as "very Russian and very tendentious offering a very personal interpretation of the biblical legend" (!) The thick enough satirical layer of the novel might be suitable – in Novicov's opinion – for an interesting sociological comment. Here follows: "The Socialist Revolution abolished the economic basis of the past and the slavery people were obliged to. The new situation created by the communist system throws all the people who are possessed by the power thirst into deep despair. But as they cannot get rid of their own nature they try hard as they might to adapt the social overturn by using the most important gain of the Revolution. (...) Some people's foolishness offers the impostors the possibility to pose as tyrants, even though small and temporary. (...) Everything is upside down, everything is valued vice versa and therefore the ground is ready for cheats, frauds, swindlers and conjurers. The moment Mefisto shows up is the moment of disturbance. (...) Again the mouse is killed but... the cat keeps playing. A cat wouldn't be a cat if it ate the mouse at once. The writer enjoys himself (...)" Beyond the hilarious explanation of the evil's source in a socialist community, what does Novicov want to persuade his readers of? In accordance with the Romanian Communist party propaganda (they were probably alarmed not only by the satire in Bulgakov's novel against the "great friend" from the East but also by the obvious resemblance with the Romanian reality of that time) and also in accordance with some critical considerations published in Moscow magazines, Novicov rejects any kind of resemblance with real facts ("We believe that any attempt to find out 'philosophical' meanings in the fictional ups and downs of the novel is useless.") And his last stroke aims at the way Bulgakov's works had been received by the Russian critics and the public: "It seems that the enmity with which some of Bulgakov's novels were perceived by the critics and lots of readers might be explained through their specific feature we have analyzed so far: the author's unleashed imagination. To the people who have just come out of a very rough struggle and who have just sacrificed their lives to build a new and better society the Homeric laughter of the artist might have seemed rather misplaced as if in a

whimsical, metaphysical, almost satanic ‘play’ the author mocked at the entire socialist reality around him.”

3. There was another kind of perception – as we said earlier – an adequate, natural one belonging to the readers who found the book a breath of fresh air in an unbearably choking atmosphere. C.S. Lewis’s “We read to learn that we are not alone” was truer than ever. Consequently the novel was quickly out of print, read lustily, recommended to friends and relatives, given as a precious gift and commented in small circles. Reading Bulgakov’s novel equalized soon to an act of dissidence comparable to listening the Free Europe broadcasting. The so-called “drawer works” (most of them diaries and memoirs) started to appear after 1989. Some of them describe not only the dreadful and oppressive social and political atmosphere or personal ordeals but also register cultural events among which some novels, articles, letters considered to be subversive. Such a diary, *The Diary of Happiness*, written in the 1970s and rewritten three times in the following 15 years as it was constantly confiscated by the communist authorities, belongs to a Romanian Jew, N. Steinhardt, who was baptized an Orthodox Christian in prison, in 1960, where he had been thrown together with the elite of the Romanian intelligentsia. At the beginning of the 1990s when Steinhardt’s diary could be posthumously published, amongst countless entries there is one concerning *The Master and Margarita* insistently recommended by a close friend: “Behemoth-the devil accompanied by two colleagues descends onto the Earth in the U.S.S.R. taking the shape of a black tomcat carrying a Primus stove. A black tomcat makes sense: it is of course perfect for a devil. But what is the Primus for? (...) This Primus is worth all the money. It is the key to the book and the proof of the writer’s genius. To such people, such devils. Tit for tat. Behemoth is a great and sad demon, a rebel prince of the darkness. But he knows what world he plunges into and leaving behind his Byronian or Goethean luciferic and sumptuous mantle he adapts his appearance and ways made to measure. The Primus is the derisive accompanying symbol of the Soviet civilization after 50 years dedicated to the building of a society exclusively concerned with consumer goods and prosperity. (...) When the devils fly over the houses and with demonic powers lift their roofs what can one see? Long rows of corridors where Soviet housewives back from work cook their dinner on a Primus. *This* is communism! Not another: the comrades, the floor space, the social origin certificate, compulsory informing notes, the queues, the Primus. While more than a billion Western imbeciles yearn for, sigh, demonstrate on the streets, yell and throw Molotov cocktails...for what? To achieve the ideal: the Primus – the little gas stove of the poor. (...) Could there be another kind of communism? Had it been done somewhere else, would it have been different? Nonsense! Illusions! It would have ended just the same! In the same social discrimination and the same Marxism-Leninism! *This* is communism not

some other! Vengeful. Small. Stinky. Low mongering. Envious. Faithful to the trinity: hatred, suspicion and envy. With a gossip's mouth and a servant's hatred. The kitchen in the welfare society is a Primus on a corridor. The demons know very well how to take shape. Not accidentally."

4. There is one more interpretation until 1989 belonging to a Romanian philologist Ioan Petru Culianu, one of Mircea Eliade's favorite disciples. In the tradition of his illustrious master, an unquestionable authority of the History of Religions, Culianu publishes in emigration in 1977 a short article entitled *Nota di demonologia bulgakoviana*. Although it contains only a few pages, the text is erudite and has more than 30 thorough notes. It was meant as a reply over the years to Bulgakov's challenging and "impressive erudition on demonology and history of religions". "As a literary critic generally lacks these tools necessary in the quest for certain image or motifs origins", Culianu as an expert in the field intended in his study "to underline the differences between this modern *Faust* [i.e., *The Master and Margarita*] and the first part of Goethe's *Faust*." The first striking thing is the "metamorphosis of the evil". "In Goethe's *Faust* the devil is a rather humble force. He does not appear as a cosmic power but as a servant. (...) Mefistofeles is not at all 'God's opponent' or 'prince of this world', as his power does not extend over the whole sphere of human existence. (...) On the contrary in Bulgakov's novel the idea of evil knows significant double nature aspects: he is the enemy of light and the absolute ruler of this world. (...) His ways are paradoxically 'good' as he proves to be more 'powerful' than the veil of lies that covers the humans' world. He is a mighty demon who punishes the small human diabolic acts." This is the meaning of the motto assumed from Goethe: "Ein Teil von jener Kraft\ Der stets das Böse willt und stets das Gute macht." (A part of that power that always wants to do evil and always ends in doing well.) The world is so submissive to the devil that his act of denial proves nothing but in benefit. Minus and minus is plus." Apart from detailed information about each member of the infernal retinue, Culianu is interested mainly in Bulgakov's outlook on the world and its relationship with the world of light. As the crucial event, Yeshua's crucifixion, "does not change the face of the present world, as it belongs to the devil" and as Bulgakov imagines salvation and the divine grace inhumanly difficult to achieve, the Romanian researcher is tempted to include Bulgakov in the Gnostic tradition. Two main points separate him from the Gnostics. Firstly Woland is not described to be the creator of the world and secondly "his actions strike only evil humans proving thus extremely beneficent". The conclusion Culianu draws is that the Russian prose writer walked on the paths of two different traditions: on the one hand that in the *Book of Job* and the first part of Goethe's *Faust*, in which the devil appears as God's servant, on the other hand the path of the late Judaic tradition containing Gnostic elements, where "the fallen angel is an active force of the Evil (...)"

5. Only a couple of months before the Romanian Revolution in 1989 the first monograph dedicated to Bulgakov was published at the prestigious Univers Publishing House. The author, Izolda Vârsta, though not plunging into the depths, is the first to have gathered and synthesized an impressive material from the source itself. That is why the volume she proposed remains a landmark firstly due to her successful attempt to place the novel in Bulgakov's biography and in the social and political context of the time. The Romanian public first learnt about the "birth" of the novel, about its different variants, about the sketch that contained the core of the motive (*A Chancellor with Hoofs*) as well as about the initial impulse Bulgakov got when in 1927 was offered by some friends as a birthday gift on his anniversary a book about Satan's descent in Saint Petersburg which triggers the death of many characters except that of an actress saved in the last minute by the hero whose name was....surprise!...Bulgakov! Another piece of novelty Izolda Vârsta included in her "file" was the case of a possible influence or perhaps a mere literary parallelism: *The Relic* – a Portuguese novel written by Eça de Queiroz. The hero, a tourist in Jerusalem, is somehow miraculously transported into Pontius Pilate's time where he attends Jesus Christ's interrogation and ordeal. In the 19th century Portuguese novel the names of Jesus and Jerusalem are identical to Bulgakov's options (Yeshua and Yerushalayim) and there is an identical sentence: "Oh how awful the Nissan month is this year!"

6. After 1989 there was an urge to republish the texts crippled by the communist censorship and to edit exegeses that could finally tackle taboo subjects. The unabridged translation of Bulgakov's masterpiece was published in 1995 accompanied by an ample and dense preface that would become in 2004 – revised and enlarged – a book with a challenging title: *Bulgakov and Koroviev's Secret. A Figurative Interpretation to 'The Master and Margarita'*. Starting from the idea that Bulgakov's novel is "a great figurative novel that matches a figurative decipherment" and that "a demonologist and a devilish-blooded writer as Bulgakov" could write nothing without encoding a secret message, Ion Vartic, the author of the study, sets out for the decoding adventure. His essay opens with a biographical chapter that bears the title *Stalin's Phone Call* in which he reconstitutes the dramatic events in Bulgakov's existence (the merciless proletarian criticism against his works, the cancellation of the performance of his plays, the so-called "Silence plot" he found himself trapped in, his letters and petitions addressed to the Soviet Government or even to Stalin himself, the great expectations, the lack of answer and finally Stalin's phone call...) Why does Ion Vartic insist upon all these biographical details? Because they seem to him essential for an adequate understanding of the famous novel that includes "extremely strong autobiographical insertions". Convinced that – as Tarkovski's *Stalker* – *The Master and Margarita* is filled with hieroglyphs waiting for their

Champollion, the Romanian researcher, following Dante's four-meaning scale, discovers a "symbolic architecture" with countless superposed levels of significance. The reader is lured with all kinds of interpretations: esoteric, Freudian, Kafkian, biographical, mystical, Masonic, Hesychastic, Bolshevik-satirical, etc. Original is also his idea that Koroviev would be Bulgakov's dark alter ego responsible for the devilish part of the blood, while the Master would be the bright one. Two triangles of creators can be therefore discerned: the visible one with M A B (Mikhail Alexandrovici Berlioz) on top, Sasha Riuhin on the left and Ivan Bezdomnyi on the right and the hidden water-like mirrored upside down triangle with M A B (Mikhail Afanasievici Bulgakov) on its bottom, Koroviev on the left and the Master on the right. The natural question lying on any reader's tongue would be whether Bulgakov himself 'buried' all these meanings in his text or if they are nothing but sparkling bookish associations. Although we are convinced by the theory of "opera aperta" and its multitude of significances added in time by generations of readers and Hermeneuts, we incline to agree with Vartic's demonstration as we take into account the Russian writer's parentage.

7. Last but not least amongst the Romanian contributions to decoding Bulgakov's novel is Maria-Cornelia Oros's article entitled *'The Master and Margarita' between Gospels and Carnival*. Noting the "extraordinary polysemia" of a unique novel "both mythological and realistic, fictional and political, metaphysical and historical, lyrical and satirical", the author stops at the transformation Evil undertakes as well as at the Dostoievskian "everything is allowed in God's absence". In Bulgakov's (or Zamiatin's) works on the contrary "(almost) everything is forbidden because the empty nihilistic transcendence has been replaced in the meantime by a false transcendence; the totalitarian power". Consequently Bulgakov's "reversed world is ruled by completely different categories than a normal world." Humans have become lower than devils as according to St. James's Epistle (II, 19) "The demons even believe, and tremble." In such a negative universe where man declared himself his own and sole master, "Woland comes to demonstrate human frailty and helplessness and the existence of a guiding providence." A key point in Oros's essay is the pact the Master made with the Devil. Though it is nowhere specified, it was signed when the Master adopted Woland's narrative non-canonical, but apocryphal perspective. Nevertheless in the end "Woland is betrayed by his own text", as his version – no matter how far from the canonical one – "does not contradict the general view about Jesus-Yeshua". Paraphrasing again Goethe's motto we may say that "in his desire to be always heretical the devil is always orthodox. In his intention to minimize and discredit Yeshua, he succeeds nothing but becoming idolatrous." Exaggerating Yeshua's human dimension Woland's version does not fundamentally contradict the significance of the biblical prototype, on the contrary

this “kenosis” coincide with one of the Russian characteristics according to which Jesus’s choice to hide his divinity in the humblest human form is motivated by his concern of not altering the free will. That is why He avoids as much as He can working miracles.” This apocryphal story after the biblical scenario has in Bulgakov’s novel also a moral significance: that of an immanent judge of mankind. Yeshua offers the exemplary model of how to break the totalitarian circle through one’s deliberate choice of sacrifice, turning himself from a victim into a winner. The distance between this high model and the impostors, swindlers, informers is in itself an apocalyptic verdict. Woland exemplarily executes the major guilts in Moscow in the 1930s (Berlioz the atheist and Meigel the informer) which any totalitarian system imposes as virtues. The new Decalogue suitable for the more degraded human stage than the archaic one should be therefore: You shall not be an atheist! You shall not be an informer! You shall not wash your hands as Pontius Pilate did! The decaying world is abandoned in the end even by the Evil, being left to succumb in its own ridiculous Hell. The communist empire has turned into “Apocalypse now”.

Reaching the end of our investigation we wonder whether we may really speak about “a conflict of interpretations”. Excluding the claims of absolutism, each seems to be a mirror both of the epoch it was written in and of the author who imagined it. Only if we gather them all we might manage to draw near the complex structure created by Bulgakov’s genius.

LA POÉSIE D'ALEXANDRU BUSUIOCEANU. ÉCHOS ESPAGNOLS

LILIANA COROBCA

Al. Busuioceanu (1896–1961) sera nommé Conseiller culturel à la Légation roumaine de Madrid en 1942 et il continuera son activité en Espagne durant toute sa vie. En Roumanie, l'écrivain avait déployé une riche activité dans plusieurs domaines: essayiste et critique littéraire, il publia les volumes *Figuri și cărți* (Figures et livres), 1922; *Pârvan gânditorul* (Pârvan le penseur), 1933; *Ethos*, 1941. Il s'est illustré comme éditeur de *Pseudokinegeticos* de Al. Odobescu, comme traducteur de Rabindranath Tagore et de Walt Withman et d'auteurs auteurs encore; comme critique d'art il est l'auteur de travaux concernant l'œuvre de Pietro Cavallini, El Greco, Ion Andreescu. Enfin, il a été professeur à l'Université de Bucarest où il a enseigné l'histoire de l'art et membre fondateur de la revue «Gândirea», aux côtés de Nichifor Crainic, Gib Mihăescu et d'autres personnalités qui illustrèrent l'époque. À cause de ces préoccupations tellement variées il resta presque inconnu comme poète (Busuioceanu a écrit des vers en Roumanie aussi, dans la période 1915–1928). Dans sa première étape poétique (avant l'exil), l'auteur des *Poeme patetice* (Poèmes pathétiques) écrit sous l'influence de Lucian Blaga. Il s'impose comme poète d'expression espagnole en 1948, après la parution du volume *Poemas patéticos* qui fut accueilli par la critique et les lecteurs espagnols avec un intérêt exceptionnel.

La culture et l'érudition de l'intellectuel roumain se firent remarquer et attirèrent l'amitié et l'estime des élites espagnoles. Combien proche était le poète d'un Eugenio d'Ors, d'un Ortega y Gasset ou de Vicente Aleixandre, quelles étaient les relations avec les jeunes poètes espagnols, peut être décelé dans les pages de ses *Caiete de la miezul nopții* (*Jurnal 1939–1957*), édition parue par les soins de C. Popescu Cadem, ou dans la correspondance d'Alexandru Busuioceanu, *Un roman epistolar al exilului românesc* (*Corespondența 1942–1961*), édité par Liliana Corobca. Ces « amis » l'ont persuadé, selon ses propres aveux, d'écrire et de publier des vers en espagnol : « J'ai essayé, plutôt pour mon amusement, pour voir si je peux écrire des vers en espagnol, puis je me suis appliqué un peu plus sérieusement, jusqu'au moment où mes poèmes son tombés – à mon insu – entre les mains de Vicente Aleixandre qui les a lus à son cénacle. Je me suis trouvé devant un

succès inattendu, devant l'amitié du groupe de poètes et l'impulsion réitérée d'Alexandre de publier ces poèmes » (lettre à Constantin Antoniadu, le 8 août 1948).¹ Vicente Aleixandre, poète espagnol contemporain, lauréat du Prix Nobel de poésie en 1977 sera, le plus souvent, le premier lecteur des œuvres de son ami roumain, ainsi qu'il ressort d'une lettre adressée à Antoaneta Iordache-Bodisco: « Il y a quelques jours, j'ai écrit (à l'aube) un poème pour toi. Douze hendécasyllabes (pour ainsi dire), en douze minutes. Vicente Aleixandre l'a lu et m'a dit qu'il aurait voulu l'écrire, lui-même. Mais lui, jamais il ne l'aurait pu écrire. »²

Encouragé par ces succès, Busuioceanu publiera une année plus tard l'anthologie *Innominada Luz* (Lumière innommée) et en 1954 le volume *Proporción de vivir* (La proportion de la vie) ; dans les années 1948–1951 il sera rédacteur à une importante revue espagnole de culture « *Insula* » : « Je suis maintenant le rédacteur de cette revue et responsable de la page de critique « *Letra y Espiritu* », le titre m'appartient (...) Je commence à prendre la liberté de juger moi-même les écrivains espagnols, ce n'est plus seulement eux qui me jugent. »³ Dans cette période Busuioceanu exerce sur la poésie contemporaine espagnole une influence remarquable. Sur son idée sur la poésie vue comme « activité de l'esprit et méthode de connaissance » s'est étayée une école de poésie.⁴ Chercheur de l'« étape espagnole du poète », Andrei Ionescu constate, à regret, que : « Il convient donc d'affirmer que les idées de Busuioceanu concernant la poésie, et l'art en général, ont pénétré profondément dans les média artistiques et hispano-américains où elles sont encore fructueuses, bien que le nom de leur auteur soit mentionné de plus en plus rarement. »⁵

En effet, le nom de Busuioceanu ne figure pas souvent (ou bien il est totalement ignoré) non seulement dans les milieux hispano-américains mais aussi dans les écrits roumains. L'exil ne lui prête qu'une moindre attention (en Roumanie, sous le régime communiste son nom passa sous silence) mais, après 1989 aussi ses poésies restèrent inconnues pour le lecteur. Hormis les trois volumes de vers en espagnol, le poète nous a offert une anthologie en roumain, *Fructul de a trăi* (Le fruit de vivre), 1963, parution posthume, par les soins et avec une préface de Virgil Ierunca (Paris, Ed. Fundația Regală Universitară Carol I). La même année consigne la parution, à Paris, des huit poèmes du cycle *Innominada luz* traduits par George Ciorănescu, avec une introduction signée par Alexandru Ciorănescu.

¹ Alexandru Busuioceanu, *Un roman epistolar al exilului românesc*, vol. I, Ed. Jurnalul Literar, Bucarest, 2003, p. 181.

² Alexandru Busuioceanu, *Un roman epistolar al exilului românesc*, vol. II, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2004, p. 18.

³ *Idem*, vol. I, ed.cit., p. 234.

⁴ Andrei Ionescu, *Etapa spaniolă a lui Alexandru Busuioceanu* in Alexandru Busuioceanu, *Istoria literaturii române, compendiu*, Ed. Jurnalul Literar, Bucarest, 1988, p. 218.

⁵ *Idem*, p. 218.

Aucun de ses volumes de vers ne fut publié en Roumanie, ce qui explique pourquoi, de nos jours encore, son œuvre n'est pas connue.

En se guidant d'après les opinions sur les volumes *Poemas patéticos* et *Innominada luz*⁶, la plupart des critiques espagnols mettront en lumière « le triomphe total » dont fut couronné l'effort d'un poète venu de Roumanie qui a réussi de créer une œuvre d'expression espagnole. « On aurait du mal à deviner dans le langage poétique de ce livre un écrivain étranger », affirme José Luis Cano de la prestigieuse revue madrilène « *Insula* ». Dans l'argument des éditeurs de *Poemas patéticos* Leopold de Luis écrit : « Le cas de Busuioceanu est, pour notre langue, tout à fait singulier. L'émotion et l'intimité des poèmes que nous avons devant nos yeux se manifestent dans un langage d'une spontanéité et d'un naturel tellement impressionnants qu'il serait impossible – si l'on ne tenait pas compte des éléments du monde imaginaire propre au poète – de déceler la plume d'un écrivain né dans un autre pays. » Un autre chroniqueur conclut : « Busuioceanu est entré définitivement dans notre littérature. Et l'on parlera de lui comme d'un authentique et légitime poète espagnol... » (Miner Otamendi, *Patética española de un poeta rumano*, « *El Alcazar* », Madrid, le 11 mai 1949). Un jeune poète (à l'époque), Bartolomé Mostaza, plaçait l'écrivain roumain en exil au rang des poètes contemporains de renommée : « Il y a une riche vision métaphysique dans ces poèmes, tout comme il y a, personne ne saurait le nier, dans l'œuvre de nos meilleurs poètes contemporains : Cernuda, Guillen, Bousoño... Le niveau de ce bouquet de chants situe Busuioceanu à la hauteur des poètes érotiques du moment » (« *Ya* », Madrid, le 4 août 1948). « Donc, l'on y remarque "la fermeté", avec laquelle [le poète] fait jouer tout les ressorts de nos mots en les assimilant dans une interprétation personnelle, amoureuse et pathétique, qui le situe sur une place de choix dans la poésie actuelle » (José Albi, dans la revue « *Verbo* », Alicante, nov. – dec. 1948). En considérant Busuioceanu comme « une personnalité émouvante, baignée d'une très haute lumière et d'un authentique talent créateur » et ses poèmes d'une « grande intensité lyrique », Antonio Zubiaurre, écrivain et publiciste à large perspective, croit que « seulement un grand poète peut dévoiler quelques chose de l'intimité même de la beauté. Il n'y a nul doute que Busuioceanu nous offre ces rares états d'âme qui nous permettent de distinguer, au-delà de la voix proche qui nous parle, la voix encore plus proche et plus profonde de l'âme universelle » (*Un poeta rumano*, « *Criterio* », Madrid, le 15 août 1948). Eugenio Frutos, écrivain et collaborateur de la revue madrilène « *La Hora* » observera que les poèmes sont d'« un grand charme musical. Finalement, le frémissement du mystère, sur une clarté aveuglante. »

« Troubadur de l'existence transcendante, profondément pénétré d'une sensibilité lancinante. Sa poésie laisse entrevoir un univers bien lointain de rêve et de

⁶ Virgil Ierunca, « Alexandru Busuioceanu » (avec des citations de la presse espagnole sur *Poemas patéticos*, *Innominada luz* și *Proporción de vivir*), *Caete de Dor*, n° 9, 1955, pp. 79–90.

mystère où il place le triomphe des amours purs et embaumés, à l'intérieur de certaines formes d'une haute abstraction. Poète métaphysique assez hermétique, dont le pathétisme se déroule par des images riches à travers une émotion érotique immense » (*Antologia poetica del Amor*, Ediciones y Publicaciones, Madrid, 1955).

Dans la « phase » espagnole du poète l'atmosphère métaphysique et érotique est prédominante ; dans le volume *Fructul de a trăi*, réalisé dans ses dernières années, l'accent est mis sur la solitude apocalyptique, l'absence de tout espoir, la nostalgie inextinguible de l'individu aliéné. Si au cœur de ses premières œuvres se retrouve l'« amour comme salut et liberté et en même temps comme immortalité » (selon l'assertion de José Luis Cano in *Cronica de poesia*, « Insula », Madrid, juillet 1949), le noyau du dernier livre est plutôt la cité éloignée, la cité chère et toujours inaccessible, « celle que l'on contemple en vain », « le pays que l'on porte dans l'esprit ». Le poète est hanté par les nostalgies et les souvenirs : « Regarder en arrière, vers les années profondes/c'est pareil à soulever un grand mort/les yeux fermés dans la danse des hommes. » Lorsqu'il affirme que « Busuioceanu crée des paysages poétiques miraculeux, qui se détachent de la nostalgie, avec un langage de symboles et d'évocation, rêvant à un Nord lointain de glaces et de sapins », Leopoldo Luis ne fait aucune connexion entre ces « paysages » et le pays quitté. La condition d'exilé du poète n'a pas eu pour les lecteurs espagnols une signification à part. Or, ainsi que Virgil Ierunca en témoigne « en exil, la poésie regagne ses forces primordiales: de brûlure, de malédiction, d'incantation, de cri. De témoignage suprême d'être, non seulement dans ce monde, mais dans l'histoire aussi ». ⁷ Ici, le poète égaré marche parmi des « Iles étrangères » et attend le réveil du « Soleil de Justice » ; la lumière pure, légère, rougeâtre, haute, de la genèse, « innocente émanation de l'idée », est en contraste avec la vision apocalyptique traversée par de sombres pressentiments où « des ailes apocalyptiques descendront en croix/sur le peuple anéanti », sur « les âmes écrasées par milliers sous le poids des revers subis ». Entre ces deux « extrêmes » les vers qui reflètent cette « intensité érotique » mentionnée par les chroniqueurs espagnols sont peu nombreux. La femme est un « ange-traître » et se présente accompagnée par l'abandon, l'effondrement, la mort. Bien entendu, la beauté est éphémère : « Plus légers sont les cendres que l'ombre/quand brûlée dans une seconde est ta beauté » (« Corps noble, d'une tristesse divine »).

Si la littérature espagnole peut oublier un poète étranger qui a conquis les âmes de ses lecteurs durant des années, ignorer, dans la littérature roumaine, la valeur et la portée d'Alexandru Busuioceanu est profondément injuste, c'est ignorer un poète contemporain extraordinaire et une remarquable personnalité roumaine.

⁷ Virgil Ierunca, Préface à "Alexandru Busuioceanu, *Fructul de a trăi*", Editura Fundației Regale Universitare Carol I, Paris, 1963, p. 11.

„ANACHRONIA“

EVA-MARIE KALLEN

Die dreisprachige Zeitschrift „Anachronia“¹ entstand aus dem idealistischen Elan der Wiedervereinigung Europas. Meine Mitdenker und ich waren vom Wegfall des Eisernen Vorhangs begeistert, wir versprachen uns eine neue Zeit der Aufklärung und der gegenseitigen geistigen Befruchtung für Europa West und Ost. Wir gingen davon aus, dass jetzt ein großes allgemeines Interesse an der Identität des anderen sich in Gesamteuropa bemerkbar machen würde. Internationalität und Interkulturalität, so dachten wir, würden einen ganz neuen Aufschwung nehmen. So entwarfen wir die Konzeption für eine neue, ostwesteuropäische Zeitschrift, deren Schwerpunkt die Literatur sein sollte, sekundiert von philosophischen und kunstbezogenen Texten. Wir wollten eine Zeitschrift mit möglichst großer Offenheit für gute Ideen machen, die dem Ziel einer Brücke zwischen den beiden geographischen Hälften unseres Kontinents dienen sollte. Bekannte Autoren sollten neben noch unbekanntem stehen, Lyrik neben Prosa, Theorie neben Experiment. Sogar ein gewisses Maß an Schwarz-Weiß-Abbildungen schlossen wir nicht aus. In allen Beiträgen sollte unbedingt der aufklärerische, humanistische Ansatz erkennbar sein. Diese Prinzipien haben sich nicht geändert.

Die drei Grundsprachen Französisch, Englisch und Deutsch werden beim Leser als bekannt und auf gutem Niveau verfügbar vorausgesetzt. Deswegen werden Texte aus einer dieser drei Grundsprachen nicht weiter übersetzt. Der Zentraltext stellt eine eigene Gattung dar. Er kommt immer aus einem ostmitteleuropäischen Land, wird im Original und in der Übersetzung in die drei Grundsprachen abgedruckt. Damit wollen wir dem Leser die Möglichkeit des Kennenlernens einer weiteren Sprache näherbringen und bieten ihm den Anlaß zum kreativen vergleichenden Querlesen. Eigentümlichkeiten der Übersetzung können hier studiert werden wie auch Eigenheiten von jeder einzelnen der vier parallel abgedruckten Sprachen. Ein Text beispielsweise, der im Ungarischen kurz und knapp ausfallen kann, zeigt sich etwa im Französischen erheblich länger. Der Zentraltext ist eine Spezialität von „Anachronia“.

¹ Universität Hamburg.

Werbung wird strikt abgelehnt. „Anachronia“ wird privat finanziert, und vielleicht wird auf die Dauer der Verkaufserlös die Herstellungskosten decken. Bisher tut er das nicht. Die erste der bisher sieben erschienenen Nummern kam im Mai 1994 heraus. An der Entstehung der achten Nummer wird derzeit gearbeitet.

„Anachronia“ ist ein programmatischer Name. Er wird in der dreisprachigen Unterzeile erklärt: *Esprit contre Temps, Spirit against Time, Geist gegen Zeit*. Die Zeitschrift richtet sich gegen den Zeitgeist, gegen die Missachtung der kulturellen und humanistischen Werte Europas. Wir möchten gern einen Beitrag leisten zu einer besseren Integration Europas im Geist einer freien, offenen, toleranten Werthaltigkeit. Die Europäische Union, deren Entstehung im Jahre 1989 bereits in vollem Gange war, hat unserer Meinung nach bisher die Werte der Geistigkeit, der Bildung, der Humanität und der nicht auf wirtschaftlichen Profit schielenden Kultur nicht genügend berücksichtigt. In der Entwicklung des entsprechenden Potentials liegt ein Soll für die EU, zu dessen Ausgleich „Anachronia“ einen Beitrag leisten kann.

Zu den bekanntesten Autoren von „Anachronia“ gehören die bulgarische Schriftstellerin Blaga Dimitrova, der serbische Schriftsteller, Architekt und ehemalige Bürgermeister von Belgrad, Bogdan Bogdanovich, die ungarischen Schriftsteller László Krasznahorkai, György Spiró, Ottó Tolnai, Endre Kukorelly und François Fejtő. Die rumänischen Leser werden sich freuen, auch zwei Autorinnen aus ihrem Land bei „Anachronia“ zu finden: Ana Blandiana und Yvonne Goga.

Die Gestalt des Sisyphos haben wir als unser Emblem gewählt. Darin liegt ein Bekenntnis. Wir werden gerade in dieser immer kultur- und menschenfeindlicher werdenden Welt nicht nachlassen, unsere Stimme zu erheben. Bei dieser Bemühung bedürfen wir der Mithilfe aller Gleichgesinnten. Deswegen möchte ich diese Gelegenheit auch dazu ergreifen, einen Appell an alle Leser und Afficionados von „Anachronia“ zu richten, uns Texte zu schicken, die sie für diese Zeitschrift für passend halten und auch ihren Freunden von „Anachronia“ zu erzählen. Aber wir brauchen auch die Hilfe von Institutionen, die sich wie wir dem Wirken für einen neuen europäischen Humanismus verschrieben haben. Viel Zeit ist verstrichen und zu wenig geschehen!

LA MÉTAPHYSIQUE CHEZ BENJAMIN FONDANE (1898–1944)

COSMIN-IONUȚ COMARNESCU

B. Fondane a développé un système nouveau de métaphysique, fondé sur les valeurs divines de la Bible. On ne cherche plus Dieu. On Le voit et on Le connaît. Mais toutefois cette métaphysique, influencée par la philosophie de la tragédie de Chestov, présente quelques caractéristiques commentées dans cet article.

La métaphysique représente un terme ambivalent – à savoir historique et théorique: un sens remonte à Aristote – où la philosophie première étudie l'être en tant qu'être; l'ontologie a pour objet la définition des principes et des causes premières, le pouvoir de dégager les fondements de toute connaissance et de toute action. L'autre sens remonte à la théologie chrétienne, à Saint Thomas d'Aquin qui a récupéré la conception aristotélicienne et l'a refondue dans une perspective religieuse. En identifiant Dieu et la Cause première de tout être, Saint Thomas donne pour objet principal de la métaphysique le divin (le Mot qui fonde la Citadelle de la Vérité, du Bien et du Beau).

Benjamin Fondane a réussi à faire un retour à un état existentiel où ce qu'il appelait « la pensée de participation » a eu une primauté sur la pensée discursive, conceptuelle.

Poète roumain moderne, il met en valeur un des thèmes de facture traditionaliste dans un langage très moderne. En 1923 il s'exile à Paris, où il change son nom en Benjamin Fondane. Son meilleur volume en roumain est *Priveliști* [Paysages] (1930). Tombé victime des atrocités hitlériennes, il mort gazé à Auschwitz, en 1944.

La philosophie de la tragédie de Chestov, embrassée avec tant d'ardeur par Fondane se définit par un rejet des systèmes de pensée occidentaux, hérités des Grecs. Ces systèmes cherchent à consoler les exigences de la Raison. Incapables de justifier la souffrance de l'existant, ils préfèrent éluder la question du Mal et dire des phénomènes « dérangement » qu'ils relèvent d'une Nécessité inéluctable (issue des vérités éternelles, ou créée par une divinité figée et immuable). Le but de cette démarche : ne pas faire chanceler les évidences de la Raison. Même les philosophes ayant admis le principe d'un Dieu créateur prennent la précaution de limiter l'acte de la

création en le situant dans un passé lointain, révolu: car le Dieu qui a créé les vérités pourrait librement les changer en cours de route, ce qui serait inadmissible. On préfère limiter Dieu plutôt que de laisser l'arbitraire et la liberté envahir l'existence. Quel est le rôle de la philosophie alors ? Elle se borne à connaître ces vérités et place le Savoir au premier plan de sa quête. En appeler à Dieu pour protester contre le Mal, l'interpeller pour qu'il supprime la souffrance, crier ou se lamenter, ne sont que vaines agitations et révoltes absurdes qui entravent la marche de l'Histoire et sont indignes du philosophe rationnel.

Dénonçant cette conception, Chestov et Fondane affirment *le principe d'un Dieu créateur*, qui continue de créer et qui a donc le pouvoir de triompher de la Nécessité, de faire que *le Lundi existentiel succédera un jour au Dimanche de l'Histoire* (Kafka versus Hegel)¹. On reconnaît ici les fondements mêmes de la tradition juive: la croyance en un Dieu qui renouvelle tous les jours l'acte de la *Genèse* (cf. Liturgie juive quotidienne – *sidour*), le refus d'accepter le mal comme nécessité inscrite dans l'existence, le pouvoir de la prière et du cri, l'espérance messianique. Les philosophes existentiels réclament le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob parce que ce Dieu-là se laisse persuader, ils s'inspirent de Job parce qu'en dépit des conseils raisonnables de ses amis, Job clame sa révolte et son désespoir et exige le miracle.

À travers ces cris, ces clameurs, jugées absurdes et fatigantes par la Raison, l'homme atteint la « seconde dimension de la pensée » (Kierkegaard), qui permet de « faire tomber les murailles de Jéricho »². C'est là l'essence de la philosophie de la tragédie. Il est évident que, métaphysiquement, c'est à ce courant que s'apparentent Chestov et Fondane. Puis, Fondane refuse de considérer la *Bible* uniquement comme un message religieux, et dénonce précisément les théologiens chrétiens qui lui ont accordé l'autorité de la révélation tout en cherchant ailleurs – chez les Grecs – un support philosophique. À l'instar de Kierkegaard et de Chestov, Fondane tente de prouver qu'au-delà des « révélation d'un Dieu vivant », la *Bible* offre un système de pensée, une alternative aux philosophies conventionnelles, qui reposent sur les prédicats de la Raison et ne cherchent que le Bien suprême, la satisfaction de l'esprit.

Si le « chevalier de la résignation » s'incline avec sérénité devant l'inévitable, renonçant au temporel en faveur de l'éternel, « le chevalier de la foi » mène une lutte insensée pour exiger l'impossible ici-bas, dans la finitude. Fondane a annoté l'exemplaire du livre que lui avait offert Chestov, sans doute au moment où il travaillait à son article publié dans la *Revue philosophique* en 1937. Pour Chestov, la résignation est non seulement une faute morale, mais une erreur fatale. Dans

¹ Cf. « Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'Histoire », dans *L'Existence*, dir. par Jean Grenier, Paris, 1945.

² Préface à Kierkegaard et la philosophie éternelle de L. Chestov, cité par Fondane dans *Rencontres avec Chestov*, Paris, 1982, p. 248.

Athènes et Jérusalem, il reproche à Kierkegaard aussi bien qu'à Nietzsche d'avoir fini par se résigner : Kierkegaard en dissimulant sa faute et Nietzsche en cédant à *L'Amor fati*, à l'amour du destin, à l'approbation de la nécessité. L'analyse de la spiritualité grecque chez Fondane se développe à partir de l'idée que les Grecs ne connaissent pas la morale, au sens où le choix et la liberté de la conscience se trouvent remplacés par la fatalité, « qui est si typiquement hellène ». Pour Fondane, l'attitude grecque est imprégnée par l'esthétisme. Les Grecs ne connaissent pas la liberté sociale, ainsi que la liberté politique et des mœurs, de la conscience. Pour eux il y a seulement un acte : celui qu'on accomplit. C'est pourquoi chez les Grecs le destin était dieu. La morale – la négation des instincts. Pour eux la morale est tardive et trop superficielle. L'Hellène cultivera le corps rationnel (la gymnastique et l'alchimie des muscles sont grecques) et aussi l'esprit rationnel (la logique). L'ascétisme corporel et l'ascétisme spirituel sont asiatiques.

On a la conscience malheureuse. Dans une première approche, la conscience peut être définie comme une faculté qu'a l'homme d'éprouver pour lui-même la réalité de cette activité, d'en ressaisir intuitivement l'existence en acte. Par elle, l'existence « donnée » devient présence explicite, présence au monde et présence à soi: le vécu (relations aux objets, aux personnes, au corps, à soi...) tend à se saisir lui-même, à se « représenter » en une sorte de dédoublement réflexif qui d'abord s'éprouve (la conscience comme sentiment intime et concret d'exister) puis s'efforce de se développer et de s'extérioriser de façon multiforme (affirmation de la subjectivité, volonté de comprendre le monde et de le maîtriser, etc.).

La conscience n'est pas une réalité psychique « en soi », que l'on pourrait décrire comme une chose « positive ». Elle n'a de sens et d'existence qu'en « relation à ». « Toute conscience est conscience de quelque chose », comme l'affirment la phénoménologie de Husserl et l'existentialisme de Sartre. Elle est le négatif de ces contenus, l'activité qui leur donne un sens pour moi, en rendant manifeste pour mon esprit la présence des réalités où je me situe.

La conscience, ainsi opposable au « donné » auquel elle confère du sens pour l'homme, révèle un pouvoir de « distanciation » dont la portée est considérable. Selon Sartre, il y a toujours transcendance de la conscience par rapport à son objet.

La découverte de la conscience relève d'une expérience existentielle très concrète, dont un exemple peut être donné par le « cogito » cartésien. « Je pense, et par là même je découvre que j'existe ». Pour penser il faut être, il faut avoir conscience de soi-même. La conscience malheureuse impose une mise en rapport avec l'Autrui, en accord avec la réalisation de Soi.

On doit étudier le *sens* de la vie, donné par la foi en Dieu, en notre vie ; et c'est ainsi qu'on découvre *un sens*, une métaphysique de l'œuvre poétique de Fondane, sans parler plus de la *Conscience malheureuse*, de *l'Essai sur Lupasco*, du *Faux traité d'esthétique*. L'épistémologie critique a beaucoup à nous apprendre, qui dépsychologise le sens des phénomènes en démasquant toutes les projections

par lesquelles nous croyons connaître un sens objectivement défini. Cheminer du sens vers la vérité, construire l'objectivité contre l'objet immédiat, c'est donc désenclaver l'explication de la subjectivité humaine, refuser aussi bien les séductions d'un faux savoir qui se dissimule sous les mots, que la confusion caractéristique entre sécurisation et recherche de la vérité. L'imagination poétique s'articule sur l'imagination matérielle, c'est-à-dire sur le complexe de rêveries et de sentiments cristallisés qui, dès la petite enfance, façonnent la subjectivité humaine et son mode de relation immédiat au réel. La fécondité de cette imagination consiste en une création continuelle de nouvelles images. Et les images sont créées dans notre intérieur spirituel, parce que Fondane a le pouvoir de nous suggérer l'effet poétique par l'induction d'une action inconsciente d'un bonheur solitaire vécu dans notre être.

« Cimetière

*Des saules pleurent tronqués de vert. Le cimetière
offre, au regard, une enfilade de dalles blanches,
enveloppes blanches envoyées vers le ciel
et noircies voilà longtemps d'adresses et d'automne.
Midi s'embrasse de soleil et de senteurs ;
un oiseau se pose parfois sur une branche,
pour lire en paix sur les dalles les épitaphes.
Et les nids entre les branches s'ébrouent de soleil,
il pleut de l'or jaune sur une tombe oubliée... »*

(Iasi, VIII, 1917)³

Pour Fondane, le poème-cri, chant ou prière – est le seul langage à même de modifier le monde, le seul capable de réveiller Dieu.

Stéphane Lupasco, le physicien-philosophe, tentait de substituer à la logique aristotélicienne une nouvelle logique de la contradiction. Benjamin Fondane, le poète-philosophe, rejetait la pensée cherchant à « parvenir à l'être ». Entre les deux hommes – par ailleurs compatriotes et amis – le dialogue était-il possible ?

« La philosophie de Lupasco mène à une rupture fondamentale avec la pensée qui a été celle des Grecs jusqu'à nos jours; le défaut radical de cette pensée, d'après lui, c'est d'avoir toujours recouru au seul principe qui, inévitablement, l'acculait à l'échec, à savoir le principe de non-contradiction; et d'autre part, il sautait aux yeux (les apories de Zénon en témoignent) que ce principe, à lui seul, n'épuisait pas le logique. Mais Lupasco refuse de s'étonner de l'universalité, de la durée, de la persistance et du succès d'une telle erreur; refus d'étonnement d'autant plus étrange qu'il déclare la solution facile et comme s'imposant de soi. Faut-il

³ B. Fundoianu, *Poezii*, Bucarest, 1978, p. 262. (Traduit du roumain par Odile Serre.)

penser que, de l'avis de Lupasco, tous ces grands génies – les Aristote, les Platon, les Parménide, les Descartes, les Leibniz, les Spinoza, les Kant – étaient en somme excusables de cette erreur pour la raison qu'ils appartenaient (comme Kant le dira sans ménagement, sans penser que cela pût se retourner contre lui-même) à une époque encore ignorante ? »

Qu'est-ce que Fondane veut démontrer ? Le fait qu'exister c'est connaître. Mais la soif de connaissance a mis, au long des siècles, Aristote et les autres grands philosophes à signer le pacte du principe d'identité. Il est vrai aussi que les Anciens ont, en général, placé leur être hors du domaine du sensible – Dieu, les Idées – et lui attribuaient des prédicats aussi métaphysiques que les tentatives qu'on lui prêtait d'engendrer, en dehors de toute relation, l'existant, le relatif et le logique.

Mais la philosophie de Benjamin Fondane ne se résume jamais à l'identification du fait de vivre, mais au phénomène affectif: douleur et joie, plaisir et ennui, rire et pleur, amour et haine, pitié et sympathie, répulsion et participation, saveur et goût, parfum et couleur, activité esthétique et mystique.

Donc l'affectivité ou l'ontologique se manifeste dans le logique chaque fois qu'il y a crise, conflit, menace pour l'existant et danger de blocage du devenir; on observe une inadvertance, une confusion entre les besoins de l'organique et le « plaisir » et le « sport ». Quant au besoin de liberté, Fondane et Lupasco le rangent aussi dans l'éthique, on ne voit vraiment pas pourquoi; à ce qu'il saute aux yeux, l'éthique n'a jamais voulu de la liberté; son concept est épuisé par celui d'obéissance – qui est le pendant de celui de la nécessité.

Fondane savait très bien qu'en parlant aux ancêtres l'homme existentiel se séparait d'eux, qu'il introduisait la dualité dans son monde. Il y avait désormais un Autre, et la question de la nature de l'altérité s'imposait. L'Être et la Connaissance se voulait un guide pour la sortie du labyrinthe, dans ce livre on avait les idées de Chestov, de Lévy-Bruhl et de Stéphane Lupasco.

Pour Fondane la création poétique cache un mystère lointain, de l'homme réel, du poète qui devient acteur étrange du vivant, qui sait

*« improviser un monde en marge de l'auteur
et tout à coup, malgré le Plan,
s'introduire soi-même au sein du personnage
en criant, excédé, vers le public des loges
"Il n'y a pas assez de réel pour ma soif!" »*

parce qu'il éprouve sans façons ce qu'il interprète, atteint sa vérité en avançant dans la vision du monde. Pleurer, penser, crier. Toiles, rideaux. Une absence de la lumière métaphysique sur laquelle se fonde tout désespoir actif.

Fondane disait, dans sa seconde préface à *Rimbaud le voyou*⁴ :

⁴ *Rimbaud le voyou* est le premier essai publié en France (1933) par B. Fondane. Fondane a vu dans Rimbaud se dérouler un mécanisme antique de la tragédie œdipienne.

« (...) il est le signe d'une humanité plus grande que la nôtre, et c'est chez lui que nous allons prendre un bain sacré de vérité, c'est à travers lui que nous nous purifions de quelque chose. Il est obscur. Preuve que le meilleur en nous est obscur. Il est fou. Preuve de notre misère. »

Obsédé par le mythe d'*Ulysse*, Fondane écrit :

*« Et puis CE FUT un soir
l'Histoire s'arrêta de couler
dans une ruelle sombre
des hommes avancèrent vers moi, ils étaient beaux
ils me parlaient dans une langue
inconnue – et pourtant aussitôt oubliée... »*

Ulysse, le mythe, l'homme, le poète veillent à l'accomplissement des destins sous l'ombre gigantesque de l'Histoire. Le récit poétique de Fondane est placé sous le signe de la disparition d'un être cher, de l'altérité perdue mais reconnue. Fondane va sur la route d'*Ulysse*, l'essayiste de Baudelaire après l'expérience du gouffre voit dans son voyage une manière de replacer l'inconnu dans le vécu, comme une esthétique d'*Ulysse*.

*« La vie allait me traverser de part en part »...
« Que le sommeil est loin, quand on y entre
comme un garçon craintif dans l'eau de l'été
orteils, chevilles, cuisses, puis le ventre,
et qu'on titube au seuil des nénuphars,
ces écoliers nus de l'eau tendre. »*

Tout est tension, les mots se noient dans la mer de l'existence. Les ultimes tercets du *Mal des fantômes*⁵ convertissent les fantômes de chair d'une vie à la beauté terrible du seul passage: « Comme/comme le monde meurt entre les cils. »

Fondane a écrit en français cinq recueils de poèmes, regroupés sous le titre *Le Mal des fantômes*, suivant le désir exprimé dans la lettre qu'il put faire parvenir à sa femme du camp de Drancy où il était interné en mars-avril 1944.⁶

⁵ B. Fondane a tenu une « Chronique de philosophie vivante » aux *Cahiers du Sud*, de 1939 à 1944. Cf. *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire*, suivi de *La Philosophie vivante*, Paris. Le mot « Existence » appelle les précisions suivantes, de Michel Carassou, sur la pensée philosophique de Fondane: « Fondane avait tracé une ligne de démarcation bien nette entre deux courants de la philosophie existentielle. Si l'un et l'autre portent leur intérêt sur l'existant, leurs démarches sont opposées en ce sens que l'un adopte le point de vue de l'existant sur la connaissance, l'autre celui de la connaissance sur l'existant. La première démarche est celle de Kierkegaard, de Dostoïevski, de Nietzsche d'avant l'*Amor fati* et de Chestov ; la seconde, inaugurée par Heidegger, sera reprise par Sartre, Merleau-Ponty et Camus ». Cf. *Préface* à B. Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*, Paris, p. 17.

⁶ Les cinq recueils sont: *Ulysse* (1933, Bruxelles), *Le Mal des fantômes* (1944, Cahiers du Sud), *Titanic* (1937, Bruxelles), *L'Exode* (a été écrit entre *Ulysse* et *Titanic*, vers 1934. *La Préface en*

On a un texte fondamental dans *Paysages* (poèmes 1917–1923), *Mots sauvages*. Ces vers ont été écrits par « un poète mort vers 1923 à l'âge de vingt-quatre ans ». C'est-à-dire lui-même, un homme froid, qui ne portait aucun intérêt à son activité présente et ne versait pas de larmes sur son passé et sur l'énergie qu'il avait dépensée à rechercher une signification. Mort ? Non, assassiné selon toutes les règles de l'art après une longue urémie mentale durant laquelle sa volonté d'accomplir et sa volonté d'exister se sont affrontées en une rude bataille...

Pour le moment on a une poésie, à la première vue, descriptive... mais non, les descriptions naissent des ténèbres de l'esprit du poète bizarre, comme une protestation intime contre le paysage mécanique, déconstruit de la Moldavie en guerre. On a une définition précise de la poésie, comme activité de vivre, fait ontologique essentiel. La Poésie, La Grande Princesse de la Vie de Fondane donne le sens de son existence, son état d'âme en densité, pour le transformer en unité de mesure, pour lui conférer une autonomie totale. La poésie représente tout espoir mis comme réponse là où la métaphysique et la morale avaient depuis longtemps tiré les volets ! Tout aussi, c'est le seul mode de connaissance, seule raison pour ÊTRE. Dans chaque poème, le poète a pu observer les milliers de révolutions... le paradis terrestre métamorphosé en Idée, IDÉE de l'arbre du Bien et du Mal. À l'instant où le poète a mangé le fruit interdit de l'arbre défendu, de la Poésie *sub specie aeterni*, il a su immédiatement qu'il était nu, que « le Beau n'était pas moins douteux que la Vérité, le Bien, la Civilisation. Les mots se sont débarassés de moi ; dans la nuit, j'ai commencé à crier sans mots ». Un cri avant-gardiste, contestataire et déstabilisateur s'entend : « Mensonge, Hugo, Goethe ! Mensonge séraphique, Eminescu ! Avec Baudelaire et Rimbaud seuls, pointait une lueur de vérité »⁷. L'humour naît d'une ironie amère : « À la question que Dieu posait : "Qu'as-tu fait sur cette terre ?", le poète répondait : "Latina lingua est regina". » Donc, la morale de la poésie étaient « la prudence, la malice, le bas de laine ». Oh, mais quel bruit pour rien ! Rien ? cette musique de luxe qui cache un masque plus beau sur un visage laid de l'ultime Idéal... Le poète est fou : « J'ai craché à droite et à gauche, également dégoûté de la vérité et de l'absurde, de la loi et du caprice. Pendant quatre ans, je me suis tu, comme un muet, mutilé de guerre à cent pour cent »⁸. La poésie, quelle métaphysique, « on ne pouvait ni s'en débarrasser, ni l'attraper au lasso ». La Poésie est quelque chose qui « me modifie... Moi ? Mais qui ? Et qui suis-je ? »

Je pense que B. Fondane a réussi, en 1929, condenser la force de l'écrivain qui voit l'avenir de la culture : « Personne ne veut comprendre que le poète naît

prose et l'*Intermède* ont été ajoutés postérieurement, en 1943 ou 1944. Ce recueil est resté inédit jusqu'en 1965. À cette date, il fut édité par Claude Sernet et Gaston Puel à la Fenêtre Ardente). *Au temps du poème* et *Poèmes épars* ont été écrits entre 1940 et 1944. Ils sont restés inédits jusqu'à leur publication par la revue *Non lieu* en 1978.

⁷ B. Fondane, *Le Mal des Fantômes*, précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris-Méditerranée, L'Ether vague – Patrice Thierry, Paris, Toulouse, 1996.

⁸ *Ibidem*, p. 21.

dans un milieu moral, dans un bouillon de culture et qu'il garde, sur son visage, le tatouage de quelques obstacles à genoux. Dans quelle mesure un poète ment-il, dans quelle mesure dit-il la vérité; dans quelle mesure imite-il, ou modifie-t-il la réalité ? – voilà ce que personne ne se demande. »⁹

On doit voir, avant de lire la conclusion du poète, le renouveau poétique au XX^e siècle. Premièrement, c'est la création du vers libre; on a aussi des images de l'univers industriel, l'absence de ponctuation, l'insolite et les calligrammes, illustrations de la manière dont est perçu le monde : fragmenté, changeant, enthousiasmant, menaçant.

La Poésie est un grand spectacle où l'Homme joue son rôle, il est un arlequin qui rit et pleure...« Un peu d'élégance, un peu de démente, Messieurs ! Tout l'avenir positif dépend de l'attitude que vous aurez eue sur la corde pendant la danse terrifiante. Une fleur, une seule fleur jetée d'une loge perfide et l'acrobate perd pied ; l'équilibre casse l'air comme une bouteille. Faites place, Messieurs, la panique est une mauvaise plaisanterie, voici le numéro suivant. La représentation continue. Les billets ne sont pas remboursés. Rien n'est réversible, rien de ce qui a été ne sera plus jamais. Au jugement dernier, la poésie seule jugera l'être. »

Alors, les mots seront les pierres qui fondent la citadelle de la Vie, du Beau, du Bien, de la Vérité. Et « l'Homme est un animal que la poésie pétrit dans l'argile, ou qu'elle fait sauter à coups de dynamite. »

B. Fondane cherche toujours faire amour avec la Poésie. Cette Belle Fille se trouve partout dans le monde, dans chaque objet, dans l'air : « *Tu es la croix dans la nuit, les os bleus et meurtris, / le chien des Alpes à la recherche de cadavres, / la neige de silence où brodent les corbeaux, / l'enfant peau-rouge rossé par les Blancs.* »

Par une force absolue, par le pouvoir de la négation, le poète provoque une crise du mot. Cette direction, qui contient la création poétique de B. Fondane, a été affirmée par les revues littéraires de l'époque, comme *Contemporanul*, *Punct*, *Integral*, *75 HP*. L'imagisme sert de masque pour l'Idée exprimée. Les poèmes se constituent comme *ars destruens*. Cet état de poésie est le même avec la manière de sentir la poésie comme Tristan Tzara : « la poésie – activité de l'esprit s'oppose à la poésie – moyen d'expression. »¹⁰

Le poète doit avoir la force de changer le monde, de lui donner un autre sens, un pouvoir démiurgique de reconstruire une nouvelle civilisation des poèmes – fragments d'abîmes, créés par les fous, les ultimes rois de ce monde en déchéance :

« *Enfermé dans le souvenir comme en une obscure strophe
dans le vide où percent des drapeaux de rêves,*

⁹ B. Fondane, *Le Mal des Fantômes*, précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris-Méditerranée, L'Ether vague – Patrice Thierry, Paris, Toulouse, 1996, p. 22.

¹⁰ *Tristan Tzara*, par René Lacote et Georges Holdas, Edition Pierre Leghers, 1966, p. 54.

*j'attends ta venue, trompette de la peur, Catastrophe –
baisers montant aux yeux des mers avec lenteur. »¹¹*

La métaphysique se rapporte au pays natal, aux provinces historiques perdues... Herța, Vatra-Dornei, Sinaia, etc. Le poète crée l'orthodoxie de la nature finale; il s'élève au-dessus de l'âme éternelle pour se sauver par la passion de la poésie. Et puis il y a les élégies perdues du Rien. De tous ces beaux voyages où toi, le poète, es resté avec tes Amours disparues, « *de vrais/ baisers, tu étais vraie et juteuse à mes lèvres/ o femme, pain quotidien/ qui a fondu au fur et à mesure que j'en mangeais/ O choses vraies, vraies, mais périssables ! vraies/ justement parce que périssables ! et je me penche / sur ce journal, je veux dire sur cette rose, qui meurt si vite d'avoir vécu si pleinement. »¹²*

Et la mort donne des regrets qui portent le désir de vivre, de retourner le voyage en arrière, de ressentir la chair souvenir de Clara, Chava, Suzy, Stéphanie. Tout ce qui reste, ce qui surveille à tout ce massacre de mémoires ancrées dans la chair du temps, c'est même le poète, poète-miroir usé, qui garde un peu de son étain pour les ombres futures.

La plus tragique poésie est *La lettre non envoyée*, écrite d'une place lointaine, absente, perdue au milieu d'un camp concentrationnaire. « Est-il rien qui soit changé au monde ? » C'est une tristesse imbécile de l'amour éteint en deux cœurs¹³: « *Tu m'écris. Nous avons l'un et l'autre si peur / de nous apercevoir qu'il neige dans nos cœurs/ et que nous sommes morts l'un vis-à-vis de l'autre. »* En Amour, chaque personne meurt en soi-même petit à petit sans crier. Un air de Ronsard, de Paul Verlaine, parfums des roses, paysages de neige, des questions regrets de Villon et de sa « Te souviens-tu encor que j'étais âpre et frais ? » Amour. La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur.¹⁴ Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence...¹⁵ Regrettant mon amour et votre fier dédain. Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain: cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.¹⁶ Tous les deux, le poète et son Amour ont lu ensemble un livre; oui, mais ils n'ont pas pu lire ensemble dans leur propre Livre d'Amour. Chacun part, rien reste. Morte dans un mort ! Absents pour toujours. Oh, mon Dieu! Et c'est grave quand on écrit pour le simple fait qu'on ne veut pas admettre que tout est fini. On a rien à nous dire. Comprends-tu?

¹¹ « Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur » (Rimbaud) (note de l'auteur) B. Fondane, *Le Mal des Fantômes*, précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris-Méditerranée, L'Ether vague – Patrice Thierry, Paris, Toulouse, 1996, p. 27.

¹² *Elégies I*, B. Fondane, *Le Mal des Fantômes*, précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris-Méditerranée, L'Ether vague – Patrice Thierry, Paris, Toulouse, 1996, p. 360.

¹³ « Imbécile » définit le caractère doux, mais en même temps amère de l'Amour (n.n.).

¹⁴ Un vers extrait de *La Capitale de la douleur* – 1926, écrit par Paul Eluard, Ed. Seghers.

¹⁵ Des vers extraits de Lamartine, *Méditations poétiques*, *Le Lac*.

¹⁶ Une strophe de *Sonnet pour Hélène* par Pierre de Ronsard – 1578.

Et cette métaphysique, non, pas du tout! C'est pas simple! Quand on pense aux *Poèmes épars*, on sait que le voyage atteint un rivage, une nouvelle île où le temps passe et reste inerte à l'instant. Demain est lui aussi un jour...et l'Histoire va s'arrêter de couler dans une ruelle sombre, nommée Le monde, et des gouttes d'un sang frais vont cailler aussitôt sur la peau morte de ce Monde.

La métaphysique de Benjamin Fondane se résume à la condition de l'Homme – science et conscience dans le vécu, être et avoir, Le Monde et Dieu, L'Histoire et la Création, ange et démon, la Mort et le but de l'existence, l'Homme concret, récent, réel, et fini. Tous constituent des chapitres importants de cette métaphysique.

ANGELS' EVERYDAY LIFE – ITZAK MANGER AND MARC CHAGALL

CRISTINA DEUTSCH

*In poor houses there is so much beauty; Faith
ennobles hungry lips. In its abject smallness the hand
that is beaten Keeps all doors open for a poor
neighbor Beside the cold fire of the dying coals,
Around the tables, heads leaning on elbows, Ears
perked and old greybeards speaking Words of wisdom,
sorrow and imagined miracles.*

And above all heads – the silent one, the liberator

*He emerges from the talk and sits in their midst. The
thin coals flicker with new fire And redden all the
heads and beards carved out of the fire.*

(Mani Leib – “In Hayzer Oreme”)

“Oh, Lord, You who are hiding Yourself among the clouds or behind the shoemaker’s house, make my soul have a revelation, the tormented soul of a stammering boy, show me the way. I do not want to be like everybody else. I want to see another world.”¹ We can say that this prayer of Marc Chagall fulfilled in the same time with the creation of a new universe: that of his paintings. “Another world”, created from the same mixture of earthly and divine, being, after all, the same strange place about which Shmul Abe Abervo, the naughty angel of Itzak Manger, who leaves it for being born on Earth, is telling us about. What will link together these two Heavens – the pictorial one of Chagall and Manger’s literary one – is exactly this rapprochement of a territory which is mythical, but also profoundly terrestrial at the same time: the Jewish *shtetl*. Whether it treats about the native Vitebsk of Chagall or about Manger’s Galician borough, this will be the common ground where the creative personalities of the two will meet. Exactly from this fact starts, on the one hand, the inclusion of the visual images and of the text into an allegory. With Manger, as well as with Chagall, we do not have any

¹ Marc Chagall, *Viața mea*, translated into Romanian by Oana Popescu, Bucharest, 2000, p. 122.

longer two well-defined levels (heaven – earth), we can “discover” this simply by throwing a superficial glance, because these are in a continuous mingling, being sometimes mistaken for one another, they are in a permanent attempt at mixing together, so the religious and the human aspects live together in perfect harmony. Manger’s “The Heaven’s Book” is full of provincial angels working as tailors, policemen, publicans who do not have at all that glamour and greatness with which they could be seen in the Old Testament (and in a similar situation we find, anyway, also the great Patriarchs and the Kings who become in here mere people thrown into the everyday life of a wretched little town). “In heaven was getting really dark – remembers the friend of the angel ‘Wee-Wee’ ”², the one who will come into being on Earth on the Sabbath’s eve – “Inside the houses where the angels were living together with their families candles were flickering, bearded angels were bent upon yellowish tomes. Fat female-angels, with three rows of double chins were darning shirts, young angel-gals were rocking their new-born children to sleep, whispering a lullaby.”³

The angels of the Jewish tradition, those of the Old Testament and of the Talmud, are completely different: in here we can come across seraphs, cherubs, *haiot* (“living creatures”), all these categories being characterized throughout the richness and the precision of the functions they are endowed with, using an elaborated hierarchical system and an enhanced individuality (all these determinations will be obvious also in Manger’s work, but with a clear tendency of desacralization and, with a feebler impact, in Chagall’s painting as a whole where, exactly because of the nature of his work, he was unable to make a clear individualization because working mainly with symbols, we cannot speak about the proper sense of a portrait, taking into consideration the concept of concretism). More precisely, in Chagall we will not have a “story” of Heaven, a description of its topography, a narrative of “what is going on in there”, but only suggestions, mental images concerning sooner what “should be going on in there”, things that are transposed by the painter on the canvas. In a description like that from Isaiah, 6, where we are told that “In the year King Uzziah died, I saw the Lord seated on a high and lofty throne, with the train of his garment filling the temple. Seraphim were stationed above; each of them had six wings: with two they veiled their faces, with two they veiled their feet, and with two they hovered aloft. ‘Holy, holy, holy is the LORD of hosts!’ they cried one to the other. ‘All the earth is filled with his glory!’ ”⁴ We will not recognize practically anything of the world of Manger and Chagall’s angels.

Attempting, for example, to analyze one of his many paintings where angels’ images are present, “The Creation of Man”, we notice that its center is occupied by

² To urinate (children’s slang). The Romanian translation of the name is “Pișulică”.

³ Ițic Manger, *Cartea Raiului*, second edition, translated by Iosif Andronic, Bucharest, 1993, p. 11.

⁴ *New American Bible*, United States Conference of Catholic Bishops, Washington, 2002, p. 686.

the figure of the angel (with a frequent type of orientation that we can often find in Chagall's technique, from right to left, considered by the art critics as a possible clue to his orientalism – the angel's face, as well as his wings, are turned left, backwards. This would be the inferior center of the painting – but not at all less important because of this peculiar detail (if we ignore the two lovers from the right side down – a figure linked with another topic of the Chagallian work, that of terrestrial love, of “domesticity”, of home, elements which, as we shall see, are also very important in Manger's novel, anyway this being a manner of seeing the things more like in the Yiddish fiction in general, if thinking only of writers like Shalom Alechem or Isaac Bashevis Singer, as well as other tiny figures which are gravitating around the main characters). The last one – the angel who is holding the man in his arms, imposes himself to our eyes from the first moment, announcing his importance exactly because of the size, exaggerated by far in comparison with the other elements present in the painting (most likely that the effect is much more shocking in the original version, taking into consideration the dimensions of the canvas: 300 × 200 cm). Another thing that strikes at a first glance is (apparently) the clear separation between the terrestrial and the celestial, between “up” and “down” – but this is only a game, an illusion, one of Chagall's attempts to delude the watcher, to make him understand that, in fact, the line separating the two worlds will never be possible to outline clearly. In some way, the “down” world from the painting should be the “upper” one and the other way round; not because the angels' place would be without fail in Heaven and not on the ground (we must not forget that we are not talking here about an “individualized angel”, we “are not told” that this is, for example, the angel Zachriel or Uriel or some archangel from the Judaic angelology, he is not in the least “an invented angel” like those from Manger's Heaven), but simply because this fact is suggested to us in a technical way: we only should pay a little more attention to the colors that were used. What should be earthly, tellurian, is just an extension of blue (celestial color par excellence), while what should be celestial is a colorful explosion – yellow, red, green, purple, only some stains of blue here and there, it is a variety that should rather define the peoples' world than the divine. And again, something absolutely obvious, in the lowest part we have an amalgam of heavenly and earthly components, intermediated by the association human being – angel.

The upper side of the painting has as a center that reddish whirlpool – sun which generates images from the Old Testament and (nothing strange for Chagall, whose art is a mixture of Judaism and Christianity, this being something frequent) the New Testament: Moses' Tables of Law, offered by some hands which are looming from behind a house scarcely outlined in the highest point of the canvas, a character blowing the *Sophar*⁵, angels, groups of people who seem to be praying, a

⁵ *Sophar* (Hebrew, masculine noun). Horn used in the ceremony in the Synagogue, during periods of repenting and, especially, on the occasion of Rosh Hashanah and at the end of the final ceremony of Yom Kippur. Apud Jean-Christophe Attias, Ester Benbassa, *Dicționar de civilizație iudaică*, translated by Șerban Velescu, Bucharest, p. 335.

fish (maybe an image of the Leviathan?) going down undisturbed through the glamorous yellow of the background, the ladder of Jacob, who is raising a menorah in his right hand.⁶ A peculiar detail is the fact that in all Chagall's paintings often the menorah does not have seven arms, as would be normal, but only three – maybe a reminiscence from the Kabbalah, where number three plays an extremely important part, being a symbol of the creation: “The creation implies a creator, the act of creating, the creature”⁷, and right besides it shows up the unfailing goat of Chagall (seeming to come out directly of a Chasidic tale). The crucified Jesus is the biggest element from this side of the painting, but it is hardly outlined, so his face does not say anything at all to us. In conclusion, we can assert that this “Creation of Man” is not related only to the divine but the human being as “creature” is involved in here, having a strong relation especially with his inner humanity relating itself permanently with the heavenly element – proofs stand the episodes from the Old and the New Testament which remind us more of the atmosphere of the Russian village of Chagall's childhood than some sort of scholarly theological interpretation.

The same sensation of “descent” of the sacred into the profane, of their mixing together, will accompany us all along Manger's novel. The only difference between the angel “Wee-Wee” and Shmul Abe Abervo is, in fact, the lack of wings: the religious element is, as in the shtetl's world, only a component of the everyday life, of the domestic aspect, we do not have here those angels of light, almost impalpable, actually without a material consistence, whom we can notice in Dante's “Paradise”, for example. For Manger, the angels go to the pubs, they beat their wives, they are gossiping all the time and they do a lot of practical jokes. Not even the saints, fellow townsmen of the angels, are less interesting from this point of view: “What makes the angels more and more angry is that the saints are mere loafers. They will not do anything, they will not put – as the saying goes – a finger into cold water and, above all, they use the angels as if those were their servants from the making of the world”.⁸ It is a parody of the Paradise, but also a humanization of this space, it is, in fact, a “Paradise retold”, so that people could understand it more easily, with the purpose to have it closer (exactly this way of thinking, typical of the Judaic philosophy, of making the divine, the sacred thought capable of being lived with all yourself, to be able to be seen and touched by the human being makes this strong connection between Chagall and Manger). The Shor Habor bull's evasion into the Christian Paradise and the funny adventures of its bringing back by “Wee-Wee” and his friend with the purpose of fattening it

⁶ *Menorah* – chandelier with seven arms, symbol of Judaism. Constructed following the precise indications given by God to Moses (*Exodus*, 25:31-38), it was initially put in the Sanctuary, then in the Jerusalem Temple (apud Dagobert D. Runes, *Dictionar de iudaism*, translated by Viviane Prager, Bucharest, 1997, p. 265).

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1974, tome PIE à Z, p. 337.

⁸ Ițic Manger, *Cartea Raiului*, p. 35.

again for the banquet planned for Messiah's coming, the way in which the three Patriarchs, Avruem, Iancăv and Ițhoc, are searching desperately the marks made with chalk on the Shor Habor's more delicious parts, Patriarchs who do not conserve anything from the biblical greatness but, as we are told, are envied by everyone in Paradise because "each one of them has a good-looking house with an orchard, as well as large pieces of land, worked by the poor angels", the anti-Semite angel Dimitri Stasiuc who terrorizes the two little Jewish angels when they arrive in the Christian Heaven, the incitement of the Leviathan with the stones by the children-angels, Perale, the lady-angel who went crazy because of an unhappy love story, the rope walkers' tour from the Muslim Paradise to the Jewish Paradise for staging a show – all these remind us of the fact that "eventually, Heaven is nothing else but a piece of common land, every day being so sad that it daily forces us to think of Heaven".⁹

The same sensations that wake up inside the one who is looking at all this, the same sort of images and the same type of mentality has been used by Chagall in many of his paintings. In "À la Russie", for example, we notice that the Chagallian red (a color which, in symbology is, together with white, one of the colors consecrated to Yahve as God of love and wisdom) is concentrated, almost completely, upon (or inside, better said) the red cow in the lower left side of the painting (but which has a correspondent in the upper right part – a spot of color which forms some sort of nimbus of the head separated from the body); in this way, it forms a diagonal which cuts the painting in a descending direction – we have the impression that the red spot does not reflect itself on the black sky, but on the cow put on the roof and on the red tub in front of it. This red cow (as well as the Shor Habor bull from Heaven) is a symbol of home, of Russia itself, of the village where domesticity, the terrestrial and the fabulous, the miraculous, are in a permanent mixing. We must pay attention also to the fact that the cow, an animal pre-eminently bound to the ground, terrestrial as much as a being can be, is presented here in a curious attempt at ascensional desire, at detachment – beyond any doubt we can see with our eyes that it is perching on the roof of a house! – a house that, in its turn, is extremely high in comparison with the typical Russian church situated right besides. Obviously, this is another fact that demonstrates again that for Chagall Judaism and Christianity coexist without disturbing each other (as Manger's three parallel Paradises do not). This symbol of Russia, the red cow with twisted threatening horns, bathed in a bloodish red, with the tail thrust up like a whip, is nourishing with its milk a little goat and a baby who has a strange greenish hue – this image is related to the beheaded character who is going down holding a bucket in his hand (or maybe a watering can?) and who amazes us because of his size: he is larger than the cow, this being, in its turn, larger than the church, and it is not the effect of the perspective, if watching attentively the way in

⁹ Paul Anghel, introduction to Ițic Manger, *Cartea Raiului*, p. VI.

which the two roofs are placed. It could be an image of God, a divinity coming down into the intermediary area between heaven and earth, the roofs of Chagall's houses being some sort of "springboard" from which it is possible to jump directly into the sky.

As we can see, it is not necessary to encounter angels in Chagall's paintings in a direct manner, we *know* that they are always there (and if not in the foreground, then maybe hidden behind the habitual house with the red roof or behind some strange bunch of flowers). The red angel with a surrealist touch from the painting simply labeled "To My Wife", kneeled, with the wings stretched and contemplating a green fish holding an umbrella in its "hand", around whom a little chicken is pecking peacefully (or maybe one of the Paradise's canary of which Shmul Abe Abervo tells us) or that from the painting called "Angel", one who protects, covering with his wings a variegated country world where goats, horses, women with handkerchiefs on their heads, houses, faces of children can be distinguished – they are all inhabitants of the same demythized Paradise, parodied, maybe "retold", but always true, at least this is what the ex-angel Shmul Abe Abervo asserts in front of the rabbi when he tells him that "maybe the Heaven you depict is a delusion, a chimera. The Paradise from where I come is the true one and, even if it has its faults, it is beautiful after all." As Chagall's Russia, fabulous and mythical, but which he cannot forget because it is that place so real which can be called "home".

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ И ВЕНГЕРСКИЕ СОБЫТИЯ 1956 Г. (К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ПИСАТЕЛЯ С ХРУЩЕВСКОЙ ПАРТИЙНОЙ ЭЛИТОЙ И ЛЕВОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЕЙ ЗАПАДА В 1950-Е ГОДЫ)

А.С. СТЫКАЛИН

Не только многогранное творчество Ильи Григорьевича Эренбурга (прозаика, поэта, публициста, мемуариста, переводчика), но и его общественная деятельность, вся его биография, насыщенная множеством ярких событий, по-прежнему привлекают внимание исследователей (литературоведов и историков), а судя по количеству публикаций последних лет, и более широкой читающей публики. Продолжается публикация обширного творческого наследия писателя, в том числе его переписки¹. В библиотеке РАН в Санкт-Петербурге с начала 1990-х годов ведется работа по составлению многотомной хроники жизни и творчества писателя, вышло в свет уже 5 томов². Благодаря составителям хроники В. Попову и Б. Фрезинскому остается все меньше непроясненных моментов в биографии писателя. Выходят новые обстоятельные исследования биографического плана, в которых Илья Эренбург (1891–1967) предстает в контексте своей эпохи – не только как художник, но и как политик³.

¹ Речь идет и о новых публикациях его газетной публицистики разных лет. См.: Эренбург И. На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917–1919 гг. Составление и послесловие А.И. Рубашкина. СПб., 2000; Эренбург И. Война. М., 2005. Вышла 2-томная переписка И.Г. Эренбурга, подготовленная Б. Я. Фрезинским: Дай оглянуться. Письма 1908–1930 гг. М., 2004; На цоколе истории. Письма 1931–1967. М., 2004.

² Попов В.В., Фрезинский Б.Я. Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях прессы, свидетельствах современников). Т.1. 1891–1923; Т.2. 1924–1932; Т.3. 1933–1935; Т.4. 1936–1941; Т.5. 1941–1945. СПб., 1993–2001.

³ Есть подробные биографические очерки, концентрирующие внимание на отдельных этапах жизни и творчества писателя. См., например: Фрезинский Б. Я. Илья Эренбург в Киеве (1918–1919) // Минувшее. Исторический альманах. Вып.22. СПб., 1997. С.248–335. Исследована роль И. Эренбурга в подготовке международного антифашистского конгресса писателей (1935 г.): Он же. Великая иллюзия – Париж, 1935 (Материалы к истории Международного конгресса писателей в защиту культуры) // Минувшее. Исторический альманах. Вып.24. СПб., 1998. С.166–239. Из других биографических работ см.: Рубашкин А. И. Илья Эренбург: Путь писателя. Л., 1990. В неразрывной связи с изучением творчества Эренбурга, особенно его романа "Необычайные

При всем обилии работ дальнейшее изучение жизненного пути писателя (а также восприятия его творчества в СССР и за его пределами) не лишено многообещающих перспектив, что связано с продолжающимся введением в научный оборот еще сравнительно недавно засекреченных документов из российских партийных и отчасти дипломатических архивов. Расширение круга источников позволяет не только дополнить новыми конкретными фактами биографию писателя, но и глубже изучить характер взаимоотношений советской власти с одной из центральных фигур литературной жизни СССР на протяжении целого ряда десятилетий, человеком, чья активная творческая и общественная деятельность нередко приобретала международный резонанс.

Одна из глав широко известных мемуаров И. Эренбурга „Люди, годы, жизнь“ посвящена посещению им Будапешта в октябре 1955 г. Отправившись в Вену на заседание бюро Всемирного Совета мира, Эренбург (вице-президент этой организации с 1950 г. и вице-председатель Советского комитета защиты мира) вместе с председателем Советского комитета защиты мира поэтом Николаем Тихоновым были вынуждены остановиться в Будапеште из-за нелетной погоды. Их принял венгерский партийный лидер М. Ракоши [Rakosi], попросивший провести вечер с писателями Венгрии. Сказав, что в писательской среде создалась нездоровая атмосфера, он, однако, не вдавался в детали. Конечно, Эренбург и Тихонов не знали, что как

похождения Хулио Хуренито и его учеников”, поднималась, уже не столько в биографическом, сколько в философско-мировоззренческом плане, проблема его отношения к революции и большевизму в первые годы советской власти (См., в частности: Революция и провокация. О романе Ильи Эренбурга “Хулио Хуренито” // Земляной С. Штрихи к портрету минувшего века. М., 2004). С начала 1990-х годов все активнее разрабатывается проблема „Эренбург и еврейство”. творчество писателя рассматривается в контексте еврейской культуры и общественных движений XX века. См.: Парамонов Б. М. Илья Эренбург: Портрет еврея. Спб., 1992. На основе документов воспроизводится и точка зрения Эренбурга на еврейский вопрос, а также реакция общественного мнения на его трактовку этого вопроса: “Против попытки воскресить еврейский национализм”. Обращение Эренбурга к Сталину // Источник, 1997. N.1; Фрезинский Б. Я. Еврейская тема мемуаров И. Эренбурга “Люди, годы, жизнь” – в почте “Нового мира” за 1961 г. // Вестник Еврейского университета в Москве. 1998. N.2. С.157-164.

В 1980–1990-е годы творчеством и общественно-политической деятельностью И. Эренбурга много занимались и за пределами России. См., например, американское биографическое исследование, охватывающее весь жизненный путь писателя: Rubenstein J., *Tangled loyalties: The life and times of Ilya Ehrenburg*. New York, 1996 (на русском языке: Рубенштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга. Спб., 2002). Из работ на французском языке см.: Berard E., *La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenburg*, Paris, 1991. Можно выделить также британскую монографию: Goldberg A., *Ilya Ehrenburg. Writing, politics and the art of survival*, London, 1984. Как можно судить по подзаголовку этой книги, западными авторами проявляется особый интерес к „искусству выживания” крупного русского писателя, который, нанеся непоправимый урон своей международной репутации, в 1930-е годы всецело поддержал политику Сталина и даже прославлял ее, но позже, в 1950–1960-е годы, последовательнее многих других выступал за либерализацию советского режима.

раз в эти дни большая группа писателей и деятелей культуры обратилась в руководство Венгерской партии трудящихся с меморандумом протеста против ущемления творческих свобод, несколько человек демонстративно вышли из правления писательского союза⁴. Но напряженность среди литераторов не могла не остаться незамеченной советскими гостями. Встреча проходила в весьма накаленной обстановке. Присутствовавшие в зале были чем-то озабочены, возбужденно общаясь друг с другом, лишь 70-летний, много выдавший на своем веку философ и критик Дьердь Лукач невозмутимо курил сигару. Позже Эренбург вспоминал: „Я решил выбрать спокойную тему: писатель, когда он пишет для газеты, должен видеть перед собой не редактора, а читателя, найти слова, которые дойдут до него, должен отстаивать право говорить своим языком и не давать редактору вычеркивать красным или синим карандашом любое незатасканное слово“⁵. Едва он кончил, его венгерские собеседники перевели разговор на более конкретную тему. Речь зашла о том, что на шумевшая в СССР повесть Эренбурга „Оттепель“, будучи переведенной на венгерский язык, не достигла тем не менее книжных прилавков, поскольку ее издали тиражом всего 100 экземпляров, предназначенных для узкого круга партийной элиты. Этот показательный факт Эренбург, не желая заострять углы, разумеется был склонен оставить без комментария. Вечер закончился, казалось бы, без видимого скандала. Писатель продолжает в мемуарах: „Я так и не понял, что приключилось с венгерскими писателями; ясно было одно: они недовольны. Когда мы вернулись в гостиницу на островке (имеется в виду остров Маргит – А.С.), я спросил Тихонова, почему Ракоши нас отправил к писателям. Николай Семенович ответил: „А бог его знает. Атмосфера действительно странная...“. „Завтра придется выступать в Вене, говорить о „духе Женевы“⁶, о европейской безопасности. Хорошо, но что здесь происходит? Писатели озлоблены. Почему Ракоши нас не предупредил? Я понял все, но не в ту ночь – год спустя“, – завершает Эренбург небольшую венгерскую главу своих мемуаров⁷.

⁴ Подробнее см.: Rainer M. Janos. *Az iro helye. Vitak a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956*, Budapest, 1990; Серсда В. Т., Стыкалин А. С. Из истории одного противостояния: союз венгерских писателей в общественно-политической борьбе середины 50-х годов // Политические кризисы и конфликты 1950–60-х годов в Восточной Европе. М., 1993. С.93-145.

⁵ Огонек, М., 1987. N.23. С.22. Далее в статье мемуары Эренбурга цитируются без указания страниц по первому изданию обеих „венгерских“ глав, которое стало возможным лишь во время горбачевской „перестройки“ (См.: Там же. С.22-26). Первое книжное издание, включающее эти главы: Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 томах. Издание исправленное и дополненное. Подготовка текста И. И. Эренбург, Б. Я. Фрезинского. М., 1990.

⁶ Речь идет о Женевском совещании глав правительств СССР, США, Великобритании и Франции (18–23 июля 1955 г.), обозначившем перспективу некоторого смягчения международной напряженности.

⁷ Поездка в Будапешт в 1955 г. нашла отражение также в публикации, посвященной взаимоотношениям И. Эренбурга и Н. Тихонова: Фрезинский Б. Я. Какие были надежды! И.

О том, что произошло по приезде Эренбурга и Тихонова в Москву, мы узнаем уже из документов аппарата ЦК КПСС, хранящихся в фондах Российского государственного архива новейшей истории (РГАНИ) и в последние годы опубликованных. Встреча Эренбурга с венгерскими писателями проходила в присутствии представителей советского посольства, которые вскоре направили в центр письмо о содержании беседы⁸. Согласно версии посольства и посла Ю. В. Андропова, позже изложенной в записке отдела культуры ЦК КПСС, „Эренбург допустил в этой беседе высказывания, которые были использованы для оправдания своих позиций сторонниками правого антипартийного уклона в венгерской литературе. Отвечая, например, на вопрос о соотношении идейного руководства литературой и свободой творчества, Эренбург заявил, что он больше всего на свете не любит красного и синего карандаша редактора, что он не согласился с критикой в советской печати его повести ‚Оттепель‘ и пишет ее вторую часть⁹. Эренбург с иронией говорил о так называемом ‚социальном заказе‘, претензиях рабочих к писателю создавать о них книги, утрированно и пренебрежительно характеризовал советский производственный роман¹⁰. В высказываниях Эренбурга сквозило нигилистическое

Эренбург – Н. Тихонову, 1925–1939; О Н. Тихонове. 1922–1967 // Вопросы литературы. 2003. N.3. С.255-257.

⁸ Документ не обнаружен.

⁹ Первая часть повести „Оттепель” была опубликована в журнале „Знамя” в N.5 за 1954 г., вторая часть в том же журнале в N.4 за 1956 г. При всей своей художественной незначительности эта повесть вошла в ряд произведений, ознаменовавших собой поворот к новым веяниям в советской литературе, стремившейся к освобождению от жестких догматов сталинско-ждановской эстетической ортодоксии. Более того, она дала определение целому периоду в истории СССР, пришедшему на первые годы после смерти Сталина. И сделала это явно вопреки тому, как понимал суть происходящих в стране перемен новый лидер партии и страны Н. С. Хрущев. „Хрущев не раз говорил и на больших совещаниях, и в узком кругу, что нельзя допускать идеологической разболтанности, из которой, по его мнению, в общественной жизни могут возникнуть неуправляемые процессы. Он, например, не очень-то ценил эренбурговское определение „оттепель”. считал, что иная оттепель может обернуться катастрофическим паводком. Эту позицию Хрущева использовали довольно умело”, – вспоминает его зять известный журналист А. Аджубей (Аджубей А. Те десять лет // Знамя, 1988. N.7. С.101).

Повесть „Оттепель” была подвергнута критике за „субъективизм” и „искаженное изображение советской действительности” в ряде выступлений на втором съезде советских писателей в декабре 1954 г. Критические высказывания звучали и позже, даже уже после XX съезда КПСС (См., например, редакционную статью „Жизнь и литература”: Литературная газета, 8 мая 1956 г.). Сам Эренбург не во всем соглашался с критикой. Выступая на втором съезде советских писателей, он говорил, что вообще воспринимает суждения литературных критиков не как вердикт, а как приглашение к дискуссии, что в корне противоречило практике, сложившейся в сталинские годы.

¹⁰ Против узко понимавшегося социального заказа в литературе Эренбург выступил в своей принципиально важной статье „О работе писателя” (Знамя, 1953. N.10), ставшей одним из первых в послесталинский период программных выступлений той части творческой интеллигенции, которая боролась за коренное обновление литературной, художественной

отношение ко всему опыту развития советской литературы"¹¹. Как резюмировали в отделе культуры ЦК КПСС на основании донесения посольства, „фрондерские, рассчитанные на эффект заявления Эренбурга“ „бурно приветствовались сторонниками правого мелкобуржуазного уклона и использовались в качестве аргумента в защиту ‚свободы творчества‘, против идейного партийного руководства литературой“¹².

После того, как дипломатическое донесение из Будапешта оказалось в аппарате ЦК КПСС, от И. Эренбурга (несмотря на его статус беспартийного) не могли не потребовать объяснений. 8 декабря 1955 г. он обратился к члену Президиума, секретарю ЦК КПСС М.А. Суслову с письмом, в котором указал на неверную интерпретацию своего выступления. „Говоря о работе писателя и о роли редактора, я сказал, как я это и неоднократно писал, что не люблю слишком легкого движения синего или красного карандаша редактора, который вычеркивает непривычно свежий образ или оборот. Разумеется, я не придавал слову ‚красный‘ применительно к карандашу того значения,

жизни. А. Чехов и Л. Толстой, заметил он в этой статье, не получали социальных заказов, писали только по внутреннему побуждению.

¹¹ Записка отдела культуры ЦК КПСС от 4 января 1956 г. Подписана зав. отделом культуры ЦК Д. Поликарповым и зав. сектором отдела В. Ивановым. Адресована ЦК КПСС, содержит резолюцию секретаря ЦК Д. Шепилова от 23 января 1956 г. См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы (серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы). Отв. редактор В. Ю. Афиани. М., 2001. Док. N.117. С.466.

¹² Там же. О посещении Эренбургом и Тихоновым Будапешта вспоминает в своих мемуарах и Ракоши. Он давно ждал приезда в Венгрию советских „литературных генералов“, надеясь, что общение с ними внесет успокоение в ряды венгерских писателей. Нелетная погода предоставила ему случай для проведения встречи, однако Ракоши пришлось сильно разочароваться. В своих воспоминаниях венгерский партийный лидер ошибочно (а возможно, и сознательно) относит этот эпизод к месяцам, последовавшим за XX съездом КПСС (февраль 1956 г.), и привязывает к проблеме, которой уделяет в мемуарах немало страниц – речь идет о роковом, с его точки зрения, воздействии XX съезда КПСС на судьбы мирового коммунистического движения. Антипартийные настроения, пишет Ракоши, „получали импульсы и из Советского Союза. К примеру, однажды для оказания положительного влияния на настроения венгерских писателей я попросил прислать к нам из Советского Союза нескольких известных писателей, которые на основе решений XX съезда КПСС могли бы объяснить нашим писателям, где и в чем они заблуждаются. В Будапешт прибыл Илья Эренбург, который своим поведением и выступлениями, напротив, лил воду на мельницу правых элементов. Он заявил, что ливню, представленную в его книге „Оттепель“, считает по-прежнему правильной и, более того, работает над следующим томом. Дюла Хай [Háy Gyula] и его сторонники с ликованием распространяли эти слова и, ссылаясь на них, доказывали, что советские писатели поддерживают позиции, которые занимают правые венгерские писатели“ (См.: „Людям свойственно ошибаться“. Из воспоминаний М. Ракоши. Публикация, вводные статьи и комментарии В. Т. Середы и А. С. Стыкалина при участии А. Д. Чернева, А. А. Чернобаева, А. В. Короткова // Исторический архив. 1999. N.1. С.25; См. также первое венгерское издание мемуаров: Rakosi Matyas visszaemlekezeseik 1940–1956. Bp., 1997. II.kot., 1010-1011.o.).

которое по-моему могут ему придать разве что американские журналисты"¹³. Впрочем, Эренбург признал, что некоторые из заданных ему вопросов могли носить „провокационный“ характер, который в то же время оставался для него непонятным, поскольку он не был в должной мере осведомлен о положении дел в венгерской литературе и не знал присутствующих лиц. Не знал он и о том, что его повесть „Оттепель“ в сущности рассматривается в Венгрии как полузапретное произведение. В письме Эренбурга сквозила и явная обида на венгерских коллег-писателей последовательно „партийной“ ориентации, с подачей которых, как он, вероятно, не без оснований полагал, и был дан ход жалобе, адресованной в высшие московские инстанции: „мне думается, что если то или иное мое выражение показалось дающим повод для кривотолков, то венгерские товарищи-коммунисты, присутствовавшие на встрече, могли бы мне задать вопросы и рассеять недоразумения, вместо того, чтобы впоследствии выдвигать против меня обвинения, на мой взгляд глубоко несправедливые и обидные“¹⁴.

В отделе культуры ЦК КПСС сочли неубедительными объяснения именитого писателя. Причем его венгерское выступление было поставлено в ряд других его выступлений перед зарубежными писателями и деятелями культуры – недостатка в информации в аппарате ЦК, конечно, не было.

Впервые оказавшись в Париже еще в декабре 1908 г. 17-летним юношей, Эренбург подолгу жил и много раз бывал во Франции все последующие десятилетия. Он прекрасно владел французским языком и имел широкие связи в творческой среде, а потому еще с 1930-х годов активно использовался сталинским руководством для установления и поддержания контактов с левыми интеллектуалами Франции и некоторых других стран¹⁵. Он был одним из очень немногих советских писателей, кому даже в самый разгар „холодной войны“, в начале 1950-х годов, разрешалось по несколько раз в год выезжать за границу¹⁶. После смерти Сталина и ареста Берии атмосфера страха в советском обществе немного рассеялась и, выезжая в Париж, Эренбург стал позволять себе несколько больше в критике

¹³ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. Док. N.111. С.452.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. Отв. редактор Т. В. Балашова. М., 2002. Раздел III. Глава 5. Из фонда И. Г. Эренбурга (подготовили М. А. Ариас и Т. В. Балашова). О французских связях Эренбурга см. также: Фрезинский Б. Я. „... Черт меня дернул влюбиться в чужую страну“ (Пять сюжетов из истории франко-советских культурных связей) // Всемирное слово, N.13. Спб., 2000. С.77-85; Он же. Илья Эренбург и Пабло Пикассо // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1996. М., 1998. С.66-92.

¹⁶ Из публикаций, в которых нашли отражение поездки И. Эренбурга на Запад в 1930–1950-е годы, см. воспоминания известного дипломата и историка академика И. М. Майского о встречах с И. Эренбургом: Вопросы литературы, 1990. N.11/12.

неприемлемых для него явлений советской культурной жизни. В упомянутой записке отдела культуры ЦК от 4 января 1956 г. говорилось о том, что выступая в мае 1954 г. в Национальном комитете писателей Франции в Париже, „он также утрированно характеризовал советские романы на производственную тему (в Будапеште Эренбург повторил и еще более едко заострил свои суждения), нигилистически отзывался о советской критике и литературе, не указал никаких ее положительных и поучительных сторон“¹⁷. В октябре 1955 г., встречаясь в Москве с известным мексиканским художником Давидом А. Сикейросом [Alfaro Siqueiros], писатель говорил, что испытывает усталость от пропагандистского искусства. В отделе культуры ЦК КПСС сложилось мнение о том, что „Эренбург не скрывает свою приверженность к современному буржуазному декадентскому и формалистическому искусству“. Войдя в начале 1955 г. в редколлегию только что созданного журнала „Иностранная литература“, он, как отмечалось в записке от 4 января 1956 г., „старался навязать редколлегии журнала свои взгляды и добиться соответственного заполнения страниц журнала“. Так, он выражал „безграничные восторги“ по поводу „натуралистической и бескрылой“, с точки зрения советских партийных функционеров, повести Эрнеста Хемингуэя [Hemingway] „Старик и море“ (по мнению Эренбурга, в ней „даже слабые места выше тех средних вещей, которые печатаются в журналах“). Как настоящих писателей Эренбург рекомендовал Уильяма Фолкнера [Faulkner], творчество которого в агитпропе ЦК считали „крайне формалистичным и мрачным“, Франсуа Мориака [Maugiac], в котором видели „реакционного католического писателя“. В то же время он с пренебрежением отозвался о насквозь политизированных романах Андре Стиля [Stil], назвал „бездарной и гнусной“ пьесу Роже Вайяна [Vailland] „Полковник Фостер признает себя виновным“ о войне в Корее. Нелицеприятную оценку Эренбург дал также современному состоянию литератур в странах народной демократии¹⁸. В знак несогласия с линией журнала, не соответствующей его эстетическим пристрастиям, писатель вышел из состава редколлегии „Иностранной литературы“, что было исключительным явлением в те времена¹⁹. С журналом он, впрочем, продолжал сотрудничать. Одна из его

¹⁷ Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. Док. N.117. С.467. В том же 1954 г. недовольство агитпропа вызвало интервью Эренбурга австрийскому журналу „Брюкке“. В аппарате ЦК в связи с этим обращали внимание на „нездоровые настроения и ошибочные высказывания“ писателя (РГАНИ. Ф.5. Оп.17. Д.487. Л.14).

¹⁸ См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. Док. N.117. С.467.

¹⁹ О принципах подхода к современной зарубежной литературе журнала „Иностранная литература“, как они виделись главным редактором журнала А. Чаковским и, с другой стороны, отделом культуры ЦК КПСС, см. письмо А. Чаковского М. Суслову от 23 декабря 1955 г. и записку отдела культуры ЦК от 12 января 1956 г. по этому письму: Там же. Док. N.113, 120. С.457-459, 477-479. У Эренбурга были свои принципы, свои критерии отбора произведений для

статей, “Уроки Стендаля [Stendhal]” (N.6, 1957), стала в августе 1957 г. предметом нового разбирательства в аппарате ЦК²⁰.

Слишком независимое поведение Эренбурга вызывало такое раздражение в верхах, поскольку его личные суждения воспринимались зарубежными деятелями культуры как “мнение доверенного представителя советской литературы”²¹ и тем самым, по глубокому убеждению сотрудников отдела культуры ЦК, были “способны наносить ущерб влиянию советской

журнала, связанные с его отношением не только к современной зарубежной литературе во всем ее многообразии, но и к проблеме „художник и власть”. Его идейно-эстетическую позицию в некоторой мере раскрывают письма, адресованные им в разные годы лидерам партии и государству: „Я не понимаю литературы равнодушной”. Письма И. Эренбурга Н. Бухарину, И. Сталину, Н. Хрущеву, Д. Шепилову и др. // Источник, 1997. N.2. С.109-121.

²⁰ По мнению отдела культуры ЦК КПСС, „обзор творческого пути французского писателя Эренбург использовал как повод для того, чтобы высказать свои фрондерские взгляды на политику в области советской литературы и искусства”. Он представил „бессмысленным всякий разговор об отличии социалистического реализма от предшествовавших ему направлений”, утверждал, что искусство не терпит контроля над художественным творчеством, проводил мысль о том, что людям, стоящим у власти, не дано судить о литературе и искусстве. В отделе культуры ЦК полагали, что „подобные выступления в печати наносят идеологический вред”. Редакции „Литературной газеты” было рекомендовано выступить с критикой „неправильных утверждений” И. Эренбурга, что и было незамедлительно сделано (См.: Н. Таманцев. В чем же все-таки „уроки Стендаля”? // Литературная газета. 1957. 22 августа). Возникшая дискуссия была продолжена (См.: Книпович Е. Еще об уроках Стендаля // Знамя, 1957. N.10). Завершила ее статья Я. Эльсберга в „Литературной газете” (1957. 29 октября). См. записку отдела культуры ЦК КПСС от 2 августа 1957 г. об ошибках в статье И. Г. Эренбурга „Уроки Стендаля”: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. Док. 194. С.692-694.

С другой стороны, заметки Эренбурга о Стендале вызвали восторженный отклик известной писательницы Н. Саррот [Sarraute] – русская по происхождению, она следила за советской литературной периодикой (См. ее письмо, относящееся к октябрю 1959 г.: Диалог культур. С.456). Отреагировал на них и известный поэт Л. Арагон [Aragon] в “Леттр франсез” (1957. 19–25 сентября).

²¹ Ср. с мнением известного немецкого писателя-коммуниста, министра культуры ГДР И. Бехера [Becher], который, если верить одной из записок, адресованных в ЦК КПСС, заметил в связи со статьей И. Эренбурга „О работе писателя” (1953 г.): „немцы в каждом советском человеке видят Советский Союз в целом, поэтому и статью старого крупного писателя И. Эренбурга восприняли как установочную, но не могут ее согласовать со своим установившимся представлением о советской литературе”. Как отмечалось в той же записке, „западная печать ухватилась за статью Эренбурга и противопоставляет ее высказываниям А. А. Жданова в качестве якобы выдвинутой у нас некой новой официальной точки зрения на советскую литературу” (Записка В. Н. Ажаева „Об откликах в ГДР на статьи И. Г. Эренбурга „О работе писателя” и В. М. Померанцева „Об искренности”, от 14 марта 1954 г. // Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. С.207-208). С точки зрения М. Шагинян, статья Эренбурга была воспринята в других странах как проявление „ревизиющего отношения к советской литературе”, разоблачающего не только низкий уровень книг, но и „продажность”, „неискренность”, „продиктованность свыше советской литературы” (Письмо М. Шагинян Б. Полевому от 15 марта 1954 г. // Там же. С.209).

литературы и советской эстетической мысли на развитие литературы и искусства за рубежом”²². В записке от 4 января 1956 г. было признано целесообразным “пригласить г. Эренбурга в ЦК КПСС и обратить его внимание на непозволительность высказывания им в беседах с зарубежными деятелями литературы и искусства взглядов, несовместимых с нашей идеологией и политикой партии в области литературы и искусства”²³. Такая беседа состоялась²⁴, но не имела никакого эффекта, ибо слишком “вольные” выступления Эренбурга перед зарубежной публикой происходили и позже. Особое недовольство в верхах вызвало его выступление в Японии весной 1957 г.²⁵. Как явствует из рабочей записки заседания Президиума ЦК КПСС от 2 января 1963 г., высшее партийное руководство приняло неформальное (не зафиксированное соответствующим протоколом) решение “на будущее ограничить поездки Эренбурга” за границу²⁶. Это решение, кстати, не первое в своем роде²⁷, не было в то же время строгим – Эренбург продолжал выезжать за рубеж, в том числе во Францию и Италию, вплоть до резкого ухудшения здоровья незадолго до смерти в 1967 г.²⁸.

²² Записка отдела культуры ЦК КПСС от 4 января 1956 г. // Там же. С. 467.

²³ Там же. С. 468.

²⁴ Об этом свидетельствует, в частности, помета на тексте записки от 4 января, датированная 4 сентября 1956 г. Беседу в соответствии с поручением секретаря ЦК КПСС Д. Шепилова должны были провести работники аппарата ЦК КПСС Д. Поликарпов и Б. Рюриков (Там же). О наставлениях, в разное время полученных в высших партийных органах, Эренбург неоднократно вспоминал в своих мемуарах.

²⁵ В записке отдела культуры ЦК КПСС от 2 августа 1957 г. отмечалось: „Во время пребывания в Японии весной текущего года И. Эренбург выступил с заявлениями, смыкающимися с буржуазным либерализмом”. „Буржуазный либерализм” увидели в том, что, обращаясь к японским писателям с просьбой назвать произведения, которые бы следовало перевести и издать в Советском Союзе, Эренбург вполне резонно заявил: „При отборе произведений желательно исходить не из политических позиций писателя, а из художественных достоинств данного произведения”. Приглашая японских литераторов посещать Советский Союз, Эренбург говорил: „Нет ничего интересного в том, чтобы приезжали только так называемые „друзья Советского Союза”. Мы хотим, чтобы приезжали и такие, которые не сочувствуют советскому строю, советской политике. Без этого невозможно взаимопонимание”. Причем заявления Эренбурга были опубликованы в бюллетене японского Пен-центра. См.: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы. Док. N.194. С. 693.

²⁶ Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Том 1. Черновые протокольные записки заседаний. Стенограммы. Главный редактор академик А. А. Фурсенко. Ответственный составитель В. Ю. Афиани. М., 2003. С. 669.

²⁷ В 1958 г. Союз писателей Швеции пригласил Эренбурга выступить с докладом о советской литературе, однако высшие инстанции не дали писателю разрешения на выезд. В соответствующей резолюции было сказано: „Отдел культуры ЦК КПСС считает нецелесообразным направлять И. Эренбурга для выступления за границей по вопросам советской литературы, поскольку он выражает в подобных выступлениях неверные, нигилистические взгляды и не дает объективного представления о литературе нашей страны” (РГАНИ. Ф.5. Оп.36. Д.64. Л.63).

²⁸ В 1964 г. он посетил и Будапешт, вынеся из поездки в Венгрию положительные впечатления, отраженные в тех же „венгерских” главах мемуаров: на книжных прилавках

Надо сказать, что в течение 1963 г. вопрос об Эренбурге неоднократно рассматривался на Президиуме ЦК КПСС прежде всего в связи с публикацией в "Новом мире", хотя и со значительными купюрами, его мемуаров "Люди, годы, жизнь", имевших большой читательский отклик²⁹. В ЦК КПСС не были довольны этими мемуарами, считая, что автор не придерживался "классового подхода", допускал „политически сомнительные и ошибочные формулировки“³⁰. Это касалось оценок не только некоторых исторических фактов (например, советско-германского сближения 1939 г.), но и отдельных персоналий – как политиков, так и деятелей культуры. Не нравилось, в частности, что значительное внимание в книге уделялось писателям, чье творчество считалось „чуждым советскому читателю“. 8 марта 1963 г. на встрече с творческой интеллигенцией Н.С. Хрущев говорил: „Когда читаешь мемуары И. Г. Эренбурга, то обращаешь внимание на то, что он все изображает в мрачных тонах“. Позиция писателя казалась первому секретарю ЦК КПСС тем более неприемлемой, что „сам тов. Эренбург в период культа личности не подвергался гонениям или ограничениям“³¹. На другой встрече лидеров партии с творческой интеллигенцией, проходившей в те же дни, еще более резко выступил секретарь ЦК КПСС по идеологии Л. Ильичев, обвинивший И. Эренбурга в лицемерии: восхвалял в свое время Сталина при том, что сомневался в его достоинствах, тогда как другие писатели делали то же самое более искренне³². Эренбургу доставалось и как покровителю „анархистствующей“ литературной молодежи, апологету „безыдейных“ течений, стороннику „чрезмерного“ либерализма в литературной жизни.

Писателю было предложено внести принципиальные исправления в готовившееся книжное издание новой части мемуаров, но он упорно отказывался это сделать³³. Последний раз Президиум ЦК КПСС рассматривал вопрос о нецелесообразности публикации очередной книги мемуаров

много книг современных западных авторов. интеллигенции не так уж трудно получить загранпаспорта и выехать за рубеж, чтобы своими глазами посмотреть жизнь на Западе.

²⁹ См. подборку документов: Вокруг мемуаров Ильи Эренбурга (публикация Е. Берар) // Минувшее. Исторический альманах. Вып.8. Редактор В. Аллой. М., 1992 (Париж, 1990). С.387-406.

³⁰ РГАНИ. Ф.5. Оп.36. Д.120. Л.128.

³¹ Правда, 10 марта 1963 г.

³² Материалы встреч Хрущева и Ильичева с творческой интеллигенцией 7 и 8 марта 1963 г. см. в „Правде“ от 9 и 10 марта.

³³ См.: „Эренбург не сделал выводов...“ О публикации мемуаров писателя // Источник, 2000. N.2. С.103-112. В 1962 г. в аппарате ЦК готовится решение „запретить дальнейшую публикацию мемуаров без решительной правки и обнародования в центральной печати критических статей, посвященных Воспоминаниям Эренбурга“ (РГАНИ. Ф.5. Оп.36. Д.141). Писателю пришлось пойти на некоторые уступки. Проблемы взаимоотношений И. Эренбурга с хрущевским руководством затрагивались в книгах: Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–1960-е годы. М., 1999; Эггелинг В. Политика и культура при Брежневе и Хрущеве. 1953–1970 гг. М., 1999.

Эренбурга в виде отдельного тома 17 сентября 1964 г., меньше чем за месяц до отстранения Хрущева³⁴. При этом следует заметить, что отношения Эренбурга с Хрущевым имели свои „приливы” и „отливы”. Так, согласно одному из свидетельств, летом 1963 г. первый секретарь ЦК, пребывавший в отличном настроении, во время беседы, проходившей в неформальной обстановке, заверил писателя, что тот может печатать все, что захочет, и для него нет цензуры³⁵. Жестом „прощения” Эренбурга за „прегрешения” перед партийным руководством явилась полная перепечатка „Литературной газетой” 13 августа 1963 г. его речи на состоявшемся в Ленинграде конгрессе Европейского сообщества писателей, хотя это выступление содержало ряд неортодоксальных с точки зрения тогдашней советской идеологии положений³⁶. О колебаниях в отношении к Эренбургу партийных верхов свидетельствовало и разрешение на публикацию в „Правде” 12 мая 1963 г. интервью главного редактора журнала „Новый мир” А. Твардовского корреспонденту американского агентства ЮПИ, в котором была дана высокая оценка мемуарам Эренбурга³⁷. Все это, однако, не устраняло препятствий, стоявших на пути публикации очередных книг мемуаров.

Некоторое фрондерство Эренбурга в годы послесталинской оттепели не стоит в то же время преувеличивать, оно никогда не переходило определенных границ. О степени лояльности писателя советской власти свидетельствует, не в последнюю очередь, его поведение в дни „будапештской осени” 1956 г. Впечатлениям Эренбурга от венгерской революции, когда впервые „пришлось платить по счетам сталинской эпохи”, посвящена в его мемуарах

³⁴ В 1961 г. издательство „Советский писатель” выпустило вслед за журнальным вариантом первую и вторую, а в 1963 г. после долгих проволочек третью и четвертую книги мемуаров. Завершено и опубликовано в 1960–1965 гг. в „Новом мире” было шесть книг. Седьмая оказалась неоконченной.

³⁵ Об этом пишет немецкий исследователь В. Эггелинг, ссылаясь на известного критика В. Лакшина. См.: Эггелинг В. Политика и культура при Брежневе и Хрущеве. С.151-152, 268. Во время последней их встречи в августе 1963 г. Эренбург говорил Хрущеву о том, что любая идеология должна доказывать свое превосходство над другими в спорах, силой своих идей.

³⁶ Эренбург взял под защиту творчество Джеймса Джойса [Joyce], Франца Кафки [Kafka] и Марселя Пруста [Proust], резко раскритикованных некоторыми выступавшими как столпы модернизма XX века. Он говорил о том, что наряду с авторами, пишущими для широкого читателя, имеют право на существование и авторы для немногих. Этим последним он уподобил „летчикам-испытателям” литературного процесса. Можно согласиться с исследователем творчества писателя А.И. Рубашкиным: „Во время „оттепели” Эренбургу легче стало защищать близкие ему явления поэзии, живописи, театра. [В СССР] Многие именно от Эренбурга (т.е. из его мемуаров, книги 1958 г. „Французские тетради”, журнальных статей, предисловий – А.С.) впервые узнали о больших явлениях культуры нашего века”. Эренбург признавался, что „много в жизни плутал”, продолжает автор, „одно было неизменно – преданность культуре” (Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С.796).

³⁷ О позиции А. Твардовского дает более полное представление его письмо И. Эренбургу: „Это книга долга, книга совести...” // Встречи с прошлым. Вып.4. М., 1987. С.297-300.

отдельная глава³⁸. Признав, что по советским газетам трудно было понять, что происходит в Венгрии, писатель вместе с тем отдал дань широко распространенным стереотипам – о возвращении в эту страну с Запада эмигрантов-хортистов, о том, что „рабочие, возмущенные режимом Ракоши и Гере, боролись с оружием в руках за чуждые им цели”³⁹. Но главное было не в этом: с началом венгерских событий, пишет Эренбург, „дух Женевы сразу выдохся”, и многолетние усилия борцов за мир, независимо от их политических убеждений, могли оказаться тщетными⁴⁰.

Еще в конце октября, т.е. за несколько дней до свержения советскими войсками правительства И. Надя и приведения к власти правительства Я. Кадара, ряд видных деятелей международного движения сторонников мира обратился в секретариат Всемирного Совета мира с настоятельным требованием, чтобы эта организация откликнулась на венгерские события. Вице-президент Всемирного Совета мира И. Эренбург, тут же об этом оповещенный из штаб-квартиры движения в Хельсинки, набросал свой проект заявления, который, на его взгляд, удовлетворил бы не только коммунистов, но и так называемых „попутчиков”, не склонных выступать с одобрением каждого внешнеполитического шага СССР⁴¹. Вместо этого

³⁸ Первая публикация: Огонек, 1987. N.23. С.25-26.

³⁹ Впоследствии Эренбург говорил о событиях „будапештской осени” со своим венгерским биографом Палом Фехером [Fehér], заведующим отделом культуры главной венгерской партийной газеты „Непсабадшар”. Венгерское восстание писатель не принял, его сильно отпугнула присутствовавшая в нем крайне правая составляющая, которой он, обладая очень ограниченной информацией обо всем происходившем, склонен был придавать несоизмерное значение. Его убедили в том, что венгерское восстание „началось с того, что четыре еврея были вздернуты на четыре фонаря перед Будапештским горкомом, и это для него решило все” (Свидетельство Б. Я. Фрезинского о беседе с Фехером. Вопросы литературы, 2003. N.3. С.257). Надо сказать, однако, что Эренбург получал и другие свидетельства о венгерских событиях. Сохранилось адресованное ему письмо от секретаря шведского комитета защиты мира Свенсона. В прошлом дипломат, четыре года проработавший в Венгрии, вскоре после событий он вновь побывал в этой стране, провел в ней две недели. У Свенсона осталось тягостное впечатление от увиденного, но главный вывод, к которому он пришел: восстание было общенациональным (РГАНИ. Ф.5. Оп.28. Д.448. Л.210).

Что касается открытых антисемитских проявлений в Венгрии осени 1956 г., то они, по оценке большинства исследователей, не были значительными. Тем не менее, зная о настроениях части общества и опасаясь за свою судьбу, 20-25 тыс. венгерских евреев влилось в поток беженцев, устремившихся на Запад. См.: Litvan Gyorgy, *Jewish Role in Hungarian Communism, Anti-Stalinism and 1956* // Kiraly Bela emlékonyv, Budapest, 1992.; Matuz G., *Zsidogyilkosság 1956-ban? Vadak es tevhitak*, Budapest, 2004. Standeisky Eva, *Antiszemitizmus az 1956-os forradalomban* // 1956-os Intezet Evkonyv XII, Budapest, 2004; Valuch Tibor, *Kisvarosi tortenet. Az 1956-os forradalom es a zsidoeellenes megmozdulások Hajdunánason*, Budapest, 2001.

⁴⁰ Ср. эти слова с гораздо более оптимистической позицией Эренбурга в начале 1956 г., заявленной в самом названии статьи: Доброе начало: О международной обстановке к началу 1956 г. // Новое время, 1956. N.1.

⁴¹ Вот полный текст этого документа, судя по стилистическим шероховатостям, это наспех сделанный перевод с французского языка, на котором Эренбург писал текст оригинала:

текста в штаб-квартиру Всемирного Совета мира из Москвы был направлен другой, сделанный в ЦК КПСС⁴². Эренбург, ознакомленный с этим проектом, тут же написал письмо Хрущеву, в котором заявил, что предложенный новый вариант резолюции, бесспорно, вызовет серьезнейшие возражения со стороны многих авторитетных лиц и в результате может развалить все движение. „Речь идет о том, – завершал свое письмо Эренбург, – потеряем ли мы даже те партии или группы, которые идут с нами”⁴³.

Как явствует из документов, британское, французское и итальянское движения сторонников мира собирались выступить с общим официальным заявлением в связи с событиями в Венгрии и на Ближнем Востоке (развязанной в те же дни агрессией Великобритании, Франции и Израиля против Египта). Затем возникла идея сделать заявление за подписью президента и вице-президентов Всемирного Совета мира. В нем предполагалось осудить вмешательство в дела другого государства, прибегнув при этом к такой формулировке, которая не теряла бы своей силы, независимо от того, идет ли речь о венгерских или о ближневосточных событиях. Все это свидетельствовало в первую очередь о том, что международное движение сторонников мира, не только сформировавшееся при самом активном участии СССР, но с 1949–1950 гг. активно использовавшееся как инструмент конфронтационной сталинской внешней политики, начало выходить из-под контроля Москвы. Как бы там ни было, после телефонного разговора французского литератора и общественного деятеля Эд. Астье де ля Вижери [Emmanuel d'Astier de La Vigerie] с Эренбургом инициаторы решили все же воздержаться от первоначально задуманного заявления вплоть до расширенного заседания бюро Всемирного Совета мира, намеченного на 18 ноября⁴⁴.

„Всемирный Совет мира выражает глубокое сожаление, что кровавые события омрачили жизнь Венгрии, и свою уверенность, что венгерские сторонники мира приложат все усилия к тому, чтобы оградить великие принципы мира и дружбы между всеми народами. Трагический оборот, который приняли события в Венгрии, в сильной степени связан с международным напряжением, все еще существующим, несмотря на усилия народов.

Всемирный Совет мира выражает твердую надежду, что впредь венгерский народ сможет мирно трудиться и развивать свои государственные институты без явного или скрытого вмешательства в его жизнь внешних сил.

Всемирный Совет мира призывает народы всего мира отстаивать суверенитет ВНР и не допустить использования венгерских событий для нового обострения международной обстановки в целях противных миру” (РГАНИ. Ф.89. Пер.45. Д.30. Л.9. См. также: Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. С. 624).

⁴² Документ в архиве не обнаружен.

⁴³ Письмо Хрущеву датировано 30 октября. Эренбург писал, что в сложившихся условиях движение должно представлять „политические блоки со взаимными уступками”, оно не может просто „повторять шаги советской дипломатии”. Учитывая это, он и составил проект заявления, который „отличается от советской точки зрения, но не направлен против нас” (Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. С. 624).

⁴⁴ РГАНИ. Ф.89. Пер.45. Д.30. Л.4.

Хотя писателю и удалось воспрепятствовать обнародованию заявления, определенно критичного в отношении советской политики, его общая позиция не получила поддержки отдела ЦК по связям с иностранными компартиями и его главы Б. Пономарева. В письме руководства отдела в адрес ЦК КПСС позиция писателя была названа неверной⁴⁵. Решением Президиума ЦК КПСС от 7 ноября советским представителям во Всемирном Совете мира было предписано не давать согласия на опубликование какого-либо документа от имени руководства этой организации, в котором действия советских войск в Венгрии рассматривались бы как вмешательство во внутренние дела этой страны. В случае же, если некоторые иностранные партнеры окажутся очень настойчивы, требуя выступления Всемирного Совета мира по венгерскому вопросу, Советский комитет защиты мира должен был сделать свое заявление, изложив официальную позицию СССР⁴⁶.

И. Эренбург подробно описывает в своих мемуарах обстоятельства проходившего в Хельсинки 18 ноября расширенного заседания бюро Всемирного Совета мира, где в процессе „длительного и хаотического обсуждения венгерских событий” возникла острая дискуссия относительно сути этих событий и того, насколько адекватной была советская политика. Венгерские события что-то изменили в каждом из нас, участников движения сторонников мира, пишет он. „Я видел немало сессий и заседаний, происходивших в трудных условиях, но ничего похожего на то заседание не мог себе представить. Нужно было сохранить единство движения, хотя приехавшие не только по-разному рассматривали венгерские события, но неприязненно поглядывали друг на друга”. В западных странах в эти дни постоянно проходили антисоветские демонстрации. Итальянские социалисты требовали решительного осуждения СССР, их блок с коммунистами оказался под угрозой, происходила бурная дискуссия и внутри итальянской компартии, самой сильной из западных компартий⁴⁷. Кризис левого движения

⁴⁵ „По мнению Эренбурга, невозможно в настоящих условиях сохранить единство в движении сторонников мира без какой-либо уступки по венгерскому вопросу. Мы считаем эту точку зрения неправильной” (Там же).

⁴⁶ Т.е. заявить, что „контрреволюционный мятеж реакционных сил в Венгрии, направленный против жизненных интересов венгерского народа и приведший к разгулу жесточайшего террора против прогрессивных сил страны, являлся угрозой делу мира и безопасности в Европе”. Президиум ЦК утвердил телеграмму послу СССР в Париже с просьбой через „французских друзей”, очевидно коммунистов, разъяснить президенту Всемирного Совета мира Нобелевскому лауреату Ф. Жолио-Кюри [Joliot-Curie] „правильное понимание событий в Венгрии” (Там же. С.1-2). Правительство И. Надя к этому времени было уже свергнуто советскими войсками (подробнее см.: Стыкалин А.С. Прерванная революция. Венгерский кризис 1956 года и политика Москвы. М., 2003).

⁴⁷ Как известно, лидер итальянских коммунистов П. Тольятти в своих выступлениях после XX съезда КПСС последовательнее других коммунистических деятелей такого уровня выступал за преодоление сталинского наследия, чем завоевал популярность среди

продолжал углубляться во Франции, где коммунистический лидер М. Торез [Thorez] в отличие от своего итальянского коллеги П. Тольятти [Togliatti] не проявлял какой-либо склонности к кардинальному пересмотру сталинского наследия. Из общества франко-советской дружбы в знак протеста вышли крупный политик Э. Эррио [Herriot], писатель и философ Ж.П. Сартр [Sartre], их поддержал и выдающийся писатель католической ориентации Ф. Мориак [Mauriac]. Вызывали возмущение двойные стандарты, с которыми советские лидеры подходили к событиям, происходившим в разных частях планеты. „Невозможно защищать право народа распоряжаться своей судьбой, говоря о Египте или Алжире, и отрицать это право народа в Будапеште” [Il n'est pas possible de defendre le droit des peuples a disposer d'eux – memes en Algerie et en Egypte et le nier a Budapest'] – замечал в переписке с Эренбургом в середине ноября писатель К. Морган [Claude Morgan]⁴⁸.

Через несколько месяцев, в марте 1957 г., руководитель французского движения сторонников мира д'Астье де ля Вижери, посетивший Москву, говорил заместителю главного редактора „Правды” и вновь назначенному председателю Госкомитета Совмина СССР по культурным связям с зарубежными странами Ю. Жукову, что на левом фланге политической жизни Франции, но особенно среди интеллигенции, после венгерских событий наступило полное замешательство, тем более, что коммунистическая газета „Юманите” [L'Humanité] заняла неконструктивную позицию голословного отрицания фактов, приводимых „буржуазной” прессой, она чрезвычайно односторонне освещала эти события, изображая дело так, будто ничего серьезного в Венгрии не произошло – статья Андре Стиля [Stil] „Улыбка Будапешта” была широко использована антикоммунистической пропагандой⁴⁹. Литератор, принадлежавший к компартии, с горечью признавался Эренбургу в письме от 15 ноября, что вероятно удержался бы от чреватого исключением из партии публичного протеста, если бы ФКП „в каком-то глупом рабском рвении” „не сочла бы за благо поддержать действия советской армии в Венгрии” [Sans doute n'aurais-je rien dit publiquement si le parti français dans un geste de servilité stupide n'avait jugé bon – seul entre tous les partis frères – de féliciter l'armée soviétique pour son action en

коммунистов-реформаторов всего мира. В венгерских событиях он склонен был увидеть, однако, не торжество идеи „национального коммунизма” (как многие левые интеллектуалы на Западе), а прежде всего угрозу геополитическим интересам СССР, главной опоры коммунистического движения на Западе. VIII съезд ИКП (декабрь 1956 г.) завершился принятием резолюций, осуждающих не только „контрреволюцию” в Венгрии, но и ее симпатизантов в рядах ИКП. Подробнее см.: Walcz Amarylisz. La rivoluzione ungherese del 1956 e l'Italia. Roma, Romai Magyar Akademia es a Magyar Nagykovetseg kiadasaban, 2001.

⁴⁸ Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. С.644.

⁴⁹ Запись беседы была направлена Жуковым секретарю ЦК КПСС Д. Шепилову 27 марта 1957 г. См.: РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.223. Л.143.

Hongrie]. „Левые силы, – продолжал он, – здесь полностью расколоты, партия в такой изоляции, в какой она никогда еще не была – и в нынешней ситуации это ее единственный удел. Я хочу сказать, что она изолирована не только от других, более или менее левых партий, но отрезана от массы простых людей без всяких политических предрассудков, потому что она оскорбила и чувства, и здравый смысл народа. Я искренне считаю, что ошибка, допущенная в Венгрии, того же масштаба, что и разрыв с Тито. Лучше было бы потерять одну страну – а она все равно потеряна – чем потерять миллионы сердец, для которых чувство человечности выше идеологий, а значит подорвать возможность рабочего единства на долгое, очевидно, время” [Ici la gauche est complètement divisée, le parti plus tragiquement isolé qu’il ne l’a jamais été, et dans les conditions actuelles il ne peut que le rester. Je veux dire qu’il est isolé non seulement des autres partis plus ou moins de gauche, mais coupé de la masse des braves gens sans préjugés politiques parce qu’il a heurté la sensibilité et le bon sens populaire. Je crois sincèrement que l’erreur commise en Hongrie est une erreur aussi colossale que celle de la rupture avec Tito. Il eut mieux valu perdre un pays – et il est quand même perdu – que de perdre des millions de cœurs pour qui le sens de l’humain passe avant l’idéologie, que briser toute possibilité d’unité ouvrière pendant un temps qui peut être très long]⁵⁰.

„Сколько пылких речей и гневных реплик я выслушал”, – вспоминает Эренбург заседание в Хельсинки 18 ноября. „Настала ночь, споры разгорались”. „Я понимал, что Венгрия – расплата за прошлое, но она стала преградой к будущему, и в то утро мне казалось, что преграду не сломить”. В конце концов утром 19 ноября была все же принята компромиссная резолюция, позволившая предотвратить раскол движения. В ней было признано, что „первой причиной венгерской трагедии были, с одной стороны, „холодная война” с долгими годами ненависти и недоверия, политика блоков и, с другой стороны, ошибки предшествующих правителей Венгрии и использование этих ошибок зарубежной пропагандой”⁵¹. Движение сторонников мира не одобрило советских действий, но признало опасность крайне правого поворота в политической жизни в Венгрии, активизации фашистских сил, использовавших в своих интересах недовольство населения. Было высказано пожелание об отводе советских войск из Венгрии по договоренности между правительствами двух стран на основе признания полного суверенитета Венгрии. Эта компромиссная резолюция позволила в конечном счете предотвратить назревавший распад движения в защиту мира, особенно во Франции, где оно было полностью парализовано. Как говорил Д’Астье Ю. Жукову, в Хельсинки было принято решение, свидетельствующее о том, что движение сторонников мира – не инструмент советской политики, оно

⁵⁰ Письмо К. Моргана. Диалог писателей. С.644-645.

⁵¹ Содержание резолюции воспроизводится по мемуарам Эренбурга.

способно занимать независимую позицию. Многие порвавшие с ним в результате стали постепенно возвращаться, например, Ж. П. Сартр. Если бы не хельсинкская резолюция, в движении остались бы лишь одни коммунисты⁵². Между тем, согласившись на обнародование компромиссной декларации, Эренбург имел смелость пойти на явное нарушение директив ЦК, что, впрочем, не возымело для него серьезных последствий. Вопрос о движении сторонников мира, его идейной платформе, участии в нем СССР требовал своей проработки с учетом фразеологии XX съезда КПСС и новых политических реалий. У партийного же руководства никак не доходили руки до этого. Партийные функционеры, не присутствовавшие на заседании бюро Всемирного Совета мира и не знавшие сложившейся там обстановки, упрекали писателя прежде всего в том, что он не проявил необходимого упорства⁵³.

Надо все же заметить, что сам Эренбург в общении с западными литераторами готов был идти на компромисс лишь до определенных пределов. Как и подобало советскому писателю и общественному деятелю, он выступал прежде всего в качестве адвоката официальной позиции СССР и, возможно, делал это достаточно искренне. „Шла война, и рассуждать о том, что мы обороняемся не тем оружием, было глупо”, – так прокомментировал он в мемуарах факт своей подписи под казавшимся ему не совсем убедительным коллективным ответом советских писателей своим французским коллегам, протестовавшим со страниц газеты „Монд” [Le Monde] против действий СССР в Венгрии⁵⁴. Это ответное письмо широко публиковалось в советской и зарубежной прессе. Между тем, как сам Эренбург признавал, среди подписавших во Франции письмо протеста были „наши вчерашние союзники”, лица, выступавшие ранее за расширение культурных связей с СССР, наконец, его личные друзья. „После оттепели наступали заморозки. Я пытался делать все, что мог, чтобы помешать возобновлению холодной войны”. 1 декабря „Литературная газета” поместила письмо Эренбурга в редакцию, в котором писатель призывал отделять друзей от врагов, даже если друзья не во всем разделяют нашу позицию по тому или иному вопросу.

Это письмо не было опубликовано во Франции – в редакции „Леттр франсез” [Lettres français] ссылались на то, что оно предназначено скорее для советских, нежели для французских литераторов. Имя Эренбурга, подписавшего ответ французским писателям, мелькало в парижской прессе с негативным

⁵² РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.223. Л.145.

⁵³ О хельсинкской резолюции см. также: Там же. Оп.30. Д.174. Л.139-140.

⁵⁴ Письмо под заголовком „Видеть всю правду” датировано 22 ноября, часть писателей подписала его 24 ноября. См.: Литературная газета. 1956. 22 ноября; Новое время. 1956. N.49. Опубликовано также: Диалог писателей. С. 915-917. См. там же открытые письма французских писателей и представителей интеллигенции в связи с советской политикой в Венгрии. С.917-922. О полемике во французской печати см.: Литературная газета, 1956. 13 декабря.

оттенком, его чаще других упоминали в связи с постыдной апологетикой советскими писателями вмешательства в Венгрии, поскольку его имя было на слуху у французской интеллигенции. Однако те, кого Эренбург называл своими французскими друзьями, продолжали относиться к нему с доверием. Клод Руа [Claude Roy], публично протестовавший против советской военной акции в Венгрии и исключенный за это в числе ряда других литераторов из компартии, писал ему в Москву 12 декабря: „Все эти ужасные недели мы не переставали думать о Вас. Мы знали, что все удары, которые обрушились на нас при чтении новостей, были для Вас не менее болезненными, чем для нас” [Nous n'avons cessé de penser à vous pendant ces horribles semaines. Nous savions que tous les coups que nous pouvions recevoir à la lecture des nouvelles vous frappaient aussi durement que nous]⁵⁵ Руа вторил Клод Морган: „выступая против использования советской армии для подавления венгерского восстания, я питаю по-прежнему к моим советским друзьям и к Вам, в частности, дружеские чувства” [Quant à mes sentiments personnels, je n'ai pas besoin de vous dire que je reste le même et que tout en protestant contre l'emploi de l'armée soviétique pour réprimer le soulèvement hongrois, je garde à l'égard de mes amis soviétiques et de vous en particulier des mêmes sentiments]⁵⁶.

Венгерские события совпали по времени с организованной при участии Эренбурга большой выставкой работ Пабло Пикассо [Picasso] в Москве в музее изобразительных искусств – первой после того, как с началом „оттепели” был немного приоткрыт железный занавес. Выставка работ крупнейшего художника, хотя и левого по своим политическим убеждениям, но бесконечно далекого в своем творческом методе от официозной эстетики „социалистического реализма” в СССР, была отчетливым знаком перемен, и не только в культурной политике. Она была знаком смягчения климата

⁵⁵ Диалог писателей. С.655. Эренбурга более всего не могло не угнетать, что в конце 1956 г. в желтой французской прессе появились публикации, в которых он бездоказательно обвинялся в пособничестве сталинскому режиму в осуществлении репрессий против еврейской интеллигенции в 1949–1953 гг. (См.: Диалог культур. С.681). Из мемуаров, однако, известно, что в 1949 г. писатель провел не один месяц в ожидании ареста. Между тем, некоторые политические жесты советского правительства, относящиеся к осени 1956 г., вызывали у Эренбурга реминисценции с периодом позднего сталинизма. Так, в начале ноября, после агрессии Великобритании, Франции и Израиля против Египта, национализировавшего Суэцкий канал, писателя пригласил в свой кабинет на Старой площади один из главных идеологов партии секретарь ЦК П. Н. Поспелов и предложил ему подготовить письмо от имени видных советских интеллигентов еврейского происхождения с осуждением официального Тель-Авива. Вновь “запахом 1949-м годом”, вспоминает Эренбург. Писатель вежливо, но со всей определенностью заявил своему собеседнику, что отвечает за Бен-Гуриона не в большей степени, чем сам Поспелов (советский гражданин русского происхождения) и с удовольствием поставит свою подпись под письмом вслед за подписью Поспелова.

⁵⁶ Там же. С.645.

„холодной войны”, расширения сотрудничества с Западом. Советская политика в Венгрии, напротив, напоминала о том, что сталинская традиция жива и совсем не собирается без боя уступать свое место новым веяниям. Разительный контраст нового и старого едва ли не физически ощущался наиболее мыслящими из российских интеллигентов. Известный историк профессор МГУ С. С. Дмитриев, в воскресенье 3 ноября вернувшись домой после посещения выставки Пикассо, сделал в дневнике не слишком длинную, но предельно выразительную запись: „Главная тема всех разговоров – события в Венгрии. Судя по всему, не сегодня, так завтра начнется открытая военная интервенция СССР против Венгрии. Раздавят венгерский народ и зальют еще раз кровью землю Венгрии”⁵⁷. Был канун решающей советской интервенции в Венгрии, свергнувшей действовавшее правительство и установившей новое, готовое беспрекословно выполнять приказы из Москвы.

В начале ноября 1956 г. у одного из крупных специалистов по российской истории XIX века не могли не возникнуть реминисценции с походом фельдмаршала Паскевича в 1849 г. Эренбург был в ином положении, нежели Дмитриев. Он был человеком публичным, с широкими международными связями, и как высокопоставленный (несмотря на свою беспартийность) функционер советской системы, вице-председатель Советского комитета защиты мира, он считал своим долгом выискивать оправдания действиям советской державы. Однако в первую очередь он заботился о том, чтобы венгерские события не привели к разрыву культурных связей СССР с Западом. Он обменивается письмами с французскими друзьями, поднимая вопрос о целесообразности проведения в СССР новых выставок, представляющих искусство Франции⁵⁸. Задача была совсем не простой. Французская интеллигенция в те месяцы бойкотировала не только СССР, но и тех своих левых политиков и интеллектуалов, которые не заняли открыто осуждающей позиции в связи с советской политикой в Венгрии. „Ваша поездка в Москву – поездка на собственные похороны”, сказали в Париже писателю Веркору [Vercors], решившему посетить СССР⁵⁹.

⁵⁷ Отечественная история, 2000. N.2. С.149.

⁵⁸ Часть переписки, относящейся к этому периоду, см.: Диалог писателей. Глава 5. См., в частности, письмо Веркора Эренбургу от 4 декабря 1956 г. (С.695). 18 декабря оно было опубликовано с сокращениями в „Литературной газете”.

⁵⁹ РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.236. Л.116. Веркор выступил в Москве с инициативой проведения встречи советских, французских и венгерских писателей в целях разъяснения позиций друг друга и, кроме того, поинтересовался судьбой философа Д. Лукача, который вместе с большой группой людей из окружения свергнутого премьер-министра Имре Надя был депортирован советскими спецслужбами в Румынию. “Если бы я мог приехать домой и с полным основанием сказать, что Лукач находится в хороших условиях, имеет возможность писать и продолжает заниматься своим делом, то это произвело бы прекрасное впечатление во Франции и успокоило бы и примирило многих людей, в частности – Сартра”. Веркор говорил в Москве и о том, что

Единственным в первые месяцы после венгерских событий прорывом культурной блокады стал приезд в декабре 1956 г. в Москву звездной четы – И. Монтана [Montand] и С. Синьоре [Signoret]. Согласно некоторым свидетелям, на новогоднем приеме в Кремле они пытались убедить Хрущева в неоптимальности советской политики в Венгрии (он же им эмоционально доказывал, что Советская Армия вновь спасла мир от фашистской чумы). Как бы там ни было, вернувшись домой, популярные артисты подверглись остракизму общественного мнения за нарушение бойкота СССР. Их осудили даже те, кто после смерти Сталина и XX съезда КПСС питал некоторые надежды на демократическую эволюцию советского режима⁶⁰.

Некоторым диссонансом прозвучало одно из интервью умудренного опытом генерала де Голля [Gaulle] (в то время не обремененного каким-либо официальным статусом, ждавшего своего часа, чтобы вернуться на вершину французского политического Олимпа – это случилось в конце мая 1958 г.). Крупный политик акцентировал внимание на том, что советская акция носила в известном смысле оборонительный характер, поскольку речь шла отнюдь не о распространении сферы влияния СССР на новые земли, а только лишь о стремлении любой ценой удержать под контролем одну из стран, вследствие итогов Второй мировой войны отнесенных к советскому лагерю⁶¹. Позиция де Голля как бы подтверждала мнение Ж. П. Сартра, который говорил К. Симонову, находившемуся во Франции в декабре 1957 – январе 1958 г.: интеллектуалы правого толка, которые чаще всего были равнодушны к Советскому Союзу, спокойнее отреагировали на венгерские события. „А я был ими крайне взволнован именно потому, что я был и остаюсь другом Советского Союза“⁶².

„Ноябрь 1956 года был, кажется, самым трудным месяцем в моей жизни: чересчур было горько расплачиваться за чужие грехи“, – вспоминал Эренбург десятилетием позже, подводя итоги. Главный же урок событий в

советские действия в Венгрии связали руки тем прогрессивным французским интеллектуалам, которые выступают за конструктивное решение алжирской проблемы.

⁶⁰ С Монтаном и Синьоре разрываюся многие выгодные контракты. В результате Иву Монтану пришлось со страниц бульварной газеты „Фигаро“ [Le Figaro] отмежеваться от компартии и перестать посещать приемы в советском посольстве. О настроениях французской интеллигенции и об отклике ее на поездку Монтана и Синьоре см. в воспоминаниях матери писателя Виктора Ерофеева, находившейся в то время в Париже в качестве жены советского дипломата, отвечавшего за культурные связи: Ерофеева Г. Нескучный сад. Недипломатические заметки о дипломатической жизни. М., 1998.

⁶¹ См. запись беседы Ю. Жукова с д'Астье де ля Вижери, март 1957 г.: РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.223. Л.144.

⁶² Записка К. Симонова в ЦК КПСС по итогам поездки во Францию. Там же. Оп.36. Д.65. Л.24. См. основные выступления Сартра в связи с венгерскими событиями: Sartre J.-P., *Après Budapest. Sartre parle // L'Express*. 1956. 9.XI, p. 13–16; *Sartre sur la Hongrie // France observateur*. 1956. 13.XII, p. 8; Sartre J.-P., *Le fantôme de Staline // Les temps modernes*, 1957, jan., pp. 577–696; Sartre J.-P., *Le fantôme de Staline // France observateur*. 1957. 17.1, pp. 10–11.

Венгрии и вокруг нее заключался, по его мнению, в следующем: „Я вылечился от недавнего простуды: понял, что понадобятся долгие годы, может быть, десятилетия, прежде чем мы окончательно растопим огромные льдины „холодной войны“, прежде чем у нас весна войдет в свои права. Я думал, что вряд ли до этого доживу, но этим нужно жить, за это бороться”. В начале 1957 г. Эренбург отказался участвовать в антиамериканской истерии, развязанной в условиях временного обострения „холодной войны” и ухудшения советско-американских отношений. Более того, он пошел явно против течения и выступил со страниц „Литературной газеты” в защиту американской культуры⁶³.

Подобные выступления (а тем более невыполнение директив ЦК в связи с хельсинкской резолюцией) вызывали дополнительное раздражение некоторых кремлевских ортодоксов. Показательно, однако, что и в любимой Эренбургом Франции были влиятельные силы, не заинтересованные в разрядке и опасавшиеся, что деятельность писателя может склонить кого-то из его французских коллег к сотрудничеству с СССР, нарушению бойкота. В январе 1957 г. писатель не получил французской визы и не сумел выехать в Париж для участия в новом заседании бюро Всемирного Совета мира. Советский Союз представлял украинский драматург А. Корнейчук, как правило, не отклонявшийся от линии партии. „Видимо, боялись не жесткости, а мягкости”, с иронией заметил в этой связи Эренбург в мемуарах. По просьбе Эренбурга Корнейчук распространил среди членов Всемирного Совета мира обращение писателя к участникам движения в защиту мира. „Сейчас как никогда важной нам кажется задача преодолеть новый виток холодной войны”, – таков был лейтмотив его несостоявшегося выступления⁶⁴. Примерно в это же время Эренбург адресует письмо д’Астье: „я считаю, что нам надо сделать все возможное, чтобы избежать раскола” [„Je crois que nous devons faire tout notre possible pour ne pas aboutir a une scission”]⁶⁵. Принципиальным успехом Эренбурга по преодолению культурной блокады СССР, увенчавшим его многомесячные усилия, явилось проведение весной 1957 г. в Москве новой выставки французского искусства. Писатель Веркор, приехавший на открытие, выступил затем во французской прессе⁶⁶.

⁶³ См.: Эренбург И. Письмо в редакцию // Литературная газета, 1957. 23 марта. В письме содержалась острая полемика со статьей вернувшегося из эмиграции литератора А. Казем-Бека „Америка без прикрас” (Литературная газета, 1957. 28 февраля). Письмо Эренбурга, вызвавшее неудовольствие ортодоксально-сталинистской части советских литераторов (См. письмо В. Кочетова в ЦК КПСС: РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.235. Л.21), обратило на себя внимание на Западе. Итальянская газета „Ла Stampa” опубликовала материал под броским заголовком „Эренбург защищает в России американскую культуру” (См. изложение: Там же. Л.32-35).

⁶⁴ Полный текст обращения см.: Диалог писателей. С.683-684.

⁶⁵ Письмо от 12 января 1957 г. Там же. С.682.

⁶⁶ Его эссе „Московские встречи” см.: Диалог писателей. С.883-892. Опубликовано в „Ле Монд” 8–9 мая 1957 г.

Некоторые изменения настроений во французском обществе в пользу СССР наметились к концу года и были связаны с грандиозным триумфом советской технической мысли 4 октября 1957 г. После запуска спутника у вас появилось во Франции много новых друзей, говорил Сартр Симонову, но не надо на них особенно полагаться, они рады не столько вашему успеху, сколько тому, что вы насолили американцам. Что же касается самого Сартра, то в октябре 1957 г., когда его попросили выступить в прессе в связи с годовщиной венгерской революции, он отказался, “ибо венгерские события не являются такой датой, которую можно праздновать в чьих-то эгоистических интересах или устраивать по поводу нее шабаш”⁶⁷. Происходящее в Венгрии вновь оказалось, впрочем, ненадолго в центре внимания французского общественного мнения только в июне 1958 г. после позорного судебного процесса по делу Имре Надя. Сообщение о казни Надя вызвало взрыв негодования. Для многих (не только во Франции) была слишком очевидна несостоятельность обвинений против бывшего венгерского премьера, главная “вина” которого заключалась в последовательном отстаивании курса на суверенитет своей страны, вступавшего в слишком резкое противоречие со сложившимся еще при Сталине и остававшимся в силе и после его смерти характером отношений внутри советского лагеря. Г. Ерофеева в уже упомянутой книге вспоминает, как поэт Луи Арагон [Aragon], прочитав в “Юманите” сообщение о смертном приговоре, приведенном в исполнение, прибежал в советское посольство возмущенный до глубины души: “неужели у вас не хватило бы чечевичной похлебки, чтобы прокормить Надя до конца его дней?” – гневно вопрошал он принявшего его атташе по культуре⁶⁸. На Западе мало у кого возникали сомнения в том, что решающий сигнал был дан из Москвы, и только недавно опубликованные документы Президиума ЦК КПСС позволяют до некоторой степени откорректировать эти представления, высветив реальную роль Кадара, в феврале 1958 г. не воспользовавшегося возникшей возможностью провести процесс без вынесения смертных приговоров⁶⁹.

⁶⁷ РГАНИ. Ф.5. Оп.36. Д.65. Л.19. Более того, Сартр сказал Симонову, что “с точки зрения больших эпохальных интересов социализма советское вмешательство в венгерские события очевидно окажется исторически оправданным” (Там же. С.20). Правда, советский писатель не был склонен слишком серьезно воспринимать слова своего французского собеседника. Симонов полагал, что “эта формула возникла не просто в разговоре, а заранее была продумана им еще до встречи как приемлемая сейчас для него формула оценки венгерских событий при разговорах с советскими людьми” (Там же).

⁶⁸ Ерофеева Г. Нескучный сад. С.85.

⁶⁹ Показательна краткая запись заседания Президиума ЦК КПСС за 5 февраля 1958 г.: “проявить твердость и великодушие” (Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Том 1. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. М., 2003. С.293). В Москве в это время опасались, что вынесение жестких приговоров по делу Имре Надя испортит впечатление на

К 1958 г. удалось в целом восстановить контроль французской компартии над национальным движением сторонников мира, оттеснив на периферию многих из тех, кто отстаивал взгляды, расхоdivшиеся с тем, что диктовалось из Москвы. „Когда мы (в Национальном совете движения сторонников мира – А.С.) придерживаемся другого мнения, чем наши товарищи коммунисты, единственное, что нам позволяет так это положить свое мнение в карман и прикрыть сверху носовым платком“, – откровенно говорил писатель Веркор своим советским собеседникам⁷⁰. Сходным было положение и в других странах. Подавление инакомыслия в рядах сторонников мира не означало, однако, преодоления кризиса движения, скорее напротив. 16 апреля 1958 г. И. Эренбург обратился к Н.С. Хрущеву с письмом о положении в движении сторонников мира, в котором выражал озабоченность в связи с непрекращающимся падением его влияния во всемирном масштабе. Он предлагал принять меры в целях расширения политической базы этого движения за счет более решительного приобщения к нему сил, в определенной мере дистанцирующихся от внешней политики СССР в некоторых ее конкретных проявлениях⁷¹. Соображения Эренбурга, изложенные в письме

Западе от пакета советских мирных инициатив, адресованных США и их союзникам. Кадар предпочел отложить процесс, но не пойти по пути смягчения приговоров. Для проведения процесса был избран более подходящий момент – в мае 1958 г. после публикации и принятия новой Программы Союза коммунистов Югославии по инициативе руководства КПСС была развязана шумная кампания критики “международного ревизионизма”. Впрочем, эта тема заслуживает специального рассмотрения.

⁷⁰ РГАНИ. Ф.5. Оп.30. Д.236.

⁷¹ В ходе ряда поездок за рубеж и встреч с иностранными интеллигентами писатель убедился в том, что „имеются серьезные препятствия для роста движения сторонников мира“. С одной стороны, „повсеместно растет сопротивление политике войны. Однако за последнее время почти все крупные кампании против атомной войны и атомных испытаний протекают в стороне от движения сторонников мира“ – демонстрации в Англии и США, обращения ученых в ООН, создание в разных странах новых антивоенных организаций. „Сужение движения в западных странах, растущая к нему незаинтересованность „попутчиков“ очевидны“. По мнению Эренбурга, „некоторую роль в пассивности движения сторонников мира играют усталость его кадров, „бюрократизм“ управления, но главная причина глубже: идейный разброд движения, неясность его целей“. Кроме того, „существенной причиной, мешающей расширению движения, является стремление некоторых его участников придать выступлениям движения характер прямой поддержки нашей дипломатии“. При такой тактике движение в западных странах „может опираться только на те общественные силы, которые уже завоеваны коммунистическими партиями“, и это явно сужает его политическую базу. По принципиальному убеждению Эренбурга, движение сторонников мира не должно „идти в фарватере советской дипломатии“, поддерживать каждый дипломатический шаг СССР. Даже „при расширении движения оно все равно никак не станет враждебным нам – близкие нам политические силы останутся в большинстве. Но для того, чтобы превратить движение в блок миролюбивых сил, нужно отказаться от навязывания некоторых формулировок, от системы администрирования“. См.: Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Т.2 (готовится к печати).

Хрущеву, нашли своеобразный отклик и в его публицистике: „Как ни сильно Движение сторонников мира, на земле куда больше сторонников мира, чем участников этого Движения. В ряде стран создалось мнение, что Движение сторонников мира отличается узкой идеологией и пристрастными оценками. Я сейчас не стану спорить с людьми, которые так рассуждают. В конечном счете самое важное – оградить мир, бороться за мир, а в каком движении или в какой организации человек за него борется, дело не столь уж существенное“⁷². Движение борьбы за мир, отмечал Эренбург в своем письме членам Всемирного Совета мира, – „это сила, которая не зависит ни от политических партий, ни от правительств“, оно должно представлять „очень широкий политический блок сил, идущих на взаимные уступки, и не обязательно, чтобы та или иная партия была всегда согласна со всеми решениями, которые принимает Всемирный Совет“⁷³. К мнению писателя и его советам в Кремле не очень прислушивались, кризис движения сторонников мира, инициированного Москвой, продолжал углубляться.

После отставки Хрущева проблема Эренбурга уже не занимала в такой степени руководство партии. В „Новом мире“ продолжали печататься следующие главы мемуаров, как и прежде, не без труда проходя цензуру. В вопросе об отдельном издании пятой и шестой книг было принято компромиссное решение: главы, опубликованные в журнале, вошли в 9-томное собрание сочинений, изданное в 1962–1967 гг. Стареющий писатель был предоставлен самому себе, сосредоточившись в отпущенные ему неполные три года жизни на завершении начатых мемуаров, которые он действительно успел довести до середины 1960-х годов⁷⁴.

История взаимоотношений И. Г. Эренбурга с руководством КПСС в послесталинский период обозначает те пределы самостоятельности, которые

⁷² Эренбург И. Мысли под Новый год // Огонек, 1959. N.1. С.9. В этой статье речь шла и о „нашем твердом желании противопоставить климату „холодной войны“ дух подлинного культурного сотрудничества и честного соревнования“. В это время, когда напряженность в отношениях между Западом и Востоком несколько спала, писатель уже мог позволить себе заметить: „хотя от природы я не обладаю запасами оптимизма, мне кажется, что перелом в мировом общественном мнении наметился“.

⁷³ Диалог писателей. С.684.

⁷⁴ Кроме того, Эренбург продолжал принимать посильное участие в литературно-общественной жизни, последовательно выступая за ее десталинизацию. Еще при Хрущеве, весной 1964 г., он активно поддержал идею о присуждении Ленинской премии А. Солженицыну, что, конечно, не могло найти понимания партийного руководства даже в условиях, когда писателю разрешили опубликовать ряд своих произведений. В начале 1966 г. Эренбург поставил подпись протеста в связи с осуждением писателей А. Синявского и Ю. Даниэля. без разрешения высоких инстанций опубликовавших свои произведения на Западе. В то же время он отказался подписать письмо в защиту высланного за „тунеядство“ из Ленинграда Иосифа Бродского, не разглядев в 24-летнем переводчике будущего Нобелевского лауреата и не придав этому делу большого значения.

мог себе позволить в своей публичной, общественной деятельности крупный писатель, стремившийся к либерализации советского режима и при этом не мысливший о прямой конфронтации с правящей элитой. Что же касается выступления Эренбурга в ноябре 1955 г. перед венгерскими писателями, то этот, казалось бы, частный эпизод в истории советско-венгерских литературных связей вместе с тем неплохо показывает, насколько сходство исторических судеб двух стран в условиях социализма как мировой системы делало венгерских писателей (даже в случае явного дистанцирования кого-то из них от СССР) равнодушными, восприимчивыми к тому, чем жили и за что боролись их советские коллеги. Речь идет в данном случае об общности социального, политического, исторического опыта советских и венгерских писателей, находившей многообразное проявление не только в творчестве, но и в литературно-общественной жизни, в том числе и при непосредственных контактах литераторов. Советский пример обладал легитимизирующей силой и к нему были склонны апеллировать не только противники, но и сторонники обновления, пытаясь найти в нем опору для себя (особенно заметным это стало в первые месяцы после XX съезда КПСС)⁷⁵. Сколь сложнее и неоднозначнее распространенных стереотипных представлений было советское влияние на все происходившее в 1950-е годы и позже в культуре Венгрии, как и других восточноевропейских стран.

⁷⁵ Кстати, и советские наблюдатели (дипломаты в странах Восточной Европы, а также выезжавшие в эти страны деятели культуры) неоднократно замечали, что восточноевропейские писатели внимательно следят за дискуссиями, происходящими в советской литературной периодике, но при этом проявляют особый интерес к раскритикованным, „ошибочным” выступлениям. См., например: Письмо посла СССР в ГДР Г. М. Пушкина „О положении в Союзе немецких писателей” (июль 1957 г.). РГАНИ. Ф.5. Оп.33. Д.24. Л.70-86.

IMPRIMÉ EN ROUMANIE

ISSN 0256 – 7245
SYNTHESIS, XXXI–XXXIII, P. 1–166, BUCAREST, 2004–2006