

CUPRINS

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCERE | 3 |
| 1. ISTORIA PARABOLEI ÎN CONTEXT LINGVISTIC ȘI INTERCULTURAL | 6 |
| 1.1. Parabola – o definiție a conceptului..... | 6 |
| 1.2. Originea mitică și valențele umaniste ale parabolei în creștinism..... | 15 |
| 1.3. Valențele literare ale parabolei | 25 |
| 2. DIALECTICA EXISTENȚIALISTĂ A PARABOLEI ÎN LITERATURA ARTISTICĂ ȘI FILOSOFICĂ CONTEMPORANĂ | 36 |
| 2.1. Parabola în operele scriitorilor din secolul al XIX-lea..... | 36 |
| 2.2. Parabola în literatura secolului XX..... | 43 |
| 2.3. Studiul parabolei în literatura română | 57 |
| CONCLUZII..... | 68 |
| BIBLIOGRAFIE | 71 |

INTRODUCERE

Actualitatea și relevanța temei de cercetare. Există multe exemple de pilde care au intrat în cultura universală, dintre care mai multe sunt din Biblie. Primele două exemple de parabolă de mai jos provin din Biblie, iar al treilea este din fabulele lui Esop.

Acest gen a continuat să existe și să se dezvolte nu numai în antichitate și Evul Mediu, ci și în secolele XVIII și XIX. Deci, L.N. Tolstoi în ABC-ul său folosește pe larg comploturile parabolelor lui Esop.

Parabola face ca amuzantul să coexiste cu dramaticul, iar fantasticul cu realul. Shakespeare, Cervantes în Don Quijote și Chaplin în comediile lor satirice au știut cum să facă acest lucru (nu întâmplător poveștile, parabolele au supraviețuit, au ajuns la noi din cele mai vechi timpuri).

Pildele folosesc personaje umane în situații credibile, astfel încât cititorul sau ascultătorul să se simtă capabil să relaționeze. Există multe exemple de pilde în textele religioase precum Biblia și Coranul.

În ultimele decenii, cuvântul parabolă se transformă într-un termen, există o estompare a limitelor genului, dorința de a face referire la parabolă orice forme convenționale - generalizări metaforice, simbolice, filosofice. Ideea unei parabole este mutată la un nivel semnificativ, esențial, care estompează, de asemenea, limitele genului.

Parabolele privesc înțelegerea mai profundă a unei idei. Înțelepciune, dreptate, curaj, autocontrol - aceste concepte din cultura greacă veche denotă o bună dispoziție.

Înțelepciunea populară spune: „Vorbește în pilde”. Într-adevăr, utilizarea unei parabole face vorbirea vie, imaginativă, instructivă. Acest lucru este deosebit de important pentru un student umanist care, în activitatea sa pedagogică profesională, va trebui să acționeze nu numai ca informator, ci și ca povestitor și interpret.

Astăzi, din păcate, nu suntem prea familiarizați cu parabola ca gen de vorbire, cu trăsăturile ei. Viitorul profesor ar trebui să fie un narator, să dezvolte abilitatea de a analiza, improviza și raționa. Pilda oferă mari oportunități în acest sens.

Renașterea idealurilor din trecut pentru a crea în prezent, pentru viitor - o astfel de definiție poate fi dată istoriei parabolei, în cadrul acestui studiu. După cum arată practica, umanitatea nu învață lecțiile istoriei și ciclic „pășește pe același drum”.

Desigur, pentru o anumită perioadă de timp, memoria istorică își joacă rolul, în timp ce ne îndreptăm spre evenimentele din trecut, avem ocazia să comunicăm cu martorii oculari ai evenimentelor sau să apelăm la monumentele culturale monumentale, care ne uimesc ochii cu amploarea lor și ne fac să tremurăm de la detaliile luptelor în cinstea cărora se ridică acum ...

Dar toate acestea funcționează timp de cel mult 3000 de ani. Și fiecare nouă generație își îndreaptă din ce în ce mai puțin privirea către acele evenimente îndepărtate, deși semnificative prin parabole care se pierd în timpuri îndepărtate. Toată această semnificație se pierde de-a lungul secolelor, pălește pe fundalul unor noi evenimente și, în cele din urmă, pier sub un strat de noi motive pentru „perpetuare”. Ce este, deci, etern și neschimbat? Poate suna banal, dar omul este etern. Sau mai bine zis, sufletul uman (personalitatea), ceea ce ne face o piesă și un exemplar unic. Evenimentele își pierd semnificația și relevanța, omul prin unicitatea sa - niciodată.

De aceea ar trebui luat în considerare idealul reînviat de istorie prin parabole: personalitate, individualitate, suflet, care s-a dovedit a fi capabil să lase o amprentă de neșters în istorie. Astfel de idealuri nu își pierd relevanța și relevanța și, cel mai important, sunt capabile să influențeze viziunea asupra lumii și definirea valorilor oamenilor.

Scopul studiului. Studiul istoriei parabolei în literatură, din perspectiva eternității acestui stil de gândire filosofică (filosofia- iubire de înțelepciune), în înțelesul său esențial: filosofia parabolei este modul de gândire cu iubire de înțelepciune.

Atingerea obiectivului acestui studiu este, de asemenea, imposibilă fără rezolvarea unei astfel de probleme ca definirea limitelor unei parabole, ceea ce implică identificarea potențialului său formal, emoțional, ideologic și filosofic, delimitarea de alte forme conexe - simbol, alegorie, mit, precum și diluarea conceptelor de parabolă și parabolă.

Obiectivele de cercetare:

1. Definirea parabolei ca gen literar și ca formă de gândire;
2. Originile mitice ale parabolei
3. Particularități ale parabolei în creștinism/Biblie
4. Valențele parabolei în literatură și pedagogie
5. Studiul parabolei în cercetările filosofice
6. Studiul parabolei în literatura universală
7. Studiul parabolei în folclorul și literatura română

Metode și surse de cercetare. Studiul combină metoda analizei structurale și semantice și principiile istorice comparative ale studierii unui text literar.

În știința literară și critica din ultimele decenii, a existat o creștere extraordinară de interes pentru pilde și forme de parabolă. De regulă, cercetătorii se concentrează pe parabola modernă, văzând în ea o nouă rundă în dezvoltarea genului, care este asociată cu mișcarea parabolei de la didactică la aria sensului filosofic și existențial. Pilda este percepută ca una dintre formele principale ale literaturii intelectuale. Acest gen include lucrări de F. Kafka, B. Brecht, W. Golding, K. Vonnegut, Cabo Abe, G.G. Marquez, Ch. Aitmatov, V. Bykov și alții.

Un rol special al operei l-au avut ideile lui M. M. Bakhtin despre „esența genului” și despre evoluția formelor de căldură, care au făcut posibilă dezvăluirea dinamicii formelor parabole și determinarea parabolei prin specificitatea / exprimată de aceasta a relației dintre om și lume, adică pentru a dezvălui baza ontologică a fenomenului.

Observând schimbările calitative din conștiința științifică și artistică din secolul al XX-lea, oamenii de știință asociază acest proces cu dezintegrarea în fragmente ale Cosmosului cultural. Ca urmare, întreaga paradigmă artistică este regândită. La nivelul ideii, criza discursului umanitar se exprimă în imposibilitatea completării lanțului simbolic al raționamentului cu un concept explicativ al lui Dumnezeu, adevăr, natură, sens al vieții, istorie, identitate națională.

Cu un interes atât de constant și versatil pentru parabolă, este surprinzător faptul că nu există monografii despre genul parabolei, cu excepția cărții educaționale pentru școlari de A. Knyazhitsky, care, totuși, are o orientare pur metodologică. Ca urmare, crearea textului în sine ca un întreg artistic a necesitat un „mecanism” reflectant diferit. Noua paradigmă a artei este determinată de discreția conștiinței autorului și, ca urmare, dezintegrarea „eu-ului” eroului, compoziție; eclecticismul sistemelor și limbajelor artistice, reducerea genului.

Deoarece cea mai dezvoltată este ideea parabolei în raport cu literatura medievală, atunci această lucrare folosește cercetări în acest domeniu al oamenilor de știință medievali (Sf. Dobrotvorsky, V.P. Adrianova-Peretz, N.I. Prokofiev, L.I. Alekhina, și alții) "

Pildele biblice devin materialul cercetării în partea teoretică a lucrării, deoarece ideea unei pilde în tradiția culturală europeană este în principal asociată cu acestea. Sunt implicate și texte vechi de parabolă rusă. Aceste texte se bazează pe exemple biblice, dar demonstrează utilizarea formelor de parabolă direct într-o operă de artă.

Structura tezei. Structura și conținutul sunt determinate de logica desfășurării problemei.

Introducerea susține relevanța subiectului disertației, definește obiectul, subiectul, scopul și obiectivele lucrării, caracterizează materialul de fapt al cercetării și metodele de analiză a acestuia, relevă noutatea științifică, semnificația teoretică și practică a lucrării, oferă date privind aprobarea acesteia, formulează principalele dispoziții prezentate pentru apărare.

Primul capitol analizează parabola și parabola ca categorii interdependente, explorează geneza conceptelor, volumul și conținutul acestora. Se ia în considerare istoria și teoria parabolei ca gen literar special, conceptele de parabolă etc.

În al doilea capitol este examinată în detaliu limitele de gen ale parabolei în secvența formării ideilor despre parabola prezentă în operele literare din sec. XIX și XX. Sarcina principală a acestui capitol este de a identifica „mecanismele” narațiunii, modul universal de conversație neforțată cu cititorul, care permite, prin parabolă, o înțelegere mai profundă a sensului și a înțelepciunii textului.

1. ISTORIA PARABOLEI ÎN CONTEXT LINGVISTIC ȘI INTERCULTURAL

1.1.Parabola – o definire a conceptului

Cuvântul „parabolă” provine din cuvântul grecesc παραβολή (*parabolee*). În greacă *para* înseamnă alături, iar *ballo* înseamnă a arunca sau a arunca. Deci *parabola*, într-un sens foarte de bază, înseamnă *a arunca alături*. Cuvântul „parabolă”, în sensul său mai dezvoltat, păstrează în continuare acel sens subiacent.

O parabolă este o scurtă poveste edificatoare într-o formă alegorică, care conține o lecție morală

Vladimir Dal¹ a interpretat cuvântul „parabolă” ca „o lecție dintr-un exemplu” de: gen epic : o mică lucrare narativă de natură edificatoare care conține o învățătură religioasă sau morală într-o formă alegorică (alegorică). Este aproape de o fabulă, dar diferă de aceasta prin amploarea generalizării, prin semnificația ideii conținute în parabolă. Parabola nu înfățișează personaje, indică locul și timpul acțiunii, arată fenomene în dezvoltare: scopul ei nu este de a descrie evenimente, ci de a le raporta. Pilda este adesea folosită pentru instruirea directă, prin urmare include o explicație a alegoriei. Pildele cu conținut religios („învățătură”) s-au răspândit, de exemplu, „Parabolele lui Solomon”, pildele Noului Testament despre cele zece fecioare, despre semănător etc.

Un gen epic în literatura secolelor XIX-XX, bazat pe principiul parabolei ; caracterizată prin claritatea extremă a ideii principale, expresivitatea și expresivitatea limbajului. Lev Tolstoi , Franz Kafka , Bertold Brecht , Albert Camus și alții s - au orientat spre genul pildelor .

Parabola este o poveste întreagă care folosește imagini și fenomene preluate din viața de zi cu zi a oamenilor, dar exprimă alegoric cele mai înalte adevăruri spirituale și servește pentru a le facilita cunoașterea oamenilor aspru spiritual. Evanghelia abundă în astfel de pilde. Anumite comploturi, de exemplu, despre Iov , Avraam etc., pot fi, de asemenea, numite condiționat parabole, dar nu au încă separarea finală de timp și eternitate, ceea ce distinge fundamental parabola Evangheliei.

Parabola vine în literatura română prin filiera anglo-franceză din cuvântul latin *parabola*, care la rândul său provine din greaca *parabolē*, care înseamnă „comparație”. Cuvântul *parabolă* poate părea familiar geometriei. „Parabola” matematică se referă la un fel de comparație între un punct fix și o linie dreaptă, rezultând o curbă parabolică;

¹ Dal Vladimir, Dicționar, <https://philolog.petsru.ru/vdahl/projects/slovar/index.php>

Termenul latin târziu *parabolase* referea la comparații verbale: în esență însemna „alegorie” sau „vorbire”. Alți descendenți englezi ai *parabolei* latine târzii sunt „parole” și „palaver”.

Parabolă (*substantiv*) este o comparație; o asemănare; în mod specific, o scurtă narațiune fictivă despre ceva care ar putea avea loc cu adevărat în viață sau natură, prin intermediul căruia se atrage o morală

O altă definiție ne spune că, o parabolă este o poveste succintă, în proză sau în versuri, care ilustrează unul sau mai multe principii instructive, sau lecții sau un principiu normativ². Se deosebește de o fabulă prin faptul că fabulele folosesc animale, plante, obiecte neînsuflețite și forțe ale naturii ca personaje, în timp ce parabolele prezintă în general personaje umane. Este un tip de analogie. Unii cărturari ai Evangheliilor canonice și ale Noului Testament aplică termenul „parabolă” numai parabolelor lui Isus, deși aceasta nu este o restricție comună a termenului. Pilde precum „Fiul risipitor” sunt esențiale atât în narațiunile canonice, cât și în apocrife. Astfel, ideea principală a pildei fiului risipitor este învierea și mântuirea sufletului prin pocăință. În pilda Evangheliei, tatăl a întruchipat în sine ideea unui Dumnezeu atotputernic, la care păcătosul risipitor se întoarce cu pocăință. Pușkin a adus situația mai aproape de viața reală, a umplut complotul cu înțelepciunea lumească. În „The Keeper Station” nu există nicio scenă a revenirii și pocăinței fiicei risipitoare. Vedem doar păcatele și pedeapsa lor; iar pedeapsa este cumplită, deoarece fiica nu a avut ocazia să ceară iertare și să se pocăiască. Această încălcătură a rămas în sufletul ei³.

Pildele fac instrumente didactice excelente, deoarece folosesc metafore și imagini simbolice ușor de recunoscut publicului. Genul parabolei are un mare potențial educațional, deoarece nu are un caracter instructiv, ci într-o formă abstractizată afirmă valorile umane universale. Nuvele, miniaturi filozofice, poezii în proză, eseuri, note lirice sunt unite de pildă.

Cu toate diferențele de stil, punctele de vedere ale scriitorilor, epoca, interpretarea genului, operele oferite pentru lectură și studiu au următoarele caracteristici ale unui personaj parabolic: formă alegorică; lățimea generalizării; semnificația ideii conținute în parabolă; lipsa caracterizării, indicarea locului și a timpului acțiunilor, demonstrarea fenomenelor în dezvoltare; claritatea extremă a ideii principale, expresivitatea și expresivitatea limbajului; în majoritatea cazurilor - autobiografie directă, o poveste la persoana întâi; jurnale confesionale; reflecții filosofice asupra principalelor probleme ale ființei: viață și moarte, prietenie și dragoste, adevăr și minciuni; la rezolvarea lor - contact profund intim cu cititorul, sensibilitate și umanitate, indiferent de problema rezolvată: pur personală, socială sau planetară; limitarea concisiei fiecărei lucrări, a fiecărei miniaturi: de la două sau trei rânduri la o jumătate sau două pagini, nu mai mult; capacitatea de a

² Parpală Afana, Emilia, Introducere în stilistică, Pitești, Editura Paralela 45, 1998

³ Кушнарева Л. И. Эволюция притчи // Сфера языка и прагматика речевого общения. Краснодар, 2002.

condensa, stoarce valori spațiale și temporale uriașe până la o singură frază; cea mai clară observație care vă permite să transformați un detaliu obișnuit al gospodăriei în simboluri.

De exemplu, în centrul romanului lui FM Dostoievski „Crimă și pedeapsă” se află ideea individualismului asociată cu imaginea lui Raskolnikov. Ea se opune ideii de smerenie creștină și suferință răscumpărătoare, întruchipată în imaginea Sonya Marmeladova. Dostoievski arată ce se întâmplă în sufletul unui criminal și care sunt consecințele încălcării legii morale - una dintre poruncile creștine principale: nu ucide. Raskolnikov, ucigând o bătrână - un agent de amanet, s-a îndepărtat de Dumnezeu, iar pedeapsa lui a fost un chin moral. Și Sonya îl ajută să depășească această cale a chinului, care citește pilda învierii lui Lazăr pentru a restabili credința, speranța, dragostea și întărirea lui Raskolnikov pe calea pocăinței. Înnoirea eroului să fie calea de recunoaștere a credinței oamenilor, a viziunii creștine asupra vieții.

Din punct de vedere literar, o parabolă clasică este o mică poveste alegorică și instructivă legată de un gen special, care reunește o sinteză a diferitelor forme literare.

Conform Dicționarului termenilor literari, o parabolă este o învățătură morală într-o formă alegorică, care extrage material poetic din viața umană. Această interpretare face posibilă vorbirea despre realismul prezentării ca un mijloc artistic important pentru parabolă: scriitorul vorbește despre „etern”, dorind în același timp să reamintească unei persoane ceea ce îl înconjoară în acest moment, și făcând din viața de zi cu zi un mijloc de exprimare a absolutului.

O „parabolă” este o poveste ilustrativă, prin care *o idee familiară este pusă lângă o idee necunoscută* în așa fel încât comparația îi ajută pe oameni să înțeleagă mai bine ideea necunoscută. De exemplu, un orb a încercat să ghideze un alt orb și amândoi au căzut în șanț. Acest lucru ilustrează faptul că, deși un om își lasă propriile neajunsuri necorectate, el nu-i poate ajuta pe ceilalți să le corecteze (Luca 6: 39ss)⁴.

Ca fenomen socio-cultural, textele de tip parabolă reflectă tradițiile culturale pe mai multe straturi, procesele sociale, particularitățile epocilor și originalitatea viziunii asupra lumii.

Ele sunt o formă ideală pentru discutarea problemelor de viziune asupra lumii și oferă o cunoaștere foarte versatilă despre viață, sistemul de valori din societate, generalizează observațiile oamenilor despre viață.

Din punct de vedere filosofic, o parabolă este o poveste folosită ca ilustrare (adesea indirectă, uneori paradoxală, concepută pentru a înțelege, a gândi asupra) anumitor doctrine. În vremurile străvechi, o parabolă a fost transmisă din gură în gură de la un învățător spiritual la un discipol vrednic, deoarece energia spirituală puternică era concentrată în ea, ca într-un cod de semn sacru, permițând unei persoane să schimbe conștiința și să se ridice la un nou nivel de dezvoltare.

⁴ Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999.

Definiția unei parabole moderne, care ia în considerare cele mai importante, în opinia noastră, trăsăturile de formare a genului, a fost dată de O.Yu. Olschwang: o parabolă este „o narațiune care poate fi un text întreg și un text inserat și în care un concept etic și filosofic este cuprins într-o formă alegorică”⁵.

Astfel, parabolele sunt materiale dificile pentru un cercetător, deoarece caracteristicile filozofice, socioculturale, istorice, lingvistice ale acestui fenomen sunt strâns corelate și interdependente.

În lucrările din ultimele decenii, a existat o creștere a interesului pentru pilde și forme de parabolă. De regulă, savanții se concentrează pe parabola modernă, văzând în ea o nouă rundă în dezvoltarea genului, care este asociată cu mișcarea parabolei de la didactică la aria sensului filosofic și existențial. Pilda este percepută ca una dintre formele principale ale literaturii intelectuale.

Secretul popularității parabolei constă nu numai în caracteristicile specifice ale conținutului și formei sale artistice, ci și în accesibilitatea sa către orice ascultător. Limbajul parabolei este simplu, nesofisticat, apropiat de înțelegerea sensului și a ideii: cuvintele și expresiile sunt date în sensul lor direct, imediat, ceea ce contribuie la claritatea și acuratețea mesajului.

Parabola este ușor de reținut. Parabola combină dorința de a evalua și generaliza fenomenele vieții, pe de o parte, cu rafinamentul conținutului și formei combinate cu amuzamentul și colorismul narațiunii, pe de altă parte.

Spre deosebire de fabula, care prezintă imediat o concluzie fără ambiguități, moralitatea, parabola are o formă mai liberă, „deschisă”. Necesită ascultătorului sau cititorului să se transfere la situația descrisă simbolic, să-i înțeleagă în mod activ semnificația și în aceasta se apropie de enigmă.

Ca argument într-o conversație sau o dispută, parabola trebuie dezlegată, adică comparată, empatizată și înțeleasă ca rezultat al muncii intelectuale și morale independente a unei persoane.

Diferența dintre parabolă, fabulă și alegorie. Definiția parabolei este foarte asemănătoare cu cea a fabulei și a alegoriei în moduri diferite. Atât exemplele de parabolă, cât și fabulele sunt folosite pentru a preda o lecție printr-o nuvelă; cu toate acestea, pildele folosesc oamenii ca personaje, în timp ce personajele principale din fabule sunt animale, plante, forțele naturii și alte obiecte neînsuflețite.

Alegoriile folosesc de obicei caractere umane, la fel ca pilda. Cu toate acestea, alegoriile nu sunt neapărat create pentru a fi didactice. În schimb, într-o alegorie personajele, decorul și / sau imaginile stau ca simboluri pentru alte persoane și lucruri. O alegorie poate preda o lecție (uneori

⁵ Товстенко О. О. Специфика притчи как жанра художественного творчества : Притча как архетипическая форма литературы // Вестн. Киев. ун-та. Ром.-герм. филология. — Киев, 1989

una mult mai complicată decât cea dintr-un exemplu de parabolă), dar funcția sa este mai degrabă simbolică decât didactică. Profesorul poate recurge atât la citate directe, cât și indirecte din textele pildelor. Unele parabole există și pot fi înțelese corect numai într-un anumit context, necesită interpretare.

Forma de gen a parabolilor nu este aceeași: pe lângă poveste, acestea sunt și maxime morale sau filosofice, de regulă, care nu conțin nici o alegorie sau alegorie. Pildele Evangheliei pot lua forma unei zicale.

Utilizarea termenului „parabolă”, se referă la astfel de texte parabolice lucrări filosofice asemănătoare parabolei, care se caracterizează printr-o saturare profundă a diferitelor tipuri de simbolism cu numărul său infinit de semnificații. Aceste texte dobândesc funcțiile unei parabole în detrimentul celui de-al doilea plan alegoric, adresat temelor și adevărilor „eternă”. În aceste texte, nu mai există nicio edificare directă - ea este transformată în „etică sporită”. Astfel de lucrări se caracterizează printr-un apel la imagini „arhetipale”, la comploturi din mitologia biblică și antică, gândirea metaforică a autorilor. Astfel, „parabola” se combină în ele cu „neomitologismul” și toate acestea vorbesc despre apartenența lor la tendința alegorică a artei secolului XX.

Caracteristicile specifice ale parabolei sunt considerate bazate pe teoria strategiilor comunicative ale narațiunii propuse de V.I. Tyupa. Conform tipologiei construite de omul de știință, narațiunea din textul literar este caracterizată istoric prin trei strategii care revin la genurile vorbirii pre-artistice orale de legende, parabole și anecdote și reprezintă modele specifice de comportament al vorbirii care sunt reproduse invariabil în dezvoltarea literaturii. Diferența dintre cele trei strategii de comunicare este determinată de natura manifestării competențelor referente, creative și receptive în acestea.

Având în vedere genul parabolei în dezvoltarea diacronică, precum și corelând trăsăturile sale structurale esențiale cu genurile adiacente de tradiție, legendă, emblemă și anecdotă, tragem următoarele concluzii. Conform clasificării lui S. Broitman, parabola este genul principal al poeziei eidetice (tradiționaliste), care a înlocuit era sincretismului și a anticipat era modalității artistice.

În această perioadă, cel mai raționalist dintre tropi se dovedește a fi alegorie, al cărui material de pornire este gândirea abstractă, unde imaginea ar trebui să apară ca un „exemplu senzual”. Celălalt pol al imaginii eidetice este simbolul. În consecință, în această perioadă, două principii ale alegoriei încep să se diferențieze: într-un caz, când alegoria este sinceră și lipsită de ambiguitate, iar acțiunea și eroii ilustrează idei abstracte, avem de-a face cu un text alegoric, în celălalt, când complotul devine mai complicat, unidimensionalitatea sa este distrusă, - cu un simbolic ... Tipurile alegorice și simbolice de alegorie, principiul incertitudinii complotului și situaționalitatea specifică formează situația *complotului*.

În studiile moderne dedicate parabolei, studiul relației dintre principiile alegorice și simbolice din ea continuă să fie destul de relevant.

Evident, o parabolă simbolică, într-o măsură mult mai mare decât una alegorică, este capabilă să transmită semnificații existențiale, nu exprimă idei abstracte, ci dezvăluie paradigmele existenței umane, care este predeterminată de proprietățile simbolului însuși și de diferența acestuia față de alegorie. Este simbolul care oferă relația naturală dintre situația parabolică, complot și semnificația acesteia.

O parabolă simbolică nu oferă răspunsuri complete la întrebările etice și filosofice formulate în ea, ci stabilește doar direcția de gândire pentru conștiința percepătoare. Dacă parabola alegorică nu este ambiguă, atunci cea simbolică „permite o pluralitate de interpretări, iar interpretarea este un mod greșit de a o percepe”⁶. Având în vedere parabola sub aspect diacronic, un număr de cercetători vorbesc despre transformarea unei parabole alegorice într-una simbolică.

Distincția dintre pildele simbolice și alegorice ne permite, de asemenea, să trasăm o linie între pildele literare și cele folclorice. O parabolă simbolică este în mare măsură un fenomen al secolului al XX-lea, se caracterizează printr-o pluralitate de interpretări, ambiguitate, nu există o edificare deschisă, adevărul nu este dat cititorului într-o formă explicită. Acest tip de parabolă este literar, în timp ce alegorismul, învățătura deschisă caracterizează mai des o parabolă populară.

Deci, diferența fundamentală dintre pildele secolului al XX-lea față de cele care au fost scrise în perioadele anterioare constă în noua relație dintre complot și *sensul cel mai interior*: interpretarea din ele încetează să se ridice deasupra evenimentului, iar simbolul și realitatea fuzionează împreună. Semnificația parabolei încetează să mai fie o traducere a limbajului realității în limbajul semnificațiilor mistice, devine deschisă.

În concluzie:

O parabolă este o poveste alegorică care nu are o concluzie moralizantă, spre deosebire de o fabulă, de exemplu. O parabolă diferă de o fabulă prin profunzimea și semnificația semnificației sale, prin amploarea generalizării. Ilustrează o idee importantă legată nu numai de viața privată a unei persoane, ci și de legile universale ale ființei. Conține o lecție sub formă alegorică.

Textul parabolei, care include atât complotul, cât și interpretarea, este o afirmație care este formată din două discursuri, dar are un singur nume - „parabolă”. În consecință, orice enunț, a cărui caracteristică include un element de parabolă, se referă la discursuri diferite, în timp ce se află în același câmp semantic. În ceea ce privește afirmațiile marcate cu indicele parabolei, vom folosi termenul „modalitate” - o categorie literară pe care este recomandabil să o folosiți în analiza fenomenelor parabole.

⁶ Muskhelishvili NL Parabola ca mijloc de inițiere a conștiinței vii / NL Muskhelishvili, YA Shreider // Philosophical Sciences. - 1989.- Nr. 9.- P. 104.

Modalitatea nivelului parabolei include toate enunțurile în care parabola se manifestă la nivelul temei. La nivelul modalității, este investigat aspectul semantic care unește toate enunțurile de parabolă la nivel sintagmatic. Modalitatea parabolei poate fi exprimată (atunci este direct corelată cu nivelul textologic), sau poate să nu aibă o expresie explicită și, în acest caz, este studiată analizând contextul.

La nivel discursiv, analiza se bazează pe intenții, a căror condiționare situațională ne permite să modelăm elementele sistemului „autorului parabolei - audiența parabolei”. Formând texte indexate ca „parabole”, discursul parabolei nu este dominant. Permițând influența intențiilor altor discursuri, discursul parabolic, la rândul său, se extinde la texte care au un gen diferit (acest mecanism stă la baza procesului retoricii).

Se pune întrebarea cu privire la o astfel de abordare a definiției unei parabole, care s-ar baza nu pe generalizări textologice și tematice descriptive-rezumative, ci din componenta conținutului parabolei. Pilda acționează ca un element al sistemului „limbaj-conștiință-realitate”, realizând înțelegerea transcendentalului prin trecerea sensului printr-o combinație de simboluri, ale căror niveluri inferioare de desemnări sunt pline de semnificații superioare, absurde în grila de coordonate subiacentă.

Viziunea tradițională a parabolei prin prisma perechii semnat-semnificant exagerează rolul principiului axiologic. Dacă în studiile genezei genului (rituri de inițiere, conexiune cu o enigmă arhaică etc.), accentul în paradigma paradigmei didactice este necesar, atunci în analiza celor deja stabilite ca fenomen cultural, este indicat să apelăm la componentele structurale ale parabolei.

Pilda are nu numai un anumit timp și spațiu, ci și un efect special. Există două tipuri de poveste a parabolei - „experiment” și „comportament sacru”. „Experimentul” complotului constă în acțiuni nemotivate, uneori absurde situaționale ale subiectului, care vizează obținerea rezultatelor testelor. În parabola-experiment, există figuri ale testerului și ale subiecților. Parcele de acest tip au un număr mare de pilde ale Evangheliei, de exemplu, „Despre semănător”, „Despre sclavul ingrât” și altele. În pildele cu un astfel de complot, nivelul alegoricității și simbolismului este extrem de ridicat, sacralitatea textului se manifestă clar, ceea ce este evident datorită aceleiași neexpediențe a acțiunilor personajelor.

Baza textului care conține complotul „comportament sacru” este comportamentul sacru al subiectului. Pildele de acest tip ocupă un loc semnificativ în colecțiile de pilde taoiste. Acestea sunt astfel de pilde manuale taoiste, precum „Despre un țăran care avea cal”, „Un țăran și un trecător”, „Tată-tăietor de lemne”. Cotidianul din aceste fabule nu se opune sacrului. Profanul poate fi implicat, apoi parabola este construită ca o monostructură. Dacă structura este binară, atunci este construită pe opoziția acțiunilor „corecte” și „greșite”.

Schema, în care planul gospodăriei este identificat cu profanul, nu se aplică unui număr de pilde antice indiene, budiste, taoiste, creștine. Planul vieții de zi cu zi nu este legat exclusiv de profan, ci constituie un nivel de mediere între planul profan și planul Absolutului. O privire asupra parabolei prin triada sacru-cotidian-profan oferă temeuri pentru dezvoltarea funcției unui tip special de „materialism” al parabolei, când elementele descriptive individuale ale narațiunii sunt mărite, elementele lumii obiective a operei sunt prezentate în relief și convexitate.

Cu toate acestea, imagini extrem de dense ale lumii materiale nu creează coordonate spațiale. Plasticitatea picturală a materialismului unei parabole este o expresie a naturii centripete a tot ceea ce este descriptiv care se află în strategia narativă a discursului parabolei. Lucrul, nu ridicat într-un simbol, dar prezentat în prim plan și izolat, este centrul spațiului în care parabola nu își pierde universalitatea.

Pilda este un instrument didactic excelent, deoarece folosește adesea imagini simbolice și metafore pe care publicul le poate recunoaște cu ușurință. Astfel, povestitorul poate transmite adevăruri morale complicate în așa fel încât să devină relatabile și ușor de înțeles cu propria viață. Uneori, ascultătorii trebuie să discearnă lecția pe care o transmite o parabolă, iar publicul participă, de asemenea, la a ajunge la concluzia în acest fel. În general, parabolele îi ajută pe cititori să înțeleagă problemele filozofice sau lecțiile morale în termeni relatabili, în timp ce casierii îi pot conduce într-un mod mai bun să aplice astfel de principii în viața lor de zi cu zi.

Parabola, fiind, de fapt, un gen sintetic, are mult mai multe posibilități și merită o atenție specială.

Datorită sofisticării ideilor conținute în acesta, formulări specifice pentru determinarea diverselor situații de viață care creează o idee reală despre cum ar trebui să fie lumea, ar putea folosi efectul terapeutic și posibilitățile literaturii aforistice.

Fiind o operă filozofică în ceea ce privește conținutul, oferind o idee versatilă a unei persoane și a lumii în ansamblu, a inevitabilității unui conflict între lumile obiective, reale și subiective, despre ceea ce poate sau ar trebui să fie și ce este, parabola folosește cele mai bogate posibilități de acest gen literatură. În plus, alegoria parabolei, *terapia basmului*.

Astfel, potențialul *terapii paratite* ni se pare extrem de mare și ne clarifică două puncte esențiale. În primul rând, el demonstrează irevocabil posibilitatea unei influențe pozitive a unei opere literare asupra cititorului, deoarece compensează o serie de „lipsuri” care susțin viața în diferite sfere ale vieții sale.

În al doilea rând, evidentul în contextul *biblioterapiei*, impactul lucrărilor asupra conștiinței cititorului, în opinia noastră, se corelează direct cu explicația fenomenului de popularitate în masă, cu succesul textelor scriitorilor individuali. Nu mai puțin evident este faptul că nu fiecare carte va

avea capacitățile menționate mai sus. Există lucrări (de exemplu, o parabolă modernă) care vor oferi materiale mai valoroase pentru acest lucru.

În același timp, *biblioterapia* nu oferă un răspuns la întrebarea principală - despre metodele și modalitățile de influență a cărții asupra personalității cititorului. Clarificarea problemei este posibilă numai atunci când se face referire la o teorie care abordează problema mecanismului influenței unei opere literare asupra conștiinței percepătoare. Această teorie este oferită de estetica receptivă germană.

În ciuda faptului că *biblioterapia* este privită cel mai adesea ca o secțiune a psihologiei care utilizează în mod activ metodele și materialul criticii literare, iar estetica receptivă este o secțiune a criticii literare care face apel la psihologie (probleme de percepție), ele se dovedesc a fi apropiate una de cealaltă prin faptul că atât în acest caz, cititorul este văzut ca un punct de plecare în studiul textului.

Termenii cheie ai esteticii receptive, care sunt cei mai relevanți în cadrul cercetării noastre, sunt trei categorii: *orizontul de așteptare*, conceptul *de strategie de percepție a cititorului* asociat acestuia și, în cele din urmă, *identificarea*.

Fiecare operă de artă funcționează în procesul istoric și literar ca, pe de o parte, un produs al activității autorului-creator, pe de altă parte, ca urmare a interacțiunii dintre operă și cititor, operă și interpret. Ambele au propriul lor „orizont de așteptare”, care este codat simultan în textul literar (orizontul de așteptare al operei) și face apel la experiența cititorului, la ideile sale despre artă și realitate (orizontul de așteptare al cititorului)⁷.

Astfel, parabolele și pildele sunt un gen fără vârstă. Popularitatea face pe cei care apelează la parabolă să se gândească la esența, limitele, posibilitățile de extindere a acestora sau, dimpotrivă, la restrângerea, la modalitățile de contaminare și transformare a genului. Amplitudinea utilizării numelui „parabolă” și gama de judecăți cu privire la posibilitățile sale sunt impresionante.

Pentru cercetătorii de pilde, sunt importante nu doar trăsăturile de bază ale poeziei ei (alegorie, didacticism, laconicism), ci și definițiile sale suplimentare, tipologia semnificativă. Limitele de gen se extind datorită apelului la geneza parabolei. „Poate că cel mai capabil gen literar este o parabolă străveche. Într-o singură parabolă, alcătuită din mai multe fraze, se spune atât de mult încât va dura multe secole pentru diferite popoare și diferite sisteme sociale

⁷ Ольшванг О. Ю. Парадоксы в притчах Б. Брехта (на материале пьес «Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сычуани», «Жизнь Галилея») [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве: сборник научных трудов, подготовленный к II Международной научно-практической конференции. В 2 т. – Т.2 – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2007. - С.209-216

1.2. Originea mitică și valențele umaniste ale parabolei în creștinism

Genul parabolei a ajuns până la noi din adâncurile antichității preliterate. Din punct de vedere istoric, conceptul de „parabolă” a fost transformat de multe ori. Parabole ale lui Solomon, din Vechiul Testament, create, conform legendei biblice, de regele lui Israel Solomon în secolul al X-lea. î.Hr. e., sunt, de fapt, o colecție de ziceri, aforisme pe tema moralității și religiei.

Ulterior, parabolele pentru o mai mare claritate au început să includă povești figurative, care se termină cu moralitatea sub forma unei zicale. Acestea sunt pildele incluse în Evanghelie. Aceste pilde sunt similare în formă cu fabule, dar au și o diferență semnificativă față de ele. Parabolele, precum fabulele, sunt alegorice, dar personificările sunt rareori folosite în ele, au un conținut mai serios și sunt caracterizate de o oarecare sublimitate. Mai mult, moralitatea este adesea dedusă la sfârșitul fabulei; parabola lasă tot mai des cititorului dreptul de a trage el însuși concluziile. Natura și caracterele oamenilor sunt trasate în ele trăsături schematice, accentul este pus pe instructivitate, pe concluziile direcției morale și religioase.

Parabolele, la fel ca basmele, sunt în mare parte rodul artei populare. De multe ori o parabolă nu are un autor specific. Acest lucru se datorează faptului că pildele sunt transmise din gură în gură, așa cum erau basmele, dar acum anecdote. Pildele se nasc în adâncurile unei culturi, transmise și repovestite în cadrul aceleiași culturi, perfecționând acuratețea conținutului lor semantic și scăpând de detalii inutile și ne semnificative. Comploturile pentru pilde sunt date de viața însăși. Când apare un eveniment care ilustrează în mod viu o idee, aceasta este spusă, eliminând detalii irelevante din ea. Personajele parabolelor sunt persoane deseori fără nume, numite după semne care sunt importante în acest context (profesor, lacom, om sărac, vânzător, călător etc.).

La începutul erei clasice și al elenismului, parabola intră în școala retorică și începe să se numere printre exercițiile pregătitoare cu care a început predarea retoricii. Elevul antic a fost instruit să folosească parabola ca unul dintre mijloacele de argumentare în discursul public. În ceea ce privește exercițiile, material pentru care a servit parabola, avem cele mai detaliate instrucțiuni din „Pregătirea pentru elocvență” de Aftonius (sec. IV d.Hr.)⁸.

Multe dintre pildele spuse de Isus au paralele în alte tradiții. Cu toate acestea, unele aparțin unui grup special de povești evreiești indigene numite *meshalim*. Aceste „discursuri codificate” sunt pilde care reprezintă o lungă istorie a povestirii morale ebraice și pot fi sub formă de povești simple sau ghicitori lungi. Deși acum este cunoscut pe scară largă, este evident că Iisus a intenționat inițial „Pilda bunului samaritean” în mod special fraților săi evrei.

⁸ Zotta Alexandru Parabola literara, <http://books.corect.com/ro/books/preview/322/pdf>

Întrebat de un avocat despre cum ar trebui să-l considere pe „aproapele” său, Isus spune povestea unui om bogat care a fost asaltat și lăsat mort în timp ce călătorea într-o zi. Atât un preot evreu, cât și un levit (membru al tribului ebraic al bătrânilor religioși) trec pe lângă bărbatul rănit fără să se oprească. În cele din urmă, un samaritean - un grup de oameni ridiculizați istoric ca „necurați” în ochii evreilor - se oprește pentru a se ocupa de rănille omului și îi plătește șederea la un han. Simbolismul lui Isus aici nu numai că îl instruieste să-i ajute pe cei aflați în nevoie, ci și să nu-i prejudece pe oameni datorită diferențelor.

Poveștile parabile ale diferitelor popoare ale lumii au multe în comun, dar, împreună cu aceasta, există și trăsături specifice care caracterizează aroma culturii originale a unui anumit popor, istoria sa veche de secole. Pildele conțin un sens profund și înțelepciune populară, înrădăcinate în trecutul îndepărtat. În ele putem vedea cultura, tradițiile și istoria oamenilor, putem învăța ce sunt binele și răul, să simțim ce înseamnă minunat pentru educarea unei persoane în moralitate, cultură, spiritualitate. Scopul parabolei este de a-i învăța pe oameni să se raporteze în mod conștient la sentimentele lor, să contribuie la formarea conștiinței sale de sine, să dezvolte gândirea, imaginația, intuiția, capacitatea de a-și gestiona sentimentele și să se îmbunătățească.

Parabolele sunt un fel de regulatori ai comportamentului și perspectivelor umane, care sunt judecați clișee care exprimă experiența oamenilor în raport cu imperativele morale sau categorice. Aceștia acționează ca un instrument care imprimă sensul situației în minte, transformând această situație într-o anumită lecție.

Parabolele pot fi considerate un indicator al normelor etice, regulilor vieții sociale și comportamentului în societate, atitudinea unei națiuni prin cultura și limba sa față de lume, alte popoare și culturi. Sunt instrumente excelente și eficiente pentru dezvoltare, învățare și comunicare.

O parabolă, datorită semnificațiilor multistratificate inerente acesteia, va atrage întotdeauna atenția gândirii pedagogice, care se află într-o căutare creativă de resurse educaționale.

Ar trebui să interpretăm pildele în conformitate cu principiile simple pe care sunt menite să le învețe. Isus însuși ne stabilește un model de interpretare, atunci când interpretează anumite parabile în acest mod simplu.

Exemplul 1. Isus i-a spus scurta parabolă a *celor doi debitori* către Simon Fariseul (Luca 7: 36-47) pentru a deschide ochii și pentru a-l ajuta să vadă lucrurile diferite. În ochii lui Simon, el este cel mai mic debitor față de Dumnezeu, iar femeia imorală cu atât mai mare. Cu toate acestea, Isus îi arată lui Simon, cu o parabolă pătrunzătoare, că Simon are, prin urmare, dragostea mai mică pentru Dumnezeu!

Acum, Simon ar fi ratat în întregime punctul acestei parabole, dacă s-ar fi întrebat despre semnificația motivului pentru care sumele de bani datorate de debitori sunt divizibile cu cinci sau

dacă există vreun sens ascuns în faptul că datoria mai mare era exact de zece de ori mai mică datorie.

Exemplul 2. La fel, parabola *perlei de mare preț* (Matei 13: 45-46) face un punct despre valoarea împărăției lui Dumnezeu în comparație cu bogăția pământească. Perla reprezintă regatul Cerurilor și toate bunurile negustorului - pe care le-a vândut pentru a câștiga perla - reprezintă bogăția pământească .

Scopul acestei parabole este că câștigarea împărăției Cerurilor merită să sacrificăm orice cantitate de bunuri lumești, dacă este necesar. Ne-am distrage atenția din acel moment dacă am încerca să găsim o anumită semnificație în faptul că negustorul a căutat *perle* fine mai degrabă decât rubine fine sau diamante fine .

Exemplul 3. Pilda *buruienilor de pe câmp* (Matei 13: 24-30, 36-43) este un exemplu al lui Isus care interpretează propria sa parabolă. Ar trebui să luăm propria interpretare a lui Hristos a uneia dintre pildele sale, ca paradigmă sau model sau model pentru interpretarea celorlalte pilde ale sale.

Pildele sunt, în general, narațiuni simple și ușor pentru oricine să urmeze și să culegă mesajul principal. Există adesea un personaj implicat care a luat o decizie proastă mai devreme în viață sau în poveste și trebuie să facă față consecințelor. Pildele conțin astfel un subtext al modului de a duce o viață morală și de a ne comporta.

Dintr-o perspectivă istorică, genul parabolei are o structură în două părți clar exprimată: în spatele oricărei povești luate „din realitate” apare inevitabil o morală de o ordine existențială superioară, pentru care, de fapt, a fost spus cititorului. Parabola modernă devine în trei părți, ceea ce, în opinia noastră, poate fi explicat prin apariția în era modalității artistice a *complotului de formare*, care este corelată istoric atât cu situația *complotului*, cât și cu *complotul ciclic* al poeziei eidetice, deoarece reproduce schema sa în trei părți. Cu toate acestea, în noul model, locul *pierderilor - căutării - câștigurilor este* luat de *desituație - devenire - final deschis*.

În continuare, ne vom referi la o parabolă mitică, cea a „Fiului risipitor”. Această parabolă are versiuni în două texte religioase: Biblia și *Sutra Lotusului* , unul dintre cele mai sfinte volume pentru budiștii Mahayana. În versiunea biblică, Isus spune povestea unui tânăr sfâșiat care, împotriva dorințelor tatălui său bogat, decide să-și ia moștenirea devreme. Tânărul greșit suflă repede prin toți banii și este lăsat înfometat și lipsit într-o fermă de porci. Când în cele din urmă se întoarce la tatăl său din disperare și rușine, bărbatul își întâmpină fiul acasă cu brațele deschise.

Astfel, pilde precum cele din Biblie sau cărțile sfinte ale budismului demonstrează tendința acestor povești de a fi în mare parte de natură religioasă. Cu toate acestea, unele, precum cele folosite de Socrate și de alți gânditori greci din secolul al V-lea î.Hr., apar într-un context filozofic sau în alt context laic.

Evangelheliile sinoptice au fost scrise la mulți ani după viața lui Isus. Scriitorii Evangheliei (cu ajutorul Duhului) erau obișnuiți cultural cu tradiția orală. Rabinii învățați prin prezentare orală. Isus a imitat această abordare orală a învățării. Din cunoștințele noastre, El nu a scris niciodată niciuna dintre învățăturile sau predicile Sale. Pentru a ajuta memoria, prezentările didactice au fost repetate, sintetizate și ilustrate. Scriitorii Evangheliei au păstrat aceste mijloace de memorie. Pildele, care sunt greu de definit, sunt una dintre aceste tehnici.

"Pildele sunt definite cel mai bine ca povești cu două niveluri de semnificație; nivelul poveștii oferă o oglindă prin care realitatea este percepută și înțeleasă"⁹.

„O parabolă este o vorbă sau o poveste care urmărește să conducă acasă un punct pe care vorbitorul dorește să îl sublinieze ilustrând-o dintr-o situație familiară a vieții comune”¹⁰,

Este greu de definit cu exactitate ceea ce se înțelegea prin termenul „parabolă” în vremea lui Isus¹¹: Unii spun că reflectă termenul ebraic *mashal* care era orice fel de enigmă (Marcu 3:23), zicală isteată (Parabole, Luca 4:23), zicală scurtă (Marcu 7:15) sau zicală misterioasă („zicală întunecată” ”); Alții susțin o definiție mai limitată a unei nuvele.

În funcție de modul în care se definește termenul, peste o treime din învățăturile consemnate de Isus sunt sub formă parabolică. Acesta a fost un gen literar major al NT. Pildele sunt cu siguranță ziceri autentice ale lui Isus. Dacă cineva acceptă a doua definiție, există încă mai multe tipuri diferite de nuvele¹²:

1. Povești simple (Luca 13: 6-9)
2. Povești complexe (Luca 15: 11-32)
3. Povești contrastante (Luca 16: 1-8; 18: 1-8)
4. Tipologic / alegoric (Mat. 13: 24-30, 47-50; Luca 8: 4-8, 11-15; 10: 25-37; 14: 16-24; 20: 9-19; Ioan 10) ; 15: 1-8)

În tratarea acestei varietăți de materiale parabolice, trebuie interpretate aceste ziceri pe mai multe niveluri. Primul nivel ar fi principiile hermeneutice generale aplicabile tuturor genurilor biblice.

Un exemplu biblic de pildă este cel pe care profetul Natan i-a spus-o regelui David. Această parabolă ne permite să vedem în acțiune procesul descris mai sus. Profetul Natan a folosit o pildă pentru a-l trezi pe David la păcatul pe care îl comisese cu privire la Bat-Șeba (Samuel 12: 1-15) .

⁹ Dicționarul lui Isus și Evanghelii, (p. 594)

¹⁰ *The Zondervan Pictorial Bible Encyclopedia* (p. 590).

¹¹ Кушнарева Л. И. Языковая структура библейской притчи (на материале Книги Притчей Соломоновых) // Культурная жизнь Юга России, № 4 (33), 2009. — С.109–112.

¹² Пыжова, Е. И. К вопросу о притче / Е. И. Пыжова. — Текст : непосредственный // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.). — Москва : Буки-Веди, 2014. — С. 3-9. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/136/6393/> (дата обращения: 12.01.2021).

David, un fost păstor, nu a avut nicio dificultate în a vedea nedreptatea făcută săracului om lipsit de mielul său de companie de către un om bogat și puternic. S-a enervat destul de mult și a vrut să pedepsească persoana care a comis nedreptatea. Atunci Nathan i-a spus pur și simplu lui David: „*Tu ești omul!*”. David a realizat apoi că povestea ilustrează propriul său act de nedreptate. Analogia a fost atât de puternică încât David și-a văzut imediat propriul păcat. Mânia lui pentru faptele nedrepte ale altui om a devenit rușine și pocăință față de ale sale .

La fel ca Nathan, Isus a fost un Maestru al pildei și a folosit adesea pilde pentru a arăta păcatele oamenilor .

Secretul popularității parabolei stă nu numai în caracteristicile specifice ale conținutului și formei sale artistice , ci și în accesibilitatea sa către orice ascultător. Parabola este ușor de reținut, păstrată ferm în memorie, este un material excelent pentru argumentare și decorare a vorbirii. O parabolă este un gen de vorbire care este la fel de capabil să influențeze mintea și sentimentele ascultătorilor.

Parabolele pot fi folosite într-o varietate de situații de comunicare: în vorbirea publică, ca justificare într-un litigiu, în conversație, discuție și , care este important pentru comunicarea pedagogică, în rezolvarea situațiilor conflictuale.

Parabolele, care îmbină înțelepciunea și simplitatea, ne învață să gândim, să găsim soluții la probleme, să dezvoltăm gândirea, intuiția și imaginația. Unii ne aduc inspirație, alții ne fac să râdem, alții - gândesc.

Frumusețea unei pilde este că nu împarte mintea umană în întrebări și răspunsuri. Ea le oferă oamenilor un indiciu despre cum ar trebui să fie lucrurile. Parabolele sunt indicații indirecte, sugestii care pătrund în inimă ca semințele. La un anumit moment și anotimp, vor răsări și vor da răsărituri.

Însuși cuvântul „pildă” ne-a venit din învățătura Evangheliei. „Pilda” provine din grecescul „paravoli” care înseamnă comparație, asimilare. O parabolă este un scurt text în care un fel de adevăr moral este explicat cu ajutorul unor situații familiare de viață sau fenomene naturale. Isus Hristos a început să-i învețe pe oameni cu pilde pentru a-i trezi pe ascultători într-o formă figurativă de exprimare pentru a reflecta asupra vieții spirituale și a legilor ei. Desigur, viața este diferită în multe privințe de a noastră. Dar, în ciuda diferenței de timp și de drepturi, oamenii din acele vremuri nu sunt atât de diferiți de noi. Au avut probleme, nevoi spirituale și nevoi similare cu ale noastre. Pildele ne învață să trăim în conformitate cu poruncile Evangheliei

O parabolă este un fenomen universal al folclorului mondial și al creativității literare. Genul pildei trăiește de câteva secole și, ca și până acum, stârnește interes nu numai în rândul scriitorilor și al poeților, ci și în rândul cititorilor.

„Înțelepciunile exprimate sub formă de parabole”, arată modul în care sfaturile de zi cu zi sunt voința rezonabilă a singurului Dumnezeu, oferind înțelepciune, caracter obiectiv și atemporal” persoanelor care le înțeleg. Interpretarea lor a caracterului nu este identică cu interpretarea evanghelică care .. Isus Hristos dă pildele sale vorbesc despre eternul ceresc, adevărata viață spirituală și parabola lui Solomon s-au convertit în întregime în practica cotidiană și ritualică, omul este linia poveștii, conectând vechnostnoe pământesc, temporal și ceresc, poveste, vorbind despre alegerea morală individuală și responsabilitatea individuală pentru acest pas - existent.

Pildele lui Isus Hristos sunt menite să facă orice „adevăruri, idei ale creștinismului mai,, tangibile”. Interpretarea în el este esența sa, sarcina principală a complotului este de a ilustra interpretarea. Adică, există anumite elemente ale conștiinței care nu sunt accesibile percepției senzoriale umane, deoarece atât Dumnezeu, cât și Împărăția Cerurilor nu pot fi văzute sau îmbrățișate de minte, iar parabola face ca aceste idei, lipsite fundamental de imagini vizuale și tactile, să fie „vizibile și tangibile”. În pildă, există o dezincarnare treptată a realităților pământești spre abstractizare spirituală. În pilda Evangheliei, interpretarea este o parte integrantă, spre deosebire de epocile ulterioare.

În creștinism, idealul este inclus în conceptul de credință în Dumnezeu, speranță, iubire. Scopul ideal și bunătatea sunt de obicei denotate de conceptul de **valoare** și exprimă astfel o anumită excelență, ideală, datorată, precum și ceea ce ar trebui căutat pentru a sprijini dezvoltarea și a contribui la îmbunătățirea vieții. Valoarea este ceva care poate nu este încă, dar care ar trebui să fie și unde merită să mergi.

Isus Hristos a predicat adesea învățătura Evangheliei sub forma unor povești alegorice, pentru care a luat povești din natură sau din viața socială modernă. Astfel de povești se numesc pilde. Deși pildele erau cunoscute chiar și în vremurile Vechiului Testament, ele au primit perfecțiune și frumusețe deosebite în gura omului-Dumnezeu.

Mântuitorul și-a expus învățătura sub formă de povești alegorice din mai multe motive. În primul rând, El a vorbit despre adevăruri spirituale profunde pe care ascultătorii Săi erau greu de înțeles. Și o poveste specifică și vie extrasă din viață ar putea fi amintită mulți ani, iar o persoană care încearcă să înțeleagă semnificația acestei povești ar putea reflecta asupra ei, se poate aprofunda în conținutul ei și, astfel, înțelege treptat înțelepciunea ascunsă în ea. În al doilea rând, oamenii care nu înțeleg pe deplin învățăturile Salvatorului ar putea să o interpreteze în felul lor, răspândindu-le într-o formă denaturată. Parabolele au păstrat puritatea învățăturii lui Hristos îmbrăcând conținutul ei sub forma unei narațiuni concrete. În al treilea rând, pildele nu numai că conțin o lege divină generală, dar demonstrează aplicabilitatea ei atât în viața privată, cât și în cea publică. Pildele lui Hristos sunt minunate în acest sens că, în ciuda secolelor trecute, nu și-au

pierdut deloc claritatea și frumusețea fermecătoare. Parabolele sunt martori vii ai strânsei unități care există între lumile spirituale și fizice, între cauza interioară și manifestarea ei în viață.

În Evangheliile găsim peste treizeci de pilde. Ele pot fi împărțite în funcție de cele trei perioade ale slujirii publice a Salvatorului. Primul grup include pildele spuse de Mântuitorul la scurt timp după Predica de pe munte, în perioada dintre al doilea și al treilea Paște al serviciului Său public. Aceste pilde inițiale vorbesc despre condiția extinderii și întăririi Împărăției lui Dumnezeu sau a Bisericii printre oameni. Aceste nume ar trebui înțelese ca Biserica lui Hristos de pe pământ, care la început era formată din doisprezece apostoli și cei mai apropiați discipoli ai lui Hristos și, după coborârea Duhului Sfânt pe apostoli în ziua Rusaliilor, a început să se răspândească rapid în diferite țări în care au predicat apostolii. În esența sa spirituală, Biserica lui Hristos nu se limitează la niciun teritoriu, naționalitate, cultură, limbă sau alte semne externe, căci harul lui Dumnezeu pătrunde și locuiește în sufletele oamenilor, luminându-le mintea și conștiința, îndreptându-și voința spre bine. Oamenii care au devenit membri ai Bisericii lui Hristos sunt numiți „fii ai Împărăției” în pilde, spre deosebire de păcătoșii necredincioși și care nu se pocăiesc, care sunt numiți „fii ai celui rău”. Condițiile pentru răspândirea și întărirea Împărăției lui Dumnezeu în oameni sunt descrise în pildele despre semănător, despre neghină, despre sămânța care crește în invizibil, despre semințele de muștar, despre o perla prețioasă, despre aluat și altele.

Pilda dezvăluie astfel de elemente de conștiință care sunt inaccesibile percepției senzoriale, ceea ce nu poate fi văzut sau îmbrățișat de minte, iar parabola face ca aceste idei, lipsite de o imagine fundamental vizuală și tactilă, să fie „vizibile și tangibile”¹³. Există o dezincarnare treptată a realităților pământești spre abstractizare spirituală. Iar interpretarea pildei, sau mai bine zis capacitatea de a interpreta, este o parte integrantă a pildei Evangheliei. Isus spune pilda unui cerc larg de ascultători, dar interpretarea se deschide doar discipolilor. Este de remarcat faptul că de fiecare dată când ucenicii au cerut să explice esența pildei, Isus este surprins: „Nu ai înțeles încă?” (Matei 15:15 - 16). Aceasta sugerează că parabola pe care a expus-o poate fi interpretată nu numai de el. Iar Iisus, de fiecare dată oferind o interpretare, se așteaptă ca discipolii să învețe să vadă în mod independent abstracțiunile pe care le expune.

O astfel de parabolă învață gândirea figurativă și abstractă, în plus, acest gen este plin de diverse simboluri, soluția cărora duce la înțelegerea sensului. Astfel, Isus îi învață pe discipolii săi să înțeleagă concepte simbolice și abstracte, în spatele cărora se ascund esența învățăturilor Sale și adevărurile importante, pentru înțelegerea esenței ființei, a lui Dumnezeu și a naturii Împărăției Cerurilor.

¹³ Perspective asupra textului și discursului religios,
https://www.academia.edu/5006120/Perspective_asupra_textului_%C8%99i_discursului_religios

Pildele Evangheliei joacă un rol special în evoluția acestui gen și a „tipului alegoric de conștiință” în general, care poate fi numit dominant timp de multe secole de istorie umană. Luați în considerare câteva dintre cele mai iconice parabole, care indică simboluri care sunt caracteristice și asociate cu un context specific. Pilda sămânței de muștar. (Matei 13:31 - 32; Marcu 4:30 - 32; Luca 13:18 - 19). Muștarul negru este o plantă anuală, dar poate atinge o înălțime de 2,5 - 3 m, are o tulpină ramificată, deci arată ca un copac care este cu adevărat atrăgător pentru păsări (ciuperci) cu semințele sale uleioase¹⁴.

Dacă timpul este pierdut, muștarul se transformă într-un copac, atrăgând, în plus, multe păsări, provocând chiar mai multe daune culturilor decât planta însăși. Iisus compară acest bob cu Împărăția Cerurilor, pe care o persoană o seamănă „în câmpul său” și devine mai mare decât toate „cerealele” semănate mai devreme, făcând imposibil să trăiască tot ce i-a venit înainte. Și crește atât de mult încât mulți se pot ascunde în „umbra” ei și se pot hrăni cu „boabele” sale. Astfel, Împărăția Cerurilor în pilda lui Hristos apare ca ceva negativ și chiar dăunător naturii umane pământești, deoarece se îneacă și absoarbe totul odată cu creșterea sa. Împărăția Cerurilor este ceea ce primește o persoană în schimbul tuturor, dar este mult mai mult decât tot ceea ce are o persoană și, prin urmare, este capabil să compenseze din abundență tot ceea ce este dat. Pilda semănătorului. (Matei 13: 3 - 23; Marcu 4: 3 - 20; Luca 8: 5 - 15)¹⁵.

Înțelesul pildei a fost interpretat de Hristos însuși, dar El dezvăluie acest secret numai discipolilor săi, justificând decizia sa prin faptul că nu mulți sunt capabili să o înțeleagă (Luca 8: 9; Matei 13:11 - 17; Marcu 4:11 - 13).

Conform credinței populare, parabola prezintă elementele de bază ale vieții spirituale, că este necesar să cultivi și să crești calitatea „solului tău”, precum munca zilnică a unui țaran/semănător. Susținătorii calvinismului interpretează această parabolă din punctul de vedere al predestinării mântuirii - Dumnezeu a predeterminat pe cei mântuiți, aceștia sunt cei a căror „sol” este fertil pentru acceptarea cuvântului lui Dumnezeu și moștenirea împărăției lui Dumnezeu. Schema prezentată în parabolă seamănă cu o campanie de marketing: un manager oferă produse unui public potențial și doar 10% le cumpără. Principala figură simbolică din pildă este solul. Semănătorul este unul, sămânța este aceeași pentru toată lumea, dar se rădăcină numai pe solul harului și dă roade (Matei 13:23; Marcu 4:20), adică calitatea solului este de o importanță fundamentală.

Învățăturile lui Isus nu oferă prescripții precise, ci respectarea unui principiu. Nu este o regulă detaliată, oferă adevărul atribuit elevilor sub forma responsabilității, în orice caz particular,

¹⁴ Gherasim Alexandra, Cara Nadejda, Teoria textului, <http://litere.md/wp-content/uploads/2014/06/Alexandra-GHERASIM.-Teoria-textului.-Antologie-pentru-masterat.pdf>

¹⁵ White Ellen G., Parabolele Domnului Hristos, [https://egwwritings-a.akamaihd.net/pdf/ro_PDH\(COL\).pdf](https://egwwritings-a.akamaihd.net/pdf/ro_PDH(COL).pdf)

să decidă singuri cum să folosească esența sa de bază. Isus încheie parabola bunului samaritean cu cuvintele „37 ... Πορεύου καὶ σὺ ποιεὶ ὁμοίως70” (Luca 10:30 - 37), El nu a oferit o ilustrație pentru a acționa într-o situație identică. Este necesar să acționăm ca modul de gândire reflectat în parabolă: dezinteresat și independent pentru a răspunde nevoilor oamenilor. Etica morală a lui Isus este neoriginală și în multe privințe repetă pasajele destul de generale ale legilor evreiești. „Nu există o singură învățătură etică în Evangheliile care să nu aibă paralele nici în Vechiul Testament, nici în Apocrifă, nici în literatura talmudică și midrashică din perioada apropiată timpului lui Isus”. Influența eticii tradiționale asupra lui Isus, desigur, dar El nu pretinde că este revoluționar în învățătura Sa. Isus a transformat binecunoscutele „adevăruri veșnice” în ceva nou. Observăm, în special, următoarele puncte.

1) Din numărul mare de tradiții existente, Isus a selectat acele elemente pe care le-a considerat esențiale. Legea lui Moise (așa cum a fost înțeleasă de farisei) a fost curățată de detalii care nu aveau o încărcătură semantică în conținutul lor, din care El a derivat principiile fundamentale.

2) El a rearanjat accentul pe maximele evreiești existente. El a subliniat importanța păstrării poruncilor la nivelul motivului intrinsec. Forma (cum să execuțați) nu ar trebui să prevaleze asupra conținutului (ce să execuțați). Poziția primară în învățătura lui Isus este ocupată de starea interioară a unei persoane, care determină poziția și alegerea sa într-o anumită situație.

3) Isus deduce principiile cardinale și dezvăluie pe deplin intenția lor. El ia un postulat existent și îl duce la un nou nivel. De exemplu, legea lui Moise spune: „18Nu te răzbuna și nu te supăra pe fiii poporului tău, ci iubește-ți aproapele ca pe tine însuși” (Levitic 19:18).

Isus dezvoltă o altă formulă, în care dă acestui postulat un sens fundamental nou: „44 ... iubește-ți dușmanii și roagă-te pentru cei care te persecută ...” (Matei 5:44; Luca 6:26 - 27). Argumentul pentru cuvintele Sale este porunca „48 Fii la fel de desăvârșit precum este perfect Tatăl tău Cereș” (Matei 5:48). Astfel, direcția prescripției existente dobândește o bară către care ar trebui să te străduiești și această bară este perfecțiunea care nu are limită.

4) Culmea învățaturii etice a lui Isus a fost întruchiparea cunoașterii în acțiune. Problema aplicării practice a cunoștințelor este relevantă până în prezent. Isus evidențiază partea practică a învățaturii într-un aspect important, fără de care înțelegerea cuvintelor Sale este imposibilă. El i-a inspirat pe oameni să-și urmeze învățătura și El însuși a urmat-o. Interesul în creștere rapidă pentru învățăturile lui Isus nu poate fi explicat fără echivoc. Din textul Evangheliilor, vedem că oamenii au fost atrași de învățăturile lui Isus, au simțit o experiență reală în spatele lui. El nu le-a dezvăluit oamenilor adevăruri noi, dar nimeni nu le formulase anterior cu o asemenea convingere „ήν γάρ διδάσκων αὐτοῦς ὡς ἐξουσίαν ἔχων ... 72” (Matei 7:29; Marcu 1:22).

Într-un mod uimitor, El a transmis publicului încrederea Sa interioară în adevăr. Să notăm un alt factor. Învățăturile lui Isus au fost deosebit de convingătoare datorită modului în care El s-a identificat cu El: urmarea învățăturilor Sale a fost o chestiune de fidelitate personală a lui la ceea ce a spus.

Puțini sunt capabili să urmeze idealul abstract; este cu totul altceva să adere la idealul întruchipat în personalitate.

Particularitatea și realizarea importantă a lui Isus ca învățător a fost că El a întruchipat în Sine ceea ce El a învățat. „Ucenicii au identificat adevărul învățat cu un lider specific care a inspirat dragostea și încrederea în ei. Cheia originalității și a apelului lui Isus este adânc înrădăcinată în cine a fost și în ce a făcut El pentru ucenicii Săi⁷³. Isus Însuși creează un ideal către care ar trebui să ne străduim, dar acest ideal nu este El Însuși și slujirea Sa. Acest ideal este Împărăția Cerurilor (Βασιλεία τῶν οὐρανῶν). Mai mult decât atât, numai El are o idee despre acest ideal și numai El știe exact ce este și cum să-l atingă.

Isus creează un întreg sistem în jurul ucenicilor Săi. În porțiuni, dezvăluindu-le treptat adevărata Sa natură și transmitând adevărul pe care dorește să le transmită. Percepând învățătura Sa, discipolii sunt scufundați într-o atmosferă specială de încredere reciprocă cu învățătorul, care ulterior îi ajută să se deschidă, dar acest lucru se întâmplă numai după împlinirea deplină a ceea ce a spus Isus. Când elevii văd că toate cuvintele profesorului lor sunt reale și aplicabile, există o înțelegere că au primit mai mult decât se așteptau să primească. Isus a prezentat doctrina în simplitate, punând informații în imagini de înțeles și folosind fraze simple.

Ucenicii, care au acceptat și asimilat adevărul, au putut să-l aplice și au primit nevoia de a-l împărtăși cu alții, adunând ucenici pentru ei înșiși, urmând exemplul lui Hristos. Sistemul de valori, construit de Isus, vizează o persoană, îmbunătățirea și dezvăluirea acesteia. Dar deschiderea nu este pentru realizarea de sine, ci pentru abilitatea de a vedea, realiza și conține adevărul pe care El îl poartă. Astfel, cunoștințele și abilitățile dobândite în copilărie, începem să le folosim și să le aplicăm în viața adultă, după ce am parcurs o anumită cale, am însușit aceste cunoștințe și dobândim abilități și abilități, ajungând în situații în care putem aplica aceste cunoștințe, în care acestea sunt utile. Ucenicii lui Isus au auzit cuvântul, dar l-au învățat când au avut nevoie să-l aplice. Cartea despre Faptele Apostolilor (2: 1 - 8) vorbește despre „descendența Duhului”, după care au primit curajul și dorința de a împărtăși adevărul învățat. Și aceasta este o consecință inevitabilă a descoperirii a ceva nou. Atunci când descoperă ceva nou și care merită pentru sine, o persoană are inevitabil nevoia să o împărtășească cuiva. Așadar, Isus le-a dat discipolilor cunoștințe, dar, nu doar afirmând ceea ce îi este cunoscut, El a adaptat informațiile astfel încât să poată înțelege, explicând, dacă L-au întrebat despre aceasta. El a creat o atmosferă favorabilă studenților pentru a reflecta și a se schimba, deoarece, fără o schimbare în gândire, stăpânirea și

acceptarea lucrurilor noi este imposibilă în principiu. Modelul pedagogic al lui Isus este un set de anumite principii care includ cerințe în primul rând pentru profesor, apoi pentru elevi. O caracteristică a modelului este aplicarea practică obligatorie a cunoștințelor dobândite; fără practică, este imposibil să înțelegem pe deplin învățăturile lui Isus.

În procesul de învățare, elevii sunt scufundați într-o atmosferă specială, ale cărei elemente obligatorii sunt: dragostea unul pentru celălalt, încredere completă și înțelegere reciprocă, pentru care se folosesc conversații sincere și exemple vizuale, din partea profesorului, atât în atitudinea sa personală față de învățare, cât și în urma predă și tehnici pedagogice: analiza unui complex folosind o imagine abstractă simplă. În prezentarea învățăturilor sale, Isus folosește nu numai tehnici pedagogice; discursul său conține adesea expresii figurative vii și jocuri de cuvinte. Ceea ce dă piquancy și atractivitate învățăturii Sale.

Isus schimbă radical punctul de vedere al adevărilor deja cunoscute, dezvăluind intențiile lor. Crește încărcătura semantică a conceptului, lăsându-l într-o prezentare simplă și concretă, astfel conceptul capătă o formă cardinală și necesită o auto-îmbunătățire constantă. Libertatea, în sensul său etic deplin, implică responsabilitate. Pentru că, deseori, libertatea de exprimare a unei persoane este mai mare decât libertatea alteia. Isus își eliberează discipolii de lege, le oferă o libertate totală de alegere, dar avertizează asupra prezenței libertății în ceilalți oameni, pe care nici omul, nici Dumnezeu nu o pot limita, prin urmare învățătura Sa poartă adevărul slujirii absolute unul altuia, bazat pe respect reciproc (dragoste) personalitate pentru cei ca ea.

1.3. Valențele literare ale parabolei

Parabola este o formă literară care se află în sistemul simbolismului didactic și educațional, care acționează în principal ca o componentă în alte genuri literare, dar poate alcătui o mică poveste independentă de natură alegorică, care are un sens instructiv și o formă specială de narațiune care se mișcă, așa cum ar fi, de-a lungul unei curbe (parabolă) : începând cu subiecte abstracte, povestea abordează treptat subiectul principal, iar apoi revine la început.

Cuvântul „parabolă” acționează ca un index, care marchează atât genul operelor de artă alegorice, cât și orizontul special al așteptărilor cititorului, precum și punctul de vedere al autorului asupra propriei opere.

Cercetătorii îl numesc pe Aristotel una dintre primele surse de menționare a parabolei. Stoicii vorbesc despre o parabolă în predarea căilor. În retorica latină, există un cuvânt sinonim similitudo sau collatio. Până în antichitatea târzie, acești termeni sunt folosiți împreună cu versiunea greacă.

Sunt cunoscute vechile parabole ale lui Menenius Agrippa (aici relația dintre patricieni și plebei este clarificată de parabola despre stomac și alte părți ale corpului) sau parabola Noului Testament (de exemplu, parabola fiului risipitor).

În Evul Mediu, discursul parabolic a fost o parte integrantă a conștiinței creștine, deoarece învățăturile lui Hristos din punct de vedere formal s-au manifestat în mod clar în pilde. Creștinarea lumii occidentale a dus la faptul că strategia parabolei a devenit una dintre metodele cunoașterii. Au început să caute sacralitatea literalmente în toate. Orice semn ar putea deveni o alegorie, alegorie, simbol. În orice caz care s-a întâmplat (coexistență) - cazul - ei căutau o parabolă. Orice complot, chiar și nu unul sacru, ar putea fi supus verbalizării.

Influența intenției didactice asupra strategiei discursului parabolic a dus la crearea de texte, al căror apartenență a genului pare vagă din punctul de vedere al sistemului de gen modern. Pentru epoca declinului parabolei clasice (secolele XII-XVIII d.Hr.), baza parabolei nu este contradicția dintre lumea sacră și cea profană, ci gândul edificator al creatorului său. De aici și stiltedness și valoarea estetică redusă a pildelor autorului studenților alfabetizați ruși. Acesta din urmă, rescriind parabolele indiene antice originale, a exclus complet complotul din textul parabolei, considerându-l un element inutil. În textele cu o astfel de construcție, interpretarea a acționat ca o explicație a simbolului, fixând nivelul de înțelegere a acestuia. Această interpretare a „cimentat” parabola, excluzând posibilitatea de a percepe imagini la alte niveluri. Până când simbolul este explicat,

În Renaștere, prioritățile conștiinței artistice s-au schimbat: de la contemplare la acțiune, de la regularitate la întâmplare, de la divin la uman. Colecțiile de pilde au dat loc colecțiilor de nuvele. Acest proces, procesul de romanizare, într-un anumit sens a fost opusul procesului de retorică și a constat în asimilarea de comploturi și elemente de parabole, anecdote, legende de către roman.

Genul parabolei era eterogen în Evul Mediu. În această perioadă, a existat un proces de atribuire deliberată și artificială a funcțiilor sau numele unei parabole textului - „procesul ritualismului, care a continuat pe mai multe niveluri. La primul nivel, autorul prezintă textul publicului ca o parabolă. Retorica autorului asupra textului este asociată cu o intenție didactică. La al doilea nivel, audiența se pronunță în jos, atunci când cititorul sau ascultătorul înțelege orice text perceput ca o parabolă. Vorbirea asupra textului este asociată cu o stare de așteptare hipertrofiată a unei parabole. Consecința unei astfel de înțelegeri extinse este apariția noilor concepte: rom și n-pritcha, dram și-pritcha, mândrie.

Nu calitatea interioară a sensului, a imaginilor, a complotului îl face o parabolă, ci o funcție parabolică, pentru a cărei interpretare o adaptează naratorul. Aproape singurul semn care indică faptul că avem o parabolă în fața noastră, în acest caz, este un mod parabolic de a interpreta complotul de către narator. Această metodă se bazează pe faptul că fiecare element al structurii

complotului poveștii este comparat cu un obiect care este îndepărtat în natura sa de acest element, drept urmare întregul sistem de imagini (și, în unele cazuri, suma mecanică a imaginilor) din complotul dat este comparat (adesea mecanic) cu un fel de sistem îndepărtat, extraterestru (sumă) de obiecte. "

În secolul al XIX-lea. o parabolă dintr-un gen canonic devine mai degrabă un tip de conștiință artistică, un mod de a înțelege realitatea artistică. În modificarea modernă a genului, „natura senzuală a imaginii și puterea conștientă a ideilor” sunt combinate în mod unic.

Însuși, cuvântul de parabolă este arhetipal în sec. XIX, el reflectă conștiința colectivă, generică, norme și atitudini general acceptate. Și, prin urmare, „susceptibilitatea” eroului la parabolă mărturisește „implicarea” sa în domeniul cunoașterii universale, comune, semn al stabilității, stabilității sale. Așa se realizează parabola în romanele lui Dostoievski, devenind în ele o formă de exprimare a filosofiei „pozitive”, opusă incertitudinii epistemologice a naratorului și conștiinței haotice a personajelor. Toate paradigmele Evangheliei, citite în comploturile romanelor și percepute în proiecția pe aceste comploturi ca parabole, joacă rolul unui fel de dominanți monologici. Acestea ne permit să corelăm contradicțiile ființei romanului cu modelele existențiale universale și, astfel, să explicăm și să rezolvăm aceste contradicții. În jurnalismul târziu al scriitorului ca o parabolă, în opinia noastră, cele mai banale fapte „de ziar” sunt adesea refractate. O astfel de parabolă devine baza unui tip special de filosofare, care nu atinge nici o categorie abstractă, dimpotrivă, este cufundată în viața însăși, al cărei subiect este un fapt cotidian, cotidian al unei persoane, concret, literal și viu. Un astfel de transfer de semnificații schimbă ele însele aceste semnificații - le transferă din categoria ideilor abstracte la faptele existenței.

Dacă studiile dedicate parabolei sunt în principal lucrări teoretice speciale care conțin o cerere de consistență, atunci specificitatea studiului intern al parabolei este că această problemă se desfășoară în principal în contextul polemicii jurnalului, ceea ce lasă o anumită amprentă chiar în formularea întrebării. ... În anii '70, momentul în care se acordă cea mai mare atenție formelor de parabolă, parabola este considerată în cadrul discuției, dedicat unui număr mai larg de cercetări în problema convențiilor din literatură. Definiția unei parabole este complicată de faptul că, în etapa actuală, parabola devine obiectul nu numai al studiilor literare, ci și filosofice și culturale. În ele, este privită nu ca o categorie literară, ci ca un fenomen de semiotică și un fenomen al culturii. Lucrările lui T.V. Danilova, Yu.I. Levina, M.A. Sobutsky și mai ales articolul lui N.L. Muskhelishvili și Yu.A. Schrader „O parabolă ca mijloc de inițiere a cunoașterii vii.”¹⁶

¹⁶ Воробьева Е. Неизвестный Кржижановский (Заметки о киевском периоде творчества писателя) // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 291 (<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/6/vor.html>). А по И. Бражникову «притча – это какой-то первоэлемент литературы. Притча есть и в сказке, и в проповеди» (Кукулин И. «И говорил с ними...» Три интервью о возрождении жанра притчи в современной литературе // TextOnly. 1999: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm>).

Cu toate acestea, în general, critica literară rusă se dovedește a fi concentrată nu pe fundamentele structurale, ci pe poetica parabolei. Direcția acestei înțelegeri este stabilită de articolul S.S. „Pilda” lui Averintsev¹⁷, publicată într-o serie de publicații enciclopedice. Potrivit S. S. Averintsev, poetica parabolei se distinge prin „excluderea descriptivității,, prozei fictive ”de tip european antic sau modern: natura sau lucrurile sunt menționate numai atunci când este necesar, nu devin obiecte ale unei ecfase de la cap la cap - acțiunea are loc, așa cum ar fi, fără decorațiuni,, în pânză ”. Protagonistii parabolei, de regulă, nu au nu numai trăsături externe, ci și „caracter” în sensul unei combinații închise de proprietăți spirituale: ele apar în fața noastră nu ca obiecte de observare artistică, ci ca subiecte de alegere estetică. Este vorba despre găsirea unui răspuns la o anumită problemă. " O astfel de definiție presupune înțelegerea parabolei ca gen și, în consecință, alocarea unui anumit standard de gen. Ghidul pentru aceasta este poetica parabolelor Evangheliei și Biblia în ansamblu („The poetics of the Bible is the poetics of the parable”), precum și poetica parabolei didactice-alegorice medievale. „Pentru anumite epoci, în special cele care gravitează spre didactică și alegorism, parabola a fost centrul și standardul pentru alte genuri, de exemplu: proza,, de predare ”a cercului din Orientul Mijlociu (Vechiul Testament,, Învățăturile lui Akihara ”siriene,, Mashalim ”din Talmud etc.).

În colecția „Pilda rusă veche” compilatorii au căutat să reflecte toate soiurile de texte care purtau acest nume în Rusia antică. Datorită acestui fapt, natura internă contradictorie a termenului este clar urmărită aici, sub care monumentele care sunt acum împărțite în diferite genuri sunt unite: pildele-parabole și pildele-ghicitori sunt selectate în secțiuni speciale; printre pildele complotului, se pot distinge fabule, anecdote istorice, apotege și pildele în sine. Toate aceste soiuri vor fi discutate mai târziu, dar deocamdată să ne întoarcem la întrebarea ce înseamnă cuvântul „parabolă” în literatura rusă antică.¹⁸

O serie de observații ale lui N.I. Prokofiev asupra vechii parabole rusești contestă poziția lui S. Averintsev¹⁹. Potrivit cercetătorului, „într-o parabolă, spre deosebire de viziuni, semne, minuni, nu există mister, nu există nimic miraculos, este simplu, dar edificarea sa este determinată. Alegoria sa fie se dezvăluie, fie este dezvăluită de narator, dar este dezvăluită în așa fel încât orice interpretări diferite ale semnificației sale sunt eliminate ”; Scopul parabolei este „de a abstră la generalizări largi de zi cu zi și de a concretiza fenomenele vieții în simboluri sau alegorii”... Principalul lucru este că materialul prezentat în colecția „Vechea parabolă rusă” arată că din cele mai vechi timpuri parabola a fost percepută ca un gen independent, existând atât ca parte a genurilor combinate (cronici, predici, povești etc.), cât și independent - sub formă de

¹⁷ Аверинцев С.С. Притча. // Аверинцев С.С. София-Логос. Толковый словарь. К., 2001. С. 147–148.

¹⁸ Аверинцев С.С. Притча. // Аверинцев С.С. София-Логос. Толковый словарь. К., 2001. С. 147–148

¹⁹ Аверинцев С.С. Притча. // Аверинцев С.С. София-Логос. Толковый словарь. К., 2001. С. 147–148

numeroase extrase. , mostre și mai târziu - sub formă de noi lucrări originale. De aceea este posibil să se ridice problema esenței și istoriei genului de parabole din literatura rusă.²⁰

Cu toate acestea, această definiție nu acoperă întregul domeniu al fenomenului: descrie standardul de gen, dar nu și genul invariant, nu ia în considerare dinamica istorică a fenomenului.

În ceea ce privește literatura secolului al XX-lea, cercetătorii consideră posibil să se vorbească nu atât despre o parabolă, cât despre o pildă. S. Melnikova remarcă faptul că o parabolă modernă „inevitabil caută parabola ca calitate estetică care poate fi prezentă în diferite genuri”²¹.

O parabolă poate fi, de asemenea, prezentată ca un „început de parabolă”, care predetermină chiar tipul de corelație dintre complot și o anumită semnificație în afara acesteia și, în același timp, se combină liber cu alte principii - roman, mitologic, satiric etc. Pilda este prezentată într-o astfel de lucrare doar ca unul dintre tipurile de generalizare artistică.

Lucrările, construite conform legilor parabolei, se caracterizează prin prezența unei idei filosofice principale, a cărei divulgare funcționează toate elementele structurii artistice. În plus, aceste texte se disting printr-un set de convenții artistice specifice. Uneori, ele se bazează pe condiționalitatea situației și, uneori, pe condiționalitatea personajului care își îndeplinește acțiunile, conform lui A. Bocharov, nu din cauza inconsecvenței și complexității caracterului său, ci în conformitate cu logica trăsăturii sale individuale sau a intenției autorului.

Unul dintre primii care anticipează o nouă abordare a acestui gen a fost F. Dostoievski. Vorbim despre un model al unei noi parabole literare și despre apariția pe scară largă a parabolelor în romanul „Frații Karamazov”, pe care VE Vetlovskaya îl numește în general „roman-parabolă”. Dar dacă pornim de la înțelegerea tradițională a parabolei ca gen, atunci un astfel de nume, ni se pare, va fi permis doar ca unul metaforic. Nu există nicio parabolă în forma sa pură în romanele lui Dostoievski; ea este prezentă acolo ascunsă în complot. În opinia noastră, ar fi mai corect să definim acest roman ca o parabolă. Această definiție implică faptul că lucrarea, împreună cu alte posibilități de generalizare, conține posibilitatea citirii parabolei, nu anulând toate celelalte opțiuni, ci completându-le și extinzându-le. Cu toate acestea, utilizarea genului parabolic în contextul Fraților Karamazov nu este o parafrază literară, ci o consecință a schimbării scopului și funcției noii literaturi. Poveștile intercalate din roman capătă semnificație parabolică datorită caracteristicilor lor structurale și intrigale și ajută la corelarea intriga cu adevăruri durabile și dezvăluie cu adevărat sensul și esența operei. În multe cazuri, putem vorbi despre prezența semnelor formale ale unei parabole. În lumea portretizată a lui Dostoievski, două calități opuse sunt combinate paradoxal: specificitatea (o abundență de detalii zilnice și chiar naturaliste, semne

²⁰ Прокофьев Х. "Красота простоты и фантастики" // Древнерусская притча. Р. 6.

²¹ Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: Дис. канд. филол. наук / С.В. Мельникова. – М., 2002. – с. 34.

istorice și sociale) și non-plasticitatea acestei lumi - de fapt, lipsa de interes pentru lucrurile ca atare. Aceste caracteristici îi afectează și pe eroi: fiecare este înzestrat cu vârstă, statut social, caracter, dar toate acestea nu explică acțiunile sale. Explică altceva - ideea pe care o poartă. De fapt, toate obiectele caută să obțină o generalizare simbolică, ceea ce duce la căutarea unui nou sens. Gândirea proverbială este dezvăluită atât la nivelul schemelor, cât și în formele de gen - introducerea nuvelor inserate.

Deznodământul predestinat, dorința autorului de a conduce narațiunea la o concluzie prestabilită și de a permite acestei povești să fie considerată o parabolă alegorie-filosofică. Semnificația parabolică a întregii „colecții” de „anecdote” devine incontestabilă atunci când Ivan îi pune lui Alyosha faimoasa întrebare: inevitabil, o singură creatură mică ar trebui să fie torturată, chiar acel copil ... Împreună cu trăsăturile structurale și poetice ale parabolei clasice (dependența de vorbirea orală, complotul programat pentru a dezvălui gândurile eroului și convoluția sa, personaje nedezvoltate, context filosofic puternic) în parabola băiatului se văd și noi trăsături: „fapt” documentar, acuitate socială, completitudine completă și „caracteristică” a tabloului, polisemie a semnificației filosofice și simbolice.

Vorbind doar despre pilde de complot, pilde-povești, nu acoperim întregul strat de parabolă din roman. Acest strat se dovedește a fi incomplet fără a lua în considerare comparațiile și stratul proverbial - limita inferioară a stratului. O parabolă poate exista nu numai sub forma unei narațiuni a complotului, ci și sub forma unor judecăți scurte comparative (aceasta este exact funcția parabolelor evanghelice biblice), așa-numitele parabole cuvinte sau ziceri. Acestea sunt distribuite inegal între personaje.

Secolul XX a devenit pentru pildă secolul întoarcerii și al marșului triumfal prin literaturile lumii. Dezamăgirea rezultatelor civilizației industriale, în ideologia raționalistă de la sfârșitul epocii victoriene, a devenit o neîncredere totală în sistemul de valori al raționalismului. Apoi, în căutarea principiilor fundamentale, conștiința artistică s-a transformat într-o parabolă. Parabola are propriul său conținut, complot, dar în același timp poate fi înțeleasă în două moduri - în sens literal și ca alegorie. Parabola gravitează spre simbol, adică permite mai multe citiri diferite. De exemplu, parabola lui G. Garcia Márquez „O sută de ani de singurătate” este despre istoria unei singure familii, dar în același timp, este o poveste alegorică a vieții poporului argentinian și o parabolă filozofică despre singurătate și imposibilitatea de a găsi înțelegere. Alte exemple de parabolă sunt Procesul lui F. Kafka, Jocul cu mărgelile de sticlă de G. Hesse, Bătrânul și marea de E. Hemingway și alții.

Parabolele se găsesc și în cinematografie și în picturi (I. Bergman, F. Fellini, P. Picasso).

Există mai multe caracteristici principale pe care parabola le detectează:

1. Alegoricalitatea.

2. Gravitația celui de-al doilea plan către ambiguitatea simbolului (spre deosebire de lipsa de ambiguitate a alegoriei).

3. Corelația cu genul pildei.

Când se crează o parabolă, există o generalizare prozaică gata făcută, pe care autorul parabolei o îmbracă în învelișul artistic al unui caz individual. În această formă, ideea este făcută mai accesibilă publicului, mai clară, dar nu se dezvoltă. În existența sa ulterioară, parabola poate fi aplicată în alte cazuri și poate deveni alegorică, poetizată; o parabolă, potrivită doar pentru un caz excepțional, dispare din memorie odată cu ea.

Acest gen de literatură a fost mult timp iubit de cititori pentru convergența mai mult sau mai puțin reușită a două concepte și obiecte cu conținut diferit. Pilda combină prezentarea pitorească, detalii amuzante în dezvoltarea conținutului său, edificare extrasă printr-o explicație alegorică.

Adesea, o parabolă pur și simplu se numea orice zicală potrivită, orice nenorocire sau incident neașteptat. Orice explicație alegorică a oricărui subiect a fost numită și parabolă.

În folclorul mondial, parabola este considerată un fenomen universal. În anumite epoci, parabola devine centrul și standardul pentru alte genuri (ca exemplu, se poate cita literatura creștină timpurie și medievală, parabolele Evangheliilor, de exemplu, parabola fiului risipitor). Mai mult, de multe ori, fiecare zicală de neînțeles din Biblie a fost numită parabolă, în general, în aceste epoci este obișnuit ca cititorul să interpreteze orice poveste ca o parabolă. În același timp, poetica specifică a parabolei se dezvoltă cu propriile legi care exclud descriptivitatea „prozei fictive” de tip european antic sau modern: lucrurile și natura sunt menționate în parabolă doar atunci când este necesar, acțiunea are loc, așa cum ar fi, fără decorațiuni. Personajele din parabolă nu au nici trăsături exterioare, nici caracter ca o combinație de proprietăți spirituale.

Pilda spune despre realitate într-o formă generalizată-transformată. Se fixează ceea ce, pare autorului și cititorului medieval, a existat și va exista întotdeauna, ceea ce se întâmplă invariabil și adesea tot timpul.

S.S. Averintsev a definit că parabola, în linii generale, este un „gen didactic-alegoric”, care este aproape de fabulă. Dar, spre deosebire de acesta din urmă, este „incapabil de a fi izolat” și, de asemenea, „admite absența unei mișcări de complot dezvoltate și poate fi redusă la o comparație simplă, care, cu toate acestea, păstrează o plenitudine simbolică specială”. Parabola „se caracterizează printr-o gravitație către,, înțelepciunea ”profundă a unui ordin religios [iosic] sau moralist [eskiy], care este legat de ... un subiect sublim (în cazurile în care subiectul, dimpotrivă, este coborât, acesta este conceput pentru un contrast specific cu conținutul ridicat) ”.

Mai mult, sarcina principală a parabolei este „abstractizarea generalizărilor largi de zi cu zi și concretizarea fenomenelor vieții în simboluri sau alegorii.

Fabula, care se apropie de parabola cu comploturi, personaje și interpretări, are totuși o serie de diferențe. Deci, fabula se încheie cu o scurtă concluzie instructivă, adesea aforistică, spre deosebire de parabola care interpretează fiecare imagine alegorică implicată.

Enigma, care este un gen folcloric, este, de asemenea, aproape de o parabolă, dar nu are o maximă moralizatoare.

Alegoria să fie se dezvăluie, fie este dezvăluită de narator, dar este dezvăluită în așa fel încât orice interpretări diferite ale sensului său sunt eliminate.

Mai mult, sarcina principală a parabolei este „abstractizarea generalizărilor generale de zi cu zi și concretizarea fenomenelor vieții în simboluri sau alegorii”.

Deci, fabula se încheie cu o scurtă concluzie instructivă, adesea aforistică, spre deosebire de parabola care interpretează fiecare imagine alegorică implicată.

Potrivit lui N.I. Prokofiev, în cazul în care nu există o componentă a parabolei (alegorie, învățătură sau edificare morală), este indicat să vorbim despre parabola complotului. Astfel, prin construcție asemănătoare unei parabole înțelegem un element al narațiunii care are trăsături de gen ale unei parabole, dar în același timp îi lipsește una sau alta dintre componentele sale semnificative.

Literatura secolului al XVIII-lea a purtat ideile principale ale iluminismului. În secolul al XVIII-lea, odată cu instaurarea clasicismului, care reflecta ideile, odată cu zorii fabulei, morala sa lipsită de ambiguitate a dispărut, parabola a dispărut. Uneori nici măcar nu făceau distincție între fabule, erau atât de strâns legate. Ceea ce apropie fabula și parabola este că lumea artistică este construită pe alegorie, alegorie, învățătură. Cu toate acestea, semnificația parabolei este întotdeauna mai profundă: ilustrează ideea, atingând problemele moralei, legile universale, în timp ce fabula dă o judecată cu o ocazie mai specială: condamnă acțiunile ignoranților, conține o moralitate evidentă. Nu există fabule în pilde și personaje convenționale tradiționale - animale, nu există o mișcare a complotului dezvoltată, conținutul este transmis în principal prin dialogul eroilor, timpul și locul acțiunii nu sunt specifice. Acțiunile au loc „o dată”

Pilda are un sens uman profund, dar nu există o învățătură sau o instrucțiune directă în ea.

În secolul al XIX-lea, parabola este folosită de scriitori în scopul instruirii directe către cititori în materie de comportament uman și social. De exemplu, parabola lui Lev Tolstoi „Osul”, adresată în principal copiilor, solicită bunătate și muncă grea. N. A. Nekrasov se întoarce la parabola din poezia „Cine trăiește bine în Rusia”. Legenda căpeteniei Kudayar, la prima vedere o poveste privată, capătă un profund sens generalizator: răsplata unui tiran este o ispravă care ispășește orice vinovăție. Prin particularul din parabolă, generalul este exprimat, prin mic - mare și semnificativ.

În secolul al XX-lea, parabola a devenit deosebit de populară în literatură. Conform principiului parabolei, nu numai nuvelele (ale scriitorului austriac Kafka, scriitorul german

Borchert), ci și piesele (ale dramaturgului german Brecht, francezii de Giroudaud și Sartre) și romanele (ale autorului francez Camus *The Plague*) au fost create. Un exemplu de utilizare a parabolei poate fi considerat povestea lui Ch. Aitmanov „Aburul alb” (povestea Mamei - căprioara - baza reflecțiilor asupra binelui și răului)

Într-un roman - o parabolă, într-o dramă - o parabolă, se pot găsi atât personaje, cât și dezvoltarea acțiunii, totuși, principalul lucru aici nu sunt personajele și circumstanțele, ci acuitatea excepțională a gândirii autorului, la care atenția cititorului este nituită. Intriga în acest caz este importantă ca exemplu, cu ajutorul căreia autorul caută să transmită mai clar și mai convingător înțelegerea lucrurilor către cititor și să-l facă să se gândească la asta. Astfel, în drama lui Brecht „Viața lui Galileo” nu este importantă reprezentarea istorică a Italiei a Renașterii, ci o reflecție asupra responsabilității științei pentru soarta lumii, un avertisment pentru omul de știință modern.

Exemple de parabolă în literatură

Exemplu. Deoarece i-am despărțit pe cei care au fost atât de uniți, îmi duc - din păcate - creierul meu sa desprins de la sursa sa, care se află în portbagajul meu. Și astfel, în mine se vede legea contra-pedepsei. (*Infernul* de Dante)

În *Inferno* a lui Dante, naratorul (o versiune fictivă a lui Dante însuși) este condus prin iad de mentorul și ghidul său, o versiune fictivă a poetului Virgil. Virgil îi arată lui Dante cât de diferiți oameni care au păcătuit în timpul vieții sunt tratați în moarte; într-adevăr, există un sentiment de dreptate poetică pentru pedepsirea tuturor păcătoșilor. Pedepsa pe care o primește fiecare este legată de infracțiunea primară pe care a comis-o în timpul vieții. De exemplu, trubadurul medieval francez prezentat mai sus, Bertran de Born, explică faptul că „i-a rupt pe cei care s-au alăturat” (adică a fomentat rebeliunea lui Henric Tânărul Rege împotriva tatălui său) și astfel este forțat pentru eternitate să-și ducă creierul tăiat din corpul lui.

Exemplu. Așa a plecat Împăratul în procesiune sub splendidul său baldachin. Toată lumea de pe străzi și ferestre a spus: „O, ce bine sunt hainele noi ale împăratului! Nu-l potrivesc perfect? Și vezi trenul său lung!” Nimeni nu ar mărturisi că nu poate vedea nimic, pentru că asta l-ar dovedi fie impropriu pentru poziția sa, fie un prost. Niciun costum pe care Împăratul nu-l purtase nu a avut niciodată un succes atât de complet. Dar nu are nimic”, a spus un copil mic. („Hainele noi ale împăratului” de Hans Christian Andersen)

Povestea lui Hans Christian Andersen „Hainele noi ale împăratului” este un exemplu excelent de parabolă. Se referă la un împărat care nu iubește la fel de mult ca îmbrăcămintea nouă, păcălit de o pereche de escroci care îi promet că pot țese țesături invizibile pentru cei care nu sunt demni de posturile lor. Ei nu țes nimic și buzunează aurul, dar nimeni nu vrea să recunoască că nu poate vedea țesătura de teamă că acest lucru înseamnă că nu este potrivit pentru biroul său, inclusiv regele. Astfel, regele defilează în jurul orașului complet nud, toată lumea sperând să-și păstreze

secretul nedemnității. Abia când un copil subliniază ceea ce este evident - regele este gol - alții încep să prindă că totul a fost un truc.

Exemplu. Dar ai fost întotdeauna un om bun de afaceri, Jacob, șovăi Scrooge, care acum a început să-și aplice asta. "Afaceri!" strigă Duhul, strângându-și din nou mâinile. „Omenirea era afacerea mea. Bunăstarea comună era afacerea mea; caritatea, mila, răbdarea și bunăvoința, erau, toate, treaba mea. Tranzacțiile din comerțul meu nu erau decât o picătură de apă în oceanul cuprinzător al afacerii mele!” (*A Christmas Carol* de Charles Dickens)

În *A Christmas Carol* de Charles Dickens, nenorocitul Ebenezer Scrooge este întâmpinat de fantoma fostului său partener de afaceri, Jacob Marley. Scrooge este îngrozit când o vede pe Marley ținând lanțuri în viața de apoi și află că alegerile rele făcute de Marley în viață îl bântuie acum. Așa cum este cazul tuturor exemplelor de parabolă, această poveste este destinată atât Scrooge, cât și cititorului să învețe cum să se comporte corect în viață.

Exemplu. „Ce trebuie încă să știți este următorul: înainte ca un vis să fie realizat, Sufletul lumii testează tot ce a fost învățat pe parcurs. Nu face asta pentru că este rău, ci pentru a putea, pe lângă realizarea viselor noastre, să stăpânim lecțiile pe care le-am învățat pe măsură ce ne-am îndreptat către acel vis. Acesta este punctul în care, așa cum spunem în limba deșertului, cineva „moare de sete chiar când palmierii au apărut la orizont”.

„Fiecare căutare începe cu norocul începătorului. Și fiecare căutare se încheie cu învingătorul fiind testat sever.” (*Alchimistul* de Paulo Coelho)

Popularul roman *Alchimistul* lui Paulo Coelho este un exemplu de parabolă despre urmărirea cuiva. Există multe povești mai mici în narațiunea generală care demonstrează punctul cel mai important, și anume că suntem puși pe lume să ne urmăm visele, dar lumea ne va testa și hotărârea pe parcurs pentru a ne întări.

În procesul educațional modern, rolul emoțiilor scade, mai ales pe măsură ce elevii cresc. În cel mai bun caz, ne gândim la emoții atunci când vorbim despre motivele învățării în școala primară și gimnazială.

L.S. Vygotsky credea că unitatea afectului și intelectului există, pe de o parte, în interconectarea și influența reciprocă în toate etapele dezvoltării mentale a individului și, pe de altă parte, în faptul că această conexiune este dinamică, în schimbare, iar fiecare etapă din dezvoltarea gândirii are propria etapă în dezvoltarea afectului. Dar, deoarece vorbim despre influența pedagogică, trebuie să înțelegem că acest proces necesită condiții speciale pentru cursul său. O metodă de influență foarte eficientă este o parabolă, conține informații într-o formă metaforică care vă permite să evaluați unele situații de viață, să găsiți o cale de ieșire din ele sau să luați o decizie importantă.

Unul dintre obiectivele importante ale parabolilor este dorința de a insufla ascultătorului sau cititorului o evaluare a fenomenelor realității. Ele arată aspectele pozitive și negative ale vieții, calitățile oamenilor și acțiunile lor, făcând posibil ca o persoană să-și dea seama ce este pozitiv și ce este negativ. Valoarea estetică a parabolilor se manifestă în multe feluri.

Potrivit unor autori, pildele, alături de amuzament și poezie extraordinare, conțin ceva neașteptat, neprevăzut. Un alt mod de gândire, care părea a fi neobișnuit înainte, devine apropiat și de înțeles. Această schimbare de poziție este cea mai importantă funcție a parabolilor.

Din punctul de vedere al unui cercetător, o parabolă nu oferă o dovadă logică a unei idei, ci „o înțelegere internă, intuitivă a adevărului sau falsitatea a ceea ce pare a fi real.

Evident, problema potențialului filosofic al parabolei, adică specificitatea conținutului parabolei, ar trebui rezolvată în contextul dinamicii generale a genului

Deci, la concluzia principală a primului capitol, atribuim dovada tezei că parabola modernă se schimbă în ceea ce privește structura complotului: de la două părți (istorie și morală), sub influența *complotului de formare*, devine în trei părți, ceea ce determină popularitatea genului în literatura modernă. Aici facem ipoteza că schimbările din parabolă îi afectează și atitudinea receptivă. Parabola secolului XX se îndepărtează de didacticismul direct asociat cu natura alegorică a imaginii, la polisemia simbolică (adică absența unei interpretări lipsite de ambiguitate), care determină dualismul parabolei în legătură cu situația de alegere morală în care se află eroul. Al treilea capitol al studiului va fi dedicat acestei probleme.

2. DIALECTICA EXISTENȚIALISTĂ A PARABOLEI ÎN LITERATURA ARTISTICĂ ȘI FILOSOFICĂ CONTEMPORANĂ

2.1. Parabola în operele scriitorilor din secolul al XIX-lea.

În secolul al XIX-lea, literatura în ansamblu a fost impregnată de spiritul profeției. Poetul este perceput ca un mesia, un ghid, așa că parabola a prins din nou viață. Mari scriitori apelează la ea: G.W.F. Hegel, A. Pușkin, F. M. Dostoievski, L. N. Tolstoi, I. S. Turgenev.

În estetica occidentală, punctul de plecare în studiul parabolei sunt ideile lui G.V.F. Hegel, care vede trăsătura principală a parabolei prin faptul că „ia evenimente din sfera vieții obișnuite, dar le conferă un sens mai înalt și mai universal, urmărind să o facă ușor de înțeles și clarificați acest sens cu ajutorul unui caz de zi cu zi considerat de el însuși. " Într-o serie de fenomene conexe (simbol, alegorie, alegorie, fabulă), parabola, potrivit lui Hegel, se remarcă prin faptul că poate dezvălui „sensul superior și universal al„ vieții obișnuite ”. „Relația dintre imagine și sens” este lipsită de „ambiguitate simbolică” în ea și are forma „comparației”²².

„O parabolă prezintă istoria sa individuală ca un analog, o metaforă a ordinii mondiale care există în realitatea mai largă”, cercetătorul străin modern .Walters.²³ „Pilda (din parabola greacă, care înseamnă, a fi (plasat) în spatele ”) implică un fel de transpunere care compară și contrastează această poveste cu ideea respectivă. Parabolele construiesc ceea ce înseamnă „a fi (plasat) în spatele”) implică un fel de transpunere care compară și contrastează această poveste cu acea idee. Parabolele construiesc ceea ce înseamnă „a fi (plasat) în spatele”) implică un fel de transpunere care compară și contrastează această poveste cu acea idee.

Abordarea filosofică este, de asemenea, foarte productivă în identificarea fundamentelor axiologice și ontologice ale acestui fenomen. În mainstream-ul său se află problema rolului parabolei în construcția discursului filosofic. Dar, pe de altă parte, atunci când considerăm o parabolă din punct de vedere filosofic, categoria literară a celei filosofice este substituită - iar analiza literară își pierde temeiurile metodologice.

Consecința unei astfel de înțelegeri extinse a parabolei este apariția noilor concepte, cum ar fi: roman-parabolă, dramă-parabolă, mit-parabolă proză / parabolă (acel text care nu mai poate fi numit parabolă, bazându-se pe înțelegerea sa tradițională, dar în care legătura cu parabola (mai ideologică și emoțională) este încă simțită, numită parabolă sau asemănătoare unei parabole). Toate aceste concepte, în special parabola, în ciuda frecvenței ridicate a utilizării lor, sunt vagi și necesită o definiție suplimentară.

²² Hegel G.V. F. Estetică: în 4 volume. M., 1969. Vol. 2. S. 100-104.

²³ Tovstenco O.O. Trăsături ideologice și artistice ale unei parabole moderne (bazată pe materialul prozei vest-europene). Dis. Cand. filol. științe. Kiev, 1989. P.20

Acum, o filozofie morală *cuprinzătoare* oferă mai multe lucruri²⁴:

- O relatare metaetică a naturii valorilor fundamentale pentru moralitate, adică a bunătății;
- O relatare etică normativă a ceea ce face ca acțiunile să fie nepermise (greșite) sau admisibile, neutre din punct de vedere moral, obligatorii sau supererogatorii (corecte);
- Proceduri de decizie pentru evaluarea cursului de acțiune de luat în anumite circumstanțe;
- Sfaturi pentru rezolvarea problemelor complexe, cum ar fi conflictele de îndatoriri; și
- Poziții generale pentru a aborda probleme controversate, cum ar fi autoritatea politică, războiul, avortul sau eutanasierea.

Valoarea cognitivă a parabolilor este determinată, în primul rând, de varietatea informațiilor pe care le comunică, de importanța și varietatea subiectelor. Putem spune că pildele sunt mult mai complete decât alte genuri de folclor, prezintă o imagine a lumii și a vieții în general. Mai mult, pildele nu vorbesc doar despre fenomenele realității, ci le reunesc și le tipologizează, generalizează experiența de viață a oamenilor. Aceste imagini generalizate devin elemente ale tabloului folcloric al lumii personalității lingvistice.

Tipificarea fenomenului, caracteristică parabolilor, se manifestă prin reflectarea celor mai indicative situații cu care se poate confrunta o persoană. Este subliniat de definiția statutului social al unei persoane, care face posibilă caracterizarea adecvată a acesteia, indicând principalele trăsături: sărăcie sau bogăție, putere sau lipsă de drepturi, generozitate sau zgârcenie.

Genul parabolei moderne suferă o anumită evoluție asociată cu trecerea la structura în trei părți a textului, pe care o corelăm cu complotul de formare. Aceleași schimbări le găsim și în organizarea receptivă a pildei: de la didacticismul direct asociat cu natura alegorică a imaginii, acesta trece la polisemia simbolică.

O parabolă este un gen didactic-alegoric al literaturii, în termeni generali similari unei fabule. Spre deosebire de o fabulă, care este o poveste scurtă, de obicei comică, în versuri sau proză, cu o concluzie morală directă care conferă poveștii un sens alegoric, parabola apare doar într-un anumit context. Acest lucru este legat de faptul că parabola admite absența unei mișcări de complot dezvoltate, în urma căreia parabola poate fi redusă la o comparație simplă care păstrează o plenitudine simbolică specială. Din partea conținutului, parabola tinde spre „înțelepciunea” profundă a unei ordini religioase sau moraliste. Cu alte cuvinte, o parabolă sub imagini externe sugerează un gând sau o serie de gânduri morale sau dogmatice pentru a le explica mai clar sau a le impresiona în inimile cititorilor.

Viziunea parabolică a lumii, care a determinat multă vreme poetica literaturii, și-a pierdut treptat semnificația și numai în operele lui F. Dostoievski (parcă în ajunul literaturii secolului al

²⁴ Ricoeur, Paul, [1973], 'Listening To the Parables of Jesus', from: Regan, Charles E. & Stewart, David (eds.), (1997), *The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work*, Beacon Press

XX-lea) a ieșit din nou în prim plan. Acest lucru se datorează crizei conștiinței publice (inclusiv monoteiste) din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Odată cu conștientizarea pierderii valorilor atemporale, apare o nevoie urgentă de orientări morale, pentru ca individul să se înțeleagă pe sine în cadrul Ființei și Eternității.

Baza parabolei din povestea lui Alexandru Pușkin „Păzitorul gării”. Povestea părții Vai - Rău (sec. XII) folosește povestea Fiului risipitor. Eroul a suferit o soartă similară cu soarta fiului risipitor din pilda Evangheliei. Nu a respectat instrucțiunile părinților, a plecat de acasă și a cheltuit banii părinților cu un prieten într-o tavernă. Și săracii și flămânzii au trecut prin lume. Așadar, Durerea s-a atașat de el - Partea Rău, plimbări - rătăcește după tânăr neîncetat. „Învățați-l pe tânăr să trăiască bogat, să omoare și să jefuiască”. Se părea că nu există mântuire pentru el de Jale, așa că va rătăci după tânăr cu pedeapsă eternă²⁵.

Povestea nu numește eroul, nu se știe unde s-a născut, de unde și încotro se îndreaptă. Probabil pentru că această poveste este posibilă pentru toată lumea și că mileniul se repetă. Dar pildele Evangheliei pentru tânărul din secolul al XVII-lea sunt încă istorie vie, prin urmare „tânărul mântuirii a spulberat calea”, a mers la mănăstire - s-a întors la Dumnezeu, dar Muntele a rămas la poartă.

Un secol mai târziu, această parabolă trăiește diferit în literatura modernă. În povestea lui Pușkin „Șeful de gară”, pe peretele camerei lui Samson Vyrin sunt agățate imagini care înfățișează subiecții pildei. Poate că inspectorul postului și fiica sa Dunya s-au uitat la ei toată viața, dar nu învață o lecție din această parabolă, deoarece pentru ei povestea Evangheliei a devenit doar o decorație a camerei.

Viața lor este ca o oglindă, reflectare inversată a acestei povești evanghelice. Tatăl însuși își trimite fiica de acasă. Adevărat, acest lucru se întâmplă întâmplător, involuntar, el nu credea că se desparte de ea pentru totdeauna. El însuși nu a înțeles cum ar putea să-i permită lui Duna să plece cu husarul, cum ar putea să-l sfătuiască: „De ce ți-e frică? la urma urmei, nobilimea lui nu este un lup și nu te va mânca: plimbă-te la biserică”. Dar nu a așteptat ca fiica lui să se întoarcă și, după un timp, a mers la Petersburg să o găsească și să o întoarcă acasă. Da, m-am întors fără Dunya. Au trecut ani, îngrijitorul a murit în sărăcie și durere. Abia după moartea tatălui ei, Dunya a venit acasă.

Contrar poveștii Evangheliei, nu cerșetor și flămând, fiica risipitoare s-a întors acasă pentru a cere iertare tatălui ei, ci o doamnă bogată, și nu s-a întors, ci a intrat, trecând pe acolo. Povestea se încheie nu cu întâlnirea veselă a tatălui cu fiica, ci cu imposibilitatea întâlnirii și împăcării, iertării, pocăinței. Povestea tatălui și fiicei s-a încheiat nu în casa tatălui, ci în cimitir, cea mai tristă

²⁵ Пронин В.А. Теория литературных жанров: Учеб. пособие. - М.: Изд-во МГУП, 1999. - с. 2.

pe care naratorul nu o văzuse niciodată în viața sa. Și, deși fiii - tineri barchatas îl așteaptă pe Dunya în trăsură, se pare că povestea nu este despre nașterea unei noi vieți, ci despre începutul unei noi povești a fiului risipitor.

Eventual, povestea lui Pușkin „Păzitorul de gară” este un avertisment al scriitorului de către contemporanii săi, oameni din secolul al XIX-lea, pentru care parabolele Evangheliei și-au pierdut sensul religios, au încetat să mai fie o lecție morală vie și au devenit doar o parte a vieții de zi cu zi sau o imagine a artei seculare²⁶.

„Descoperirea” potențialului existențial-filozofic al pildelor are loc mult mai devreme - în literatura secolului al XIX-lea: în tratatele religioase și filozofice ale lui S. Kierkegaard, romanul „Moby Dick” de G. Melville, precum și în operele scriitorilor ruși din a doua jumătate a secolului. Aproape niciun scriitor notabil din acea vreme nu trece pe lângă pildă. Este folosit de autori diferiți precum I.S. Turgenev, N.S. Leskov, M.E. Saltykov-Șchedrin, V.M. Garșin, V.G. Korolenko. „Cele trei balene” din literatura rusă se referă și la pildă - J.I.H. Tolstoi, F.M. Dostoievski, A.P. Cehov. În lucrările lor, parabola este cea mai strâns legată de problemele religioase și filosofice.

Problema semnificației filosofice și existențiale a fenomenului parabolei din Dostoievski și Tolstoi este abordată într-o serie de studii. E.A. Akelkin în lucrările „Transformarea genului de parabolă în „Jurnalul unui scriitor” de F. M. Dostoievski pentru 1876” și „Formarea prozei filosofice de F. M. Dostoievski („Jurnalul unui scriitor”. Aspect narativ) „1 consideră parabola din opera scriitorului ca o formă specială de exprimare a conținutului filozofic și publicistic. Rolul unei parabole în exprimarea ideilor religioase este prezentat în articolul lui VG Odinkov „Probleme religioase și estetice în operele lui F.M. Dostoievski și Lev Tolstoi”, în care autorul acordă o mare atenție utilizării cuvântului parabolă de către scriitori. Problema parabolei ca mod de formare și exprimare a unei idei filosofice abstracte este considerată în lucrarea sa „Pe baza parabolei ideilor din romanele lui F.M. Dostoievski” A.B. Krinitsyn²⁷.

Pilda lui I.S. Turgenev „Cerșetorul”. Cu un an înainte de moartea lui I. S. Turgenev, a fost publicată tipărită o colecție de miniaturi ale sale, care se numește „Poeme în proză”. Este compus din texte de proză scurtă, uneori asemănătoare cu nuvelele, și uneori complet lipsit de un complot și fiind parabole după gen. Iată unul dintre ele:

Mergeam pe stradă și am fost oprit de un bătrân cerșetor, decrepit.

²⁶ Бологова Н., «Жанровые особенности притчи в современной отечественной литературе» «Криотика и семиотика», Новосибирск, 2013

²⁷ Тюпа В.И. Двухязычие чеховского рассказа: анекдот и притча // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. Ю.В. Шатина и др. Новосибирск, 1989. С. 85-93.

Ochi dureroși, lacrimi, buze albastre, zdrențe aspre, răni necurate O, cât de urât sărăcie a devorat această nefericită creatură!

Mi-a întins o mână roșie, umflată, murdară, a gemut, a strigat după ajutor.

Am început să scotocesc în toate buzunarele, nu portofelul, nici ceasul, nici măcar batista nu am luat nimic cu mine.

Iar cerșetorul își aștepta mâna întinsă care se legăna și tremura slab.

Pierdut, confuz, am apucat strâns mâna aceea murdară și tremurândă

- Nu căuta, frate; Nu am nimic, frate.

Cerșetorul își fixa ochii dureroși spre mine; buzele lui albastre rânjiră - și la rândul meu îmi strânse degetele reci.

„Ei bine, frate”, mormăi el, „și mulțumesc pentru asta. Aceasta este și pomană, frate.

Mi-am dat seama că am primit o donație de la fratele meu.

Imaginea unui cerșetor a fost creată folosind următoarele epitete: bătrân „decrepit”, „inflamat”, ochii „lacrimi”, buzele „albastre”, rănilor „necurate”, „roșu”, mâna „umflată” „murdară”. Text uimitor! Fiecare cuvânt este o imagine. Luați în considerare aceste imagini.

O imagine de cerșetor mai jalnică și respingătoare este creată folosind epitetul

Cârpe „rugoase” (din murdărie).

Omul este extrem de sărac, s-ar părea că tot omul a fost distrus („sărăcia a devorat această nefericită creatură”).

Iar imaginea este completată de metafora „strigând după ajutor” - obosit să ceară ajutor fără să-l primească și arată ca un animal nenorocit mizerabil.

O astfel de sărăcie extremă nu a ucis în el capacitatea de a simți, de a experimenta, de a trăi: „Am strâns ferm această mână murdară, mâna tremurândă”.

Autorul transmite starea sufletească, sentimentele profunde ale eroului prin figurile tăcerii, confuzia „nu un portofel, nici un ceas, nici măcar o eșarfă” - toate acestea transmit confuzia autorului.

Cuvintele unui cerșetor care strânge mâna „este și o donație” indică faptul că vede că în viața sa bine hrănită și prosperă, trecătorul nu și-a pierdut capacitatea de a fi om. Și acesta este cel mai important lucru.

Parabolizarea literaturii moderne, asociată la originile sale cu numele lui Kafka și Dostoievski, se desfășoară în interdependență și împletindu-se cu procesul de „neomiologizare” a prozei secolului XX. În contextul existențial al operei lui Kafka și Dostoievski, mitul lui Iov, care a primit diverse interpretări în operele scriitorilor și gânditorilor exietaționaliști, și mitul Turnului Babel, care plasează moștenirea creativă a lui Kafka și Dostoievski în contextul filosofiei existențiale, capătă o semnificație specială.

Recepția moștenirii creative a lui Dostoievski în conștiința artistică a lui Kafka este interconectată cu formarea unui model de viziune parabolică asupra lumii ca unul dintre genurile dominante ale poeziei unei opere existențiale.

Cu toate acestea, în literatura din ultimii ani, caracterizată printr-o abatere de la reproducerea mimetică a realității la forme convenționale complicate, există o tendință spre o nediscriminare a conceptelor de „parabolă” și „parabolică”.

Kafka, fiind unul dintre predecesorii existențialismului în literatura occidentală, acționează ca un reformator al formelor parabolico-parabolice, el se îndepărtează de tradițiile parabolei ca gen al literaturii de predicare religioasă și orientează structurile parabolico-parabolice spre dialogul cu cititorul. Dostoievski, fiind inspiratorul lui Kafka, inclusiv ca autor al unor lucrări de tip parabolic, rămâne mai aproape de canoanele genului ei în paradigma „tradiționalismului reflexiv”.

În contextul genului roman (vezi analiza comparativă a romanelor „Procesul” de Kafka și „Frații Karamazov” de Dostoievski), parabola apare într-o funcție inserată - ca parte ilustrativă și alegorică a întregului roman care ocupă un loc fix. Fenomenul parabolei, care presupune o interpretare simbolică a problemei curții ca „nucleu” structural și semantic al ambelor romane, se caracterizează printr-o tendință spre identificare cu un întreg ideologic și artistic.

Semnificația imaginilor existențiale-distopice ale lui Kafka și Dostoievski este clarificată cu ajutorul conceptului de „evadare din libertate” de către E. Fromm, potrivit căruia motivele dorinței umane de a-și abandona propriul „eu” nu se înrădăcinează deloc în presiunea externă, ci în însăși natura unei persoane care se tem de un imens și o lume extraterestră²⁸. În căutarea originilor unei astfel de percepții a lumii, Fromm apelează la mitul biblic al păcatului lui Adam, care a dus la separarea omului de natură, la pierderea așa-numitelor sale „legături primare”. În această memorie genetică, autorul găsește și motivele percepției libertății ca o „povară”, asocierea ei cu un „blestem” care a presupus „pierderea paradisiului” și discordia cu lumea exterioară.

Dostoievski se concentrează pe studiul nu a unei conștiințe robite, ci a unei conștiințe robite, a cărei apariție scriitorul se asociază cu problemele păcatului și ale ispitei. Un act păcătos în înțelegerea scriitorului este o consecință a manifestării liberului arbitru a omului, care presupune că el face o alegere independentă între Dumnezeu și diavol. În opera lui Kafka, construită conform legilor absurdului, realitatea biblică este prezentată cu susul în jos²⁹.

²⁸ How Can One Take Delight in the World Unless One Flees to It for Refuge?: The Fear of Freedom in Erich Fromm and Franz Kafka, <https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/143289731/pja-53-1-eigeartaigh.pdf/4a6e698f-dc95-4a93-b6eb-1ce99bef2604>

²⁹ Лескова Е.В. Жанровая специфика притчи и мениппеи в романах Ф. Кафки «Процесс» и Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филологические науки. 2015. № 1. С. 114-118

Un rol important în ambele texte îl joacă metafora arhitecturală (imagini ale unui zid, un „palat de cristal” / labirint), care formează, în principal, un topos constructiv și de construcție în Kafka și un topos distructiv al unei revolte în Dostoievski. De exemplu, „zidul” din opera lui Dostoievski este înzestrat cu semantica negativă a condamnării, fatală inevitabilitate, care determină soarta unei persoane și o privește de libertate, în timp ce în Kafka nu este doar un obstacol, ci, dimpotrivă, este perceput de erou ca un simbol al protecției împotriva necazurilor și pericolelor lumii înconjurătoare, confirmarea utilității muncii sale zilnice.

Toposul rebeliunii este, de asemenea, asociat cu agresiunea „malignă” manifestată de „paradoxistul” lui Dostoievski, care este condus de o dorință inexplicabilă de a face rău altuia, spre deosebire de agresiunea „benignă”, „biologic adaptativă” a agresiunii animalelor din Kafka, care este o reacție la amenințarea sa viață.

Astfel, Dostoievski apelează la tema tradițională pentru clasică rusă a neascultării personalității față de circumstanțe, care a primit ulterior o nouă viață în literatura existențialistă (începând cu A. Camus și „Omul său rebel”).

Conceptul lui Kafka, la rândul său, se bazează pe o reconstrucție artistică și alegorică a conștiinței filistine. Locul categoriei „rebeliunii” în operele sale este ocupat de existențialul „fricii” caracteristic culturii occidentale, începând cu Kierkegaard, și sentimentul asociat de neputință - supunerea la forțele fatale ale ființei. Scriitorii dezvăluie două ipostaze opuse ale existențialismului: antropocentrismul, o apologie pentru libertatea umană, prezentată în creația lui Dostoievski a imaginii unui „om subteran” și, mai târziu, „Marele inchișitor”, și tragedia existențială, amenințarea „dezumanizării”³⁰.

Un interes deosebit în acest context este opera lui Cehov, a cărui natură filosofică este adesea pusă în discuție. Cu toate acestea, nu cu mult timp în urmă, problema parabolei lui Cehov ca formă specială de exprimare a conținutului filosofic a fost enunțată în lucrările din VI Tyupa „Artisticitatea poveștii lui Cehov” și „Bilingvismul poveștii lui Cehov: anecdotă și parabolă” .

Natura filosofică specifică a poveștii lui Cehov matur este legată tocmai de parabolă și este creată datorită germinării sale prin anecdotă. Ponderea pildei în opera lui Cehov, potrivit lui V.I. Tyupa este deosebit de semnificativ, chiar și în comparație cu Tolstoi și Dostoievski. Din punctul de vedere al autorului acestei lucrări, această idee merită atenție și dezvoltare ulterioară, precum și întreaga întrebare a rolului acesteia în literatura rusă din ce în ce mai filosofică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

³⁰ Лескова Е.В. Экзистенциальная концепция в произведениях Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» и Ф. Кафки «Нора» // Актуальные проблемы лингвистики, педагогики и методики преподавания иностранных языков-2014: сб. науч. тр.. Калининград: Изд-во КГТУ, 2014. С. 53-61.

Corelarea manifestărilor particulare ale vieții umane cu o anumită lege universală a ființei devine un astfel de principiu, care face posibilă dezvoltarea în ele a unui profund sens existențial. O parabolă este întotdeauna o conversație despre esențial. Subiectul său este existența omului, existența sa, considerată în contextul universului, proiecția „sensului” individual pe un anumit strat semantic universal. O parabolă este descoperirea conexiunilor existențiale ale unui obiect sau fenomen și prin această determinare a locului său în ființă.

Cehov respinge parabola ca un monolog, cuvânt didactic. Formele tradiționale ale parabolei, care servesc pentru a transmite cunoștințe gata făcute, pentru a consolida o poziție de viață (cum ar fi povestea lui Ananyev despre propria sa viață sau legenda Grădinarului Senior), sunt străine lumii sale artistice. Pătrunzând în ea, ele fie explodează din interior cu ironia autorului, fie primesc statutul de cuvânt relativ, neconfirmat. Semnificația lor poate fi subiectiv corectă, înaltă și chiar frumoasă, dar nu vor deveni niciodată expresia adevărului suprem în Cehov, așa cum ar putea fi în lucrările lui Tolstoi sau Dostoievski.

Contemporanii l-au perceput pe Cehov în principal ca un scriitor al vieții de zi cu zi. În prezent, din ce în ce mai mulți oameni vorbesc despre natura filosofică specială și ascunsă a operei lui Cehov. Este într-adevăr dificil să găsești anumite concepte sau idei filosofice în operele lui Cehov, dar în aproape toate comploturile sale (în special cele ulterioare) se poate găsi un fel de nucleu existențial - o imagine a unei situații de viață universale. Astfel, esența piesei „Trei surori” poate fi descrisă ca o imposibilitate subiectivă de a face ceva și de a schimba viața, atunci când, s-ar părea, nimic nu interferează. În „Livada de cireși” se joacă situații de pierdere și părăsire. Toate acestea sunt tipuri de conflicte inerente parabolice. Piesele lui Cehov ar putea fi definite ca pilde existențiale-simbolice. Nu conțin idei, concepte filosofice, ci imagini integrale ale existențelor. Nu dezvăluie nimic, dezvăluie doar obiectivează unele cunoștințe universale despre viață, ceva cunoscut tuturor a priori. Reproducerea acestor imagini, actualizarea lor în mintea cititorului, este conținutul filosoficității lui Cehov.

Deci, scriitorii ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, referindu-se la parabolă, pe de o parte, își actualizează formele tradiționale, biblice și medievale și, pe de altă parte, dezvăluie noi posibilități formale și comunicative ale genului, anticipând astfel un creștere a interesului pentru o parabolă în literatura modernă.

2.2. Parabola în literatura secolului XX

Literatura secolului XX tinde spre o generalizare filosofică a experienței etice, estetice, sociale a omenirii pentru o anumită reevaluare a valorilor într-un nou stadiu de dezvoltare socială. Prin urmare, un apel conștient la o parabolă ca gen sau o parabolă ca structură a unei opere.

În literatura secolului al XX-lea, parabola a jucat un rol semnificativ. Scriitori precum L. Tolstoi, L. Andreev, D. Harms, B. Brecht, F. Kafka, J. Orwell, A. de Saint-Exupery, J. Olesha, B. Pasternak, W. Faulkner, J.-P. Sartre, A. Camus, J. D. Salinger, F. Dürrenmatt, M. Frisch, G. Hesse, G. García Márquez, E. Schrittmatter, P. Süskind, V. Makanin.

Obiectul reflectării conștiinței artistice care cuprinde moartea lui Dumnezeu este omul, limitele și profunzimea sale. În spatele acestor adâncimi, care s-au dovedit a fi departe de a fi fără fund, s-a dezvăluit „întunericul inimii umane” (W. Golding). Transcendentalul, dincolo de controlul rațiunii, nu a dispărut odată cu moartea lui Dumnezeu, ci a devenit omniprezent și multilateral, s-a apropiat de om, i-a vorbit. Una dintre temele dezvoltate în parabola autorului din secolul al XX-lea este tema dialogului dramatic dintre om și transcendent.

Apelul la parabola scriitorilor din secolul al XX-lea s-a datorat interesului lor pentru învățăturile filosofice și învățăturile spirituale din Japonia, India și China.

Astfel, studiul formelor prezenței unei parabole în literatura secolului al XX-lea din punctul de vedere al specificului relației dintre sacru și profan este relevant.

Categoria vieții de zi cu zi este un element auto-semnificativ în sistemul planurilor parabolei. În parabola clasică, planul vieții și planul profanului nu numai că nu sunt identice, ci sunt în opoziție unul cu celălalt. Planul vieții este marcat de influența sacrului (în special în pildele clasice taoiste și budiste). În pilda autorului de la începutul secolului al XX-lea, planul vieții este marcat de profan (operele lui Emil Cioran). Un tip special de materialism determină exclusiv poziția categoriei vieții de zi cu zi în parabolă: unele realități ale lumii obiective sunt prezentate într-o formă mărită, parcă printr-o lupă. Așa este prezentată lumea obiectivă.

Trecând la literatura secolului al XX-lea, putem vorbi despre dezvoltarea genului parabolic: romanul este o parabolă, o parabolă cinematografică. Scriitorii aparținând unei mari varietăți de direcții, precum și cei care nu aparțin deloc vreunei direcții, au descoperit un interes pentru acest gen. Și dacă nu o parabolă în sensul exact, atunci, în orice caz, principiul parabolei este prezent în lucrările lui V. Rasputin, F. Iskander, M. Bulgakov, Kafka³¹.

Este probabil mai greu să găsești în secolul XX un scriitor important care să nu fi adus un omagiu acestui gen. În mod uimitor, aceste pilde, spuse acum aproape două mii de ani, în condiții complet diferite de ale noastre, într-o civilizație diferită, într-un limbaj complet diferit, rămân relevante astăzi, atingând același obiectiv.

L.N. Tolstoi a dobândit o expresivitate atât de mare încât se apropie în profunzimea sensului de imaginile alegorice ale pildei. În plus, în acest tratat, trăsăturile jurnalistice apar cel mai viu și mai clar, ceea ce face posibilă analiza acestuia din acest punct de vedere pentru a identifica

³¹ Пpитча в литературно-кpитическом и философском сознании XX – начала XXI веков Э.А. Бальбуpов, М.А. Бологова, <http://old.nsu.ru/education/virtual/cs015balbol.pdf>

principalele trăsături ale poeziei jurnalismului lui Tolstoi, saturate de parabole și de imaginile sale alegorice caracteristice.

Scriitorul a răspuns activ la evenimentele care au loc în Rusia și în străinătate, iar dorința de a-și propovădui propriile judecăți și păreri despre ceea ce se întâmplă a ocupat un loc de frunte în scrierile sale. Tratat „Deci, ce ar trebui să facem?” nu a fost dedicat problemelor spirituale ale ființei, poveștile personale în formă alegorică nu au fost folosite în acest caz, dar lucrarea conține totuși schițe de zi cu zi din viața modernă a scriitorului și reflecții asupra lor, ajungând la generalizarea universal.³²

Cartea „Despre viață” nu conține exemple clasice pure ale genului parabolic, în schimb sunt prezentate o serie de construcții asemănătoare parabolei: despre un morar care se gândește la construcția unei mori, „o glumă veche despre o dispută între un evreu și un creștin”, o „anecdotală” despre un nebun. În aproape toate soiurile de gen ale parabolei, atenția principală a lui Tolstoi este acordată clarificării conținutului etic care stă la baza operei, în timp ce intriga este deliberat retrogradată în plan secundar, comprimată, semnificativă, saturată de imagini artistice. Tratatul „Împărăția lui Dumnezeu este în tine” nu include o singură parabolă în înțelegerea sa clasică (o combinație de alegorie, edificare și un complot detaliat), dar textul conține un număr suficient de construcții la care ne referim ca pilde. Printre acestea: expresia „cel mai puternic flux de apă nu poate adăuga o picătură de lichid într-un vas care este plin”; amintirea copilăriei lui L. Tolstoi despre sfatul de a prinde o pasăre; comparând un roi de albine atârnat într-o „grămadă” pe o ramură și care are nevoie de o schimbare de poziție, și oameni lumești, confuzi în materie de religie; povestea unui psihiatru, cuvinte despre un cal înhămat într-o căruță; aforismul înțeleptului, „cine la întrebarea unui trecător: este departe de oraș? a răspuns: „Du-te”³³.

Viziunea religioasă despre lume inerentă lui Tolstoi s-a dovedit a fi baza pe care „parabola” gândirii scriitorului s-a manifestat cel mai clar. Imaginile primare care apar în mintea sa sunt ulterior meditate, îmbrăcate în formă literară și apar în fața cititorilor în cadrul predicii lui Tolstoi.³⁴

Ca urmare a examinării surselor literare de pilde, se dovedește că comploturile și imaginile lor sunt împrumutate în principal din moștenirea literară din Est (fabula orientală a unui călător

³² Прокофьев Н.И. Древнерусские притчи и их место в жанровой системе литературы русского Средневековья // Литература Древней Руси. – М., 1988

³³ Лещева, В.А. Притча как способ выражения авторского начала в трактате Л.Н. Толстого «В чем моя вера?» / В.А. Лещева // Материалы Толстовских чтений 2014 г. в Государственном музее Л.Н.Толстого. – 2015. – С. 207-212 (0,5 п.л.)

³⁴ Лещева, В.А. «Крестник» Л.Н. Толстого – род притчи, поучения / В.А. Лещева // Русская речь. – 2015. – № 3. – С. 121-125

prins în stepă de o fiară furioasă, precum și înțelepciunea indiană despre tânărul prinț Sakia Muni)³⁵.

Tolstoi prezintă parabola, în primul rând, în ipostaza sa clasică - ca un mod de exprimare a sensurilor didactice și filozofice fixe. Dacă parabola lui Dostoievski este un mod de a introduce o idee, atunci Tolstoi o folosește cel mai adesea ca ilustrație și explicație a ideilor exprimate înainte și în afara ei. Astfel, în romanul Anna Karenina, Tolstoi folosește pe larg parabola ca mod de generalizare și exprimare a aprecierii indirecte a autorului. Pilda din Tolstoi, ca și în Dostoievski, este strâns legată de tradiția biblică, utilizarea sa în lucrare este predeterminată de dorința de a descrie idealul și cuvenitul. Creându-și propriile pilde, Tolstoi se bazează activ pe modelele evanghelice și de gen medieval, dar în același timp exclude în mod constant momentele mitologice, arhetipale și simbolice din pilde. O astfel de căutare și demitologizare a parabolei, combinația dintre cel mai înalt și cel mai scăzut, a decurs evident din sarcina „secularizării divinului”, dorința de a vedea un sens religios și moral ridicat în fenomenele vieții de zi cu zi. Rezultatul a fost o combinație între o parabolă și o povestire din viața reală.

Astăzi, se pot distinge două definiții centrale ale unei parabole - ca analogie și ca gen literar. Prima este mai tipică pentru critica literară occidentală, a doua pentru literatura rusă, deși, desigur, nu există restricții stricte cu privire la utilizarea lor, de multe ori aceste definiții se suprapun și se completează reciproc.

În parabolele lui R. Bach există o opoziție clar exprimată a două lumi, două spații: *aceasta și aceea* ; *extern și intern* ; *a ta și a altcuiva* ; *imaginar și real* ; *magic și cotidian* .

Paradigma caracteristicilor spațiale relevante pentru cercetarea noastră include și opozițiile concrete / abstracte; direcțional / nedirecțional; limitat (închis) / nelimitat (deschis); mobil / staționar. După Yu.M. Lotman, folosim termenii *volumetric* , *liniar* , *punct* , spațiu *plan* și vorbim despre ierarhia acestuia.

În plus, un factor important în organizarea spațială a textelor lui R. Bach este coexistența a trei tipuri de spațiu în ele: real (fizic, cotidian), cvasireal și suprarealist. În același timp, spațiul ireal este opus celui real, este caracterizat de polul „îndepărtat”, nu are nicio legătură cu ideea de localizare spațială, poate acționa ca sinonim pentru spațiul fantastic, magic. Spațiul aproape real este un spațiu apropiat de real, dar inegal cu acesta. Construită conform legilor lumii fizice, reale, care oferă narațiunii iluzia autenticității, în același timp conține o serie de posibilități potențiale

³⁵ Лещева, В.А. Притчевое начало в народных рассказах Л. Толстого / В.А. Лещева // Новые российские гуманитарные исследования [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/288/>, свободный. – Загл. с экрана. (0,25 п.л.)

inerente lumii ireale³⁶. În Pescărușul, spațiul *primei* etape corespunde următoarelor caracteristici. Acest spațiu este real, spațiul Pământului, („viu”, „în această lume”). Este împărțit în două tipuri: spațiul Flock („jos”, nedirecționat, fix, limitat, plan) și spațiul lui Jonathan (regizat, volumetric). Există limite în spațiul eroului, dar sunt mai îndepărtate decât în spațiul Pack. Jonathan, spre deosebire de ceilalți, își extinde spațiul la distanță, în sus și în jos (învață să zboare și să se scufunde) și obține rezultate semnificative („a învățat mai multe despre viteză decât cel mai rapid pescăruș în viață”). Spațiul *primei* etape poate fi, de asemenea, definit ca o structură monotopică, deoarece este organizat în jurul unui punct, o locație specifică. În „Iluzii” prima etapa drumului lui Richard este reprezentată de zilele dinaintea cunoașterii sale cu cartea lui Mesia (în această etapă eroul a întâlnit deja pe cineva care îi va fi mentor, dar nu îl percepe ca atare). Eroul „Iluziilor” care trăiește în spațiul real, ca și Jonathan în „Pescărușul”, are nevoie de mișcare și extindere constantă a spațiului său orientat subiectiv, care poate fi definit ca înalt, îndepărtat, deschis, nelimitat. Protagonistul se mișcă liber în el. El simte nevoia unei schimbări constante de habitat, călătorii și chiar vagabondaj. Dezvoltarea spațiului de-a lungul axei verticale simbolizează creșterea acestuia în text - mai întâi în sens fizic și apoi în sens spiritual. O caracteristică a acestui text, în comparație cu „Pescărușul”, poate fi considerată faptul că nu există un conflict explicit între cele două sisteme,

În cea de-a *doua* etapă, sub îndrumarea lui Shimoda, care devine mentorul eroului, Richard stăpânește noi moduri de mișcare în spațiu, apoi în multe alte spații, învață să miște obiecte cu puterea gândirii, să le controleze la distanță, să le creeze iluziile etc. Spațiu ireal. această etapă este caracterizată de o lume care trăiește după reguli diferite, principala fiind acceptarea naturii iluzorii a mediului. În această perioadă, eroul extinde spațiul locuibil, învață noi oportunități - ale sale și ale lumii.

În a *treia* etapă, Richard însuși devine Mesia, scrie o carte despre prietenul și mentorul său. Spațiul acestei etape este cvasireal. În exterior, seamănă cu spațiul *primei* etape (câmpul în care Shimoda își repară planul), dar acesta este un spațiu „diferit”. Trebuie remarcat faptul că tocmai cu un citat din cartea despre Mesia începe „Iluziile”, care conferă textului o compoziție ciclică.

În „Podul prin eternitate” pe *primu* etapă, eroul încearcă să găsească o cale pe care să meargă mai departe. Aici, ca și în textele anterioare, el este în continuă mișcare. Diferența este că în acest roman, Richard stăpânește „axa orizontală” (complotarea acestui lucru se manifestă în episodul vânzării avionului). Aici puteți vedea, de asemenea, două moduri diferite de a percepe spațiul și

³⁶ О. Ю. Ольшванг. Пространственные образы в притчах Р. Баха [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Мировая литература в контексте культуры: сборник статей по материалам международной научной конференции (12 апреля 2008). – Пермь, 2008. – С. 79-81 (0,2 п. л).

atitudinile față de acesta: împreună cu spațiul mobil direcționat subiectiv al eroului, textul „Podului” prezintă spațiul „culturii cutiei” („Au nevoie de această cultură cutie, deoarece fiecare persoană se gândește la sine și la sine ca blocat într-o cutie numită „corp” ”) - nedirecționat, nemișcat, extrem de limitat (închis), spațiu punctual al altor persoane. În același timp, împărțindu-se de spațiul real exterior, eroul își creează periodic propria „cutie”, „coconul” său - un spațiu plan mic, servindu-l ca un fel de înveliș protector, ajutând la reducerea sentimentului de neînțelegere din interior și a amenințărilor din exterior. Astfel, vedem că în acest roman, spațiile încep să interacționeze între ele, să pătrundă unul în altul. Această influență reciprocă poate fi de o calitate diferită: conexiuni aleatorii pe termen scurt și conexiuni pe termen lung prin „pod”.

În cea de-a *doua* etapă a căii, *spirituală*, eroul trebuie să treacă printr-o serie de teste, care îi permit să-și reconsidere ideile despre femeia ideală, despre relațiile sale cu alte persoane etc. El face tranziții către lumi alternative. Richard și iubita sa Leslie se mută din metropolă în deșert, trăiesc într-o remorcă, izolându-se astfel complet de lumea exterioară. O schimbare a mediului (spațiului) devine o oportunitate pentru ei de a realiza îmbunătățiri spirituale, de a-și cunoaște atât propria lume interioară, cât și lumea altuia. Acest nou spațiu pe care îl stăpânesc poate fi privit ca un spațiu ireal, fantastic, ca o iluzie pe care personajele în sine o pot controla cu ajutorul gândului.

În a *treia* etapă, ei învață împreună să se miște în timp, să viziteze alte lumi în gânduri, în afara corpului. Acest lucru le oferă posibilitatea să privească ceea ce îi înconjoară, din exterior, să se simtă extraterestri pe planetă. Spațiul acestei etape este plat, nelimitat, deschis. Eroii învață să se miște împreună, practică testarea teoriei mai multor lumi. O călătorie în viitor, unde se întâlnesc singuri, își schimbă în multe feluri ideile despre existență.

În *The One*, în *prima* etapă, Leslie și Richard se află în spațiul real. Ei aleg intuitiv calea care îi conduce către acel spațiu *zero*, din care, ghidați de intuiție, intră ulterior în lumi alternative. Eroii aleg în mod repetat calea vieții lor, uneori li se oferă posibilitatea de a urmări ceea ce s-ar fi întâmplat într-un scenariu diferit. În romanul „Cel Unul”, la fel ca în textele anterioare, eroii simt nevoia să se mute, să călătorească și să schimbe constant locul de reședință. Astfel, fiind inițial la același nivel al ierarhiei spațiale ca toți ceilalți, ei extind treptat granițele spațiului lor orientat subiectiv.

În cea de-a *doua* etapă, intrând în diverse spații alternative și întâlnindu-se acolo, Leslie și Richard nu numai că își ajută omologii să facă alegerea corectă, ci și să învețe singuri, să învețe lucruri noi. În spațiul „zero”, îl întâlnesc pe Pai, care devine ghidul și mentorul lor. Pai le explică esența spațiului în care se află: acesta este un punct în afara timpului și orice mișcare pe care o fac (așa cum li se pare lor) se produce doar în mintea lor („Unde aterizezi, hidroavionul tău plutește deasupra modelului și tu” re observatori, sunteți fantome în lumile voastre alternative ”). Spre deosebire de tipurile de spațiu considerate anterior, în *zeronu* există repere (nu există „poziție în

spațiu”), nu există limite. Limitele impenetrabile există doar între spațiile alternative în sine („pauză spațială”), adică trecerea de la unul la altul este posibilă doar prin spațiul *zero*. Într-un spațiu alternativ, imposibilul este posibil (eroii sunt capabili să meargă printre pereți, rămân invizibili pentru ceilalți), ceea ce ne permite să-l considerăm suprarealist.

Din punct de vedere al organizării spațiale a textului, spațiul *zero* este, de asemenea, interesant în sensul că tocmai acest spațiu reprezintă imaginea labirintului vizibil format în această lucrare. Să reamintim că, mergând la Los Angeles (unde vor ajunge abia în cea de-a treia etapă a călătoriei), eroii se regăsesc în „nicăieri”, care apare în fața lor ca un tipar uriaș, care, de fapt, poate fi comparat cu un labirint. Retrospectiv, observăm că însăși ideea acestei imagini se face simțită chiar în Pescărușul, unde este destul de simplu: trebuie doar să alegeți între două căi din labirint, două căi de urmat. Cu toate acestea, deja în „Iluzii” alegerea se dovedește a fi multiplă. Și în „The One”, personajele au ocazia să privească rezultatele și consecințele unei decizii din exterior.

În cea de-a *treia* etapă a drumului, Pai îi lasă pe eroi, oferindu-le posibilitatea de a acționa independent. Richard și Leslie, suportând o serie de teste, își găsesc drumul înapoi către lumea „reală”, spațiul real (Los Angeles). Întorcându-se din „călătorie”, găsesc o asemănare între spațiul *zero* și cel în care trăiesc acum, iar la alții văd alte încarnări ale „euului” lor.

În „Fuga din siguranță” din *prima* etapă, Richard simte un disconfort serios, deoarece nu poate găsi răspunsuri la întrebări despre structura lumii, despre sensul vieții. Spațiul acestei părți a romanului este din nou situat pe axa orizontală, ceea ce îl apropie, de exemplu, de Pod. Dar, spre deosebire de romanul menționat, figura lui Dicky (diminutiv pentru Richard) apare aici, ducând protagonistul din spațiul exterior al realității în spațiul interior al imaginației (așa-numitul *peisaj al sufletului*- termenul lui H. Leiner). Astfel, dacă în toate textele anterioare din prima etapă eroii, care vizează extinderea limitelor spațiului lor orientat subiectiv, efectuează mișcări fizice în lumea reală, externă, în această carte inițial mișcările spațiale sunt asociate cu lumea memoriei personajului.

În cea de-a *doua* etapă, un mentor vine în ajutorul eroului aflat într-o situație critică, care, cu întrebări principale și raționamente, îl ajută să meargă pe calea cea bună. Spațiul acestei etape este caracterizat de o juxtapunere implicită a spațiilor Richard și Dickey. Fugind de siguranță, primul (Richard) lasă un spațiu familiar, locuibil, sigur, confortabil și se găsește într-un spațiu de memorie nefamiliar, periculos, voluminos, un spațiu mental.

Spațiul lui Dickie este, de asemenea, dinamic, dar are vectorul opus: fiind limitat inițial (Richard îl vede mai întâi pe Dickie într-o cameră de lemn întunecată și rece, cu ușa închisă), se extinde treptat. Markerul său devine „deșert” („Dealurile accidentate pe care le-am văzut, înapoi în Arizona, soarele de la amiază pentru căldură. M-am întors la sol la marginea unui vast lac uscat, cu suprafețe ca plăci pulberate în măsura în care ochii puteau vedea”), ostil, nedezvoltat,

periculos, dar spațiu deschis și nelimitat, care devine treptat locuibil și familiar („Odată cu urcarea, am putut vedea mai departe peste deșertul de catifea verde”). „Deșertul” se transformă într-o vale.

Deși nu există tranziții explicite la spații alternative în acest text (cum ar fi, de exemplu, în „The One”), Richard menționează existența lor. El îi spune lui Dicky despre posibilitatea de a crea diverse sisteme în spațiu-timp.

Teoria pluralității lumilor se regăsește în mod repetat în toate textele studiate ale scriitorului american, dar este formalizată și explicată doar în Zborul. Ea interpretează prezența elementelor fantastice în textul operei, demonstrează că tot ce se întâmplă este doar o iluzie, o imagine a unei singure idei. Faptul că cea de-a doua etapă (culminantă) a drumului eroului corespunde unui spațiu ireal este departe de a fi întâmplătoare: tocmai aici își învață capacitățile, se extinde cât mai mult, stăpânește limitele spațiale ale „euului” său.

În știința ultimelor decenii, parabola a devenit un termen extrem de popular, înlocuind adesea mulți alții. O trăsătură caracteristică a percepției moderne a unei parabole poate fi numită estomparea limitelor parabolei, dorința de a atribui orice formă convențională unei parabole - orice recreere a realității metaforică, simbolică și pur și simplu generalizată filosofic. Aceste tendințe sunt la fel de caracteristice atât pentru critica literară rusă, cât și pentru cea occidentală. Deci, în lucrarea lui R. Scholes „Scriitorii de parabole”, unde A. Murdoch, K. Vonnegut și R. Barth sunt considerați în același rând, nu este vorba atât despre genul parabolei, cât despre un fel de parabolă viziune asupra lumii, o parabolă ca un mod de reconstituire a realității. Același lucru se poate spune despre lucrarea lui D. Richter „Sfârșitul pildei. Completitudinea prozei retorice ” în care cercetătorul oferă o listă de lucrări de parabolă create în secolul XX. Și această listă este foarte solidă. „Scriitorii de parabole sunt acum legiune”, scrie Richter, „numele lor sunt o listă a celor mai interesanți scriitori”, în timp ce el recunoaște multe opere de parabolă drept adevărate capodopere.

Cu toate acestea, trebuie remarcat faptul că în interpretarea anglo-americană a parabolei există și o tendință direct opusă - o tendință de nivelare a parabolei, de înlocuire a acesteia cu alte concepte. O abordare similară poate fi urmărită, de exemplu, în lucrările lui E. Fletcher „Alegoria: teoria formei simbolice” și a lui M. Edelson „Alegoria în ficțiunea engleză a secolului XX”³⁷. Conceptul de parabolă din aceste lucrări se dovedește a fi în „vocea pasivă”: de fapt nu sunt luate în afara cadrului alegoriei, cel puțin autorii nu evidențiază nicio trăsătură care ar separa parabola de acest fenomen. Conceptul de „parabolă” devine un fel de duplicat al conceptului de „alegorie” și își pierde astfel valoarea intrinsecă³⁸.

³⁷ Richter D. *Fable's End. Completitudine și închidere în ficțiunea retorică*. Chicago - Londra, 1974, p. 184.

³⁸ Tovstenco O.O. *Trăsături ideologice și artistice ale unei parabole moderne (bazată pe materialul prozei vest-europene)*. Dis. Cand. filol. științe. Kiev, 1989.S. 8-10. : Bntannica. V. 23. R. 1 14.

Acest lucru nu schimbă esența problemei unei înțelegeri extinse a parabolei, deoarece alegoria în sine „este percepută nu ca un gen literar fix, ci ca o anumită dimensiune sau mod de indirectare intenționată, o dualitate de semnificații”. În același timp, nu numai o parabolă și o alegorie sunt amestecate: orice lucrare bazată pe mituri, simboluri, arhetipuri se numește alegorică. „Dezvoltarea direcției romaniste a alegoriei se desfășoară în funcție de măsura în care prozatorii aduc rock, necesitatea, demonismul și cosmologia în narațiunea lor. Emil Zola folosește teoria selecției naturale, Lev Tolstoi folosește credința în soarta istorică, Dostoievski folosește fatalitatea nebuniei și nevrozei și chiar un astfel de supranaturalist ca Anton Cehov creează emblemele livezii de cireși și ale pescărușului în piesele sale cu același nume. ... Alegoria modernă nu prezintă exemple sau modele, deși suprarealismul oferă stilul dominant al descrierii fragmentare discontinuă. ” În general, se concluzionează că direcția în continuare a utilizării alegoriei, direcția transformărilor sale este incertă. creează emblemele livezii de cireși și pescărușul în piesele sale cu același nume. ... Alegoria modernă nu-și dă exemple sau modele, deși suprarealismul oferă stilul dominant al descrierii fragmentare discontinuă. ” În general, se concluzionează că direcția în continuare a utilizării alegoriei, direcția transformărilor sale este incertă. creează emblemele livezii de cireși și pescărușul în piesele sale cu același nume. ... Alegoria modernă nu își dă exemple sau modele, deși suprarealismul oferă stilul dominant al descrierii fragmentare discontinuă³⁹.

În general, se concluzionează că direcția în continuare a utilizării alegoriei, direcția transformărilor sale este incertă.

Pilda este unul dintre cele mai vechi genuri, prin natura sa didactică ajutând o persoană în rezolvarea problemelor globale legate de religie, morală, alegerea între bine și rău.

În ceea ce privește pildele, acesta este un gen unic, caracterizat prin complot și personaje lapidare, alegorice, schematici, lipsa moralității exprimate explicit, care într-o formă concisă ajută la obținerea informațiilor maxime.

Mecanismele influenței textului asupra conștiinței percepătoare dezvoltate de estetica germană în raport cu pildele lui R. Bach ne permit să construim o anumită structură receptivă a operelor sale. Calea eroului spre autoperfecționare, conectată, în primul rând, pe măsură ce am încercat să o dovedim, cu dezvoltarea și trecerea diferitelor tipuri de spațiu, ne putem corela și cu strategia autorului, despre care scrie V. Izer. Conform acestei strategii, eroul, parcurgând succesiv etapele discutate mai sus, se transformă dintr-un elev într-un profesor, un mentor și, prin urmare, se eliberează de disconfortul dureros pe care îl simte atât de acut la început. Identificarea cititorului și a eroului îl determină pe cititor să urmeze aceeași cale. Dar pentru a-i descrie senzațiile,

³⁹ J.R. Yauss, *History of Literature as a Challenge to Literary Theory* / G.R. Yauss // *Teoria literară modernă*. - M., 2004. - S. 193-224.

percepția, este nevoie de o terminologie diferită, de un limbaj diferit. spațiu *negativ*, de *tranziție* și *pozitiv*.

Spațiul *negativ* corespunde complexului de emoții negative ale protagonistului. Disconfortul spiritual, nemulțumirea sunt însoțite de un sentiment de disconfort fizic. Emoțiile negative din această etapă sunt cauzate de faptul că personajul se află într-un spațiu limitat, închis, nemișcat, real.

O altă convenție a parabolei poate fi considerată o organizare specială a spațiului artistic din ea. Invariantul său poate fi reprezentat după cum urmează: este un spațiu condiționat, specific, geometric, experimental care nu are nimic de-a face cu spațiul real. Descriptivitatea, pictorialitatea, ecologismul nu sunt tipice pentru el.

Ernest Hemingway a considerat pe bună dreptate povestea „Bătrânul și marea” drept culmea căii sale creative. Imaginile incomparabile, „impresionante” ale mării din poveste s-au dovedit a fi o combinație reușită în realizarea celor mai intime gânduri despre sensul vieții. Această poveste parabolică a devenit o adevărată capodoperă în domeniul literar. „Se pare că până la urmă am realizat ceea ce am lucrat toată viața mea”, chiar autorul însuși era conștient de acest lucru. Ernest Hemingway poate fi atribuit cerului acelor autori care sunt cunoscuți de consumatorul general; s-au scris destul de multe lucrări de cercetare despre viața și opera sa. Povestea „Bătrânul și marea”, fără formă complicată, dă naștere la numeroase abordări și interpretări critice. „Finalul poveștii lasă deschisă perspectiva unor activități ulterioare, este asociat cu credința în puterile creatoare ale omului”⁴⁰.

Cu alte cuvinte, cititorul individual vede ceea ce și-ar dori să vadă, ceea ce, fără îndoială, dovedește diversitatea, vastitatea, versatilitatea talentului autorului și utilizarea de către acesta a semnelor narațiunii parabolice. Ernest Hemingway a devenit un clasic al literaturii americane în timpul vieții sale.

Genul operei lui E. Hemingway „Bătrânul și marea” este adesea definit ca o parabolă de poveste. Cuvântul poveste îți este familiar: acesta este numele unei opere epice caracterizate printr-un complot pe o singură linie și, în ceea ce privește lărgimea acoperirii fenomenelor vieții și profunzimea dezvăluirii lor, ocupă un loc intermediar între roman și poveste. Ai învățat cuvântul parabolă în clasa a 6-a când ai studiat pildele biblice. Să ne amintim că o parabolă este o lucrare care conține o lecție într-o formă alegorică, alegorică. În formă instructivă și alegorică, arată ca o fabulă. Cu toate acestea, parabola nu oferă cititorului o moralitate gata făcută, ci se adaptează pentru a o căuta. În plus, poate fi mult mai mare decât o fabulă.

⁴⁰ Шогенцукова Н.А. Притча в литературе США. В сб.: Тезисы докладов к Всесоюзной научной конференции по проблемам американистики. - М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1981, с. 62-63.

Este posibil să se distingă un întreg bloc de lucrări dedicate problemei parabolei moderne: M. Edelson "Alegory in English literature of the 20th century", D. Richter "The End of the Fable", R Scholes, Fable Construction and Fable Makers, A.K. Ishanova „Genul și funcțiile unei parabole în proza sovietică din anii 70-începutul anilor 80”, Ya.E. Kasemaa „Despre o parabolă în proza sovietică contemporană”, precum și o serie de lucrări de disertație scrise despre acest număr.⁴¹

Pentru a înțelege ce anume face din parabolele lui Kafka un fenomen unic, să analizăm o lucrare specifică a acestui autor și să încercăm să evidențiem trăsăturile caracteristice stilului scriitorului.

Plinătatea lucrărilor lui Kafka cu imagini poate fi urmărită prin citirea celor mai faimoase lucrări ale autorului, precum „Castelul”, „Transformarea”. În cartea lui Christian Eschweiler „Kafkas Wahrheit als Kunst”, autorul vorbește și despre „claritatea și ingeniozitatea imaginilor prezentate” și subliniază că aceste „imagini trezesc curiozitatea și necesită clarificări” [8, p. 9-10]. Astfel, „cititorul gânditor trebuie să transforme enunțurile individuale ale scriitorului într-un context semnificativ (Sinnzusammenhang)”⁴².

Astfel, operele lui Kafka combină trăsături atât ale diferitelor genuri (romanul de parabolă), cât și ale diferitelor genuri literare. Combinația de genuri nu este nimic nou în sfera literară. Deci, balada reflectă semnele tuturor celor trei feluri: versuri, dramă și proză. Cu toate acestea, fuziunea cu versurile nu este deloc tipică pentru proză. Tocmai așa atrage interesul F. Kafka nu numai pentru munca sa, ci și pentru personalitatea sa.

În povestea „Despre pilde”, Kafka scrie că înțelepciunea constă în a se exprima prin metafore - între timp, sensul acestor metafore filozofice este în cele din urmă de neînțeles. El spune că cuvintele emanate de pe buzele înțelepților, cuvinte care sunt percepute de toată lumea ca o mare înțelepciune sunt doar parabole, inaplicabile în viața de zi cu zi.

„Toate scrierile lui Kafka amintesc foarte mult de pilde, conțin o mulțime de învățături; dar cele mai bune creații ale sale sunt ca un solid cristalin pătruns de o lumină pitorească, care este uneori realizată de o structură foarte pură, adesea rece și precis susținută a limbajului. „Castelul” este doar o astfel de operă” - așa a scris Hermann Hesse despre Kafka și roman⁴³.

Franz Kafka și-a creat lucrările din 1911 până în 1924 - chiar începutul secolului al XX-lea și un început tulburător. În fiecare roman, în fiecare roman al scriitorului, există un sentiment al tragediei și instabilității lumii. Cineva vede în Kafka un profesor evreu, cineva - un profet

⁴¹ Кушнарева Л. И. Притча как жанр // Язык. Этнос. Сознание = Language, ethnicity and the mind. — Майкоп, 2003. — Т. 2. — С. 205-208.

⁴² Eschweiler, Christian. Kafkas Wahrheit als Kunst. Lichtblicke im Dunkel. - Bonn, Bouvier Verlag, 1996 – с. 9-10.

⁴³ Андреев Л. Г., Косиков Г. К., Пахсарьян Н. Т. и др. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1 -2 / Под ред. Л. Г. Андреева. - М.: Высшая школа, 2001.

existențial, alții - un avangardist sau chiar un conservator. Unii, pentru a o înțelege, apelează la psihanaliză, alții la analiza semnificațiilor imaginilor. Cu toate acestea, adevăratul Kafka pare întotdeauna să depășească orice graniță.

Imaginea lumii este o imagine globală a lumii, care este rezultatul întregii activități spirituale a unei persoane. Componentele imaginii lumii includ o persoană, orientarea sa valorică în lume, spațiu și timp. În textul unei opere de artă, acestea sunt transmise prin autor, personaje, spațiu de artă și timp de artă.

Imaginea unei persoane despre lume ca imagine globală a lumii apare în cursul tuturor contactelor sale cu lumea, care se caracterizează printr-o mare diversitate. Poate fi contactele de zi cu zi cu lumea, activitatea subiect-practică a unei persoane, contemplarea lumii.

Romanul „Castelul” este, în primul rând, o descriere a rătăcirilor sufletului uman în căutarea mântuirii, care încearcă să afle secretul lor suprem din obiectele lumii, iar la femei să găsească sigiliul zeului care este ascuns în ele.

În romanul „Castelul” - opera principală a lui F. Kafka - detaliile vieții de zi cu zi preiau, dar principalul lucru din acest roman, în care nimic nu este adus la capăt și totul începe din nou, sunt rătăcirile sufletului în căutarea mântuirii. Acest transfer al problemei în acțiune, coincidența generalului și a individului, poate fi recunoscut imediat prin cele mai subtile tehnici inerente oricărui mare creator.

F.Kafka introduce speranța în lumea sa fără speranță într-o formă neobișnuită.

„Castelul” reprezintă o victorie în rezolvarea unei astfel de probleme ca găsirea unei ieșiri. Inspectorul nu-și poate imagina vreo altă preocupare decât cea care îl oprimă. Chiar și cei din jur se îndrăgostesc de acest gol și de această durere care nu are nume, de parcă durerea ar avea o poziție privilegiată aici. „Cât am nevoie de tine”, îi spune Frida inspectorului, „cât de singur mă simt când nu ești cu mine”. În acest mijloc, care ne face să iubim ceea ce ne distruge, și dă naștere la speranță într-o lume fără speranță, într-un „salt” ascuțit, din cauza căruia totul se schimbă, iar secretul se află

Puține lucrări sunt la fel de dure în cererile lor ca Castelul.

K ... numit ca topograf al castelului și vine în sat. Dar nu există nicio comunicare între sat și castel. Pe sute de pagini ale romanului K ... își va căuta cu încăpățânare drumul, va căuta noi modalități de a intra în castel, va înșela, va căuta căi giratorii, dar va face încercări de schimb fără iritare, fără să fie supărat și fără disperare. Cu o credință nedumeritoare, K ... va deschide calea către poziția care i-a fost încredințată. Fiecare capitol este un alt eșec, dar și începutul unei noi încercări, nu un început logic, ci un fel de reînnoire a unei anumite secvențe. Scopul acestei persistențe este tragic în lucrare. Când K ... sună la castel, distinge voci vagi, râsete, apeluri îndepărtate. Acest lucru este suficient pentru a-i satura speranța, deoarece avem suficiente semne

obscure pe cerul verii sau promisiunile de seară pentru a ne reînvia. Acesta este secretul melancoliei

În Castel, ascultarea față de cotidian devine etică. Marea speranță a lui K ... este să reușești să fii acceptat în castel. Întrucât nu poate ajunge acolo de unul singur, încearcă să câștige această favoare devenind locuitor al satului, să nu mai fie străin în el, pentru că întotdeauna i se dă să-l simtă. Tot ce aspiră este munca, locuința, o viață umană normală și sănătoasă. Nu mai are puterea să-și urmeze nebunia. K ... vrea să fie rezonabil și să scape de blestemul ciudat care îl face străin în sat. În acest sens, cazul Frida este orientativ. El o alege ca amantă doar pentru că în trecut ea îl cunoștea pe unul dintre angajații castelului. El găsește în ea ceva care îl întrece, dar în același timp își dă seama că există ceva în ea care o face nedemnă de castel.

Castelul este o cetate misterioasă care domină un teren pustiu acoperit de zăpadă, această cetate se retrage și se scufundă în ceața înzăpezită la cea mai mică încercare de apropiere. De asemenea, rutele oficiale se dovedesc a fi inaccesibile. Castelul este o cetate birocratică dominată de o castă oficială. Rânduri nesfârșite de oficiali formează o scară ierarhică la fel de nesfârșită, treptele inferioare ale acestei scări sunt pur și simplu inaccesibile, iar cele superioare sunt chiar invizibile pentru un simplu muritor. Munca în castel este în plină desfășurare, dar aceasta este o activitate fără sens, ordinele și instrucțiunile sunt emise de sute, mii, a căror implementare nu mai poate fi urmărită, fluxul de hârtie este nesfârșit, esența a ceea ce se întâmplă nu mai interesează pe nimeni, dar apariția importanței mașinii birocratice este păstrată cu sfințenie.

Cu toate acestea, se poate presupune că, pe lângă problemele globale, Kafka vorbește despre problema sa personală, o problemă inerentă legată de conceptele de personalitate și dictatură. Aceasta este o problemă a unei personalități, dar care se potrivește cu lumea oamenilor din jurul său, o lume în care o persoană se simte străină, neînțeleasă, nu ca toți ceilalți, ceea ce înseamnă că este un ciudat. Dorința de a pătrunde în secretele Satului și a Castelului, de a deveni proprii acolo, ca toți ceilalți, este ceea ce copleșește eroul romanului lui K. Dar această dorință nu este destinată să se împlinească. Thomas Mann a văzut setea „Castelului” de „binecuvântată obișnuință”, a găsit în ea consonanță cu lucrările sale, în care a vorbit despre incompatibilitatea creativității și a fericirii umane.

Toată proza lui Franz Kafka poate fi numită un mare eseu despre frică, despre starea unei ființe umane, epuizată de o civilizație ostilă, o creatură ale cărei încercări de a obține dreptate și de a apela la lege sunt sortite eșecului. Indiferent de gen, tot ceea ce scrie Kafka poate fi atribuit unei parabole - atât de tangibil este eseismul cărților sale, subtextul, fundalul, asocierile care apar.

În secolul al XX-lea. o parabolă dintr-un gen canonic devine mai degrabă un tip de conștiință artistică, un mod de a înțelege realitatea artistică și în contextul unei tradiții culturale umane universale. Asociată cu aceasta este gravitația ei către un simbol, o alegorie polisemantică. Într-o

modificare la timp a genului, „natura senzuală a imaginii și puterea conștientă a ideilor” sunt combinate în mod unic.

Datorită dificultății de a defini o parabolă ca gen în literatura secolului al XX-lea. conceptele de „parabolă” au apărut și au devenit mai puternice ca o indicație a tipului de gândire artistică și „parabolă” ca o reflectare a structurii operei. Pilda de joc este construită pe un tip special de defamiliarizare a materialului, atunci când complotul se bazează pe un gând bine-cunoscut, pe lângă un uzat, un anumit adevăr de natură morală, căruia nimeni nu a fost atent de mult timp. Intriga este extrem de ascuțită, condensată, dar destul de repede epuizată de complot, focalizarea atenției rămâne inevitabil conflictul interior al eroului (sau eroilor) cu el însuși, asociat cu afirmarea unui anumit adevăr testat de piesă. Piese de teatru au apărut nu numai ca un fenomen artistic caracteristic existențialistilor francezi și succesorilor lor, F. Kafka, J.-P. Sartre, A. Camus, J. Anouillet, ci și pentru „teatrul epic” al lui B. Brecht.

Necesitatea de a clarifica relația dintre sacru și profan în parabola secolului XX apare din faptul că aceasta este parabola autorului. Piesa de parabolă a lui B. Brecht „Omul amabil din Sichuan” ilustrează relația dintre ideile autorului și planul sacru. Valoarea estetică a parabolei se realizează prin construirea unei distanțe între sacru și profan, prin descrierea acțiunilor profanului ca absurde. Funcțional, planul ideilor autorului despre parabolă nu diferă de planul sacru al parabolei. Zeii - principalul profan al parabolei - se comportă mai mult decât absurd.

În parabola lui B. Brecht, interpretarea „încorporată genetic” în parabolă este realizată, dar, spre deosebire de parabola clasică, unde interpretarea este înainte sau după complot, în „Omul bun din Sichuan” interpretarea este dizolvată în complot la nivelul comentariilor. Nivelul comentariilor se formează în piesa parabolică cu ajutorul remarcilor personajelor, zong-urilor și parabolelor inserate. Aceștia din urmă îndeplinesc în piesă funcția de „cheie master” a conflictului ideologic al operei. Influența parabolelor taoiste asupra parabolei lui B. Brecht, pe baza căreia au fost scrise parabolele inserate ale piesei, s-a manifestat în absența fundamentală a unei soluții la conflict, care trimite publicul să recitească textul și să caute un răspuns în parabolele inserate.

Analiza pieselor lui B. Brecht a arătat o altă proprietate importantă a planului de idei al autorului: relația dintre forma parabolică și nivelul de concretizare a intențiilor autorului. Conform acestei relații, autorul reușește să rămână în limitele parabolei atâta timp cât imaginile pe care le creează sunt capabile să mențină plenitudinea simbolică. Implicația istorică care stă la baza planului ideilor autorului în parabolă fie capătă un fundal decorativ, fie este estompată. Pe măsură ce războiul mondial devine din ce în ce mai mult trecut, sadicul Jack din romanul lui W. Golding *Lord of the Flies* este din ce în ce mai puțin asociat cu Hitler în rândul publicului, în ciuda acestui fapt, parabola nu își pierde claritatea și relevanța.

O parabolă modernă presupune în mod necesar un anumit aforism care exprimă emoțional sau intelectual, ascuns sau explicit ideea principală. Trebuie remarcat faptul că acest lucru se realizează întotdeauna prin metoda alienării materialului. Acest lucru a fost exprimat cel mai clar în „teatrul epic” al lui B. Brecht: acestea sunt incluse în comentariul autorului, în zong-uri, adică înglobat în discursul unuia dintre actori în momentul „înstrăinării” de rolul său, de personajul său. B. Brecht a numit această tehnică un „comutator” atunci când sensul a ceea ce se întâmplă la un nivel superior de generalizare, „expunerea” metaforelor parabolei este aprofundat și clarificat.

Conștientizarea „crizei genului” ca metaforă generalizatoare pentru toate nivelurile gândirii artistice a necesitat un apel la opera lui V. Makamin, un scriitor-analist, pentru care procesul de însușire a paradigmei în schimbare a lumii a devenit subiectul reflecției artistice vizate.

Nu a existat nicio surpriză că secolul al XX-lea a fost secolul renașterii pildei. Transformările profunde din sferele politice, sociale și spirituale au găsit parabola schimbată, deja adaptată formelor necesare de sinteză, la care gravita conștiința artistică a secolului XX. Drama și romanul includ în mod organic componentele structurale ale parabolei; evoluția motivelor parabolei continuă în poveste și poveste. Tradițiile parabolei sunt interpretate creativ și îmbogățite pentru prima dată cu un material teoretic extins.

Conștient în secolul al XX-lea dualitatea și natura dialectică a parabolei dau o nouă viață formei de gen. Pe de o parte, experimentul organizează acțiunea ca auto-dezvoltare a ideii autorului, care creează convenționalitatea situațiilor în care personajele acționează în conformitate cu logica intenției autorului și nu în funcție de complexitatea contradictorie a caracterului. Dar, pe de altă parte, toate acestea nu exclud realitățile istorice de zi cu zi, imaginile și circumstanțele recunoscute, elementele psihologismului.

Predicarea, „morală”, formulată direct sau metaforic, exprimată sau implicită, este un element important de formare a structurii parabolei. În secolul al XX-lea, parabola pierde atât didacticismul înalt care era în literatura religioasă, cât și edificarea mondenă caracteristică fablei.

2.3. Studiul parabolei în literatura română

Operele prozatorilor români nu reprezintă doar un moment în evoluția literaturii noastre. Pornind de la această abordare, sa urmărit evidențierea particularităților expresive ale limbajului romanului românesc al anilor '80, luându-se în considerație frecvența unor mijloace artistice (metafora, metonimia, alegoria, parabola, ironia), pentru a se constata în ce măsură operele analizate utilizează potențialul stilistic al limbii române⁴⁴.

⁴⁴ Iser, Wolfgang, Actul lecturii. O teorie a efectului estetic, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

Gânditorii români au participat tot timpul la acest dialog al culturilor, a căror percepție a culturii ruse a fost reflectată în operele lor filosofice. Nikifor Krainik, Mircea Eliade, Emil Cioran, Lucian Blaga, Vasile Parvan, Alexandru Paleologu, John Janos sunt doar câteva dintre numele remarcabile.

Pentru a fi metaforic, limbajul romanului românesc al anilor '80, a fost, înainte de toate, ambiguu. Doar astfel, au putut trece de cenzură texte care au radiografiat sistemul, pentru a îi pune în evidență, de fapt, tarele. Sistemul comunist este criticat și prin intermediul parabolei și alegoriei, deoarece acestea sunt considerate varietăți ale metaforei, ele fiind utilizate pentru a imagina anumite obiective dificile ori pentru a face comprehensibil lectorilor modul de a gândi romanul și realitatea⁴⁵.

Discursul ambiguu, eficient estetic, de o mare subtilitate semantică, implică însă și un paradox la nivel ontologic. E de la sine înțeles că, pentru cititorul contemporan romanelor, ambiguitatea nu a fost ceva incomodant⁴⁶.

Autorii români în literatura secolului XX au fost clasificați în trei mari orientări: o parte generează un *modernism* critic și autoreflexiv, al doilea diseminează un *anti-modernism* evident, în timp ce ultimul proiectează un *ultra-modernism* care contracarează o potențială „suspendare” a proiectului de modernizare⁴⁷. Aceste poziții sunt întâlnite nu numai în roman, ci și în poezia interbelică românească, în care atașamentul față de valorile colective premoderne (împărtășite de poezii „tradiționaliști” rurali și religioși - de exemplu, Vasile Voiculescu și Ion Pillat) ar trebui să fie disociați de asumarea individualismului ca rezultat al secularizării și al crizelor de modernitate (de exemplu, Tudor Arghezi și George Bacovia), precum și de încercarea de a depăși limitele modernității cu ajutorul ultimelor realizări tehnologice sau prin inventarea o nouă mistică (în poezia avangardistă). Prin urmare, cred că modernitatea literară românească din prima jumătate a secolului al XX-lea ar putea fi descrisă cu succes prin intermediul a trei „fețe” complementare⁴⁸:

Anti-modernism, promovat în principal de grupul din jurul revistei *Gândirea* și reprezentat de scriitori precum Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, G. Călinescu, Lucian Blaga (ca poet, dar și ca filosof al culturii), Vasile Voiculescu și Ion Pillat. Ideologic, această direcție înseamnă o critică conservatoare a democrației burgheze liberale în numele nostalgiei pentru o societate tradițională, agrară, ortodoxă loială valorilor colective și arhetipale ale unui presupus „spirit

⁴⁵ Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc contemporan și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.

⁴⁶ Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2002.

⁴⁷ Ornea, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. Bucharest: Minerva, 1980.

⁴⁸ Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*. Pitești: Paralela 45, 2000: 133-163

românesc”. În romanele lor, anti-modernii preferă formula lui Balzac a unui realism doric și a unui fundal rural, în timp ce poezia lor se caracterizează prin creșterea ostentativă a speciilor (aparent) învechite, precum elegia, imnul sau psalmul. Deși, în general, respinge modernismul, această direcție este pe deplin conștientă de existența sa ca reacție la modernitate.

Modernism, promovat în principal de revista *Sburătorul* și reprezentat de scriitori precum Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, E. Lovinescu și (parțial) Tudor Arghezi. Ideologic, această direcție este caracterizată de un liberalism subordonat, în general, individualismului burghez și beneficiilor „vieții moderne”. În romanele lor, moderniștii descriu un fundal urban adoptând perspectiva interiorizată, ionică, a psihologismului francez (în special a lui Proust și Gide), în timp ce poeziile lor se bazează atât pe sfâșierea morală a lui Baudelaire și Rimbaud, cât și pe purismul estetic al lui Mallarmé și Valéry. Deși, în general, aderă la modernitate ca epocă istorică a emancipării individuale, modernismul nu exclude o conștientizare autocritică și autoreflexivă.

Ultra-modernism, promovat în special de Grupul Criterion (Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu etc.) și de numeroasele reviste de avangardă (care s-au bucurat de contribuții de la Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gherasim Luca, Gellu Naum, etc.). Ideologic vorbind, această direcție proclamă eșecul democrației liberale, fie din punctul de vedere al unei noi spiritualități cu fascism (Criterion Group), fie din cel al unui ideal revoluționar cu o notă anarhico-comunistă (avangarda). În romanele lor (reprezentate în principal de Grupul Criteriului), ultra-moderniștii adoptă frecvent formula eseu, simbolică și parabolică pentru a descrie utopia unei renașteri spirituale; în poezia lor (reprezentată în cea mai mare parte de avangardă), aleg să des-structureze orice formă literară, pentru a sugera „revoluția permanentă”. În ambele alternative, ultra-moderniștii privesc modernitatea ca pe o etapă istorică necesară, dar tranzitorie, pe care trebuie să o depășească.

Fiecare scriitor aduce totuși ceva propriu, inovator genului și acționează atât ca scriitor, cât și ca istoric, amestecând vremuri și moralismul din creștinism.

În ”Ploaia de trei sute de zile”, sunt aduse în convergență trei orizonturi hermeneutice: un orizont realist, un orizont biblic și un orizont parabolic. În orizontul realist ne apare România la zi. Pe de o parte, se reține corupția generalizată, sistemul de sănătate neperformant, educația deficitară, calitatea inferioară a infrastructurii rutiere, afacerile murdare de milioane de euro pe banii statului în care sunt implicați demnitari de înalt nivel și firma Microsoft. Pe de altă parte, se prezintă surparea unei străzi (aluzie evidentă surparea înregistrată la metroul bucureștean), circulația de coșmar ”pe valea Oltului”, cozile la frontieră, nefuncționala ”centură a capitalei”,

drumurile-capcană pline de gropi, hackerii vestiți, îmbogățiii peste noapte, prostituatele și peștii de nivel internațional⁴⁹.

În ordinea conceptuală a realului se delimitează două lumi: lumea laică și lumea bisericească. Acestea sunt la fel de pervertite, la fel de corupte: ”Cert este că toate mizeriile de care fugisem când m-am refugiat la mănăstire le regăsesc și aici, în forme diferite, dar la fel de deprimante” constată Mihail Cristea.

Întrucât demersul realist eșuează, se recurge la resetare printr-un ”potop local, degradat” situat în orizontul biblic și în orizontul parabolic. Orizontul biblic nu include doar ideea de potop; numele și unele dintre acțiunile personajelor au incidență biblică. Înainte de toate, personajul nuclear, Iacob Petru Grima (”probabil cea mai respectată personalitate a vieții publice românești”, cum se reține în roman) are un destin marcat biblic. Biblia ne spune că Iacob este cel care are tăria de a-l înfrunta indirect pe Dumnezeu; el se luptă cu îngerul lui Dumnezeu. Petru amintește de Sf. Apostol Simon-Petru: cel căruia Isus i-a schimbat numele din Simon în Petru (”piatră”); acesta manifestă unele îndoieli privind credința, ulterior dedicându-i-se total. Iacob Petru Grima) este Savantul. Este un astrofizician histrionic ce-și construiește Cosmogonia ca o Cosmologie, ca o lucrare științifică, iar nu ca una teologică și care stă într-un scaun cu roțile doar pentru ca prin neputința jucată să poată avea grijă de propria interioritate. Este un fals om cu dizabilități. Construcția sa științifică explică începuturile lumii fără să ia în calcul existența lui Dumnezeu. Ca savanți, spune el, ”avem datoria să explicăm tot ce putem doar cu slabele mijloace ale minții omenești. Fără să introducem instanțe supraumane și fără sprijinul lor”.

După eșecul în alegerile prezidențiale și linșajul mediatic la care este supus, pentru a-i da satisfacție prietenului său Mihail Cristea nu mai neagă abrupt existența lui Dumnezeu, manifestă unele îndoieli că Știința și Teologia sunt neapărat opozabile. Deși este savant, simbolul rațiunii, pentru a intra în rol, el intră în jocul ”de-a dizabilitatea” și acceptă iraționalitatea; pentru el ploaia este ”irațională”. Dacă Iacob sfidează pe Dumnezeu, Mihai este simbol al umilinței față de Dumnezeu. Cristea are emergente semnificaționale biblic cristice. Fost profesor de fizică, Mihail Cristea se călugărește. Are, după cum observă, Ștefan Orban ”trăsături armonioase de sfânt”. Se consideră dublul lui Iacob Petru Grima și-și face un ideal din îmboldirea acestuia să-și definitiveze lucrarea, cu speranță că-l va convinge să ia în calcul existența lui Dumnezeu. Este ucis de Gigi Spaniolu în timp ce lecturează Cosmogonia lui Iacob Grima, fără acordul prealabil al acestuia, confundat fiind cu Grima. Mihail Cristea este simbolul credinței.

La finalul cărții, casa în formă de corabie a lui Grima se preface în corabie și salvează de șuvoaie șase suflete. Caramia este cumva salvată prin reprezentanți: Iacob Petru Grima, Ștefan

⁴⁹ Siminică, M, Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. Polish Journal of Management Studies, 15.

Orban, Lena, Ionică, Macarie și Mihail Cristea. Este vorba de patru vii și doi morți. Lena, Ionică și Macarie sunt săraci cu duhul. Ceilalți trei sunt intelectuali de marcă. Cei salvați sunt oamenii vii i lumii ce va veni. Lumea cea nouă post-potop a Caramiei va fi una intelectualilor (a omului de știință Grima, a constructorului Orban) și a ființelor de încredere, respectuoase și oneste, oarecum sărace cu duhul (Lena și Ionică). Lumea cea nouă va moșteni credința implicită (rămasă după Cristea) și spiritul de sacrificiu (lăsat în urmă de săracul cu duhul Macarie).

Principalul orizont semnificațional al cărții este orizontul parabolic. În cadrul acestuia intră în convergență orizontul realist și orizontul biblic. Putem spune că excepțional în roman mecanismul productiv prin care spiritul creator face ca semnificațiile realiste să fie modulate biblic și finalmente să fie convertite parabolic. Mediul realist determină o polivalență centrifugă a valențelor biblice. Prin saturarea realistă a unora dintre valențele biblice se obține o fiziune parabolică. Reacția realului cu biblicul într-o diegeză controlată auctorial produce efecte parabolice. Înțelesurile din lumea reală sunt modulate biblic; semnificațiile astfel obținute nu au stabilitate și orice surplus de realitate le transformă în sensuri parabolice. Este de observat că însuși titlul cărții are o semnificație polivalentă biblică și parabolică de neevitat. Are funcții de rezumare, de orientare, marchează poziții, evidențiază opțiuni, determină piste de lectură, induce și stimulează parcursuri de interpretare.

De altfel, diluviul biblic este amintit de în două rânduri în roman: o dată ca fiind creația celui „mai demential scriitor” și, a doua oară, ca fiind o lectură utilă pentru depresivi. O ploaie de trei sute de zile se încheie ca potop. Personajul principal al romanului este chiar ploaia. Ea dă coeziune și unitate universului epic: ploaia structurează universul epic. Tema ploii nu este nouă la Gabriel Chifu. Acela care cu calmă, rânduie critic admirație l-a citit temeinic pe Gabriel Chifu nu poate să nu sesizeze puterea de survenire în creația acestuia a temei ploii. De aceea, se poate spune că ploaia este chiar un topos al creației sale.

Relativ recenta sa antologie de autor ”Ploaia trivalentă” (2015) este viziunea unei ploi multi-lume, a unei ploi multivers (a unei ploi în mai multe universuri). Ploaia, ca mișcare a materiei, este un fenomen de suflet, de timp, de trup și subiect de meditație: „a început ploaia trivalentă/ ea cade aici și deodată/ în alte două lumi/ unde am fi putut să trăim/ și unde nu vom ajunge niciodată/ ploaia aceasta prevestitor lovește în geam/ (...)/ aducându-ne șoapte de dincolo/ și de dincolo” (“ploaia trivalentă”).

Cartea are o ideatică parabolică limpede: întrucât oamenii din Caramia s-au pervertit iremediabil, mersul lumii Caramiei trebuie resetat printr-un potop sancționator, dedicat și exclusiv.

Mesajul românesc nu se sprijină pe un pericol iminent ca ca în "Deșertul tătarilor" (D. Buzzati) sau ca în "La poalele vulcanului" (M. Lowry)⁵⁰. În "Ciurma" (A. Camus), criza apare brusc; este apăsătoare și violentă; oamenii o iau imediat în calcul, o sesizează ca fiind o situație de criză și se organizează pentru a o înfrunța, pentru a-i face față. Este vizibilă solidaritatea umană în fața dezastrului.

Parabola lui Gabriel Chifu are inflexiuni subsidiare borgesiene: este impregnată de mitul borgesian al cuvântului care construiește lumi. După potop, furtună și vânt, când totul a fost acoperit de ape, când Caramia, precum Atlantida, este doar un simplu cuvânt ce urcă din adâncul apelor, doar cuvintele rămân ca un semn de salvare: "frânturi de propoziții" și "praf de cuvinte". Cuvintele au făcut potopul distrugător, cuvintele au generat lumea ficțională, cuvintele rămân ca o iluzie senină. Singura salvare vine din cuvinte⁵¹.

La început a fost cuvântul, iar la sfârșit, tot cuvântul. La Gabriel Chifu, cuvântul are și puterea de a deconstrui, de a face să dispară lumi. Se face și astfel un pas dincolo de realismul magic către un realism parabolic, am zice. Într-o vreme tulbură și întunecată ca a noastră, prin intermediul unor irizări biblice, realismul urcă la parabolă. Astfel Gabriel Chifu inventează un realism parabolic.

Cartea este fascinantă din cel puțin două puncte de vedere. Mai întâi, impresionează irezistibil prin naturalețea cu care se transvazează estetic realitatea maladivă și traumatică a României anilor din urmă. În al doilea rând, captivează prin altitudinea parabolică la care sunt ridicate în decantare semnificațiile evenimentelor și prin ambiguitatea reflexivă a salvării. Construcție epică în care desfășurarea narativă de factură realistă este punctată discret cu secvențe de detaliu prin care evenimentele sunt urcate la nivel parabolic, „Ploaia de trei sute de zile” oferă experiența unei lecturi la intersecția constatării neutre cu meditația gravă, sancționatoare și vindecătoare.

Lipsa receptării criticilor ar începe să fie anulată odată cu ascensiunea scriitorilor formați în cenaclul Cenaclul de luni, care vor fi încântați de mecanismele de auto-referențialitate din literatura lui Mircea Horia Simionescu, atrași nu atât de mult de parabola livrescă ci prin parodie, prin strategiile jucăușe și prin rafinarea ironiei demolatoare. Jocul de suprafață al formulilor, talentul neobișnuit al scriitorului pentru o multitudine practic nelimitată de stiluri discursive, verva deconstructivă și ambiția demitificatoare au făcut imediat pasul din condiția figurilor simple ale discursului în cea a elementelor unei poetici a roman. Pentru mulți, Mircea Horia Simionescu

⁵⁰ Voinea, D. V., Negrea, X., & Teodorescu, B. (2016). Journalistic Language as a Part of Romanian Language. *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*,(1-2), 284- 291.

⁵¹ Zota, A. (2004). *Parabola și parabolismul în literatura contemporană română și universală* (Doctoral dissertation).

rămâne un umorist, iar Dicționarul său o comedie de literatură, printr-o reducere similară cu cea care elimină fascinația filosofică din alchimie. Însăși structura pe care Mircea Horia Simionescu își construiește edificiul literar indică cu ostentție gravitatea proiectului, seriozitatea care subminează apariția unui joc. O energie de neoprit nu permite nicio relaxare a imaginației, exultând în expansiuni instantanee care ies din nicăieri. Dicționarul conține, ca orice univers autonom, propriile sale legi ale coerenței, gramatica și logica articulate de propriile sale legi ale verosimilității. Un univers care pulsează permanent cuvinte, textul își susține energia vitală din dialectica unor turbulențe și normalizări ale ordinii sale interioare. Apariția este a unei lumi textuale care a scăpat de sub controlul Autorului, organizată în propriile sale centre de putere, precipitate într-un mod brownian sub microscopul naratorilor. De fapt, naratorul intră adesea în postura unui observator care ia notițe, în convenția aparent inocentă și lucidă a fișierului dicționar, despre un întreg scenariu narativ, alimentat de o rețea de micro-narațiuni care se află într-un concurs cu evoluția speciilor de scriere și cu istoria însăși.

Argumentul clasic dintre Cratyllos și Hermogenes este rezolvat în mod natural în avantajul unuia sau al celuilalt, deoarece numele de aici se potrivesc în mod natural cu protagoniștii fantasmatici care le sunt asociați sau, dimpotrivă, îi obligă să se potrivească cu fața și litera lor. . Numele devine el însuși o narațiune, o normă minimă a epopeii, conținând în sine o latură virtuală pe care Dicționarul o provoacă mărturisire. Dar povestea nu mai este cea orală, spusă în mijlocul agora, pentru a fi dusă și reluată după colț. Odată consumat în fișierul dicționar, acesta este clasificat deoarece, prin natura sa arhivistică, dicționarul a stabilit limite și deține semnificația în ele. Aceasta este de fapt una dintre dimensiunile narațiunii din textul lui Simionescu: cea a manifestării numelui în semnificație. Naratorul folosește aici o strategie de conspecte, gândite ca polemici cu orizontul de așteptare al cititorului virtual, dar și cu previzibilitatea permanent construită și falsificată a dicționarului însuși. De obicei, narațiunea este construită prin efectul magnetic al aspectului fonetic al numelor, dar rezonanța sa se referă de fiecare dată, chiar contradictorie, sau mai ales contradictorie, la celebritatea asocierii naturale a sensului. Șocantă de ostentarea demisticificatoare, povestea devine expresia unei posibilități, dar jocul este adesea fără finalitate, deoarece această contracție în dimensiunea cotidiană a biografiilor înseamnă și experiența dramatică a fragilității umane. Despre CLEOPATRA, Dicționarul spune, pornind de la două enumerări caracteristice și generând o linie epică: „Agresivă, trăsături aspre, în piatră. Scrie piese de teatru (când poartă părul tăiat scurt) sau e vânzătoare în vreun magazin (în care și foarte elegant și vorbește gros). CLEOPATRA RAREȘ ... trăia singură, retrasă, se ferea de privirile oamenilor. Adesea, nevoită să fie înainte de prânz, se ascundea de căutătura bărbaților sub un voal cenușiu. Lumea șoptea că e sfântă. Într-adevăr, de la fruntea arcuită, până la pașii se aplică cu smerenie ca pe luciul unei ape, Cleopatra Rareș era însuflețită de spiritul sfânt ... ”Suddenly, the

miraculous, Christic register is broken by a parenthesis, by an intrusion of the aspectul cotidian al existenței, care accelerează detaliile dramatice ale unei micro-narațiuni care se încheie într-un mod tragic surprinzător și se rezolvă într-o ipoteză salvatoare: „- Cum, Cleopatra Rareș locuiește în blocul vostru? O cunoști? – făcu într-o zi prietena mea Marcela G. – Biata femeie! A fost cândva de o frumusețe răpitoare. Un diplomat căsătorit a întreținut-o ani de zile într-un adevărat palat, la Șosea. Primea vizite ilustre, în saloanele ei se petrecea în fiecare seară, până la zori. Ce risipă de lumină, de băuturi scumpe! Ce femei frumoase petreceau acolo! Știu că, desfrânată, n-a trăit degeaba! Se dusesse faima rafinementului cu care regiza nopțile de dragoste! Dar viața aceasta a avut un sfârșit trist. Cleopatra Rareș s-a îmbolnăvit îngrozitor. A fost operată: tumoră canceroasă uterină. I-au scos tot. Când a reintrat în lume era alta. Până și chipul și-a schimbat trăsăturile. A devenit femeia angelică pe care lumea o privește cu sfială. Minteia femeii infirme acuză viața dinainte, fiind convinsă că Cel-De-Sus a pedepsit-o pentru desfrâul ei...” Ceea ce se vede aici, în spațiul micro-narativ al fișierului dicționar al lui CLEOPATRA este, de fapt, un mic miracol, înregistrat într-un registru care simulează facilitatea, dar de fapt transcrie un decor parabolic, pe un mit al curtezanei care coboară, ca un arhetip, prin istoria culturii occidentale până la Maria Magdalena. Narațiunea este deci o intersecție de vectori referențiali care oscilează de la aluzia culturală a numelui la iluzia autenticității în viața de zi cu zi a ipotezei epice și de la autorefecția intruzivă a naratorului însuși în text la regresia spectaculoasă în mitologic. imagini.

Dar ambițiile merg mult mai adânc în structura profundă a lumii, care devine omologă a lumii culturii, pierzându-și substanța, rezistența la fel de reală pe cât o transferă în circuitele Dicționarului. Pe de altă parte, Dicționarul goleşte cultura ficțiunii și o apropie de condiția realului. Rezultatul este, desigur, unul spectaculos: dicționarul transformă realul în ficțiune și invers, în timp ce el însuși este ceva din ambele. Acolo unde narațiunea își uită în mod convențional pretextul și devine protagonistă, extinzându-se în proiectul unui scenariu epic, este invadată de simbol și vorbește la un registru parabolic al discursului. Asocierile de imagini sunt neașteptate, la limita absurdului și, prin urmare, legătura cu Urmuz realizată de criticii literari de la Manolescu la Mircea Iorgulescu. Personajele moștenesc și aspectul exotic și determinismul mecanic al obiectelor din Pagini bizare, recitând în dialectul unor revelații profunde. MARCEL devine o poveste ciudată, subtitrată Bicicleta cu marsarier, care începe într-o mărturisire grăbită scrisă pe un ton copilăresc despre proprietățile magice ale mijloacelor neobișnuite de locomoție⁵².

Aparent, o bicicletă ca oricare alta, odată aleasă de protagonistul primei persoane, capătă o caracteristică specială - mars-arriere. Pasagerul său ține un jurnal al călătoriilor fantastice între lucruri extrase din vise sau proiectate în vise din lumea jucăriilor. Când poartă personajul, bicicleta

⁵² Boldea Iulian, Scriitori români contemporani, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2002

acesează de fapt lumea în mod diferit, așa cum apare, în realitate, la imaginarul unui copil. Aventurile sunt ca cele din Alice în Țara Minunilor și aspectul lor inițiativ este, de asemenea, atent desenat. Trenuri și mici soldați-jucărie, canguri și girafe, pui și crocodili, vaci, sate și pitici - toate formează geografia elementelor fantastice ale copilăriei, iar bicicleta magică le conferă coerență. În plus, nu este doar o soluție pentru acces, ci și pentru revenirea din fantezie în real. Desigur, toate acestea sunt consecințele faptului că este o bicicletă cu mars-arriere și, mergând înapoi, copilul re-trăiește, într-un sens inversat, ca într-un clișeu al cinematografului din zilele noastre, experiențele călătoriei cu roțile bicicletei. Sus, cu soarele sub pedale - răsucind deci determinările Fizicii și, odată cu ele, percepția convențională a lumii.

În ceea ce privește opera lui Emil Cioran, putem vorbi de o filosofie a parabolilor. Emil Cioran destructurează vechile tipare ale parabolei, adică-o, atât în opera sa filosofică, cât și în modul său de viață la un fel de a fi a acesteia în viața de zi cu zi. Cioran a spus-o astfel: „Scrie cărți doar dacă vei spune în ele lucrurile pe care nu ai îndrăzni să le confiezi nimănui”.

În obsesiile sale tematice, eleganța literară și investițiile personale în opera sa, Cioran seamănă cu o serie de scriitori pe care îi admirăm, deoarece filosofia pentru ei nu era o chestiune de abstractizare rațională; a fost un angajament activ cu cele mai personale, dar universale, întrebări despre viață și moarte.

Costică Bradatan⁵³ îl descrie pe Cioran ca pe un „Nietzsche din secolul al XX-lea, doar mai întunecat și cu un simț al umorului mai bun”. Numit „filozof al disperării” de *New York Times* la moartea sa în 1995, „viziunea asupra lumii camuflată a părului a rezonat în titlurile” cărților precum *Pe culmile disperării*, *Silogismele amărăciunii* și *Ispita de a exista*.

Pentru tot restul vieții sale, Cioran va rămâne în secret dator la acel pământ al eșecului care era țara sa. Și a avut dreptate să facă asta. Căci românii au o relație unică cu eșecul; la fel cum eschimoșii au nenumărate cuvinte pentru zăpadă, limba română pare să aibă la fel de multe asociate cu eșecul. Una dintre construcțiile verbale cele mai des folosite în limba română, pe care Cioran o prețuia, este *na fost să fie* (literalmente, „nu a fost să fie”, dar cu puternice subtexte de predestinare). Țara este cu adevărat o mină de aur.

Cioran a fost un celebru mizantrop, dar dacă a existat un singur tip de om pentru care el a avut compasiune și înțelegere, a fost *eu e rata* de eșecul. În 1941, deja la Paris, îi mărturisește unui prieten român: „Aș vrea să scriu o *filosofie a eșecului*, cu subtitlul *Pentru utilizarea exclusivă a poporului român*, dar nu cred că voi reuși.” Ori de câte ori Cioran se uita înapoi la tinerețe, își amintea mereu, cu un amestec de fascinație, tandrețe și admirație, de marii învinși și de spectacolul nesfârșit al eșecului. Profesorul de filosofie de la Universitatea din București care a avut cea mai

⁵³ Bradatan Costică, *The Philosopher of Failure: Emil Cioran's Heights of Despair*, <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/>

decisivă influență asupra tânărului Cioran, Nae Ionescu (1890–1940), a fost după standardele obișnuite un eșec spectaculos. Nu a publicat nicio carte, prelegerile sale erau adesea plagiate sau improvizate pe loc și, uneori, nu se prezenta la cursuri pentru că „nu avea nimic de spus”. Lenea lui era legendă. În caz contrar, Ionescu a fost una dintre cele mai strălucite minți ale generației sale - un „geniu”, după multe relatări directe. Întotdeauna filosoful, Ionescu a dezvoltat chiar o mică teorie a eșecului (pe care, în mod adecvat, a preferat să nu o publice).

Problemele de interes public sunt adesea amestecate în Cioran cu probleme de natură mai privată. Imediat după această rețetă detaliată pentru ai ajuta pe colegii săi români să „facă istorie”, el aruncă o notă destul de personală: „Este îngrozitor să fii român”, scrie el. Ca româncă, „nu câștigi niciodată încrederea vreunei femei, iar oamenii serioși îți zâmbesc cu respingere; când văd că ești deștept, ei cred că ești un înșelător.”

„Luciditatea devine o tragedie.” Cioran ar face orice, în afară de a se angaja. A face acest lucru ar fi fost eșecul vieții sale. „Pentru mine”, își amintește un Cioran mai în vârstă, „principalul lucru a fost să-mi protejez libertatea. Dacă aș fi acceptat vreodată să mă angajez la un birou, să-mi câștig existența, aș fi eșuat”. Pentru a nu da greș, atunci a ales o cale pe care majoritatea ar considera eșecul întruchipat, dar Cioran știa că eșecul este întotdeauna o afacere complicată. „Am evitat cu orice preț umilirea unei cariere [...] Am preferat să trăiesc ca un parazit [mai degrabă] decât să mă distrug păstrând un loc de muncă.”. Așadar, eșecul a fost tovarășul apropiat al lui Cioran, muza loială, inspirația principală. Se uită la lume - la oameni, evenimente și situații - prin ochii ei neclintiti. El poate măsura, de exemplu, profunzimea vieții interioare a cuiva prin modul în care abordează eșecul. Indiferent de succesul pe care l-ar fi avut, Cioran l-a considerat din punctul de vedere al vieții sale „proiect de eșec” și și-a dezvoltat obiceiul de a citi succesul în eșec și eșecul în succes. „Marele succes al vieții mele”, spune el, „este că am reușit să trăiesc fără să am un loc de muncă. La sfârșitul zilei, mi-am trăit bine viața. M-am prefăcut că a fost un eșec, dar nu”.

În cărțile sale, Cioran nu a încetat niciodată să-i jignească pe zei, cu excepția, am putea spune, pentru zeul eșecului, demiurgul gnosticilor. Există ceva distinct gnostic în filozofia anti-cosmică a lui Cioran și modul de gândire al acestuia. Perspective, imagini și metafore gnostice pătrund în lucrarea sa, așa cum au observat cercetătorii gnosticismului. *O scurtă istorie a decăderii*, *ispita de a exista și noii zei*, scrie Jacques Lacarrière, sunt „texte care se potrivesc cu cele mai înalte scilipiri ale gândirii gnostice”. La fel ca gnosticii din vechime, Cioran vede creația ca rezultatul unui eșec divin; istoria umană și civilizația nu sunt pentru el nimic altceva decât „opera diavolului”, celălalt nume al demiurgului. În *O scurtă istorie a decăderii*, îl consideră pe Dumnezeuul acestei lumi „incompetent”. „Din tot ce s-a încercat pe această latură a neantului”, se întreabă el, „există ceva mai jalnic decât lumea aceasta, cu excepția ideii care a conceput-o?” Titlul

francez al uneia dintre cele mai influente cărți ale sale, care în limba engleză a fost publicată sub numele de *The New Gods*, spune - *Le Mauvais démiurge (1969)*: „*demiurgul rău*”. Aici, cu simpatie ascunsă, Cioran numește gnosticii „fanatici ai neantului divin” și îi laudă pentru că „au înțeles atât de bine esența lumii căzute”.

Astfel, literatură română, de la literatură artistică, textele jurnalistice și până la eseul filosofice abundă în parabole și pilde. Genul, în sine, se pliază pe ideile de moralitate, de smerenie spiritual, și de o mai bună înțelegere a înțelepciunilor transmise de cultura de secole a poporului roman.

CONCLUZII

Parabolele au jucat întotdeauna un rol important în istoria omenirii și, până în prezent, ele rămân pentru noi un mijloc excelent și eficient de dezvoltare a gândirii, învățării și comunicării.

Parabolele nu sunt doar texte, nu doar povești. Fiecare parabolă poate da ceva, poate învăța ceva, conține un anumit adevăr, o anumită lecție, o lege mică sau mare a Lumii în care trăim.

Cercetarea arată rezultatele analizei făcute pe fabule și parabole ca genuri de literatură. Sunt dezvoltate trăsăturile de gen care formează și trăsăturile distinctive. Astfel, se disting categorii de Parabole: Religioase: necesită interpretarea culturii și a istoriei și Seculare: care reprezintă situații de viață

Proprietăți parabolelor pot fi rezumate, astfel:

1. Alegorie
2. Concizie
3. Sugerează soluții
4. Indică vicii, defecte
5. Concept abstract

Funcțiile parabolei se disting astfel:

1. Funcția oglinzii este de a-și compara propria cu ceea ce este spus în poveste.
2. Funcția modelului este de a afișa situații cu o propunere pentru posibile modalități de rezolvare a acestora, indicând consecințele.
3. Funcția medierii - între oameni în timpul confruntării interne, un mediator apare sub forma istoriei.
4. Depozitarea experienței este purtătorul tradițiilor, mediatorul relațiilor culturale.

O parabolă este un gen înrădăcinat în adâncurile secolelor, în vremurile literaturii ebraice, creștine timpurii și medievale. Personajele nu au caracter „în sensul unei combinații închise de proprietăți spirituale: apar în fața noastră nu ca obiecte de observație artistică, ci ca subiecte de alegere etică”. G. Hegel a scris: „Pilda ... ia evenimente din sfera vieții obișnuite, dar le dă un sens mai înalt și mai universal”

În general, istoria unei parabolei este istoria gândirii noastre despre ea și explicăm universalitatea ei prin esența arhetipală: s-a născut ca un algoritm pentru gândirea și verificarea adevărului - metafizic, etic și apoi estetic. Dar chiar și atunci, când gândirea logică formată a început să funcționeze cu propriile sale metode, parabola nu și-a pierdut activitatea în procesul de stăpânire a lumii. Funcția algoritmului de gândire și rolul arhetipului au oferit parabolei un loc de încredere în cultură.

Astfel, o parabolă a fost înțeleasă ca un proverb și pur și simplu o zicală bine intenționată, „numele parabolei avea orice explicație alegorică a oricărui subiect”, o parabolă nu a fost distinsă de o fabulă (fabulele lui Esop erau numite parabole), în cursul a fost și utilizarea unor cuvinte precum „o nenorocire sau un incident neașteptat.

Conceptul de „parabolă” este dificil de definit fără echivoc datorită transformării sale repetate în perioada existenței sale. În cele mai vechi timpuri, cuvântul „pildă” era înțeles în sensul „a spune”, „apotegmă”.

În antichitate, o parabolă a existat în principal ca o poveste cu un sens religios și filozofic. Scriitorii de mai târziu au început să folosească parabola ca mijloc de exprimare a propriilor reflecții morale și filosofice, o anumită idee.

De exemplu, Parabolele lui Solomon, incluse în Vechiul Testament și create, conform legendei biblice, de regele regatului israelit al lui Iuda Solomon în secolul X. î.Hr. e., sunt, în esență, o colecție de ziceri cu caracter moral și religios. O parabolă este o mică lucrare narativă de natură edificatoare, care conține o învățătură religioasă sau morală într-o formă alegorică (alegorică).

Deci, o parabolă de poveste este o lucrare care combină trăsăturile ambelor genuri: povești și parabole.

Într-o perioadă ulterioară, parabolele în scopul unei clarități mai mari au început să fie însoțite de povești figurative, care se încheie cu moralitate sub forma unei zicale. Acestea sunt pildele incluse în Evanghelii și numeroasele pilde găsite în literatura didactică, care a existat de câteva secole. Aceste pilde sunt similare în formă cu fabule, dar au și o diferență semnificativă față de ele. Parabolele, la fel ca fabulele, sunt alegorice, dar personificările sunt rareori folosite în ele, au un conținut mai serios și sunt caracterizate de un subiect ridicat. Natura și caracterele oamenilor sunt desenate în ele schematic, accentul este pus pe didacticism, pe concluziile direcției morale și religioase. Multă vreme, parabola nu s-a dezvoltat în literatură, ci doar la sfârșitul secolelor XIX - XX a apărut în ultima sa formație. Trăsăturile stilistice ale parabolei, permițând să distragă atenția de la descriptivitatea ficțiunii, de la descrierea „personajelor”, „setării” și dinamicii complotului și concentrarea asupra unei probleme interesante, cel mai adesea morale și etice, au atras atenția unor scriitori proeminenți.

În lucrările lui L. Tolstoi se observă încercări de subordonare a prozei legilor parabolei. În străinătate, parabola a fost folosită pentru a-și exprima opiniile morale și filosofice de către Kafka, Sartre, Marsilia, Camus, oferindu-i un aspect aparte, bazat pe principiul parabolei. Prezentarea, parcă, se desprinde de realitatea contemporană și, deplasându-se de-a lungul unei curbe, revine din nou la ea, după ce a primit înțelegerea adecvată.

Trăsăturile compoziționale ale parabolei vor continua să atragă scriitori care doresc să arate în relief fundamentele etice și normele morale ale existenței umane, deplasându-se de-a lungul curbei, se întoarce la ea din nou, după ce a primit înțelegerea adecvată.

Considerarea unei parabole din punct de vedere filosofic și cultural deschide simultan noi orizonturi în studiul său și creează dificultăți suplimentare. O parte, acest lucru ne permite să dezvoltăm semnificația unei parabole ca tip special de comunicare și să-i găsim diferențele față de formele apropiate acesteia (fabule, ideologeme, anecdote) la nivel discursiv.

O analiză detaliată a operelor dedicate studiului parabolei ne-a permis să concluzionăm că în secolul al XX-lea acest gen suferă modificări semnificative atât în ceea ce privește complotul compozițional, cât și cel receptiv. Dintr-o perspectivă istorică, parabola „clasică” este structurată în două părți: conține o descriere a evenimentului și a moralității derivate din acesta.

Caracteristicile parabolei în literatură pot fi rezumate astfel:

1. Bazarea pe pildele tradiționale
2. Păstrează o structură din trei părți
3. Autorul se oferă să facă o alegere (morală, etică, morală)
4. Flexibile, se absorb proprietățile diferitelor genuri: povestea detectivului, opera lirică.
5. Pot exista în afara contextului, sensul este clar fără situație.
6. Toate funcțiile parabolei sunt clar vizibile: model, oglindă, mediere, stocare.

Rezumând, putem spune că originalitatea genului parabolei din literatura modernă se datorează nu numai canonului parabolei biblice, ci și filosofiei existențialiste. Sunt oarecum diferite, deoarece un rol important în parabola estică îl joacă misterul, inteligența, paradoxul și absența interpretărilor pregătite pentru cititor. „Pilda filozofică”, în care nu există o orientare moralistă, capătă o mare importanță. În același timp, parabola este combinată cu alte genuri ale literaturii de masă - poveste de detectivi, fantezie, umplându-le cu un sens mai profund. Păstrând tradițiile genului în materie, structură, parabola este actualizată în vocabular și stil. Pilda are o mare valoare educațională.

Lucrarea examinează manifestările parabolei nu numai în literatura, atât modernă, cât și antică, ci și în cea religioasă textele, precum și operele filozofilor, în primul rând filozofii existențialisti, cu a cărei operă este asociată revigorarea interesului pentru parabolă în cultura europeană modernă. Această abordare ne permite să analizăm fenomenul în agregatul interconexiunilor sale - nu numai ca formă de artă fixă, ci ca fenomen cultural integral.

Astfel, parabola a fost și rămâne un gen semnificativ în sistemul de genuri al literaturii moderne.

BIBLIOGRAFIE

1. Boldea Iulian, Scriitori români contemporani, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2002
2. Bradatan Costică, The Philosopher of Failure: Emil Cioran's Heights of Despair, <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/>
3. Dal Vladimir, Dicționar, <https://philolog.petsu.ru/vdahl/projects/slovar/index.php>
4. Dicționarul lui Isus și Evanghelii, (p. 594)
5. Eschweiler, Christian. Kafkas Wahrheit als Kunst. Lichtblicke im Dunkel. - Bonn, Bouvier Verlag, 1996 – c. 9-10.
6. Gherasim Alexandra, Cara Nadejda, Teoria textului, <http://litere.md/wp-content/uploads/2014/06/Alexandra-GHERASIM.-Teoria-textului.-Antologie-pentru-masterat.pdf>
7. Hegel G.V. F. Estetică: în 4 volume. M., 1969. Vol. 2. S. 100-104.
8. How Can One Take Delight in the World Unless One Flees to It for Refuge?": The Fear of Freedom in Erich Fromm and Franz Kafka, <https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/143289731/pja-53-1-eigearaigh.pdf/4a6e698f-dc95-4a93-b6eb-1ce99bef2604>
9. Lefter, Ion Bogdan. Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române. Pitești: Paralela 45, 2000: 133-163
10. Limbajul metaforical romanului românesc al anilor '80, <https://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/rez-stanica.pdf>
11. Muskhelishvili NL Parabola ca mijloc de inițiere a conștiinței vii / NL Muskhelishvili, YA Shreider // Philosophical Sciences. - 1989.– Nr. 9.– P. 104.
12. Mușat, Carmen, Perspective asupra romanului românesc contemporan și alte ficțiuni teoretice, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
13. Negrici, Eugen, Literatura română sub comunism. Proza, București, Editura Fundației Pro, 2002.
14. Ornea, Z. Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea. Bucharest: Minerva, 1980.
15. Олышванг О. Ю. Пространственные образы в притчах Р. Баха [Текст] / О. Ю. Олышванг // Мировая литература в контексте культуры: сборник статей по материалам международной научной конференции (12 апреля 2008). – Пермь, 2008. – С. 79-81 (0,2 п. л).
16. Parpală Afana, Emilia, Introducere în stilistică, Pitești, Editura Paralela 45, 1998
17. Perspective asupra textului și discursului religios, https://www.academia.edu/5006120/Perspective_asupra_textului_%C8%99i_discursului_religio

18. Plecsu Andrei, Parabolele lui Iisus: Adevuarul ca poveste Ed. Humanitas, Bucuresti, 2012, 307p
19. Richter D. Fable's End. Completitudine și închidere în ficțiunea retorică. Chicago - Londra, 1974, p. 184.
20. Ricoeur, Paul, [1973], 'Listening To the Parables of Jesus', from: Regan, Charles E. & Stewart, David (eds.), (1997), The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work, Beacon Press
21. Siminică, M, Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. Polish Journal of Management Studies, 15.
22. The Zondervan Pictorial Bible Encyclopedia (p. 590).
23. Tovstenko O.O. Trăsături ideologice și artistice ale unei parabole moderne (bazată pe materialul prozei vest-europene). Dis. Cand. filol. științe. Kiev, 1989. P.20
24. Tovstenko O.O. Trăsături ideologice și artistice ale unei parabole moderne (bazată pe materialul prozei vest-europene). Dis. Cand. filol. științe. Kiev, 1989.S. 8-10. : Bntannica. V. 23. R. 1 14.
25. Voinea, D. V., Negrea, X., & Teodorescu, B. (2016). Journalistic Language as a Part of Romanian Language. Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică,(1-2), 284- 291.
26. White Ellen G., Parabolele Domnului Hristos , [https://egwwritings-a.akamaihd.net/pdf/ro_PDH\(COL\).pdf](https://egwwritings-a.akamaihd.net/pdf/ro_PDH(COL).pdf)
27. Wolfgang Iser., Actul lecturii. O teorie a efectului estetic, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
28. Yauss J.R., History of Literature as a Challenge to Literary Theory / G.R. Yauss // Teoria literară modernă. - M., 2004. - S. 193-224.
29. Zota, A. (2004). Parabola și parabolismul în literatura contemporană română și universală (Doctoral dissertation).
30. Zotta Alexandru Parabola literara, <http://books.corect.com/ro/books/preview/322/pdf>
31. Аверинцев С. Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1978.
32. Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987.
33. Андреев Л. Г., Косиков Г. К., Пахсарьян Н. Т. и др. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1 -2 / Под ред. Л. Г. Андреева. - М.: Высшая школа, 2001.
34. Бологова Н., «Жанровые особенности притчи в современной отечественной литературе» «Криотика и семиотика», Новосибирск, 2013

35. Воробьева Е. Неизвестный Кржижановский (Заметки о киевском периоде творчества писателя) // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 291 (<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/6/vor.html>). А по И. Бражникову «притча – это какой-то первоэлемент литературы. Притча есть и в сказке, и в проповеди» (Кукулин И. «И говорил с ними...» Три интервью о возрождении жанра притчи в современной литературе // TextOnly. 1999.: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm>).
36. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. СПб., 2005.
37. Краснов А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе XX в.: соотношение сакрального и профанного: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара, 2005
38. Кушнарера Л. И. Притча как жанр // Язык. Этнос. Сознание = Language, ethnicity and the mind. — Майкоп, 2003. — Т. 2. — С. 205-208.
39. Кушнарера Л. И. Эволюция притчи // Сфера языка и прагматика речевого общения. Краснодар, 2002.
40. Кушнарера Л. И. Языковая структура библейской притчи (на материале Книги Притчей Соломоновых) // Культурная жизнь Юга России, № 4 (33), 2009.
41. Лескова Е.В. Жанровая специфика притчи и мениппеи в романах Ф. Кафки «Процесс» и Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филологические науки. 2015. № 1. С. 114-118
42. Лескова Е.В. Экзистенциальная концепция в произведениях Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» и Ф. Кафки «Нора» // Актуальные проблемы лингвистики, педагогики и методики преподавания иностранных языков-2014: сб. науч. тр.. Калининград: Изд-во КГТУ, 2014. С. 53-61.
43. Лещева, В.А. «Крестник» Л.Н. Толстого – род притчи, поучения / В.А. Лещева // Русская речь. – 2015. – № 3. – С. 121-125
44. Лещева, В.А. Притча как способ выражения авторского начала в трактате Л.Н. Толстого «В чем моя вера?» / В.А. Лещева // Материалы Толстовских чтений 2014 г. в Государственном музее Л.Н.Толстого. – 2015. – С. 207-212
45. Лещева, В.А. Притчевое начало в народных рассказах Л. Толстого / В.А. Лещева // Новые российские гуманитарные исследования [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/288/>, свободный. – Загл. с экрана. (0,25 п.л.)
46. Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: Дис. канд. филол. наук / С.В. Мельникова. – М., 2002. – с. 34.
47. Ольшванг О. Ю. Парадоксы в притчах Б. Брехта (на материале пьес «Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сычуани», «Жизнь

Галилея») [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве: сборник научных трудов, подготовленный к II Международной научно-практической конференции. В 2 т. – Т.2 – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2007. - С.209-216

48. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков / Э.А. Бальбуров, М.А. Бологова, <http://old.nsu.ru/education/virtual/cs015balbol.pdf>
49. Прокофьев Н.И. Древнерусские притчи и их место в жанровой системе литературы
50. Прокофьев Х. "Красота простоты и фантастики" // Древнерусская притча.
51. Пронин В.А. Теория литературных жанров: Учеб. пособие. - М.: Изд-во МГУП, 1999. – с. 2.
52. Пыжова, Е. И. К вопросу о притче / Е. И. Пыжова. — Текст : непосредственный // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.). — Москва : Буки-Веди, 2014. — С. 3-9. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/136/6393/> (дата обращения: 12.01.2021).
53. русского Средневековья // Литература Древней Руси. – М., 1988
54. Товстенко О. О. Специфика притчи как жанра художественного творчества : Притча как архетипическая форма литературы // Вестн. Киев. ун-та. Ром.-герм. филология. — Киев, 1989
55. Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999.
56. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. Тюпа В. И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3—4.
57. Тюпа В.И. Двужычие чеховского рассказа: анекдот и притча // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. Ю.В. Шатина и др. Новосибирск, 1989. С. 85-93.
58. Шогенцукова Н.А. Притча в литературе США. В сб.: Тезисы докладов к Всесоюзной научной конференции по проблемам американистики. - М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1981, с. 62-63.