

POEZIA FEMININĂ RUSĂ – O ABORDARE PANORAMICĂ

Marinela Doina DOROBANȚU

Abstract

The idea of writing being exclusively for men, the positive discrimination and the hunt of collective and individual faults from certain standards, made it that the feminine touch a complex cultural subject, both powerful and complex, multiple and unique with every portraying, be considered a tabu issue for a long period of time. Out of the changing beauty of literature written by women, let us choose a special way that requires from us a sustained effort – the feminine poetry, showing that gender is not one that matters in literature, as is the originality of the writing, the author's imagination and his/her capacity to portray a large range of representations. After several centuries of this genre being "dropped out" at the edge of the masculine ruling, looked down upon, tolerated and hardly accepted without prejudice, during the XXth century this kind of literature got an increasing importance starting with the emergence of feminism, the evolution of both expectations and mentality changes proving, if still needed, that the "feminine" attribute is not a stigma, and that the author is actually an androgine paper – being for whom only the gift, the skills and the talent could make the difference.

Keywords: Russian poetry, feminine writing, prejudice, acceptance, androginity

Literatura feminină nu reprezintă literatura cu „tematică feminină”, ci literatura scrisă de o femeie, în care sunt ridicate „probleme feminine” - viziunea unei femei asupra lumii, a existenței și a tuturor celor ce decurg din ea. După ce veacuri la rând acest gen a stat „aruncat” la marginea canonului masculin, privit cu îngăduință, tolerat și foarte greu acceptat fără prejudecăți, în secolul al XX-lea acest tip de literatură a căpătat o importanță tot mai mare odată cu emanciparea femeii, a evoluției gustului și a schimbărilor de mentalitate demonstrând, dacă mai era nevoie, că atributul „feminin” nu este un stigmat.

Literatura clasică rusă a avut puține scriitoare, în schimb foarte multe eroine: Tatiana, Elena, Olga, Natașa, Anna, Katiușa, Nastasia, Grușenka - toate personaje feminine create de scriitori bărbați. Femeile erau adorate, înfățișate chiar ca ființe superioare mai obstinat decât în alte literaturi, dar numai bărbații erau capabili să le alcătuiască, căci, conform „Facerii”, femeia era făcută din bărbat: «și a zis Adam: „iată aceasta-i os din oasele mele și carne din carnea mea; ea se va numi femeie, pentru că este luată din bărbatul său”».¹ În ciuda acestei păreri, noile tendințe la nivel european se vor impune și aici, cu timpul femeia rusă nedorind să rămână doar subiect al „temei feminine” în operele scrise de bărbați, ci avansând „pretenții” tot mai insistente la ocuparea unui loc onorabil în societate și, implicit, în literatură.

În fapt, tabloul literaturii ruse este mult mai complex decât pare la prima vedere, cercetătorii fenomenului deosebind trei etape: 1) secolul al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, 2) anii '60 – '90 ai secolului al XIX-lea și sfârșitul secolului al XIX-lea, 3) începutul secolului XX, etapa modernistă - postmodernism.

În planul literaturii feminine, până în secolul al XIX-lea nu putem vorbi despre realizări notabile; în secolul al XVIII-lea polii oscilează între canoanele și principiile estetice vechi, de care literatura se simțea legată prin tradiție și tentația occidentală care

începe să cuprindă inimile celor tineri. Urbanismul primează prin înmulțirea splendorilor arhitecturii, mai ales în orașul Sankt-Petersburg, în timp ce poezia se angajează mai degrabă în susținerea ideală a realității citadine înconjurătoare. Țarina Ecaterina a II-a, o mare iubitoare a artelor, aduce la curtea sa numeroși oameni de cultură: Voltaire, Diderot, d'Alambert, Leonard Euler și alții, înființează un cerc literar oficial intitulat *Общество, старающееся о переводах* (ea însăși scria piese de teatru și poezii) și ține chiar un salon literar – *Эрмитаж*. Tot țarinei i se datorează și numirea contesei Ecaterina Romanovna Dașkova ca Președintă a Academiei de Științe din Petersburg (între 1783 și 1794), fiind pentru prima dată în istoria Rusiei când un post de o asemenea importanță era ocupat de o femeie. Spre deosebire de „marea” Academie, această nouă Academie avea ca sarcină studierea problemelor limbii ruse și ei i se va datora editarea primului dicționar rus, proiect ambițios, realizat în numai șase ani, la finalizarea căruia un rol important i-a revenit chiar Dașkovei.

Abia în secolul al XIX-lea femeile își fac simțită prezența în cenaclurile din saloanele aristocrate² la început mai timid, apoi tot mai pregnant, prin creațiile lor contribuind la formarea „gustului general al vremii”. Începând cu 1833, anul apariției primei traduceri a romanului *Indiana* al lui G. Sand și până la începutul anilor '40, critica literară de diferite orientări ia poziție, numind-o pe scriitoarea franceză „reprezentanta romantismului virulent”, inadmisibil din punct de vedere etic și estetic pentru tradiția culturală rusească. Nuvela lui N. N. Verevkin – *Femeia scriitoare/Jenșcina – pisatelnița* (1837) este dovada cea mai clară a aprecierilor negative pe care autoarea franceză și implicit feminismul le înregistrează inițial în Rusia. Într-un capitol separat, autorul formulează un răspuns sever ca o reacție împotriva tuturor acelor care vor să obțină succesul în profesii considerate în mod tradițional masculine și așează pe același taler femeia scriitoare cu femeia care dansează pe sfoară, ridică greutăți ori cântă la vioară și cu femeia ce-și bate soțul, prin această nediferențiere dezvoltându-se insistent ideea inegalității intelectuale a sexelor. După părerea lui Verevkin numai bărbatul este capabil să gândească profund și să descopere înțelegeri; femeia dă dovadă doar de simțăminte puternice, prin emancipare pierzând și această unică mare calitate și fiind pusă în ipostaza unei soții insuportabile, a unei mame incapabile, a unui membru de temut al societății, care nu mai vrea să-și îndeplinească menirea cu care a venit pe lume.³

În pofida acestor opinii generale, scriitoarea franceză va avea o influență de netăgăduit asupra procesului literar din Rusia, aflat într-un dialog neîntrerupt cu literatura și cultura vest-europeană și, implicit, asupra literaturii feminine. Autoarea unei opere marcante și reprezentative pentru romantismul francez și nu numai, George Sand (pseudonimul literar al Amandinei Lucile Aurore Dupin, baroană Dudevant) va exercita o influență notabilă asupra întregului roman european. La moartea sa, V. Hugo scria: „George Sand va fi una dintre mândriile secolului și ale țării noastre. Nimic nu i-a lipsit acestei femei pline de glorie. A fost curajoasă ca Barbès, un spirit mare ca Balzac, un suflet mare ca Lamartine. Avea într-însa lira. În această epocă în care Garibaldi a făcut minuni, ea a făcut capodopere”.⁴ Într-adevăr, George Sand a lăsat în urma sa o operă remarcabilă,

scrierile sale pasionale, de formulă romantică, prin care propunea emanciparea femeii: *Indiana* (1832), *Valentine* (1832), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834) sau *Mauprat* (1837), fiind considerate primele documente europene ale feminismului. „Cultul” pentru G. Sand va reprezenta o „modă” și în societatea rusă de la mijlocul secolului al XIX-lea, generând o influență covârșitoare în operele scrise de femei. Tot acestei influențe i se datorează, fără îndoială, și îmbogățirea „tematicii feminine” în creația unor scriitori celebri precum N. V. Gogol, L. N. Tostoi, F. M. Dostoievski și, mai ales I. S. Turgheniev.

De la mijlocul anului 1841 percepția critică se schimbă, în mare parte datorită lui V. G. Belinski care privea problema emancipării femeii ca pe o parte integrantă a problemei eliberării personalității. Criticul admite că Sand este o nouă Ioana D’Arc, un proroc al vremurilor viitoare și, indiscutabil, un talent de primă mărime în noua lume literară în care iubirea nu mai este privită ca o simplă temă, ci devine o noțiune socio-culturală. Belinski crede în interdependența dintre sexe pe care scriitoarea franceză o înfățișează ca fiind reală și este convins că odată cu trecerea vremii aceasta ar putea deveni o normă, întrucât a fost născută din necesitatea evoluției și a progresului social. Și Cernășevski este de părere că femeia trebuie să fie egală în drepturi cu bărbatul, iar cu timpul și alți scriitori vor recunoaște geniul lui G. Sand. Nekrasov, Panaeva, Herțen, Turgheniev, Saltâkov-Șcedrin și chiar Dostoievski îi apreciază noutatea scrierilor, în ciuda altor voci, de pildă L. N. Tostoi, care continuau să considere numele autoarei drept semn al imoralității.⁵

În această nouă atmosferă se afirmă la Sankt Petersburg Anna Petrovna Bunina (1775-1829) considerată a fi „prima poetă rusă”. Bunina s-a făcut remarcată prin intermediul volumelor de versuri: *Muza lipsită de experiență/Neopătinaia muza*, *Serile la țară/Selskie vecera*, *Culegere de versuri/Sobranie stihotvorenia*, al poemelor *Despre fericire/O sciastii* sau *Cântecul lui Alexandru cel Mare, învingătorul lui Napoleon și restauratorul imperiului/Pesn Alexandru Velikomu*, *pobediteliu Napoleona i vosstanoviteliu țarstv* și prin traduceri realizate din limbile franceză și engleză. Membru de onoare în cadrul *Dezbaterilor iubitorilor literaturii ruse/Besedî ljubitelei russkoi slovesnosti*, fapt ce vine să sublinieze aprecierea și autoritatea de care se bucura în epocă, Bunina va fi recompensată de către împărăteasa Elisaveta Petrovna cu o liră de aur încrustată cu briliante și cu un ajutor bănesc lunar.

Cam în aceeași perioadă, dar în cercurile literare moscovite, se face auzită o altă voce feminină de excepție – cea a Karolinei Pavlova (1810-1894). Înzestrată cu o inteligență rară și având o pregătire deosebită, Pavlova era pasionată de literatură. Cunoștea limbile germană, franceză, engleză, italiană, spaniolă, latină, greacă veche și literaturile corespondente, fapt ce-i va permite să desfășoare o bogată activitate de traducător și să contribuie, astfel, la promovarea acestor literaturi în spațiul cultural rusesc, dar și a literaturii ruse în afara granițelor țării. Datorită ei, în anul 1833, vede lumina tiparului prima culegere de poezii ruse apărută în Germania (apreciată de însuși Goethe), ce cuprinde traduceri din creațiile poezilor A. S. Pușkin, N. M. Iazâkov, E. A. Baratânski și câteva cântece populare rusești. Anul următor apare, la Paris, culegerea intitulată *Preludii/Preludii*, care familiarizează publicul francez cu unele poezii ale lui V. A. Jukovski și A. S. Pușkin în traducerea Pavlovei. Volumul include și șase poezii în limba franceză

sub semnătura autoarei, ultimele pe care aceasta le scrie într-o limbă străină. Din acest moment poeta ia decizia de a compune versuri numai în limba rusă; ele vor fi publicate în diferite reviste literare, vor înregistra mari succese în saloanele literare existente în anii '40-'50 și se vor bucura de recunoașterea unor poeți „cu greutate” precum Baratinski, Iazâkov și alții. Karolinei Pavlova îi aparține și un remarcabil roman publicat în anul 1848 - *Viață dublă/Dvoinaia jizn*, care ne face părtași la ignoranța și neputința tinerelor, a femeilor în general în fața vieții. Prin intermediul acestei cărți pătrundem în intimitatea familiei rusești, aflăm informații prețioase despre mentalitatea epocii, despre pregătirea necorespunzătoare pe care femeile o primeau, despre căsătoriile bazate de cele mai multe ori pe interes, căsătorii care duceau, cu timpul, la nefericire și la „ofilirea” morală.

Mijlocul secolului al XIX-lea marchează, așadar, o „rupere” de tradiție și conștientizarea drepturilor femeii la viața publică, operele scriitoarelor amintite precum și cele ale M. Zakrevskaia, A. P. Barâkova, I. V. Jadovskaia sau O. N. Ciulina ilustrând pe deplin „desprinderea” de literatura scrisă până atunci. Majoritatea subiectelor sunt „acum” inspirate din problemele social-psihologice ale vremii: tânăra căsătorită cu un general de șaizeci de ani (M. Zakrevskaia – *Cem ne jeni?*), paroxismul indus de o broderie ce ilustra o bătrână pierzându-și soțul și fiul (A. Barâkova – *Za piallam*), „drumul” sărmanului intelectual-democrat aflat pe cale de a se stinge (O. Ciulina – *Vae victis*) etc.

Analizând începuturile emancipării feminine în Rusia și reflectarea lor în literatură, E. Z. Tarlanov distinge două stadii mai importante: «primul - „tradiționalist” (secolul al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea) se referă la tematica poeziei feminine înscrise în cercul vizibil al motivelor de inspirație creștină, care fac parte integrantă din conținutul vieții cotidiene a femeilor excluse de la orice manifestare în viața socială (aici poeziile Zinaidei Volkonskaia și ale Evdokiei Rostopcina, create pe fondul versurilor epigonice ale Elizavetei Șahova sau ale Annei Bunina, par a reprezenta singurele excepții fericite), al doilea stadiu privind „iluminarea socială” din timpul narodnicismului (anii '60-'70 ai secolului al XIX-lea), perioadă care creează un „arhetip național al atitudinii sociale a femeilor ruse” ilustrat în creația unor poete precum A. Barâkova sau T. Șcepkina-Kupernik.»⁶ În linii generale, poezia lirică a primei jumătăți a secolului al XIX-lea este dominată de tradiția romantică, dar în ultimele sale decenii sfârșitul acestui secol devine mult mai complex și seamănă cu un mozaic de tendințe variate și manifestări divergente, greu de adus la un numitor comun. Dacă în anii '40 predominase idealismul romantic, în anii '60 domină realismul materialist, în '70 - narodnicismul, anii '80 (cei care vor marca sfârșitul idealurilor exprimate de narodnicism, slavofilism, anarhism) vor crea, așa cum am arătat, un arhetip național al conduitei sociale a femeii ruse.

„Diversitatea de culori a vieții literare, variația formelor de creație, contradicțiile căutărilor literare și intensificarea luptelor ideologice – iată ce oferă arta sfârșitului de secol XIX – început de secol XX”⁷, afirmă L. K. Dolgoplov, care distinge trei etape de dezvoltare în literatura acestei perioade: prima – la granița dintre cele două veacuri, caracterizată de patosul depășirii formelor „obișnuite”, a doua cuprinsă între 1902-1906 (incluzând deci și anul revoluției) și a treia – 1907 – 1910, anii reacțiilor la cele întâmplare.

Istoria literaturii ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, reprezintă, înainte de toate, istoria apariției și formării unei noi „metode artistice”⁸ Există diferite păreri în privința cursului luat de literatură - unii exegeți consideră că pentru secolul al XX-lea este caracteristică liricizarea literaturii, în timp ce alții afirmă că asistăm la o intensificare a gândirii epice, cei din urmă sprijinindu-și teoriile pe faptul că scriitorul acestui secol își concepe personajul, de regulă, într-un context istoric concret.⁹

Schimbarea survenită în poezie pe plan european în decursul secolului al XIX-lea a determinat o modificare corespunzătoare a noțiunilor folosite în teoria poeziei și în critică. Dacă până în pragul secolului al XIX-lea, în parte și după aceea, poezia se afla în spațiul de rezonanță al societății, așteptându-se de la ea o modelare idealizatoare de teme ori situații curente, cu timpul, poezia a intrat în opoziție cu societatea proclamând „limbajul unei suferințe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nicio vindecare, ci doar la cuvântul nuanțat; acum lirica se consacra drept cea mai pură și mai înaltă manifestare a poeziei, intrând la rândul ei în opoziție cu restul literaturii și arogându-și libertatea de a exprima nelimitat și fără rezerve tot ceea ce-i insuflau o fantezie dictatorială, o interioritate lărgită până în subconștient”.¹⁰ Modernismul rus se va impune în fața realismului tocmai prin această predominare a subiectivității, a introspecției și a interiorizării ca o „consecință a procesului global de subiectivizare și interiorizare a artei”.¹¹ Condițiile istorice specifice contribuie, așadar, la prefigurarea unei noi orientări a intelighenției ruse spre „noua artă”, spre modernism – „stadiul următor al diletantismului de salon”¹², dar nu trebuie uitat faptul că izvoarele sale își au sursa în poezia anilor '80, în operele create de Fet, Tiutcev sau Polonski. În poezia moderniştilor își găsește reflectare procesul de evidențiere a individualității și a personalității umane ca valoare de sine stătătoare, un interes crescut față de individ, tendință caracteristică pentru întreaga literatură rusă de la începutul secolului al XX-lea. Spre sfârșitul secolului apare primul manifest al noii poezii – *Despre cauzele decăderii și despre noile curente în literatura rusă* (1893), autor D. Merejkovski, după care urmează volumul de versuri al lui V. Briusov – *Simboliștii ruși*. Prin aceste două lucrări se semnează actul de naștere al noului curent - simbolismul, estetica simbolistă susținând orientarea antimimetică a realității, proiectarea unei alte viziuni asupra lumii în care realitatea se înfățișa ca având un caracter fragmentar, dispersat și de nerecunoscut. Simboliștii explicau orientarea creației către gândirea filosofică prin aceea că arta lor este „providențială”, iar artistul este „slujitorul” acestei arte. Acest nou curent literar a jucat un rol foarte important în viața literară a vremii și a cunoscut două etape de dezvoltare. Prima etapă, numită și „epoca decadentă” - reprezentată de poeți precum: V. Briusov, F. Sologub, I. Annenski, V. Soloviov, D. Merejkovski, Z. Hippius, K. Balmont, s-a caracterizat printr-o semantică universală a imaginii poetice (caracteristică și simbolismului francez) slăbind atenția față de specificul național al artei cuvântului, în timp ce a doua etapă, reprezentată de o altă generație: A. Blok, A. Belâi, V. Ivanov, pune accent tocmai pe istoria și cultura națională, pe interesul față de cele mai ascunse straturi, adesea arhaice, ale limbii, propunându-și să pătrundă în tainele cele mai îndepărtate ale spiritului național.

O voce feminină de excepție în cadrul simbolismului este cea a scriitoarei Zinaida Hippus (1869-1945), „Madona decadentă” cum era poreclită în epocă. Împreună cu soțul său, D. Merejkovski, Zinaida a fost, ani la rând, amfitrioana întâlnirilor poezilor simbolști în casa de pe Bulevardul Liteinii, locație care până la revoluție se va bucura de o largă apreciere. Cei doi alcătuiau un cuplu inedit, în care „rolurile erau schimbate – Hippus a fost de la început bărbatul, Merejkovski – femeia. La ea a dominat mai mult latura masculină (după Weininger), la el - cea feminină. Ea a reprezentat logica – el intuiția”.¹³ Înzestrată cu un talent remarcabil, Z. Hippus își publicase primele poezii încă din anul 1888 în revista „Severnii vestnik”, în final „moștenirea” literară fiind deosebit de bogată și de variată: cinci culegeri de versuri (*Sobranie stibov. 1889-1903*, 1904, *Sobranie stibov. 1903-1909*, 1910 etc.), șase de povestiri, romane, drame, critică literară, două cărți de memorii și câteva jurnale. La acestea se adaugă și cele câteva articole privind considerațiile asupra sentimentului iubirii: *Îndrăgostirea/Влюблённость* (1904), *Despre iubire/O любви* (1925), *Aritmetica iubirii/Арифметика любви* (1931), *Coordonatele iubirii/Чертмы любви* (1928), *Arta și dragostea/Искусство и любовь* (1953), articole ce au ca punct de plecare expunerile lui O. Weininger, V. Rozanov sau Vl. Soloviov privind teoria raporturilor dintre sexe. Hippus considera că „personalitatea unui individ reprezintă o valoare absolută”¹⁴; întocmai ca G. Sand înaintea sa, scriitoarea purta pantaloni și își semna eseurile cu un nume masculin - Anton Krainii, în ideea că odată cu „pantalonii sociali” „îmbrăca” și filosofia etern justificatoare a corectitudinii politice. În epocă existau multe supoziții în legătură cu personalitatea și excentricitatea sa: „Cultivase în mod vădit două trăsături ale personalității ei – calmul și feminitatea. În realitate însă nu era nici calmă, nici feminină”¹⁵, „Zinaida avea (...) o netă tendință androgină”¹⁶, nu de puține ori afirmându-se că mariajul său cu D. Merejkovski ar fi, de fapt, un „angajament platonice” realizat în baza unui „eros psihologic.”¹⁷ Dincolo de toate interpretările însă, originalitatea figurilor artistice și a ritmului, o recomandă pe Z. Hippus ca pe o voce remarcabilă a începutului de secol, ea punându-și amprenta asupra dezvoltării poeziei feminine ruse din secolul al XX-lea.

Rezistând psihanalizei freudiene, stereotipiile misoginismului pan-european perfecționaseră diferitele imagini depreciative la adresa femeii ca prezență colectivă, dramele și nuvelele lui Strindberg, aforismele lui Karl Kraus, poeziile lui Baudelaire sau romanele lui Romain Rolland și Emile Zola păstrând amprenta acestei atitudini persiflante.¹⁸ Majoritar admisă, ideea unei superiorități „naturale” a sexului masculin față de cel feminin constituia încă o dominantă aproape paroxistică a universului mental al sfârșitului de secol XIX - începutul secolului XX, o autoritate, în acest sens, fiind Otto Weininger. La valorizarea teoretică a antifeminismului tradițional va contribui din plin și studiul său *Sexe et Caractère* (1903), care a cunoscut o mare răspândire și o mare influență în mediul literar-artistic al vremii. Lucrarea lui Otto Weininger vorbește despre bisexualitatea constitutivă a psihicului uman, despre labilitatea psihologică a granițelor dintre sexe (teme fundamentale ale psihanalizei), despre disperarea provocată de criza identității masculine, dublată de obsesia feminizării culturii moderne. „Deconstruirea valorilor tradiționale masculine și punerea sub semnul întrebării a formelor autoritare de

integrare socială, consideră Jacques Le Rider, inspiră fie discursuri utopice despre instaurarea unei feminități reînviatoare, fie discursuri pesimiste și reacționare despre necesitatea de a restaura tradiționala polaritate dintre masculin și feminin.”¹⁹ Ambele tendințe sunt prezente și în filosofia lui Nietzsche care denunță confuzia caracterelor sexuale, feminizarea bărbaților și virilizarea femeilor, este împotriva feministelor și totuși Dionysos este și zeul femeilor, ba mai curând al lor. Elementul dionisiac, viața adică, este de natură feminină: „Da, viața este o femeie”, spune un aforism din *Știința voioasă*.²⁰ În cărțile sale filosofice, ca și în poezia sa, filosoful propovăduitor al valorilor războinice propune pactul dintre Dionysos și Ariadna, creând astfel un mit al bisexualității dinamice și creatoare, opusă nivelării statice a caracterelor sexuale.²¹

Această orientare largă va găsi ecouri și în Rusia. În urma lecturii lucrării lui Otto Weininger – *Despre ultimele lucruri/Über die letzten Dinge*, Andrei Belâi scrie un eseu intitulat *Weininger despre sex și caracter/Weininger o pole i karaktere* în care, recunoscând geniul scriitorului austriac, se lansează totuși într-o polemică cu acesta, demonstrând punctual că Weininger se dovedește a fi ori „numai idealist, ori doar pozitivist și simbolist”. În femeie și bărbat, Weininger vede două începuturi de natură metafizică – unul masculin și altul feminin, iar dacă e așa, subliniază Belâi, feminitatea ajunge să fie un postulat (și doar atât), care nu ține seama de capacitățile reale ale femeii. Atitudinea negativă și nefondată vizavi de femeie în general îl nemulțumește pe scriitorul rus, care, ilustrând prin exemple rolul imens pe care femeia l-a jucat în crearea unor opere ilustre aparținând unor bărbați (Belâi chiar exemplifică: Goethe, Byron, Dante sau Wagner), concluzionează: „privirea asupra femeii ca asupra unei ființe lipsite de orice capacitate creatoare este sub orice critică”.²² El se înscrie astfel pe linia scriitorilor aparținând modernismului rus care prețuiau femeia și care susțineau literatura feminină. În acest sens trebuie subliniat și imensul aport adus de Valeri Briusov, care, încă din anul 1911, publica un studiu inedit intitulat *Femei – poet/Jenșciné poeti*, supunând atenției creația câtorva poete ale vremii precum M. Lohvițkaia, A. Ghertâk (*Poezii/Stihotvorenia*, 1910), A. Teffi (*Șapte focuri/Sem ognei*, 1910), L. Vilkina (*Livada mea/Moi sad*, 1907) sau G. Galina (*Cântece din zori de zi/Predrassvetnîe pesni*, 1906). Analizând volumele scriitoarelor amintite din perspectiva unei critici juste, V. Briusov salută noutatea versurilor M. Lohvițkaia (propune chiar ca o viitoare antologie a poeziei ruse să cuprindă zece-cincisprezece din poeziile poetei), apreciază muzicalitatea versurilor A. Ghertâk, dar „condamnă” „colierul d-nei Teffi, făcut din pietre contrafăcute (aluzie la titlul volumului) și „deplânge” „metoda” versurilor L. Vilkina și G. Galina, afirmând că acestea; „demult au încetat să mai fie noi” ori „sunt realizate după niște șabloane uzate”.²³

Prin anii 1912-1913 se formează o nouă orientare – akmeismul, apărut ca o reacție împotriva misticismului și a căutărilor în domeniul imperceptibilului, specifice simbolismului. Akmeismul, al doilea val al modernismului rus, susținea aceleași valori, dar în operele akmeiștilor lirismul capătă forme diferite - despre liderul acestui curent, Nikolai Gumiliov, de exemplu, se spunea că acesta ar fi mai mult epic decât liric pentru că poetul evita, adeseori, nararea la persoana întâi, unul dintre semnele confesiunii lirice.²⁴ Akmeiștii s-au grupat în *Atelierul poezilor/Teh poetov* și în jurul revistei „Apollon” (1909-1917), printre

exponenții noului curent numărându-se S. Gorodețki, M. Kuzmin, M. Zenkevici, M. Voloșin, Vl. Narbut. „Maeștrii” vor fi însă A. Ahmatova, N. Gumiliov și O. Mandelștam.

Într-o atmosferă și într-o epocă în care nu se mai pune acut problema dreptului femeii de a participa la viața culturală, Anna Ahmatova (1889-1966), „Sappho a timpurilor noi”, cum a fost numită, se remarcă prin capacitatea sa de a crea valori artistice recunoscute de toți confracții săi. Absorbind tradiția umanistă a culturii ruse, Ahmatova prezintă în lirica sa un nou tip de personaj feminin care infirmă acea reprezentare despre femeie specifică antifeminismului tradițional - femeia - „specie de rangul doi” - lipsită de idealuri și de mari pasiuni și care nu se poate realiza decât în relație cu bărbatul. Poeta demonstrează inconsistența acestor teorii învechite prin imaginea feminină pe care o creează în lirica sa, imagine constituită într-o feminitate poetică universală percepută ca atare încă de la debut. Critica vremii o include în rândul „marilor poeți” încă de la debut, prin această recunoaștere Ahmatova punând și o piatră de temelie în mișcarea de emancipare feminină din Rusia: „Je-am învățat pe femei să vorbească”, sublinia poeta mai târziu. Pusă sub semnul clasicismului rusc, cel mai adesea sub semnul lui Pușkin, poeta recunoștea că unul dintre „mentorii” săi a fost A. Blok, iar celălalt Pușkin. Limba poeziei ahmatoviene este „superba” limbă rusă în care a fost scrisă literatura „veacului de aur”, poeta fiind, după expresia lui V. V. Vinogradov, „moștenitoarea” poetului național în materie de epitet. Pe de altă parte, Ahmatova mărturisea: „pe Blok îl consider nu numai poetul european rămas neegalat în primul pătrar de veac, dar și omul-epocă, cu alte cuvinte, cel mai de seamă reprezentant al timpului său”. Sentimentul era reciproc - dedicația „Ahmatovei, de la Blok” semnifică recunoașterea egalității poetice și aprecierea acestei „voci” noi și puternice, în pofida faptului că aparținea unei femei. Or, dacă eroul blokian reprezenta prototipul masculin, Ahmatova, prin intermediul eroinelor sale, reușește să creeze cea mai bogată tipologie feminină a epocii. Herzen spunea că poezia sufletului feminin se caracterizează prin faptul că femeia este, prin excelență, „mândră în iubire”; o astfel de mândrie străbate ca un fir roșu și versurile ahmatoviene, îndeosebi lirica de dragoste, poeta, purtătorul de cuvânt al unei generații întregi, reușind să exprime „complicata istorie a caracterului feminin, a epocii de frântură, a izvoarelor ei, a înfrângerii și a noii temelii” (N. Skatov), dăruindu-ne „o carte întregă a sufletului feminin”, (A. Kollontai) și „transpunând în artă toate contradicțiile (...) cărora nu le găseam nicio cale de ieșire” (L. Reisner).²⁵ Într-un anumit sens, dincolo de numele Annei Ahmatova stă întregul popor, ea este doar vocea unică, inconfundabilă, care privind lumea prin prisma istoriei vii, dar și a propriei sale inimi, vorbește în numele său și al tuturor.

Ahmatova s-a impus în aceeași perioadă în care s-a făcut remarcată o altă mare liră a secolului al XX-lea – Marina Țvetaeva (1892-1941), cele două poete fiind însă diferite atât ca destin poetic, cât și ca destin personal. Întruchipând în operele lor „eul” creator în relațiile cu alter egoul masculin, ele par a „comunica” prin versuri în virtutea unei „solidarități feminine”. Pentru Ahmatova și Țvetaeva poetul reprezintă un individ absolut, uneori fantezist sau irațional, un supraom pentru care exigența vocației poetice reprezintă o chestiune de viață și de moarte. Ambele poete vor urma acest crez prin faptele lor și

prin plăcerea de a scrie, plăcere care a constituit, de multe ori, refugiul dintr-o lume mult prea zbuciumată. Scriitorul Ilya Ehrenburg evocă emoționant crezul Țvetaevei: «Pe mulți oameni pe care i-am întâlnit în calea vieții Marina i-a numit prieteni, dar prietenia se termina brusc și Marina se despărțea de o nouă iluzie. Totuși, a existat un prieten, căruia i-a rămas credincioasă până la sfârșit: „Un bun prieten am avut în viață, și-a fost acesta masa mea de scris”. Masa ei de scris, versurile ei.»²⁶ În articolul *Țvetaeva și Ahmatova* (1923), care deschide un studiu mai amplu intitulat *Poete ruse/Russkie poetessî* ce cuprinde analiza creației mai multor scriitoare precum Zinaida Hippus, Marietta Șaghinian sau Irina Odoevțeva, criticul K. Mociulski subliniază „forța” nemaiîntâlnită în poezia feminină rusă de până atunci, prospețimea, originalitatea și inovația cu care A. Ahmatova și M. Țvetaeva s-au afirmat pe fundalul peisajului literar rusesc. Împrejurările istorice le-au separat pe cele două mari poete, ele întâlnindu-se fizic o singură dată, în anul 1941. N-au fost niciodată foarte apropiate, dar Ahmatova a fost totuși impresionată de o scrisoare a Țvetaevei (1921), în care i se comunicau „zvonorurile sumbre” care circulau în Moscova despre arestarea și execuția sa (împreună cu cea a lui N. Gumiliov) și i se relatea o întâmplare din „Cafeneaua poezilor” când Maiakovski, „ucis de amărăciune”, ca „un taur omorât”, „zău că așa arăta”, singurul care se dovedise a-i fi prieten, îi comunicase că Ahmatova e bine. Într-o altă scrisoare datată 1934, Țvetaeva îi scria poetului V. F. Hodasievici: „nu renunțați la scris, amintiți-vă de ce spunea Ahmatova: „și dacă mor cine va scrie pentru voi?” (...) Tocmai pentru că suntem prea puțini nu avem dreptul să nu scriem”²⁷, referirea la Anna Ahmatova indicând că pentru ea poeta a reprezentat o adevărată autoritate.

Revenind la tabloul literar al epocii remarcăm că după revoluția din octombrie urmează războiul civil, apoi „noua politică economică” (NEP) - o perioadă în care unii intelectuali părăsesc Rusia, iar alora li se curmează viețile. Soții Dmitri Merejkovski și Zinaida Hippus vor pleca la Varșovia (1919), apoi la Paris (1920), urmați de mulți, mulți alții. La fel se va întâmpla și alte cu scriitoare cărora epoca cruntă le va deturna destinul, unele abandonând cu timpul scrisul, altele începând a scrie în alte limbi. Astfel de cazuri sunt numeroase: poeta Elsa Iurievna Triolet după ce a debutat cu succes la Moscova s-a stabilit la Paris și a început să scrie versuri în limba franceză; Liza Kuzmina-Karavaeva, o altă poetă afirmată în Rusia va pleca și ea la Paris unde va da naștere unei fetițe și apoi se va călugări, luând numele de Maria, pentru ca în timpul războiului să devină una dintre eroinele mișcării de rezistență și să sfârșească, precum o martiră, înlocuind în lagărul de la Ravensbrück o tânără ce urma a fi gazată; Galina Nikolaevna Kuznețova, poetă și prozatoare, a părăsit Rusia la începutul anilor 1920; Vera Semionova Lurie, soția compozitorului Artur Sergheevici Lurie, poetă și critic literar, membră a atelierului „Cochilia sonoră”, emigrează în 1921 etc. Trebuie menționate aici îndeosebi Sofia Parnok, autoarea volumului *Poezii/Stihotvorenia* (1916) și Adelaida Kazimirovna Ghertâk - *Poezii/Stihotvorenia*, 1910, „poeta apelor limpezi” cum era numită în epocă, ambele poete fiind apreciate în saloanele literare ce activau în primele decenii ale secolului XX (în paralel cu activitatea poetică, Sofia Parnok a desfășurat și o bogată activitate de traducător din limbile franceză și germană).²⁸

Noutatea anilor 1920-1922 contribuie și ea la destrămarea curentului akmeist. Aproape concomitent cu acesta apăruseră în Rusia și alte mișcări literare precum: futurismul, imagismul, constructivismul sau suprematismul, fiecare contribuind cu vocea-i proprie la acel „mozaic” specific literaturii ruse. Simbolistii, akmeiștii, „OPOIAZ”, formalistii sau „Frații Serapion” reprezintă avangarda experimentelor estetice. Primul manifest futurist al lui F. Marinetti fusese cunoscut încă din anul 1909, prin publicarea sa în ziarul „Vecer”. În Rusia, denumirea generică de „futurism” a fost dată prin simpla analogie cu futurismul italian, deși curentul nu a avut întotdeauna aceeași orientare; prin „futurism” s-a înțeles, de fapt, un amalgam de orientări avangardiste: egofuturismul reprezentat de I. Severianin, grupul „Centrifuga” în frunte cu trio-ul Aseev-Bobrov-Pasternak, grupul „budetliane” reprezentat de V. Hlebnikov, V. Maiakovski, A. Krucionâh, V. Lifșiț etc. Futuriștii propuneau negarea oricărui trecut cultural, inclusiv a limbajului - care devine un limbaj de construcție, un limbaj matematic, pentru poetul futurist nefiind important ce se articulează, ci cum se articulează. Și pentru că în Rusia aproape orice curent literar a avut în prim-plan și o figură feminină, în cadrul mișcării futuriste un rol important l-a deținut poeta și artistul plastic Elena Guro (1877-1913), care s-a numărat printre promotorii acestui curent alături de muzicianul Mihail Mătiușin, soțul său, de Velemir Hlebnikov, David Burluik și alții. Elena Guro a fost o femeie deosebit de activă – „sufletul” mai multor expoziții deschise la Sankt-Petersburg între anii 1909-1913, coautorul unor lucrări dedicate futurismului și autor a patru volume de versuri: *Flașneta/Șarmanka* (1909), *Vis de toamnă/Osenii son* (1912), *Pui de cămilă în cer/Nebsnîe verbluijata* (1914) și *Sărmanul cavalier/Bednii rîștar* (rămas neterminat din cauza morții premature).

La începutul anilor '20 și futurismul va înceta să mai existe, iar din 1932 se va interzice oficial în URSS orice manifestare artistică de avangardă. Într-un exil voluntar se retrage o altă mare personalitate feminină a epocii – Alexandra Kollontai (1872-1952), figură deosebit de activă, care și-a dedicat întreaga energie mișcărilor socialiste și celor de emancipare feminină. În 1917, anul revoluției, ea devine primul comisar al poporului în guvernul format de Lenin, însă după numai cinci luni de activitate își va da demisia din această înaltă funcție. Guvernul și puterea nu reprezentau niște concepte potrivite idealurilor sale; ea credea că revoluția nu trebuie să vină „de sus”, ci trebuie să plece din stradă, din popor, motiv pentru care va continua să lupte cu frenezie alături de oamenii simpli. În anul 1921 va ajunge chiar să critice în mod aspru puterea: „Lăsați-i pe alții să hotărască în privința vieții noastre.”²⁹ Inteligentă, bună cunoscătoare a literaturii și a cinci limbi străine, Kollontai se bucura de un prestigiu internațional deosebit, fiind prima femeie ambasador din istoria diplomației, întâi la Oslo, apoi la Stockholm. Din această înaltă poziție, înființează, în sediile ambasadelor respective, adevărate centre de cultură, frecventate de intelectuali ruși și nu numai, oameni atrași de ideile sale revoluționare.

Cu timpul, în planul literaturii ruse se afirmă un nou „val” din rândul căruia se vor evidenția scriitoarele Vera Inber (1890-1971), semnatară volumelor: *Drumul apei. Versuri/Put vodă. Stîbi*, 1951, *Poeme și versuri/Poemî i stîbi*, 1952, *Inspirația și*

măiestria/*Vdobnovenie i masterstvo*, 1957 etc.), Olga Berggolț (*Cartea cântecelor/Kniga pesen*, 1936, *Poemul Leningradului/Leningradskaia poema*, 1946, *Stele în plină zăi/Dnevnie zvezdy*, 1959 etc.), Margarita Aligher (*Versuri pentru călători/Celoveku v puti. Stibi*, 1954, *Poezii lirice/Lirika*, 1955 etc.), Polina Kazakova, Natalia Krandievskiaia-Tolstaia, Liudmila Popova, Elena Râvina, Zinaida Șișova, Elena Vecitomova și altele. Tabloul tradițional al literaturii ruse dominate de bărbați va fi astfel ușor-ușor modificat, aceste voci feminine cunoscând consacrarea până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial și, mai ales, în timpul blocadei. Într-o lume în continuă schimbare, femeile se afirmă tot mai pregnant, dând dovada curajului și a tăriei de caracter de care dispuneau din plin și demonstrând că vremurile în care rolul lor era minimalizat erau pe cale să apună. Poetul E. Evtușenko afirma: „cei mai grozavi bărbați sunt femeile”, declarație ce vine să sublinieze cât de bine s-au adaptat și s-au integrat femeile în noua structură a vieții sociale. Poezia acestei perioade, spre deosebire de poezia primelor două decenii, are un conținut concret existențial, valențe mobilizatoare, cuprinde un mesaj și are un adresant clar, dar cenzura comunistă se manifestă din plin, multe dintre opere fiind mutilate sau pur și simplu necunoscute (despre literatura emigrației nu se știa nimic).

Poezia rusă de după al doilea război mondial nu mai poate fi identificată cu cea dintre războaie - obsesia celor trăite, tema războiului, a păcii și a prieteniei între popoare fiind acum predominante. Este perioada când elitele feminine devin un interlocutor social tot mai exigent, cu o voce publică distinctă. Începe să se contureze o imagine nouă a femeii care studiază tot mai mult și care aspiră la „libertate” nu pentru a fi ca bărbații, ci pentru a se considera pe deplin ființă umană, problema femeii devenind, așadar, un subprodus al reprimării nevoii fundamentale de a evolua și de a-și împlini potențialul ca ființă umană. În acest nou context se afirmă generația poezilor „șaizeciști”, care intră cu un suflu nou în literatură, reînnoirea limbajului poetic realizându-se pe de o parte prin publicarea noilor editări ale operei A. Ahmatova, M. Ţvetaeva, B. Pasternak, iar pe de alta prin apariția unei generații de poeți orientați spre revitalizarea tradițiilor avangardiste. Anii '60 au fost calificați în literatura rusă drept o perioadă a „dezghețului”, termenul derivând de la romanul omonim al scriitorului I. Ehrenburg - *Оттепель* (1954-1956) și marchează un deceniu în evoluția literaturii ruse (1954-1965), cuprinzând moartea lui Stalin (1953), abolirea cultului personalității și o revizuire parțială a principiilor realismului socialist. Imediat vor apărea și un șir de articole prin care scriitorii își revendică dreptul la „sinceritate” și subiectivitate în artă: Vl. Pomeranțev - *Об искренности в литературе* (1953), Olga Berggolț - *Разговор о лирике* (1953) și alții, deziderate susținute chiar și de vârfurile puterii, ce culminează cu discursul lui Hrușciiov, rostit la cel de-al XX-lea Congres al PCUS (1956), în care cultul personalității și principiile impuse artei sunt aspru criticate. Începe să se contureze așa numita literatură a „veacului de bronz”, care are marele avantaj de a se face cunoscută foarte repede prin intermediul magnetofonului și care va cunoaște în Rusia mai multe forme: poezia „tribunardă” (reprezentată de „tripleta de aur” – A. Voznesenski, E. Evtușenko, R. Rojdestvenski), poezia „intelectualistă” sau „culturologică” (N. Zabolotki, A. Tarkovski, A. Mejirov, M. Sinelnikov etc.), poezia

„slavofilă” (N. Rubțov, V. Sokolov, I. Kuznețov, S. Kuniaev), poezia trubadurilor, a barzilor și a menestrelilor (A. Galici, B. Okudjava, V. Vîsoțki), poezia umoristică și satirică (A. Ivanov, S. Vasiliev) și poezia postmodernistă, neoavangardistă care, la rândul ei, cunoaște mai multe forme: metaforismul sau metarealismul (A. Eremenko, I. Jdanov, A. Parșcikov), conceptualismul –(Nina Iskrenko, I. Arabov, E. Bunimovici, A. Dudurov), verlibriștii (V. Burici, V. Kuprianov, I. Ahmetiev) etc.

În cadrul acestei noi generații artistice, poetele vor străluci din nou: „Generația noastră? Desigur și femeile. În primul rând Novella Matveeva. Și ea e un glas unic, de mare puritate, nerepetabil, în poezie. Boala o împiedică să călătorească prin lume, dar în versurile ei simți și nordul, și tropicele, și sudul. Are o fantezie neobișnuită. Convingătoare chiar și atunci când descrie ceea ce n-a văzut niciodată. Folosind imagini minunate, care n-au nimic fals, de-o desăvârșită noblețe. Versurile ei despre animale, despre plante, sunt de-a dreptul o desfătare. Și ea se acompaniază la gitară, cântând cu o voce mică, de copil, și cu o simțire poetică ce pare a îmbrățișa întregul univers. O altă poetă foarte înzestrată e Iunna Moriș, cu o minte puternică, extrem de matură și rațională, Iunna scrie o poezie serioasă, filosofică, cu semnificații acute”³⁰, spunea Bella Ahmadulina în anul 1967.

Apariția acestor noi talente a culminat cu afirmarea poetelor Rimma Kazakova și Bella Ahmadulina. Poezia Rimmei Kazakova (1932-2008), autoarea volumelor: *Să ne întâlnim în răsărit/Vstretimsia na Vostoke* (1958), *Acolo unde ești tu/Tam, gde tî* (1960), *Versuri/Stihi* (1962), *În taiga nu se plânge/V taighe ne placint* (1965) etc., se caracterizează fie printr-un patos cetățenesc provenit și din sentimentul acut al contemporaneității, fie printr-un conținut profund filozofic sau prin analiza sentimentului iubirii, ce face aluzie la vechile valori, a culorilor și sunetelor din ținuturile nordului Extrem al Rusiei. Poeta este extrem de populară în Rusia, multe dintre versurile sale au devenit șlagăre în interpretarea unor artiști consacrați precum Allegrova, Pugaciova, Leșcenko, Kirkorov, Rasputin și alții.

Contemporana sa - Bella Ahmadulina (1937-) este unul dintre cei mai mari poeți lirici din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Figură deosebit de activă, Ahmadulina este autoare a zece volume de poezii: *Struna* (1962), *Leccióni muzicii/Uroki muzîki* (1969), *Versuri/Stihi* (1975) etc., apărute între 1962-2000, a numeroase nuvele, povestiri, eseuri sau amintiri despre poeții contemporani și, nu în ultimul rând, traducătoare din poezia georgiană. Ducând mai departe tradiția culturală a predecesoarelor - A. Ahmatova și M. Ţvetaeva, poeta se apleacă cu naturalețe asupra sufletului omenesc, descoperind frumusețea vieții în orice frântură a existenței. Ahmadulina este Laureat al Premiului de Stat al URSS (1989), al Premiului „Triumf” (1993), al Premiului de Stat al Rusiei (1998) și al multor premii literare internaționale, deținătoare a două distincții de stat și membru de onoare al Academiei Americane de Literatură și Arte (1977).

Ca o concluzie a evoluției fenomenului poetic din Rusia, cităm opinia Tatianeii Nicolescu care observa: „istoria poeziei ruse se confundă cu însăși istoria literaturii ruse moderne. Aceleași hotare cronologice le delimitează, căci poezia se află la originile procesului de dezvoltare a întregii literaturi, aceleași personalități literare ilustrează momentele de elevată realizare artistică, aceleași idealuri le însuflețesc. Timp de două

secole și mai bine poezia rusă a fost purtătoarea celor mai luminoase năzuințe de adevăr și dreptate, expresia conștiinței poporului, tribuna de la care a răsunat liber și îndrăzneț, așa cum a fost și întreaga literatură rusă în ansamblul ei”.³¹ Extrapolând, am putea spune că vocile feminine ruse, „îndrăznețe și libere” în afirmarea cuvântului lor, au contribuit pe deplin la îmbogățirea unei culturi și a unei literaturi în care poetului și poeziei îi revine un rol primordial. Prin anii '50, în critica sovietică se vehicula o întrebare: „Ce este poezia?” – o „autoexprimare” a poetului, ori „reflectarea realității obiective în imagini artistice?” Răspunsul a fost neechivoc - „exprimarea propriilor reprezentări și născociri” fiind taxată de aceeași critică drept idealism și individualism.³² Dincolo de definițiile pe care critica literară le preferă, rămâne „vocea” lăuntrică proprie fiecărui mare creator, iar dacă aceasta reușește să fie „convingătoare”, să-și „apropie” experiențele proprii de cititor și să găsească un timbru propriu, original, dar și „uneltele” specifice realității - atunci ea exprimă universalitatea.

BIBLIOGRAFIE:

- Vagno, V. E., „Красный” цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998.
- Belâi, A., *Вейнингер о поле и характере*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991.
- Berberova, N., *Sublinierea îmi aparține*, trad. de Natalia Stănescu, București: Editura Univers, 2000, p. 189.
- Briusov, V., *Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней*, în *Собрание сочинений в семи томах*, vol. 6, Moscova, 1975.
- Casaretti, F., *Minunata lume a femeilor*, București: Editura Antet, 2005.
- Danilevski, R. I., *Жорж Санд в России*, în „Русская литература”, nr. 3/2000.
- Dolgoplov, L. K., *Русская литература конца XIX – начала XX века как этап в литературном развитии*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1976.
- Ehrenburg, I., *Оameni, ani, viață*, vol. II, trad. de Tatiana Nicolescu, București: Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Fortunescu, M., *Cu Bella Ahmadulina despre tânăra poezie sovietică*, în „Secolul 20”, nr. 12/1967.
- Friedrich, H., *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Hippius, Z., *О любви*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991.
- Kafanova, O. B., *Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998.
- Karov, A., *Начало нового века*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984.

- Lavrov, V. A., „Приобрести сознание своей личности” (над страницам советской литературы), în „Русская литература”, nr. 3/ 1989.
- Le Rider, J., *Modernitate vieneză și crizele identității*, trad. de Magda Jeanrenaud, Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995.
- Lossky, V., *Chants de femmes. Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva*, Bruxelles: Le Cri Edition, 1994.
- Nicolescu, T., *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, București: Editura Minerva, 1987.
- Nietzsche, F., *Știința voioasă*, trad. de L. Micescu, București: Editura Humanitas, 1994.
- Odoevțeva, I., *На берегах Сены*, Moscova, 1989.
- Pavlovski, A., Николай Гумилёв, în „Вопросы литературы”, nr. 10/1986.
- Poliakova, L., *Споры о методе – спор о человеке (социалистический реализм и современность)*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984.
- Skatov, N., „Я голос ваш...”, în „Литературная газета”, nr. 25 (5247)/1989.
- Șoptoreanu, V., *Țimpul artistic și poetica memoriei*, București: Editura Paideia, 2006.
- Tarlanov, E. Z., *Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект)*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1999.
- Tarlanov, E. Z., *Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма*, în „Русская литература”, nr. 3/ 1998.
- Vechiul Testament, Facerea*, ed. a II-a, București: Editura Institutului Biblic și de Misiuni ale Bisericii Ortodoxe Române, 1991.

NOTES :

¹ *Facerea*, 2:23, în *Vechiul Testament*, ed. a II-a, București: Editura Institutului Biblic și de Misiuni ale Bisericii Ortodoxe Române, 1991.

² Ekaterina Karamzina, soția scriitorului, a găzduit timp de timp de douăzeci și cinci de ani un astfel de salon literar.

³ O. V. Kafanova, *Легенды о Жорж Санд в русской литературе XIX века*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1998, p. 72.

⁴ www.bnrm.md/publicatii/files/5/2004_07.pdf.

⁵ O. V. Kafanova, *art cit.*, pp. 73-83.

⁶ E. Z. Tarlanov, *Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект)*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1999, p. 142.

⁷ L. K. Dolgorolov, *Русская литература конца XIX – начала XX века как этап в литературном развитии*, în „Русская литература”, nr. 1/ 1976, p. 93.

⁸ Vezi A. Karrov, *Начало нового века*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984, pp. 146-168.

⁹ Larisa Poliakova, *Споры о методе – спор о человеке (социалистический реализм и современность)*, în „Вопросы литературы”, nr. 4/1984, p. 18.

¹⁰ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969, pp. 15-16.

¹¹ V. Șoptoreanu, *Țimpul artistic și poetica memoriei*, București: Editura Paideia, 2006, p. 163.

¹² E. Z. Tarlanov, *Социальный тип дилетанта в литературной жизни рубежа веков и зарождение русского модернизма*, în „Русская литература”, nr. 3/ 1998, p. 55.

-
- ¹³ I. Odoevțeva, *Ha брегах Сены*, Moscova, 1989, pp. 44-45.
- ¹⁴ Z. Hippus, *О любви*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991, p. 189.
- ¹⁵ N. Berberova, *Sublinierea îmi aparține*, trad. de Natalia Stănescu, București: Editura Univers, 2000, p. 189.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 192.
- ¹⁷ V. E. Vagno, „Красный” цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой, în „Русская литература”, nr. 1/1998, p. 84.
- ¹⁸ Fenomenul antifeminismului, degajat de producțiile artistice din diversele segmente temporale ale istoriei europene, este amendat în doua studii excelente, aparținând unor cercetătoare de azi. Primul, *Die imaginierte Weiblichkeit / Feminitatea imaginară* (Frankfurt am Main, 1979), înfățișează modificarea acestei idei începând cu secolul al XVIII-lea și până în prezent, poartă semnatura Silviei Bovenschen. Cel de-al doilea, *Cette femme qu'ils disent fatale; textes et images de la misogynie fin-de-siecle / Această femeie despre care se spune că este fatală; texte și imagini ale misoginismului sfârșitului de secol* (Paris, 1993), o are ca autoare pe Mireille Dottin-Orsini. Inserându-se în așa-numita “literatura a crizei” de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Mireille Dottin-Orsini realizează o „iesire la rampă” a culturii occidentale masculine (a cărei hegemonie a fost impusă, după cum se știe, lumii întregi). Această cultură se complăcea în a se considera drept cea mai înaltă formă de umanitate existentă vreodată și se încredea în cursul ireversibil al istoriei, demonstrându-si astfel, pas cu pas, întregul „provincialism”, misoginism și antiumanism.
- ¹⁹ J. Le Rider, *Modernitate vieneză și crizele identității*, trad. de Magda Jeanrenaud, Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1995, p. 34.
- ²⁰ F. Nietzsche, *Știința voioasă*, trad. de L. Mănescu, București: Editura Humanitas, 1994, p. 208.
- ²¹ În mod deosebit poezia *Tânguirea Ariadnei*, din ciclul *Ditirambii lui Dionysos*, în F. Nietzsche, *Opere complete*, vol. I, trad. de Simion Dănilă, Timișoara: Editura Hestia, 1998, p. 115.
- ²² A. Belâi, *Вейнинггер о поле и характере*, în vol. *Русский эрос или философия любви*, Moscova, 1991, p. 104.
- ²³ V. Briusov, *Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней*, în *Собрание сочинений в семи томах*, vol. 6, Moscova, 1975, pp. 318-323.
- ²⁴ A. Pavlovski, *Николай Гумилев*, în „Вопросы литературы”, nr. 10/1986, pp. 101-103.
- ²⁵ N. Skatov, „Я голос ваш...”, în „Литературная газета”, nr. 25 (5247)/1989, p. 3.
- ²⁶ I. Ehrenburg, *Оameni, ani, viață*, vol. II, trad. de Tatiana Nicolescu, București: Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 32.
- ²⁷ V. Lossky, *Chants de femmes. Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva*, Bruxelles: Le Cri Edition, 1994, p. 229.
- ²⁸ O recapitulare a anilor pre- și post-revoluționari ne-o oferă și memoriile Ninei Berberova, emigrată, la rândul său, în anul 1922 - *Kursiv moi*, traduse în limba română sub titlul *Sublinierea îmi aparține* și apărute la editura Univers (2000).
- ²⁹ F. Casaretti, *Minunata lume a femeilor*, București: Editura Antet, 2005, p. 64.
- ³⁰ Madeleine Fortunescu, *Cu Bella Ahmadulina despre tânăra poezie sovietică*, în „Secolul 20”, nr. 12/1967, p. 123.
- ³¹ Tatiana Nicolescu, studiul introductiv la volumul *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, Editura Minerva, București, 1987, pp. XXIV-XXV.
- ³² V. A. Lavrov, „Приобрести сознание своей личности” (над страницам советской литературы), în „Русская литература”, nr. 3/1989, pp. 233-244.