

SLAVICA TERgeština

EUT

VOLUME 14
2012

The Great Story

SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in *The European Reference Index for the Humanities (ERIH)*.

SLAVICA
TERGESTINA

SLAVICA
TERgeština

VOLUME 14
2012

The Great Story

SLAVICA
TERgeština

European Slavic Studies Journal

ISSN **1592-0291**

WEB **www.slavica-ter.org**

EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Ivan Verč** (*University of Trieste*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, technical editor*)

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Margherita De Michiel (*University of Bologna*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Scientific Research Centre of
the Slovenian Academy of Sciences and Arts*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)

DESIGN & LAYOUT **Aljaž Vesel**

Copyright by Authors

Contents

THE RETURN OF THE GREAT STORY

- 8 **Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman**
The End of History and the new Croatian historical novel
✦ NATKA BADURINA
- 38 **Per un recupero della »izjašćnaja slovesnost'«:**
osservazioni sul linguaggio »proetico« di Saša Sokolov
The reclaiming of the "izjašćnaja slovesnost'":
observations on the "proethic" language of Sasha Sokolov
✦ IRINA MARCHESINI
- 78 **Il romanzo a teatro. Il ritorno delle grandi narrazioni**
The novel in theatre. The return of the grand narrative
✦ FRANCESCA DI TONNO
- 98 **Историзм и реализм в творчестве Л. Улицкой**
Historicism and realism in the works of Lyudmila Ulitskaya
✦ TÜNDE SZABÓ
- 120 **Alla ricerca del senso perduto. Il ritorno alla »grande narrazione«:**
il caso di Zelenyj Šater di Ljudmila Ulickaja
In search of the lost sense. The return of the grand narrative:
the case of Lyudmila Ulitskaya's Zelenyj Šater (Imago)
✦ GIULIA GIGANTE
- 142 **Ritorni post-ideologici all'ideologia nella letteratura slovacca dopo il 1989**
Post-ideological reviews of the ideology in Slovak literature after 1989
✦ DANA HUČKOVÁ

CONTRIBUTIONS

- 166 **«Абсурдность» бродячих сюжетов**
The "absurdity" of travelling themes
✦ МИНА JAVORNIK
- 198 **Sankt Peterburg in oblikovanje spomina**
Saint Petersburg and the formation of memory
✦ IVAN VERČ
- 220 **Просторы поэзии на грани языка (и вопросы перевода)**
Spaces of Poetry at the Edges of Language (and the Question of Translation)
✦ BLAŽ PODLESNIK
- 244 **П.П. Пазолини и Л.Н. Толстой (Теорема и Смерть Ивана Ильича)**
Pier Paolo Pasolini and Leo Tolstoy (The Theorem and The Death of Ivan Ilyich)
✦ С. А. ШУЛЬЦ

Kraj poviješti i hrvatski novopovijesni roman

✂ NATKA BADURINA • natka.badurina@uniud.it

Članak nudi refleksiju o stanju raspada velikih priča u suvremenoj hrvatskoj književnoj praksi i teoriji. Posebna se pažnja posvećuje povijesnom romanu u posljednja dva desetljeća, i kritici koja ga je definirala kao historiografsku metafikciju. Nepotpuno ostvarenje postmodernističkih postupaka u tim romanima najčešće se pripisuje činjenici da u Hrvatskoj povijest još nije završila. Zahtjev za postmodernističkim transformacijama žanra dovodi se u vezu s etičkim pitanjima s kojima se hrvatski roman o povijesti susreće. Posebno se analiziraju romani *Triameron* Nedjeljka Fabrija i *Sonnenschein* Daše Drndić. Pokušava se detektirati nasilje znanja kao povratak velikih priča: u kritici koja govori o tuđoj traumi, i u moralističkom diskursu romana.

POSTMODERNA, POSTSOCIJALIZAM,
HISTORIOGRAFSKA METAFIKCIJA,
HRVATSKI POVIJESNI ROMAN,
NEDJELJKO FABRIO, DAŠA DRNDIĆ

The article is about the state of dissolution of metanarratives in contemporary Croatian literature and literary criticism. Particular attention is devoted to the historical novel of the last two decades and to literary criticism defining it as historiographic metafiction. The incomplete realisation of postmodernist demands in these novels is usually attributed to the fact that history has *not yet finished* in Croatia. The request for postmodern transformation of the genre of historical novel is connected to the ethical issues the Croatian historical novel addresses, in particular the novels *Triameron* by Nedjeljko Fabio and *Trieste (Sonnenschein)* by Daša Drndić. In the article we attempt to detect the return of the grand narrative, both in the case of criticism, when it addresses the trauma suffered by others, and in the moral discourse within the novels.

POSTMODERNISM, POSTSOCIALISM,
HISTORIOGRAPHIC METAFICTION,
CROATIAN HISTORICAL NOVEL,
NEDJELJKO FABRIO, DAŠA DRNDIĆ

1
Ovdje podrazumijevam mogućnost da se i pripovijest o kraju povijesti, viđenom kao pobjeda liberalnog kapitalizma i demokracije, shvati kao nova velika priča (kako to sugerira Vattimo 1988: 73), koju delegitimira kriza kojoj smo svjedoci. Drugim riječima: pobjeda liberalnog kapitalizma mogla se shvatiti kao kraj povijesti koji je delegitimirao dotadašnju veliku priču o emancipaciji, kako se to činilo na početku devedesetih, no, nasuprot tome, i sama ta priča o kraju povijesti iz perspektive početka milenija pokazuje se kao današnjom krizom delegitimirana velika priča.

Kraj povijesti u filozofiji postmoderne znači kraj velike pripovijesti o jedinstvenom tijeku ljudskog zbivanja kao smislenog puta ka oslobođenju. Delegitimaciju podjednako emancipatornog kao i spekulativnog znanja (a oba ova znanja pokazuju neuništivu potrebu za pričom, odnosno poviješću) površno je pripisati samo tehničkom razvoju ili uspjehu liberalnog kapitalizma (odnosno navodnom postignuću čovjekova oslobođenja, čime bi završila pripovijest o njegovoj borbi za taj cilj). Naime, erozija legitimacije sadržana je već u samom devetnaestostoljetnom metadiskursu o znanju (kako je uviđao Nietzsche), i upravo se Moderna – i to ona paradigmatska, bečka, s početka stoljeća – prva suočila s raspadom velikih priča, te na njega reagirala pesimizmom (Lyotard 2001: 69–76). Postmoderno doba na drugom kraju stoljeća oslobodilo se nostalgije i ojačalo našu sposobnost da živimo bez totalizirajuće ideje, u mnoštvu razlika (Woods 1999: 22). Moderni je historizam, odnosno shvaćanje o linearnom i progresivnom tijeku povijesti u kojem znanost nalazi legitimaciju u pragmatičnom (kolektivnom) subjektu prosvjetiteljstva ili u samome sebi, osim svoje spomenute urođene slijepice, u dvadesetom stoljeću pretrpio i višestruke vanjske udarce: Holokaust je pokazao mračnu stranu prosvjetiteljskog Zapada, staljinizam je izobličio projekt socijalizma, šezdesetiošma otvorila pitanja o uspješnosti demokracije, a krize kapitalističkog sistema bacaju, danas vjerojatno više nego ikad, sumnju u valjanost ekonomije slobodnog tržišta (Lyotard 1990: 46; Vattimo 1988: 73).¹

Na tom dugom putu raspada metaiskaza, pad berlinskog zida čini se kao zapadnim antropološkim diskursima preuveličana prekretnica (Prica 2006: 14). Doduše, postsocijalizam i postmoderna, kao predmet i njegova teorijska obrada, u devedesetim su se godinama poklopili u tolikoj mjeri da se činilo da postsocijalizam nije ništa drugo do materijalna potvrda postmodernih teorijskih anticipacija, što je navelo neke filozofe da liotarovskim citatom govore o *postsocijalističkom stanju* (Aleš Erjavec, prema Prica 2006: 10).

Neke su istočnoeuropske znanosti, poput etnologije transformirane u antropologiju, postmodernu teoriju prigrlile u isto vrijeme dok su njihova društva oduševljeno prihvaćala tržište i demokraciju. Stoga na neki način i jest legitimno pitati se što se s postmodernim idejama događa na početku milenija, kad to oduševljenje neumoljivo splašnjava, odnosno, hoće li kraj povijesti – ovog puta shvaćen kao grubo nametnuta i s nelagodom prihvaćena pobjeda neoliberalizma – ponovno ustupiti mjesto velikim pričama.² No na ovo pitanje moguće je odmah odgovoriti niječno: uzmemo li književnost kao pokazatelja (post)modernog stanja, i posve ovlašan pogled na suvremenu produkciju (ovdje govorimo o hrvatskom primjeru) pokazuje nastavak osjećaja raspada i kraja, i nikakve znakove novih vjera u obuhvatne ili emancipatorne ideologije. Za hrvatsku posttranzicijsku prozu s početka milenija karakteristična je »tzv. dekonstrukcija novih velikih priča« (Pogačnik 2009: 47) u odnosu podjednako na nacionalizam devedesetih kao i na kritičnost i zabrinutost stvarnosne proze, odnosno spuštanje fokusa interesa »na male, intimne priče pojedinca« (id.), a rat i tranzicija u pisaca najmlađe generacije prikazuju se satirično i kritički. Parabola velikih priča u hrvatskoj kulturi posljednjih nekoliko desetljeća mogla bi se sažeto prikazati, kako primjećuje Pogačnik (2009: 49), pisanjem i brisanjem jednog grafita u romanu *Putovanje u srce hrvatskoga sna* Vlade Bulića: od početnog TITO, preko HDZ, do TBF (The Beat Fleet, splitski rap sastav).³

2
Tu mislim prije svega na obnovljenu priču o potrebi borbe za (klasno) oslobođenje, koja je u Hrvatskoj posljednjih godina prvi put nakon rata ponovno dovela demonstrante na ulicu. Usto valja reći i da je netrpeljivost neoliberalizma i postmoderne obostrana: neoliberalizmu smeta kritika diskursa kao proizvoda moći, budući da svoj diskurs smatra konačnim ostvarenjem slobode, u kojoj je moguć povratak realizmu kao nulom stupnju pisanja (Rovatti 2011: 25–27).

3
Orlanda Obad (2011) je u svom istraživanju predodžbi o Europi u Hrvatskoj devedesetih i multih kod hrvatskih pregovarača za ulazak u EU, i zatim kod studenata Pravnog fakulteta, pokazala da »milenijsku generaciju« odlikuje skepticizam, relativizam, distanca u odnosu na jake simboličke pojmove Balkana i Europe koji su obilježili devedesete (među ostalim i kroz teorijske radove Milice Bakić-Hayden, Marije Todorove i drugih). Dok hrvatski pregovarači još uvijek svoj diskurs utemeljuju na pojmovima Istoka i Zapada, približavanja Europi, izlaska iz Balkana, istočnoeuropskosti Hrvatske, europskog orijentalizma i sl., za novu generaciju ti pojmovi više ne znače mnogo. →

→ Euroskepticizam i krajnja tolerancija čak i prema društveno opasnim pojavama (»svatko ima pravo na svoje mišljenje«), koji obilježavaju novu generaciju, autorica ocjenjuje kao proizvod demokratskih napora u prethodnom desetljeću, ali dakako i kao pojavu koja nije bez rizika i opasnosti od manipulacije. Definirajući njihovu neinformiranost o povijesti i politici radije kao površnost nego kao neznanje, Obad u njima vidi tipične predstavnike, Baumanovim terminom rečeno, »tekuće modernosti«.

4 O praznjenju označitelja kao odlici postmoderne govorio je upravo osamdesetih godina Žmegač (1987: 404), referirajući se međutim primarno na literaturu.

5 »Mislim da ne treba preterivati s tom isprepletenošću filozofije i praktičnog i političkog života«, rekao je 1989, upozoravajući kako našim životima odlučuju moćni državnici, a ne filozofi (Kiš 1989: 180).

6 Zbornik sa skupa okuplja radove ključnih teoretičara postmoderne, među kojima su Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Gianni Vattimo i Maurizio Ferraris, a od domaćih autora Milivoj Solar, Gvozden Flego, Rada Iveković, Nadežda Čačinović Puhovski i drugi.

7 Oraić Tolić (2005: 186) govori o »lakoj« postmoderni sedamdesetih i osamdesetih, nasuprot »teškoj« postmoderni devedesetih.

Pri tome je međutim potrebna i korekcija pretpostavke na kojoj spomenuto pitanje o povratku velikih priča u posttranzicijskom dobu počiva, da su naime postmoderne ideje u istočnim zemljama nastupile s padom berlinskog zida. Bez obzira na koincidencije postmoderne i postsocijalizma, postmodernističke odlike nalazimo u stvarnosti, teorijskoj misli, kulturi i literaturi istočnih zemalja puno prije postsocijalizma. Upravo studije domaćih antropologa o jugoslavenskom slučaju (usp. Čale Feldman i Prica 2006) u jugoslavenskom su političkom diskursu sedamdesetih i osamdesetih godina detektirale prevlast praznih označitelja i unutrašnji raspad struktura, trošenje simboličkog sustava koji je ostao bez svog ideološkog smisla te se tek naknadno ispunio nacionalističkim sadržajima.⁴ Unatoč poznatoj tvrdnji Danila Kiša da »filozofija uvek dolazi posle«,⁵ valja reći da su istočnoeuropski filozofi bili posve u stanju dati prikladan teorijski okvir tim društvenim promjenama u nastanku; u Zagrebu su 1986. domaći i zapadni filozofi okupljeni na skupu »O postmoderni« raspravljali o znakovima raspada i kraja povijesti u stvarnostima koje su ih okruživale – i zapadnim i istočnim (Kuvačić i Flego 1988).⁶ U hrvatskoj su se literaturi osobine koje definiramo kao postmoderne javile sedamdesetih, a sa sobom su donijele nezainteresiranost za prikaz povijesnog tijeka kao smislenog, metafikcionalnost, intertekstualni odnos prema nacionalnoj književnoj baštini (Pavao Pavličić), ironično poigravanje s trivijalnim (Dubravka Ugrešić) i autoreferencijalnu izoliranost (borgesovci, odnosno hrvatski fantastičari).⁷

Drugim riječima, polazna teza ovog rada, koji će u svom analitičkom dijelu suziti interes na hrvatski (novo)povijesni roman u posljednja dva desetljeća, može se izreći tvrdnjom da raspad velikih priča u hrvatskom društvenom, teorijskom i književnom diskursu počinje prije pada berlinskog zida, te da se nastavlja i nakon najnovijeg razočaranja

u neoliberalizam, pri čemu želim odmah najaviti da će moj istraživački interes privlačiti upravo naličje ove teze, drugo lice postmoderne, odnosno stalna podrivačka mogućnost povratka velikih priča u samom postmodernističkom (teorijskom i umjetničkom) diskursu. Ako, kako kaže Lyotard, možda čak možemo pretpostaviti da je pribjegavanje narativnosti za ljudski duh (zasad) neizbježno (barem dok jezična igra znanosti ne bude u stanju legitimirati samu sebe), onda bismo trebali priznati »postojanje nesavladive potrebe za poviješću, potrebe koju ne treba tumačiti kao potrebu za sjećanjem [...] već naprotiv kao potrebu za zaboravom« (2001: 54). Dakako, velika priča o povijesti priča je o identitetu koji počiva na zaboravu kolektivnih »Bartolomejskih noći« (Anderson 1996: 223), što je bilo ključno za inventuru nacionalne povijesti u hrvatskim ratnim godinama, no zadnja postaja na putu našeg tumačenja pokazat će kako se i imperativ protiv zaborava može pretvoriti u povratak ideologije.

HRVATSKA PROZA DEVEDESETIH:

STVARNOSNA PROZA BEZ VELIKE PRIČE

Dok su devedesete na Zapadu nosile nove proglase o kraju povijesti, i to i s lijevih i s konzervativnih polazišta (ostavljajući ipak za sobom njezine sablasti), i dok se postsocijalizam nudio postmodernim teoretičarima kao idealna građa za analizu, u Hrvatskoj je rat vratio stvarnost i povijest u život, donoseći ujedno u javni diskurs ideološke teze o sukobu civilizacija čiji je neizvjesni ishod sve samo ne izvanpovijesni. Prema većini kritičara, tu se upravo radilo o povratku velike priče o modernoj naciji koja je morala završiti da bi mogla otpočeti »nova postmoderna priča, ona o Europskoj uniji i globalizaciji« (Oraić Tolić 2005: 182). Povratak te velike priče na Balkanu je doveo natrag

8
 Personifikacija povijesti u demonsku ženu, pakosnu vilu i krvavu furiju bolna je metamorfoza negdašnje dobroćudne »učiteljice života«, metamorfoza koju autori novopovijesnih romana vezuju za gubitak smislenosti povijesnog tijeka. Ista metafora dakle ujedno je moderna i postmoderna; kao simptom modernosti ona je lik ideološke sablasti nacionalizma koja je preživjela vlastitu postmodernu smrt, a kao lik u postmodernoj književnosti, ona je posljedica propasti racionalne vizije povijesti, na čije mjesto dolazi suluda (mala) pripovijest o neprekidnom vraćanju nasilja.

na scenu modernu povijest koja se »tu još jednom vratila kao krvava pripovjedačica« (id.).⁸ Hrvatska književnost devedesetih odbacuje postmoderne jezične igre kao neodgovornu zaokupljenost literature samom sobom, što je nasilno prekinulo upravo započetu institucionalizaciju postmoderne u hrvatskom književnom kanonu (Pavičić 2004: 126). Na početku devedesetih među piscima postoji suglasje o tome da je postmoderna luksuz koji si oni ne mogu priuštiti. Pavao Pavličić iz prvog lica množine podcrtava razliku koja hrvatske pisce dijeli od europskih autora koji pišu postmodernističke i posthistorijske romane (spominjući izriječkom Umberta Eca):

Blago njima, jer mi ne možemo. Mi nismo izašli iz povijesti, za nas povijest još uvijek traje. Mi još nismo pojedinci, nego smo zajednica, mi nismo važniji od ideja koje nas pokrivaju, nego smo njihovi sluge; zato za ideje, i zbog ideje, i dalje usrdno ginemo. Mi nismo ušli ni u postmodernu ni u posthistoriju, mi smo, poštovana konteso, u povijesti do grla [...] Naša je književnost važna, ona ne spada, kao ostale evropske literature, u sferu estetike, nego u sferu povijesti. (navedeno prema Flaker 1994: 10).

Radi se o samosvjesnoj objavi povratka velikih priča na samom početku rata (esej je objavljen 1992). No povratak povijesti neće ipak ići tako pravocrtno. Istina je da rat nosi potrebu za svjedočenjem, a ono zahtijeva povjerenje pripovjedača i čitatelja/slušatelja u mogućnost referencijalne upotrebe jezika. U krajnjim okolnostima mimetizam, odnosno traumatski realizam, postaje nekom vrstom terapije traume. No navala ratnog dokumentarizma ne znači da ta literatura obavezno služi kao medij prenošenja velikih ideja (nacionalne, ali i općenitijih ideja slobode, istine, pravde, identiteta). Ono što se smatra najboljim primjerima ratne dokumentarističke literature, poput Cvetnićeva

Kratkog izleta, plod je kritičkog i povremeno ciničkog pogleda na kolektivne ideale. Cvetnić »ne ratuje za slobodu, državu, naciju, pa ni za Hrvatsku kao kolektivnu domovinu (za koju rabi ironičan neologizam 'pedljevinā', od poznatog političkog klišeja devedesetih 'obrana do posljednjeg pedlja'« (Oraić Tolić 2005: 194); u njegovoj prozi nema priče o emancipaciji, nego samo o autoironičnom osobnom identitetu koji se ogleda u razmravljenim simbolima arkadičnog pejzaža i literarnim asocijacijama. Na tragu takve dokumentaristike, umjetnička proza koja nastaje u drugoj polovici devedesetih i koja se bavi angažiranim prikazom poslijeratne stvarnosti (Jurica Pavičić, Ante Tomić, Zoran Ferić, Miljenko Jergović, Goran Tribuson, Ivo Brešan), ne znači povratak bilo kojem obliku velike ideologije. Još manje to čini autobiografska proza zaokupljena mogućnostima pripovijedanja i prisjećanja nakon ratne traume (Miroslav Kirin). U tom smislu ni tadašnji sukob kritičara koji su preferirali postmodernu metafizijsku prozu, i mladih predstavnika stvarnosne proze odnosno kritičkog mimetizma vođenih moralnim imperativom prikazivanja istine – drugim riječima, generacijski sukob između kvorumovaca i fakovaca (Pavičić 2004: 131), ne može se čitati kao borba protiv povratka velikih priča u obliku ideologije kolektivnog oslobađanja; naprotiv, moglo bi se reći da najbolji dio stvarnosne proze nastavlja deziluziju, premda ne i zaigranost, postmoderne, samo što pri tome tvrdi da za tu deziluziju ima više (stvarnih) razloga.

HRVATSKI NOVOPOVIJESNI ROMAN: HISTORIOGRAFSKA METAFIKCIJA?

Okrenutost tranzicijskoj stvarnosti u autora proze devedesetih nije dakako istisnula opsjednutost poviješću u društvu koje je prolazilo traumatičnu redefiniciju vlastitog identiteta. Hrvatski semiotičari

9
Promatranje «povijesti odozdo» navodi Cvjetka Milanja da odnos prema povijesti u toj vrsti romana nazove i «analističkim», prema časopisu *Annales* u kojem je promoviran jedan od najvažnijih historiografskih obrata dvadesetog stoljeća (1996: 102). Milanja usto smatra i da je naziv *novopovijesni* za ove romane prikladniji od termina novohistoristički jer, kako će se još pokazati u nastavku, za ove se pisce ne može nedvojbeno utvrditi da su preuzeli temeljne *novohistorističke* uvide. Među predloženim terminima za novi tip povijesnog romana valja još spomenuti *historiografsku metafikciju*, o kojoj će biti riječi u nastavku, te Fabrijev autoreferencijalni iskaz o vlastitim romanima kao *romanima o povijesti* (nasuprot *povijesnim romanima*).

sredinom devedesetih uočavaju »siloviti povratak povijesti kao objasnidbenog obrasca na hrvatsku političku, kulturnu i intelektualnu scenu devedesetih godina«, podsjećajući pritom na Foucaultovu misao kako bi »valjalo temeljito i potpuno sumnjati u sve što za sebe tvrdi da je povratak... Povijest nas čuva od takve ideologije povratka.... Povijest nas štiti od historizma – historizma koji se poziva na prošlost da bi riješio pitanja sadašnjosti« (Biti i Ivić 2003: 7). Književni žanr koji tradicionalno poviješću rješava pitanja sadašnjosti jest povijesni roman, pa nije čudno da, osim što se nastavlja kontinuitet njegove produkcije, on ulazi i u fokus književne kritike. Teorijske rasprave o postmodernizmu u devedesetim godinama navele su kritičare da upute retrospektivan pogled na hrvatski povijesni roman u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, i otkriju da postmodernistički definiran raspad linearne i progresivne vizije povijesti obilježava hrvatski povijesni roman još od romana *Vuci* (1927) Milutina Cihlara Nehajeva (Matanović 1995: 101) ili *Danuncijade* (1946) Viktora Cara Emina (Milanja 1996: 105). Činjenicu da do toga dolazi u većem opsegu poslije Drugog svjetskog rata Milanja tumači kao napuštanje hegelovsko-lukačevske pretenzije totaliteta (1996: 27). Postmoderni svjetonazor koji polako ulazi u romanesknu prozu vidi povijest kao vrtložno i besmisleno kretanje koje pod sobom mrvi beznačajne junake, te nije u stanju nikoga ničemu podučiti: iskustvo ne koristi, pamćenje ne opamećuje, jer generacije moraju uvijek trpjeti isto nasilje. Novopovijesni se roman u kritici dakle definira kroz cikličko poimanje povijesti, promijenjeni status teme koja više nije od nacionalne važnosti, te tip slabog, deheroiziranog junaka⁹ na kojeg se može primijeniti Fryevo spuštanje mimetskih modusa. Ključno je međutim u odnosu novopovijesnog romana prema povijesti ono što je zapadna misao dobila s jezičnim obratom u historiografiji, a čiju je primjenu na romanesknu prozu Linda Hutcheon

(1988) nazvala historiografskom metafikcijom. Dotadašnje dijagnoze različitosti novog hrvatskog povijesnog romana u odnosu na šenoinski model, dijagnoze koje su se odnosile uglavnom na spuštanje modusa pripovijedanja i napuštanje progresivne i didaktičke vizije povijesti, s definicijom Linde Hutcheon dobivaju nove elemente, ali, kao što će se vidjeti, i neke predmete osporavanja. Teorijski kontekst historiografske metafikcije sačinjen prema uzorcima koje navodi Hutcheon (John Fowles, Salman Rushdie, D. M. Thomas, Umberto Eco) odnosi se na metahistorijsko osvještavanje tekstualnosti historiografskog diskursa, i posljedično približavanje historiografije i literature. To znači nevjericu u mogućnost rekonstrukcije prošlih zbivanja (*events*), te njihovo svođenje na tekstualne ostatke koji nam se predstavljaju kao činjenice (*facts*), ali u sebi nose ideologiju i subjektivnost svojih tvorca. Prenesene u romanesknu prozu, ove ideje dovode do kolažnog pripovijedanja koje o prošlosti donosi višestruke izvore, u kojem se miješa fikcija i fakcija, a pripovjedač često intervenira podsjećajući čitatelja na konstruiranost priče.

Upravo je taj »novohistoristički« aspekt koji se tiče romanesknog pripovjedača najproblematičniji u primjeni termina historiografske metafikcije na hrvatski novopovijesni roman. U romanima Nedjeljka Fabrija,¹⁰ kojeg kritičari smatraju uzornim predstavnikom novog žanra, postoji kolažiranje teksta raznovrsnim dokumentima koji i nisu od primarnog historiografskog značaja (novinskih vijesti, pisama, dnevnika), autocitatnost, intertekstualnost i vizija povijesti kao »jalovosti, ludila i smrti« koja za sobom nosi male ljude (»*mala priča pojedinca* spram *Velike Priče Povijesti*«, Milanja 1996: 110, isticanja autorova). Njegova provodna tematika graničnih identiteta na geopolitičkim hibridnim mjestima također pokazuje autorovu mogućnost mišljenja mimo čvrstih kategorija i velikih priča o nacionalnim identitetima

10
Fabrijevi romani koji čine jadransku trilogiju «uokviruju» ratne godine: *Vježbanje života* je iz 1985, *Berikina kosa* iz 1989, a *Triemron* iz 2002. Uz Fabrija se kao autori novopovijesne varijante hrvatskog povijesnog romana najčešće spominju Feđa Šehović, Ivan Aralica, Stjepan Tomaš, Ivan Supek, Ivica Ivanac i drugi (usp. Matanović 1995).

11 Valja ipak zabilježiti iznimnu pojavu prvih ironijskih i humoriističnih hrvatskih povijesnih romana, i to baš u devedesetima, među kojima su Kušanovi *Medvedgradski golubovi* (1995, usp. Nemeč 2003: 416).

12 »Kad u svakodnevnom životu stvari krenu neuobičajenim ili neobičnim putem, ili kad završe sretno, što nismo očekivali – kažemo da se sve zbililo 'kao u romanu', a to je uvreda za život. Jer nema ništa iznad života, ništa što ne bi bilo samo življenje« *Berenikina kosa* (cit. prema Tadić-Šokac 2009: 135). Nasuprot tome, ima dakako i novohistorističkih poruka čitatelju: »Potraži gole činjenice, prijatelju, na drugom mjestu i neka te ne zbuni da ćeš tamo o istoj stvari jednom naći ovakvo, drugi put onakvo tumačenje. Različitost čitanja dogođenog posljedak je istine da smo svi [...] poželjeli sjediti za stolom Povijesti« (Fabrio 2002: 33).

(Nemeč 2009, Milanja 1996: 109). No nasuprot tome, Fabriju, kao i većini drugih hrvatskih novopovijesnih romana prožetih patosom pripovijedanja o traumatskoj povijesti,¹¹ nedostaje postmodernistička ironija, a njegovi povremeni iskazi o nadmoćnosti života nad literaturom gotovo su manifestno upravljeni protiv metahistorijskih teza, i sasvim u tradiciji devetnaestostoljetnog povijesnog romana.¹² Karakteristika je njegova pisma glas pripovjedača kojeg autor zove »povjerenikom za priču« i koji često prekida pripovijedanje autoreferencijalnim iskazima. Ti iskazi mogu djelovati kao brehtijansko očuđenje, provokacija kojom se razbija iluzija događaja samih po sebi, odnosno kontaminiranje historijskog diskurza didaktičkim elementima (Hutcheon 1988: 93, Nemeč 1996: 49), no usporedimo li ga s tipom izazovnog postmodernog pripovjedača koji nikad nije posve uvjeren u svoju sposobnost poznavanja prošlosti već samo opisuje svoju subjektivnost u povijest (Hutcheon 1998: 117–118), moramo primijetiti da su u Fabrijevu slučaju pripovjedačeva cjelovitost i sigurnost u sebe, stabilnost njegova narativnog glasa i tijela, moć nad cjelokupnim tekstom, uključujući i interpolirane tuđe tekstove kojima daje precizni prijevod i bibliografske referencije u bilješkama, te njegova sigurnost u izvjesnost ispričovanih događaja, bliže tradiciji povijesnog romana (Tadić-Šokac 2009: 133, Milanja 1996: 108).

Fabrijev pripovjedač govori k tome u ime moralnih kategorija koje ga s čitateljima povezuju u intimno zajedništvo; čitanje njegovih romana obilježeno je njihovim suglasjem. To bi suglasje bilo nepravedno pripisati pukoj političkoj korektnosti (u *Triameronu*, npr., izrečena je kritika nacionalističke politike u Hrvatskoj devedesetih godina i nedemokracije Tuđmanova režima, izbjegavaju se paušalne negativne ocjene hrvatskog iskustva u Jugoslaviji koje inače obilježavaju desničarske diskurse, uvodi se tema hrvatskih ratnih zločina nad srpskim civilima u Domovinskom ratu i, kroz lik slikara Alfreda, odbacuje mogućnost crno-bijelog prikaza

tog rata), ali tu ipak nema ničega što bi hrvatskog intelektualca koji čita Fabrijeve romane ičime iznenadilo ili uznemirilo.¹³ Na prigovore kritičara da Fabrio piše za žirije književnih nagrada a ne za hrvatsko čitateljstvo, Julijana Matanović je odgovorila kako on jamačno piše za hrvatsko čitateljstvo zato što podrazumijeva zajedničko *znanje* o hrvatskoj povijesti (2003: 163). Ovome međutim valja dodati i činjenicu da Fabrio svoje pripovijedanje temelji na zajedničkom *moralnom sudu* o toj povijesti. Radi se o moralnom sustavu u kojem humanizam stoji iznad politike, ali biva njezinom žrtvom (antifašistički stavovi ne priječe razumijevanje za ljudske slabosti fašista, kao u poetiziranom prikazu nesretne ljubavne veze Bore Grimani i Alda Smolcicha u *Triameronu*). Nosioci tog moralnog sustava donekle su voljni suočiti se s vlastitim krivnjama, no njihovo suočavanje nije bespoštedno već suzdržano, prožeto samosažaljenjem i osjećajem zajedništva koji nas, i kad smo krivi, izdvaja u odnosu na druge kao specifične grešnike u stanovitim okolnostima, a ne kao krivce pred općim moralnim zakonima. Obiteljskoj (političko-povijesnoj) anamnezi svoga pacijenta, mladića Andreja oboljelog od PTSP-a nakon Pakračke poljane, švedski psihijatar u *Triameronu* pristupa kao neurozi čitave nacije, pa je zapravo cijeli roman o povijesti četiri generacije Andrejevih predaka i njihovim zanosima hrvatskom i jugoslavenskom državnom idejom, samo dokumentacija na liječnikovu stolu, a psihijatrov je pacijent, kojeg valja izliječiti ili sačuvati od stresa, ne samo Andrej, nego – ipak – jedna nacija (kojoj se, prema podnaslovu romana i u klasičnom nacionalnom martirološkom ključu, pjeva pasija: *Roman einer kroatischen Passion*).

Je li ta razmrvljena lokalna etika znak raspada velikih priča ili ipak otpornosti moderne priče o naciji? Čini se da je ipak riječ o ovom drugom. Raznolikost oblika postmoderne možda više no drugi estetski pravci traži uvažavanje regionalnih razlika. U hrvatskom slučaju kritičari uvijek ponovno ističu specifičnost povijesnih okolnosti, ugroženost nacionalnog

13 Nažalost, u tu nobilizaciju općih mjesta hrvatske kulture spada i patrijarhalizam. Fabrijevi romani oskudijevaju samostalnim ili poduzetim ženskim likovima (najčešći je tip Ezije, čiji je jedini smisao života njezin suprug Menego), a žensku seksualnost prikazuju izrazito stereotipno (stranice erotske literature s opisom zrelog Toničinog tijela koje uvelo i izgladnjelo žudi za muškarcem na početku *Triameronu* graniče s mizoginijom; Bore uživa u spolnom odnosu s Ivanom samo jednom, kad je on prema njoj nasilan; sve do doista suvišnih gnomskih izreka o tome kako »svaka žena« ima u sebi »ugrađeno računalo« da će se pred nasilnim muškarcem »najlakše izvući ako odjednom popusti«; Fabrio 2002: 118).

identiteta ili nedovršenost povijesnog procesa (Nemec 1995: 39, Žmegač 1994: 83) kao razloge koji su onemogućili potpuno ostvarenje postmoderne u hrvatskom povijesnom romanu.

PODRIVAČKA SVEPRISUTNOST VELIKIH PRIČA

I takva suzdržana primjena termina historiografske metafikcije na hrvatski novopovijesni roman izazvala je kritiku u kojoj se u transferu visoke teorije metahistorije na praktičnu književnu kritiku (što čini i Hutcheon) vidi zanemarivanje performativnog potencijala te teorije (Jukić 2003). Radi se upravo o riziku da diskurs destabilizacije znanja i fragmentacije istine zasjedne na mjesto nove povijesne metapriče. Kako izbjeći da se primjena teorije na književnost ne pretvori u banalni konstativ, odnosno – razmišljajući na presjecištu postmodernističkog i postkolonijalnog područja – kako izbjeći nasilje znanja o drugome? Hrvatski su kritičari, uporno tvrdeći kako »se nekome romanu dogodila historiografska metafikcija«, zapravo samo »preskočili konja na drugu stranu« (Jukić 2003: 134, 154), odnosno ponudili tako grubu definiciju, da im je izmakla bit tih romana. Historiografska metafikcija bi se dakle mogla vidjeti i sama kao velika priča hrvatske književne kritike devedesetih, a pitanje kako *nenasilno* govoriti o hrvatskim povijesnim romanima, koji su romani o povijesti traume i nasilja, upućuje književnu kritiku, smatra Jukić, na suradnju s drugim disciplinama: psihoanalizom, antropologijom, etnografijom te teorijom autobiografskog i testimonijalnog diskursa. Hrvatski se romani bave, kao što je to Fabrijev slučaj, patnjom koja *nas* odvaja od *drugih*, pa se tu postavlja pitanje njihove komunikabilnosti prema drugim sredinama.

Ono što je, prema Tatjani Jukić, u spomenutim tumačenjima hrvatskih novopovijesnih romana ostalo skriveno, pripovijedanje je o boli.

Ukazivanje na nesrazmjer između hrvatskog romana o povijesti kao traumi, i uzornih primjera historiografske metafikcije, temelji se na onim književnim primjerima koji o boli govore posredovano, kroz ironiju i vremensko udaljšavanje, odnosno na onima koji su »skrojeni« po mjeri definicije Linde Hutcheon: »Povijest nije toliko 'ono što boli' koliko 'ono što kažemo da nas je nekad boljelo'« (prema Jukić 2003: 136). Mimo ove definicije historiografske metafikcije, valja reći da postmoderni pripovijedanje o povijesti ne isključuje samo po sebi mogućnost prikaza boli i traume, odnosno, promatrano s druge strane, traumatizirani pripovjedač, da bi govorio o svom povijesnom iskustvu, ne mora nužno pribjegavati traumatskom realizmu već mu, naprotiv, upravo postmoderni narativni eksperimenti nude prikladnije mogućnosti (poetskih) prikaza traume.¹⁴ Razloge da od njih ipak odustane možemo ovdje rezimirati u dva glavna tipa: nazovimo ih »identitetskim« i »etičkim«.

Karakteristika je postmodernih narativnih eksperimenata da oni ne dopuštaju jednoznačnu i stabilnu konstituciju identiteta, a to doista može biti prepreka pripovijedanju kojemu takav identitet treba. Kad se radi o odbacivanju dosljedne primjene postmodernih prosede, problem dakle ne bi bio u traumi i boli koje se njima ne bi mogle izraziti, nego u identitetu (pripovjedača i njegova kolektiva) koji se iz tih trauma želi povijesno izgraditi. U političkom smislu tu se najčešće radi o (post)kolonijalnom subjektu.¹⁵

¹⁴ O traumatskom realizmu i traumatskoj poeziji v. Busch 2007: 553. Dobar je primjer takvog prikaza traume roman *Naslijepo* Claudia Magrisa, o kojem će ovdje još biti riječi.

¹⁵ Da je postkolonijalna teorija primjenjiva na hrvatski slučaj uvjerljivo je argumentirao Vladimir Biti: »Ne upuštajući se ovdje u složene političke aspekte problema, ipak držim nedvojbenim da se Hrvatska kao samostalna država izjedrila iz jedne kolonijalne cjeline sa svim posljedičnim rizicima od svojevrsne reprodukcije njezina dominantnog mentaliteta. Već mi se to čini dostatnim da bi se naše stanje proglasilo postkolonijalnim« (2003: 473). Ta je tvrdnja značajna upravo zato što istovremeno s dijagnozom uočava i njezine rizike, tj. reprodukciju kolonijalnog diskursa, na primjer u obliku »utemeljujućeg mita«. Tim rizicima možemo dodati i ovdje osobito relevantan fenomen autoegzotizacije kao odgovora kolonije (ili onog tko se osjeća koloniziranim) na imperijalni teorijski diskurs. Postkolonijalnu reaktualizaciju diskursa »tradicije, predrasuda, klase, rase, spola i nacionalnog osjećaja« kao otpora konkretnog subjekta protiv navodno općevažeće prosvjetiteljske →

→ razboritosti, Biti zove »prisvajanjem povijesti«, no i tu odmah uočava njegove rizike: »svako prisvajanje povijesti, makar i ono izvedeno u ime manjina, riskira da obnovi manevar potiskivanja unutar vlastite skupine« (2000: 43).

16
O razlici između
teorijske i političke
postkolonijalnosti
v. Biti 2003: 470.

Nedoumica hrvatskih kritičara koji bi htjeli primijeniti postmoder-
nu teoriju romana na hrvatske slučajeve, ali osjećaju da ona nije do
kraja prikladna za njihov opis zbog nesvodive konkretnosti domaćeg
subjekta koji je pretrpio povijesnu traumu, može se objasniti intrinzič-
nom aporijom između postmoderne i postkolonijalizma u opisu novog
subjektiviteta. Mrvljenje metafizičkog subjekta iz povijesti zapadne
misli na njegove empirijske manifestacije zapravo je tipični znak pos-
tmoderne. On je, također, upleten i u postkolonijalnu teoriju. No isto-
vremeno, pripovijest o pravu tog subjekta na povijesnu emancipaciju
u postkolonijalnoj praksi, ipak se poziva na prosvjetiteljske metapriče
koje je postmoderna deklarativno razgradila,¹⁶ i koje se istovremeno
manifestiraju i kao rezultat poželjnog i etičkog raspada dominantnog
subjekta zapadne spekulativne tradicije na konkretne povijesne su-
bjekte postkolonijalnog svijeta, i kao minsko polje novih opasnosti koje
dolaze od reprodukcije velikih priča, sada u užim granicama. Obrane
prava kolonije na vlastitu epohu modernizma i velikih emancipacijskih
priča, te optužbe postmodernizma kao nove akademske privilegije
zapadnih centara moći, lako nalaze odjek u domaćih kritičara. Čini
se da teoretičari nomadizma obično imaju stalne akademske adrese,
dok pravim nomadima valja dopustiti žudnju za izgubljenim čvrstim
uporištima, i testimonijalni govor o vlastitoj traumi. U tom smislu
valja razumjeti spomenuti vapaj Pavla Pavličića »Blago njima, jer mi
ne možemo«, odnosno, zajedno s njime, rezerve hrvatskih kritičara
kad govore o tome da historiografska metafikcija nije moguća tamo
gdje povijest nije završila.

Potreba za očuvanjem identiteta nije međutim jedina prepreka
uvođenju postmodernih postupaka u pripovijedanje o traumi. Zasluga
teorijske rasprave koju je ponudila Tatjana Jukić stoji i u podsjećanju
na vezu diskursa traume i moralnosti. Razigranost metahistorijskog

diskursa, kad je riječ o traumatičnim događajima dvadesetog stoljeća,
obuzdao je Dominique LaCapra; granica konstruktivizma pokazuje se
tamo gdje on ometa razlikovanje počinitelja i žrtve (2001: 27; o tome
opširnije u idućem odlomku). I Vladimir Biti smatra da se zaustavljanje
teorijskog napada na velike priče, istinu i subjekt vezuje za povratak
odgovornosti i moralnih vrijednosti, razlikovanja dobra i zla (2003:
454). Kao što T.Jukić tvrdi da postoji nešto nasilno u primjeni teorije
historiografske metafikcije na hrvatski novopovijesni roman, tako
i V.Bit i vidi imperijalistički grijeh u desubjektivacijskom zahtjevu
teorije: u oba se slučaja radi o nasilju nad subjektom, jedinstvenim i
povijesnim, koji govori o pretrpljenoj boli. Za ovu je raspravu, i vezu
s prethodnim postkolonijalnim argumentom, posebno važno što se,
među posljedicama partikularizacije teorijske perspektive o kojima
govori Biti, nalazi i etnocentrizam kao moguća osnova – a ne prepreka
– sporazumijevanja.

Povratak partikularnog subjekta i njegove kontingencije ima svo-
je posljedice po romaneskni žanr. On naime podriva postmoderni
kult romaneskne dijalogičnosti i polifonije, a na njegovo se mjesto iz
predmodernog doba vraća monološko pripovijedanje o konstituciji
identiteta (Biti 2003: 470–471, 2006: 390). Krenuvši tragom predmo-
dernističke povijesti romana u kojoj je on srodnik basne, i pozivajući
se na S. R. Suleiman koja je utvrdila kako je »prije nego što je postao
pričom, roman [...] bio pouka, učenje, znanje«, V. Biti ipak pokazuje
da u naizgled posve monološkom romanu s teozom, kakav je na pri-
mjer Araličin roman *Duše robova*,¹⁷ grčevita redundantnost i mizena-
bimsko umnažanje struktura likova u paru učitelj–učenik, na kraju
samu pouku čini nedostižnom, a tekst višeznačnim (2006: 390). Ako
se u svakom raspadu velikih priča krije njihov povratak, onda, čini
se, vrijedi i obrnuto.

17
Araličine romane iz
osamdesetih godina,
bez obzira na ekume-
nizam koji im se često
pripisuje, odlikuje
dominantna struktura
nacionalne moralnosti
(Milanija 1996: 55), a
njegov *Četverored* iz
1997. može poslužiti
kao paradigmatički
primjer mobilizacije
velike priče o naciona-
lizmu s namjerom za-
državanja ugleda pisca
u tranzicijskim okol-
nostima, ugleda koji su
istočnoeuropski pisci
imali u socijalizmu
(Wachtel 2006: 140).

18

Roman je dobio prestižnu književnu nagradu Kiklop, a preveden je na slovenski, nizozemski, poljski, mađarski, slovački, francuski i engleski. Iz ne lako dokućivih razloga naslov engleskog prijevoda je *Trieste* (roman je primarno vezan za Goricu).

DOKUMENTARNA FIKCIJA I MORALNI IMPERATIV

Pomalo izvan ostatka hrvatske književne produkcije, ne korespondirajući ni sa stvarnosnom prozom ni s novopovijesnim romanom Fabrijeva tipa, krajem devedesetih u Hrvatskoj počinje objavljivati svoje romane Daša Drndić, a »dokumentarnim romanom« *Sonnenschein* objavljenim 2007. zadobiva i značajnu kritičarsku i medijsku pozornost.¹⁸ Kritičari nemaju poteškoća pri uklapanju njezinih romana »u prostor koji Linda Hutcheon naziva *postmodernom historiografskom metafikcijom*« (Zlatar 2004: 140). On taj epitet zaslužuje prije svega po spoju autorefleksivnosti (narativni ekperiment s raznovrsnim tipovima fikcijske i faksijske građe, vidljivi šavovi teksta) i političkog angažmana, a upravo je taj spoj provodni motiv opisa Linde Hutcheon, koja na historiografskoj metafikciji želi pokazati kako postmodernizam nije a/nti/povijestan ni ravnodušan prema društvenim i etičkim pitanjima.

Sonnenschein odlikuje kolažiranje tekstualnih, dokumentarnih i testimonijalnih ostataka prošlosti, te raspad subjekta pripovijedanja na mnoštvo glasova stvarnih i zamišljenih svjedoka. Prevladava interes za pojedinačne male priče koje ne daju velikoj povijesti da se uokviri (Drndić 2007: 34), prokazujući neadekvatnost službene historiografske pripovijesti o Holokaustu, i uopće načina sjećanja na nacizam u Europi danas. Dokumentarni dijelovi nisu uvijek u neposrednoj vezi s pričom; to su povremeno gotovo enciklopedijske natuknice o povijesnim događajima, geografske karte, notni zapisi prigodnih napjeva, fotografije predmeta, prijepisi pisama ratnih zarobljenika i sl. Za intervju, pisma i svjedočenja, obično grafički izdvojene kurzivom i na pola stupca, nije uvijek jasno jesu li preuzeti iz izvora (arhiva ili dokumentarnih filmova poput Lanzmannova *Shoah*) ili fiktivni (to je ponegdje jasno kad svjedok, na kraju iskaza, izjavljuje da je mrtav). Budući da se radi o

literaturi, a ne o pravosudnom diskursu, Daša Drndić fikcionaliziranje svjedočenja ne smatra problematičnim u smislu američke *false memory* debate (usp. Kobolt 2007–2008: 144).

Kolaž naizgled nema jedinstven pripovjedački glas koji bi ga držao na okupu, pa nema ni didaktičke pomoći za čitatelja u vidu bibliografskih podataka o izvorima. Za razliku od Fabrijevog pripovjedača, koji bi se mogao opisati kao potpuno »target-oriented«, romani Daše Drndić po narativnim su postupcima »source-oriented«, posve zaokupljeni izvorima koje je autorica tek prikupila i podastire ih čitatelju da sam iz njih izvuče znanje, emocije i etički stav.¹⁹ Svojim pripovjednim postupcima ona demonstrira raspad cjelovitog sveznajućeg pripovjedača iz realističke tradicije; barthesovski ubija autora i pokazuje ravnodušnost prema pitanju tko je autor pojedine male priče složene u njezin višeglasni *patchwork*. Čini se da je autorica s postmodernom naratologijom dijeli osjećaj da smo, kad govorimo o sebi, *pričani*, odnosno da smo umjesto subjekata vlastite priče samo podmet/nuti zakonitostima kolektivnog jezika. Kroz Hayine staračke misli (2007: 131), autorica uvodi temu bijesa prema jeziku koji nas izdaje, i žudnje prema nekom nedostižnom, autentičnom predjezičnom sebstvu. Hayino bavljenje suvremenim slikarstvom također se može dovesti u vezu s traženjem izraza za neiskazivo i nejezično sublimno. Haya je skeptična prema retorici humanističke i prosvjetiteljske tradicije kao one koja je, svojom dijalektikom morbidnog progresa, dovela Europu do katastrofe.

Ovakav opis prepuštanja pripovjedača radu jezika i dokumenata ne iscrpljuje međutim do kraja osobitosti ovog romana. Kad naime u romanu nastupi pitanje odgovornosti za povijesna zbivanja i moralnog stava prema njima, više nema govora o pasivnosti pred jezikom ni poviješću. Povijest, prema autorici, nije slučaj: »ne postoji glasovita cigla koja čovjeku padne na glavu; postoje spone – i samoodluke – za

19

Nažalost, svoj izazovni stav prema čitateljima uljuljanim u građansku udobnost, Drndić nije iskoristila za uvođenje feminističkih argumenata nego se, naprotiv, u njenom tekstu mogu naći patrijarhalni klišeji o ženama koje se nepromišljeno dive diktatorima i neodgovorno prepuštaju vlastitoj seksualnoj žudnji (karikaturalno prikazanoj kao »širenje nogu«), te metafore Europe kao nemoralne žene koja je »raširenih ruku i nogu« dočekala fašizam (2007: 37), i povijesti i politike kao kurve (njezina povijest kao pakosna vila posve je slična Fabrijevoj). Usp. Jambrešić Kirin 2011: 117.

20
 Vladimir Biti opisuje napuštanje desubjektivacijskih zahtjeva dekonstrukcijske teorije kao »odlazak dijaboličnog zanovijetala sa scene«: »Prvo, što da je on ipak bio u pravu? Bila bi zauvijek izgubljena mogućnost razlikovanja činjenice od privida, istine od laži, dobra od zla, opreka o kojima ovise bezbrojni ljudski životi (i znatan broj životopisa)« (2003: 454).

koje naizgled ne znamo, za kojima tragamo« (2007: 8). »Odluka« je već sama po sebi imenica koja podrazumijeva aktivan subjekt; »samoodluka« je neologizam koji naglašava kako je svatko odgovoran za svoje postupke i odabire. Za tu je odgovornost, međutim (kako je već rečeno u prethodnom odlomku u vezi s etičkim razlozima odustajanja od postmodernih narativnih postupaka), potreban povratak cjelovitog subjekta i jasnog, pa i običnog, građanskog identiteta s imenom, prezimenom, po mogućnosti i fotografijom.²⁰ U odnosu na prethodno opisani rasap pripovjedača i izmiješanost likova, ovdje se očigledno radi o nesuglasju, koje se tijekom romana razrješava u odabiru krajnje odgovornosti svakog pojedinačnog subjekta.

Etičko pitanje kojim se roman bavi pitanje je odgovornosti za nacističke zločine i Holokaust, dakle upravo onaj predmet na kojem je krajnji Whiteov konstruktivizam pao na ispitu te, prema već spomenutom LaCapri, morao napraviti korak natrag prema raznim oblicima traumatskog realizma. To je vjerojatno razlog zbog kojeg se u ovoj postmodernoj prozi nije dogodio narativni eksperiment traumatskog pripovijedanja kakav na primjer nalazimo u romanu *Naslijepo* Claudia Magrisa, romanu sa sličnom temom žrtava suočenih s političkim nasiljem. Za razliku od Magrisovih likova koji se međusobno pretapaju preskačući stoljeća koja razdvajaju njihove biografije, miješaju svoja svjedočenja i ne znaju tko zapravo piše njihove autobiografije, likovi Daše Drndić nastupaju kao za sudskom govornicom, s imenom, prezimenom i testimonijalnom misijom. Oni su uključeni u napor novog arhiviranja (odnosno kontraprezentativnog pamćenja, v. Kobolt 2007–2008: 144) prošlosti koja je nezadovoljavajuće zapamćena. Dokumentarnost dakako nije nespojiva s postmodernom, kao ni miješanje fikcije i faksije; od Borgesa do Kiša to je bio postupak koji nije pretpostavljao samo igru, nego – kao u Kiševu slučaju – suočavanje s

najmračnijim i najtežim etičkim pitanjima, onima masovnog političkog nasilja. No ipak valja reći da postmoderni pristup prikazivanju traume u traumatskom diskursu ne traži arhivski dokument, nego kazivanje o nemogućnosti kazivanja. Za Cathy Caruth (1996), svako pripovijedanje o traumi je njezina izdaja. Za Lyotarda, trauma traži onu neiskazivost koja definira postmodernu sublimno: ni jedan prikaz nije zadovoljavajući, pa se može samo aludirati na neprikazivo, čineći ujedno tu neprikazivost opipljivom, odnosno čineći tišinu znakom (usp. Shaw 2006: 127–128). Lyotardov povratak na sublimno logično se nadovezuje na postmodernu kritiku lijepog, racionalnog i realističkog prikazivanja kao podložnog ideološkoj manipulaciji. Svako izricanje i jezično određenje događaja poput Holokausta podrazumijevalo bi da smo ga razumjeli, čime bismo nad njime izvršili nasilje znanja. Lyotardu zapravo posve promiče važnost svjedočenja: prema njemu, ako se proživljeno imenuje, neizbježno će se kontaminirati ideologijom.

Nakon takve teorije traume, mora postojati čvrst razlog zbog kojeg se postmoderna pripovjedačica ne gubi među glasovima svojih likova, nego poput odvjetnika žrtava prikuplja njihovu testimonijalnu građu i simulira sudski postupak. Intencija Daše Drndić je opskrbiti svoj tekst jakom prosudbom dobra i zla. Njezin bi se roman mogao približiti spomenutim ideološkim romanima o kojima govori Suleiman (ubrajajući u njih Sartrea) kao o povratku predmodernističkim oblicima i poučnosti basne (usp. Biti 2006: 390). U tom smislu Drndić je ipak okrenuta svojim čitateljima, ali ne da bi s njima splela toplo zajedništvo, nego naprotiv, da bi ih šokirala, uznemirila, izazvala u njima nelagodu i pitanje o tome nisu li i sami *bystanderi* odgovorni za prešućivanje tuđih stradanja (poput nas danas, koji ravnodušno gledamo kako Europa otpisuje svoje imigrante, usp. Kobolt 2007–2008: 147, ili poput našeg dobrovoljnog sljepila pred zločinima »Srebrenice, Vukovara i Lore, Pakračke po-

21
Ovdje se ne možemo ne sjetiti Fabrijeve Bore Grimani, »talijanske kurve« odnosno ljubavnice fašista Alda Smolcicha, kojoj Fabrio dopušta iskrenu zaljubljenost, a u opisu njihove veze radije se posvećuje erotici.

ljane, Ahmića i Medačkoga džepa, Manjače, Bagdada i Darfura«, Alajbegović 2007). Uistinu, krivci koje Drndić proziva za Holokaust vrlo su široko obuhvaćeni: od počinitelja preko *bystandera*, do Crvenog križa, Katoličke crkve, Švicarske, »njemačkih kurvi«²¹ odnosno žena koje su imale ljubavne veze s njemačkim vojnicima, preblagih suđenja u Nürnbergu, sve do – u djelu *April u Berlinu* (2009), koje na mjestima djeluje kao nastavak priče iz *Sonnenscheina* – današnjih naivnih konzumenata čokolade, aspirina ili kupaca odijela Hugo Boss, budući da autoričino kopanje po prešućenoj prošlosti otkriva kako dobar dio Europe i njezinog ekonomskog uspjeha danas leži na krađi židovske imovine. Europa kao neosviješteni nasljednik nacističkog zločina zapravo se sva pretvara u jedno Lebensborn dijete koje ne zna za svoje mračno nasljeđe.

Pitanje nasljeđa je međutim u romanu postavljeno na neočekivan način. Nacistički projekt Lebensborn, oko kojeg se zbiva zaplet romana, bio je projekt odgajanja usvojene djece u nacističkom duhu. Ponekad se, kao u slučaju lika ovog romana, radilo o otetoj izvanbračnoj djeci njemačkih vojnika iz okupiranih područja, djeci koja su tek mnogo godina poslije rata počela otkrivati svoje porijeklo. Središnji motiv u drugom dijelu romana, kad na scenu nastupa Antonio Tedeschi, postaje osjećaj krivice druge generacije, odnosno djece nacista. Neželjena prošlost u romanu je često prikazana kroz animalno, tjelesno, odvratno (crvi koji jedu oči žive žene), zazorno (ljudski izmet) s kojim se mora ući u naporno i nelagodno suočavanje. No pitanje nasljeđivanja krivnje viđeno je još konkretnije, kao pitanje neizbrisivog krvnog srodstva. Hans Traube / Antonio Tedeschi muči se time što će reći svojoj djeci: »ja ću o tome morati s njima razgovarati i oni će ta govna još godinama vući za sobom, desetljećima, kao kaznu, kao kletvu, i vječno će se pitati što se sve u mojim genima krije?« (2007: 431). Antonio zamišlja da bi možda, da ga je sreo, ubio svog biološkog oca: »vjerujući da tako uništavam, da brišem,

da eksterminiram sve pogane gene koje je usadio u mene« (2007: 443). Jednog drugog potomka nacista muči volovski vrat koji je naslijedio od oca, pa pušta dugu kosu »kao da će tom dugom kosom ti njegovi potomci prikriti mogućnost da se povijest vrati, da se povijest ponovi, ali neće« (2007: 454). Upisivanje povijesti na kožu i tijelo njezinih žrtava (»nama je povijest u kostima [...] nama je povijest u krvi«, 2007: 455) u povijesnim romanima česta je metafora traumatskog doživljaja povijesti, na tragu barthesovske veze tijela i teksta. Kritičari u vezi s time često navode citat iz Fabrijeva *Vježbanja života* u kojem se Lucijanu povijest kao čičak lijepi za tijelo, ranjavajući ga do krvi. Ovdje međutim nije riječ o metafori povijesti, nego o krivnji, doslovno i neizbrisivo zapisanoj u krvnom nasljeđu. Argumentirajući takav svoj stav, autorica navodi primjere potomaka nacista koji putuju svijetom i od ljudi traže oprost. »I dok ti potomci, a njih je mnogo, dok ti potomci velikih i malih nacista svoj obiteljski izmet ne utrljaju duboko u sve pore vlastitog tijela, nakon čega će se konačno moći oprati, mali ali ne i bezopasni geiziri prošlosti izvirat će im pod nosom nenadano.« (2007: 436–437); »dok ne dođu do korijena svog stabla, u vlastito središte natopljeno starim, ucrvanim gnojem, nema spasa za one koji ostaju i za one koji će doći« (2007: 461). Zahtjev za javnim pokajanjem vrijedi i onda kad su, poput Antonia, od mladosti uvjereni antinacisti. Od čega se onda moraju prati (odnosno, nisu li identiteti kulturološki, a ne genetski)? Govor o genetskoj krivnji zvuči kao hitac na koncertu, u romanu koji se bavi zločinima rasne teorije. K tome je važno pitanje i tko propisuje mjeru njihovog kajanja do pročišćenja.²² U Fabrijevu romanu *Triameron* povijest bolesti PTSP-a hrvatske nacije, i ujedno preispitivanje kolektivne krivnje, vodio je nesigurnom rukom jedan od likova – neurotični psihijatar, kolebljiv u pitanjima povijesne Istine i Pravde, na kraju poražen i nemoćan. U romanu Daše Drndić »kartoteka s 'povijestima bolesti' potomaka nacista« (2007: 465) koji bi,

22
U svom svojem pesimizmu, Drndić zapravo daje naslutiti da će Europa – vjerojatno upornim prisjećanjem – jednom ipak isprati svoje krivnje i doživjeti neku vrstu katarze. U sličnoj nadi Boris Dežulović napisao je godine 2003. svoj povijesno-fantastični roman *Christkind*, no u njemu je, umjesto etičkog imperativa, postavio pietas slabe misli: kakva bi to Europa bila, kad bi se ponovno rodila iz mržnje?

ako imaju savjesti, svi trebali »barem« bolovati od PTSP-a (2007: 460), vodi se čvrstom rukom nepokolebljivog i autoritarnog pripovjedača.

Prikaz povijesti u romanu Daše Drndić okupljen je oko dominirajuće narativne matrice, snažne i sveobuhvatne ideje koja romanu daje onu interpretacijsku kategoričnost koja je, kako to podsjeća Snježan Hasnaš (2007: 153), odlika historizma kao povijesne koncepcije koja sebe smatra nadmoćnom, odnosno povijesti kao velike priče. Tako se zapravo u ovom romanu, u kontekstu kolažiranog postmodernog pripovijedanja o povijesti, a kroz imperativ protiv zaborava, još jednom vratila velika priča. Pri tome je ključno da je svojstvo kategoričnog u shvaćanju povijesti povezano s Kantovim kategoričkim imperativom, odnosno s etikom:

U tom smislu, možemo pretpostaviti da bi se jedno određeno shvaćanje povijesti moglo kategorički shvaćati i kao jedno etičko shvaćanje povijesti, a Kantov kategorički imperativ kao samo jednu od mogućih etičkih zapovijedi koje se može odabrati da bi se postigao određen etički povijesni smisao. No, želja da se dohvati etički smisao povijesti često završi u ideologiji, lošoj politici (koja nije isto što i etika) ili u nemoćnom filozofiranju o slijepoj i zloj sili svjetskoga povijesnog toka. (Hasnaš 2007: 155)

Što bi, nasuprot tome, nudio raspad velikih priča? Prije svega, uvid u vlastitu kontingenciju. Dakako, nije zamislivo nikakvo relativiziranje krivnje počinitelja zločina, ali je moguć uvid u smještenost vlastitih teza: njihovu sinkronost, na primjer, s dobom svjedoka. Prema činjenici da doba svjedoka nije bilo moguće prije kraja milenija – prema toj ranijoj šutnji i zaboravu koji je trajao nekoliko desetljeća – iz našeg položaja moguće je samo gajiti *pietas* (usp. Rovatti 2011: 11), jedino što nas čuva od nasilja znanja. ♡

Literatura

- ALAJBEGOVIĆ, BOŽIDAR, 2007: Kritika: Daša Drndić, *Sonnenschien. Vijenac*, br. 356.
- ANDERSON, BENEDICT, 1996: *Comunità immaginate*. Rim: manifestolibri.
- BITI, VLADIMIR, 2000: *Strano tijelo pripovijesti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- BITI, VLADIMIR, 2003: Teorija i postkolonijalno stanje. U: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Ur. V. Biti i N. Ivić. Zagreb: Naklada MD. 446–488.
- BITI, VLADIMIR, 2006: Historia magistra vitae. Ivan Aralica i egzemplarna pri/povijest. U: *Čovjek/prostor/vrijeme*. Ur. Ž. Benčić i D. Fališevac. Zagreb: Disput. 389–406.
- BITI, VLADIMIR i IVIĆ, NENAD, 2003: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Zagreb: Naklada MD.
- BUSCH, WALTER, 2007: Testimonianza, trauma e memoria. U: *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*. Ur. E. Agazzi i V. Fortunati. Rim: Meltemi. 547–564.
- CARUTH, CATHY, 1996: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- ČALE FELDMAN, LADA i PRICA, INES (ur.), 2006: *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- DRNDIĆ, DAŠA, 2007. *Sonnenschein*. Zagreb: Fraktura.
- DRNDIĆ, DAŠA, 2009: *April u Berlinu*. Zagreb: Fraktura.
- FABRIO, NEDJELJKO, 2002: *Triameron*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

- FLAKER, ALEKSANDAR, 1994: Hrvatska zaraćena književnost (1989–1993). *Republika* 50, br. 9–10. 5–21.
- HASNAŠ, SNJEŽAN, 2007: Problem kategoričnosti unutar različito osviještenih, odnosno neosviještenih polazišta teorije ili filozofije roda u njihovom odnosu prema povijesti. U: *Kategorički feminizam. Nužnost feminističke teorije i prakse*. Ur. A. Čakardić et al. Zagreb: Centar za ženske studije. 153–157.
- HUTCHEON, LINDA, 1988: *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- JAMBREŠIĆ KIRIN, RENATA, 2011: Women's Historical Narratives Between Love and Pain: »Inside, it will be warm, safe and empty«. U: *Love and sexuality: anthropological, cultural and historical crossings*. Ur. S. Mitrović i A. Adam. Zagreb: Red Athena University Press. 105–119.
- JUKIĆ, TATJANA, 2003: Priče iz davnine: Hrvatska historiografska metafikcija. U: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Ur. V. Biti, N. Ivić. Zagreb: Naklada MD. 128–157.
- KIŠ, DANILO, 1989: Filozofija uvek dolazi posle. *Cosmopolitiques*, kolovoz, posebni broj. 180–181.
- KOBOLT, KATJA, 2007–2008: Književnost sećanja Daše Drndić ili dijagnostika predela sećanja na Balkanu. *ProFemina*, br. 46/50. 142–149.
- KUVAČIĆ, IVAN i FLEGO, GVOZDEN (ur.), 1988: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Zagreb: Naprijed.
- LACAPRA, DOMINIQUE, 2001: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 1990: *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: August Cesarec.

- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 2001: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli.
- MATANOVIĆ, JULIJANA, 1995: Hrvatski novopovijesni roman. Prijedlog definicije. *Republika* 51, br. 9–10. 98–114.
- MATANOVIĆ, JULIJANA, 2003: *Krsto i Lucijan. Rasprave i eseji o povijesnom romanu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- MILANJA, CVJETKO, 1996: *Hrvatski roman 1945–1990*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- NEMEC, KREŠIMIR, 1995: Povijesni roman u hrvatskoj književnosti. U: K. Nemeć, *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska. 7–39.
- NEMEC, KREŠIMIR, 1996: Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija. *Republika* LII, br. 1–2. 49–53.
- NEMEC, KREŠIMIR, 2003: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- NEMEC, KREŠIMIR, 2009: Problem identiteta u 'Jadranskoj trilogiji' Nedjeljka Fabrija. U: *Rijeka Fabriju*. Ur. D. Bačić-Karković. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci. 35–46.
- OBAD, ORLANDA, 2011: *Balkan lights*. O promjenama u predodžbama o Zapadu i Balkanu u Hrvatskoj. U: *Horror porno ennui. Kulturne prakse postsocijalizma*. Ur. I. Prica i T. Škokić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 9–29.
- ORAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA, 2005: *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- PAVIČIĆ, JURICA, 2004: Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi. *Sarajevske sveske*, br. 5. 125–136.
- POGAČNIK, JAGNA, 2009: Ona se (ponovno) budi... Nove snage hrvatske proze. *Sarajevske sveske*, br. 25/26. 45–52.

- PRICA, INES, 2006: Etnologija postsocijalizma i prije: Ili: Dvanaest godina nakon »Etnologije socijalizma i poslije«. U: *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*. Ur. L. Čale Feldman i I.Prica. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 9–24.
- ROVATTI, PIER ALDO, 2011: *Inattualità del pensiero debole*. Udine: Forum.
- SHAW, PHILIP, 2006: *The Sublime*. London i New York: Routledge.
- TADIĆ-ŠOKAC, SANJA, 2009: Metatekstualni postupci u Fabrijevom 'Jadranskoj duologiji'. U: *Rijeka Fabriju*. Ur. D. Bačić-Karković. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci. 121–141.
- VATTIMO, GIANNI, 1988: Postmoderno doba i kraj povijesti. U: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Ur. I.Kuvačić i G.Flego. Zagreb: Naprijed. 72–82.
- WACHTEL, ANDREW BARUCH, 2006: *Književnost Istočne Europe u doba postkomunizma*. Beograd: Stubovi kulture.
- WOODS, TIM, 1999: *Beginning postmodernism*. Manchester i New York: Manchester University Press.
- ZLATAR, ANDREA, 2004: *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ŽMEGAČ, VIKTOR, 1987: *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- ŽMEGAČ, VIKTOR, 1994: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Summary

The article examines the presence of postmodernist ideas concerning the end of history (as the end of the grand narrative about human events understood as evolution towards the liberation of man) within Croatian literature and culture in recent decades. The “end of history” in Eastern Europe is often connected to the fall of the Iron curtain, so that anthropologists, referring to Lyotard, speak of “the post-socialist condition” (see Prica 2006: 10). It is important to point out, however, that the dissolution of the metanarrative about socialism in Yugoslav society began before the actual dissolution of the state of Yugoslavia (Feldman Čale and Prica 2006, Kuvačić and Flego 1988). While noting that the dissolution of the grand narrative started before and continued after the fall of the Wall, it should be specified that in the nineties in Croatia circumstances of war led to numerous and explicit statements by writers and literary critics about the need to maintain – or to re-introduce – a discourse on history (primarily in the sense of national history) as a grand narrative. Nevertheless, the documentary and autobiographical literature that proliferated in the early nineties, as well as the prose concerning actuality, produced in the second half of the decade (the so-called *stvarnosna proza*), demonstrates the opposite tendencies, i.e. the disillusionment, scepticism and absence of great ideologies of liberation. The article examines the Croatian historical (or neo-historical) novel of the last three decades in particular. We take into consideration the critical works that defined it as *historiographic metafiction*, according to Linda Hutcheon (Nemec 1996), and we analyse in particular the novel *Triameron* (2002) by Nedjeljko Fabrio, in which we can find clear postmodern characteristics in the constructivist

idea of history and in substantial pessimism – with no progressive or liberatory visions – about the passing of time and the repetition of violence. With regard to the narrator of Fabrio's novel, however, it should be pointed out that its integrity, the demiurgic self-confidence that dominates the world of the novel and especially its manipulative power aimed at establishing a desirable harmony with the political and ethical beliefs of the reader (in particular regarding the thorny issue of Croatian war crimes during the nineties), link him to the modern (rather than postmodern) concept of the nation. The subversive effect of the grand narrative when it reappears in postmodern discourses is subsequently shown as a risk hidden in the same theoretical discourse about historiographic metafiction to which some critics reject the request for a reconstruction of the historical particularity of the narrating subject, especially in the case of the story about traumatic experiences (Jukić 2003, Biti 2003). In regard to the narrative elaboration of traumatic experiences, the article examines the novel *Trieste* (original title *Sonnenschein*, 2007) by Daša Drndić. Typically postmodern in its narrative procedures, it nevertheless shows, especially when requesting a profound examination of the European conscience after Nazi crimes, a presence of strong moral authority, justified by the argument, but devoid of the consciousness of its own contingency and also dangerously close to the genetic theory when dealing with the issue of the guilt of the second generation. That means that, unexpectedly, in this postmodern novel we witness once again the return of the grand narrative.

Natka Badurina

*is Lecturer at the Department of Foreign Languages and Literatures, University of Udine. She has published articles on Croatian and Italian literature of the nineteenth and twentieth century from a comparative and anthropological point of view; on feminist and postcolonial literary criticism; on gender issues and on testimonial discourse. She works on research projects with the Centre for Women's Studies and the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb. In 2009 she published the book *Nezakonite kćeri Ilirije* (Illegitimate daughters of Illyria, Zagreb, Centre for Women's Studies).*

**Per un recupero della
изящная словесность:
osservazioni sul linguaggio
proetico di Saša Sokolov**

✂ IRINA MARCHESINI • irina.marchesiniz@unibo.it

Nel contesto della “scrittura come resistenza”, per utilizzare la felice espressione di Mario Caramitti (2010), è rilevante affrontare la questione del recupero della tradizione letteraria antiorussa, inscindibilmente legata all’elemento religioso, nonché la ripresa di numerosi motivi connessi al mondo naturale, in opposizione alla “grande narrazione” sovietica. A questo scopo appare indubbiamente esemplare l’esperienza sokoloviana, che viene qui analizzata nei suoi sviluppi più recenti (mi riferisco in particolare a *Triptich*, 2011), pur tenendo conto dei capolavori degli anni Settanta-Ottanta.

SOKOLOV, IZJAŠČNAJA SLOVESNOST’,
LETTERATURA SOVIETICA NON
UFFICIALE, ZARUBEŽNAJA LITERATURA,
FOLCLORE RUSSO, DREVNERUSSKAJA
LITERATURA, RELIGIOSITÀ, TRITTICO,
SCUOLA PER GLI SCIOCCHI

In the context of the so-called “writing as resistance” (Caramitti 2010), it is possible to outline a tendency towards the recovery of historical continuity within Russian literature. This recuperation is achieved through the (re-)appropriation of the antique Russian literary and cultural traditions, inseparable from the religious element, and through the retrieval of numerous motifs linked to the natural world, in opposition to the Soviet “grand narrative”. In this regard, Sokolov’s work proves to be exemplary, and it is thus analysed in the present research.

SOKOLOV, IZJAŠČNAJA SLOVESNOST’,
NON-OFFICIAL SOVIET LITERATURE,
ZARUBEŽNAJA LITERATURA, RUSSIAN
FOLKLORE, DREVNERUSSKAJA
LITERATURA, RELIGIOSITY, THE
TRIPTICH, A SCHOOL FOR FOOLS

Я живу в атмосфере русского языка.
Хорошего, прекрасного русского языка.
Это моя родина, это моя кровь.¹

— SAŠA SOKOLOV

CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE. L’ “ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ” E IL RAPPORTO CON LA TRADIZIONE

Commentando il rapporto tra letteratura, cultura e tradizione nel contesto russo, in una recente intervista² Aleksandr Vsevolodovič Sokolov provocatoriamente chiede “what is Russian *ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ*³ without nature and traditions?” (2010). Nella formulazione della risposta da parte dell’autore colpisce l’uso della locuzione “изящная словесность”, che potrebbe essere indicativamente tradotta come “belletteristica”. Posamai (2002), però, ricorda che nel suo utilizzo corrente “belletteristica” traduce anche “*беллетристическая литература*”, espressione spesso ricondotta all’odierno fenomeno della letteratura di massa in Russia, e contrapposta ad una non meglio definita “letteratura alta”. Considerando invece separatamente i due termini si possono superare provvisoriamente i limiti imposti dalla traduzione, mettendo al contempo in evidenza il carattere ibrido della locuzione: “изящный” significa “elegante”, “di qualità”, “grazioso” (Kovalev 2000: 165), mentre “словесность” corrisponde, in senso ampio, a “letteratura”. Si noterà inoltre come la locuzione sokoloviana entri in conflitto con la più comune dicitura “художественная литература” (ovvero “letteratura artistica”), categoria con la quale si indica generalmente la letteratura. Nella risposta di Sokolov, e più precisamente nel suo miscelare espressioni artistiche storicamente separate, come tradizione scritta (colta) e tradizione orale, emerge dunque quell’ambiguo dualismo⁴ (“*двокультурие*”, o doppia cultura), quella struttura binario-antinomica che da secoli informa la cultura russa.⁵ Una simile scelta, di per sé originale, acquisisce ulteriore rilievo se contestualizzata nell’ambito dell’attuale processo che si potrebbe definire di “unificazione” tra la produzione sovietica “зарубежная” (“estera”) e quella “ufficiale” russa: essa può infatti suggerire che, nel contesto della

¹ Trad. It.: “Io vivo nell’atmosfera della lingua russa. Della bella, meravigliosa lingua russa. È il mio paese, è il mio sangue”. Sokolov intervistato da Vajman (2011). Ove non esplicitamente indicato, tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

² Intervista gentilmente rilasciata dall’autore in lingua inglese il 01.12.2010 alla scrivente, Irina Marchesini. Ogni successivo riferimento a questa intervista verrà segnalato come [IM].

³ Sottolineatura e cirillico di Sokolov.

⁴ Già Merežkovskij in “*Građuščij Cham*” (1905) parla di “*Due Russie*”, ovvero due estremi culturali che permettono di leggere la cultura russa in termini di orizzontalità e verticalità.

⁵ A questo proposito, Garzonio invita a riflettere sul “carattere ‘confinario’ (pograničnosť) della cultura russa e [sulla] duplice natura centrifuga e centripeta delle sue varie esperienze nei diversi periodi” (1999: 19).

6 Per utilizzare la felice espressione di Mario Caramitti (2010).

7 Premio “Andrej Belyj”, Leningrado, 1981; premio della rivista “Oktjabr”, Mosca, 1986; premio internazionale per la letteratura “Puškin”, 1996.

8 “Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa”. Il Manifesto, 15. 12. 2004, p. 12.

9 Nel panorama italiano gli studi sokoloviani sono solamente all’inizio: si può menzionare il contributo di Caramitti, che all’autore ha dedicato diversi saggi, nonché la sua tesi di dottorato. A livello generale, gli studi su Sokolov si concentrano attorno alle date di pubblicazione delle singole opere, o attorno a raccolte sull’autore, come nel caso della rivista *Canadian-American Slavic Studies* che gli ha dedicato un primo numero speciale nel 1987, e un secondo nel 2006.

“scrittura come resistenza”⁶ al quale afferisce Sokolov, sia possibile riscontrare una tendenza al recupero della continuità storica all’interno della letteratura russa. Ciò avviene attraverso la riappropriazione della tradizione letteraria e culturale antica, inscindibilmente legata all’elemento religioso, nonché tramite la ripresa di numerosi motivi connessi al mondo naturale, in opposizione alla “grande narrazione” sovietica.

Sulla base di queste premesse, l’obiettivo primario del presente studio sarà quello di indagare sulle modalità narrative attraverso le quali è avvenuta una rivalorizzazione dell’ “изящная словесность” nel quadro della letteratura sovietica non ufficiale, e nello specifico nell’innovativa e originale produzione di Saša Sokolov. Ci si chiederà poi se e in che modo questo orientamento permanga nell’attuale poetica sokoloviana, interrogando la sua ultima opera, *Трунмух* (*Trittico*, 2011), che, come rileva Igor’ Gulin (2011), è stata piuttosto snobbata dal pubblico. Parallelamente, si cercherà di ampliare ed approfondire lo studio di un autore “canonizzato” in Russia, ma ancora relativamente poco noto al di fuori dei confini nazionali. Sokolov è infatti un artista pluripremiato,⁷ applaudito come uno dei più grandi scrittori russi del Novecento, e ritenuto, come osserva puntualmente Caramitti, “il più fantasmagorico ed enigmatico scrittore russo contemporaneo, maestro della parola e unanimemente riconosciuto in Russia come ‘miglior fabbro’, sin da quando la sua prosa era diffusa in ciclostile”.⁸ Tuttavia, nonostante il prestigio acquisito negli anni, i contributi accademici sulla sua prosa sono ad oggi decisamente esigui, specialmente in ambito italiano.⁹

LINGUAGGIO “PROETICO” E LIBERTÁ IN ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ

“Inquadrare” Saša Sokolov è un’operazione difficile e rischiosa: lo scrittore sembra tanto sfuggente quanto la sua prosa. Tuttavia, per

meglio comprendere determinati aspetti della sua poetica, ci si arrischià brevemente in un simile tentativo. Nato a Ottawa (Canada) nel 1943, all’età di tre anni si trasferisce con la famiglia in Unione Sovietica, dove frequenta la scuola primaria. Nel 1962 si iscrive all’Istituto Militare per studiare le lingue straniere ma, in seguito ad una serie di vicissitudini,¹⁰ approda alla facoltà di giornalismo presso l’Università Statale di Mosca (1967) dove si laurea nel 1971; quattro anni più tardi lascia l’Unione Sovietica. Pertanto, a differenza del “grande padre” del postmoderno russo, Vladimir Vladimirovič Nabokov, Sokolov ha ricevuto un’istruzione sovietica prima di espatriare, rientrando dunque nella terza ondata dell’emigrazione, la cosiddetta “третья волна”.

L’allergia nei confronti del regime traspare nei suoi scritti, dove tra l’altro è evidente il tentativo di “поднять русскую прозу до уровня поэзии”,¹¹ tanto da portare critici come Zorin a parlare di una ventata di rinnovamento nella lingua russa: “Саше Соколову удалось наслать ветер на русскую прозу”¹² (1989: 253). Sokolov è infatti noto per aver coniato il neologismo “проэзия”, vale a dire “proesia”, contaminando le parole “проза” (“prosa”) e “поэзия” (“poesia”) per definire il proprio stile. Si tratta, per fornire una traduzione piuttosto indicativa, di una sorta di prosa poetica. Come un’araba fenice, il linguaggio letterario russo risorge dalle ceneri di quell’ “ideology of silence”¹³ sovietica anche per merito dell’elegante, seppur ostico,¹⁴ lavoro di Sokolov. Tuttavia, non è solamente la lingua ad uscir profondamente cambiata, vivificata, dalla fucina dell’autore: anche i principali indici narrativi, come il tempo o lo spazio, subiscono una metamorfosi radicale. Maggiormente estrema è la trasformazione esperita dal personaggio, che sembra nutrirsi avidamente della rinnovata energia del linguaggio, come l’autore stesso racconta in una recente intervista:

10 Per approfondimenti sulla vita di Sokolov, cfr. Johnson (1987).

11 Trad. It.: “innalzare la prosa russa al livello della poesia” (Voroneč’-Voroneč’ 1984).

12 Trad. It.: “Saša Sokolov è riuscito a infondere il vento nella prosa russa”.

13 Halperin (1985: 5). Per approfondimenti critici, cfr. Heller (1995), Robin (1992).

14 L’astrusità delle sue opere ha determinato, oltre ad una carenza di traduzioni in altre lingue, anche un generale fraintendimento da parte non solo dei lettori, ma in alcuni casi anche dei critici, come ebbe a lamentarsi lo scrittore stesso riferendosi a *Palisandrja* in un’intervista condotta da Caramitti: “speravo soprattutto nella comprensione degli slavisti, degli studiosi, mentre proprio molti di questi non hanno capito tante cose del mio libro” (Caramitti 2004: 12).

[b]roadly speaking, how do You construct a character? What are the pivotal features that a Sokolov-character must have?

SS: I don't construct any characters, language constructs the characters, language. [...] They should be eccentrics and exceptional people. [IM]

La lingua russa, sorgente d'ispirazione primaria, non è solamente uno strumento irrinunciabile: è la vera protagonista della sua prosa. In questo si spiega il rifiuto netto dell'autore di scrivere in altra lingua al di fuori dell'idioma naturale, nonostante parli un ottimo inglese: “[f]or me even if I was completely bilingual I would still use Russian because it is a more exciting and flexible language. I like the plasticity of Russian. Besides that my readership in Russian is much bigger than in English-speaking countries” [IM]. La funzione veicolare del linguaggio pare relegata in secondo piano rispetto all'intento quasi “formalista” di giocare con la duttilità del mezzo, che proprio attraverso la sua estrema flessibilità trasmette lo scopo primario di Sokolov: sfiorare la libertà. Un desiderio, questo, perfettamente comprensibile, specialmente nella condizione nella quale lo scrittore, e molti altri come lui, vivevano. Per certi versi, può sembrare paradossale il fatto che Sokolov ricerchi la libertà nel linguaggio, e per di più poetico, che per sua definizione è una struttura disciplinata da norme ben precise. La gabbia dorata delle rigide regole diventa quasi invisibile nelle cristalline opere sokoloviane: la libertà risiede nella capacità di riuscire ad interpretare queste regole, trovando soluzioni formali originali ma accettabili (dunque, grammaticali), caratterizzate da una spiccata polisemia. Ed è proprio in questa impalpabile dimensione polisemica, svincolata da qualsiasi tipo di costrizione, che si concreta la vittoria di Sokolov nei confronti del regime. La certezza fondante dell'ideologia sovietica, ovvero la

fiducia nel linguaggio, si sgretola nei suoi romanzi: la lingua apparentemente univoca con la quale vengono composti e diffusi i messaggi volti a plasmare la mente dell'*homo sovieticus* è in realtà la stessa che, in contesti sperimentali, si rivela altamente malleabile e ambigua. L'amore per la libertà pare essere racchiuso nella caratteristica elasticità della lingua russa, e se è vero che la lingua è lo specchio della cultura che la produce, l'esperienza sovietica non può che essere transitoria. Come nota Johnson (2012), “Russian literature has a tradition, largely associated with Dostoevsky, that links rationalism with political tyranny and artistic sterility. The irrational, on the other hand, is identified with social and political freedom, and artistic creativity”.

Nella sua tenace ricerca della libertà, perseguita attraverso quell'ibridazione di generi (prosa e poesia) definita come “linguaggio proetico”, Sokolov adotta delle originali strategie narrative nei suoi romanzi, all'interno dei quali è possibile individuare una serie di costanti legate ad almeno tre macro-aree:

- 1 interesse per la tradizione libraria/ letteraria dotta/colta anticorussa, palesata nei riferimenti agli autori e ai manoscritti del periodo pre-petrino;
- 2 valorizzazione dell'elemento naturale e del folclore, presente nella ripresa e/o rielaborazione di alcune leggende o personaggi appartenenti al retaggio della cultura orale;
- 3 radicamento nella religiosità e nell'ortodossia, evidente nelle allusioni a precisi passi o figure bibliche.

Queste tre componenti sembrano essere persistenti nella prosa sokoloviana, a partire dal primo romanzo *Школа для Дураков* (*La scuola degli Sciocchi*, 1976), redatto negli anni Settanta e circolato in Unione Sovietica in *samizdat*. L'opera giunge clandestinamente negli Stati Uniti dove viene pubblicata presso la casa editrice Ardis per interessamento

¹⁶ Basti pensare alle parole rivolte a Pasternak: “Doctor Zhivago is a sorry thing, clumsy, trite and melodramatic, with stock situations, voluptuous lawyers, unbelievable girls, romantic robbers and trite coincidences” (citato in Boyd 1991: 372).

¹⁷ Usando la terminologia di Richardson (2006), si potrebbe considerare una “we-narration”, che rientra a pieno titolo nella tipologia delle narrazioni “unnatural”.

di Vladimir Nabokov (1976), che la definisce “an enchanting, tragic, and touching book” (Boyd, 1991: 656). Questi aggettivi, attribuiti da una personalità nota per i suoi giudizi critici poco generosi rivolti soprattutto ai colleghi scrittori russi e sovietici,¹⁶ ne descrivono esattamente l’essenza. Incanto, tragicità e commozione sono le emozioni che suscita il protagonista-narratore del romanzo, un ragazzo considerato come minorato mentale e per questo motivo mandato alla scuola differenziale, o, come la chiama lui stesso, la “школа для дураков”. Il “дурак”, che in russo significa “scemo”, “stupido”, “persona con ritardo mentale” (Efremova 2006), è un ragazzino dalla personalità sdoppiata; questa sua caratteristica condiziona significativamente la struttura narrativa del romanzo, che è sostanzialmente scissa in due e giocata tra la prima e la seconda persona singolare.¹⁷ Si può ipotizzare che il titolo italiano proposto da Margherita Crepax, *La scuola degli sciocchi*, sia stato ispirato dalla traduzione inglese, *A School for Fools*. Ai fini traduttivi, si potrebbe prendere in considerazione come plausibile alternativa la parola “scemo” che, come l’originale russo, ha una connotazione più bassa rispetto a “sciocco” e va direttamente ad indicare un problema mentale. Inoltre, analogamente a quanto accade in russo, in lingua italiana “scemo” si inserisce in fraseologismi come “lo scemo del villaggio”, senza però assumere una connotazione particolarmente negativa. Si pensi anche alla figura del folklore russo Ivan Durak, uno “scemo” che batte i saggi; difficilmente lo si potrebbe definire “sciocco”. A questo proposito, ci si potrebbe inoltre riferire al termine stilisticamente meno connotato e “più russo” “идуом”, naturalmente collegato all’*Идуом* (*Idiota*, 1869) di Dostoevskij, dietro cui si cela la malattia mentale. Peraltro, in questo romanzo il protagonista è una figura chiaramente cristologica, similmente a quanto accade nella narrazione sokoloviana, costellata da numerosi riferimenti religiosi, che in un certo senso giustificherebbero

anche questa seconda possibilità traduttiva. Una persona “sciocca”, invece, non è necessariamente affetta da una malattia mentale; per di più, il termine viene spesso riferito a persone che compiono azioni in maniera “leggera”, senza esserne forse del tutto consapevoli.

Le letture superficiali portano facilmente ad un fraintendimento del contenuto. Infatti, pur presentata attraverso il dialogo tra due voci, quel “tu” e quell’ “io”, che a volte si scontrano o si conciliano armonicamente in un “noi”, la supposta malattia mentale di cui soffre il giovane narratore non è semplicemente fine a se stessa, ma piuttosto introduce il tema della “[н]епримиримость с окружающей действительностью”¹⁸ (Sokolov 2009: 42) e dell’inconciliabilità di alcune figure con l’ideologia sovietica. Questo sostanziale scarto rispetto alla realtà acquista una particolare plasticità nella rappresentazione dei personaggi che, attraverso il prisma di una narrazione inattendibile, corredata da un’esplicita violazione delle convenzioni spazio-temporali e dal rifiuto dei principi logici, vengono costruiti in aperta opposizione al monolitico personaggio “positivo” della letteratura realista sovietica.

Riallacciare il filo con la tradizione letteraria colta anticorussa

Che i personaggi dell’universo finzionale della *Школа для Дураков* siano scollati da una rappresentazione di tipo mimetico si percepisce già dal carattere esplicitamente metafinzionale del testo, in cui l’*ars scriptoria* e i suoi oggetti vengono continuamente messi in primo piano. Il libro si apre, infatti, con una discussione in cui due voci quasi indistinte dibattono sulle parole da utilizzare per l’incipit: “[т]ак, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами”¹⁹ (Sokolov 2009: 9). Sfolgiando le pagine del romanzo si può sentire l’odore “сургуче[й], веревк[и], бумаг[и]”²⁰ (Sokolov 2009: 33), i materiali primari con cui anticamente si fabbricavano libri; più avanti nella

¹⁸ Trad. It.: “irriconciliabilità con la realtà circostante” (Sokolov 2007: 61). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni italiane del romanzo sono tratte dal volume curato da Crepax.

¹⁹ Trad. It.: “Sì, ma da che cosa si può cominciare, con quali parole? È lo stesso, comincia con queste parole [...]” (Sokolov 2007: 7).

²⁰ Trad. It.: “di cera-lacca, corda e carta” (Sokolov 2007: 47).

narrazione, questo aroma si arricchisce di nuove sfumature: “сургуч, клей, бумага, бечевка, чернила, стеарин, казеин”²¹ (Sokolov 2009: 98). La tematizzazione della scrittura è ancor più evidente nei riferimenti a scritte in gesso su lavagne nere,²² sul fondo scuro delle pareti dei treni, o nella menzione frequente di stamperie e di stampatrici;²³ persino il cielo assomiglia ad un foglio di carta Whatman: “дневное небо будет синим вощеным ватманом”²⁴ (Sokolov 2009: 130).

In uno spazio saturo di indici legati all’attività della scrittura si muovono personaggi non meno connotati da questo punto di vista; il padre dello studente, ad esempio, è costantemente identificato dalla lettura del giornale che porta sempre sotto il braccio, oggetto attraverso il quale viene diffusa l’ideologia sovietica. Un elemento, questo, che contribuisce a rafforzare l’idea di un rapporto conflittuale tra padre e figlio: il genitore, caratterizzato negativamente, sarà inserito nel gruppo dei personaggi allineati con l’ufficialità e con il pensiero sovietico. Il giovane studente si richiama invece ad una tradizione letteraria ben più antica: spiegando alla madre il motivo di un litigio avuto con il genitore, il ragazzo nomina Ivan Fëdorov, primo tipografo russo.²⁵ Nonostante la sua memoria incerta, lo scolaro identifica correttamente Fëdorov con colui che ha stampato il primo libro dell’alfabeto in Russia (1578);²⁶ significativamente, viene associato al modo in cui si leggeva l’alfabeto in slavo ecclesiastico: “аз, буки, веди, глагол, добро, еси, живете, земля, ижица и так далее”²⁷ (Sokolov 2009: 41). Tramite questa citazione, viene messa in luce l’esigenza di un ritorno al passato per il rinnovamento della lingua e della letteratura russa. Più precisamente, ci si riferisce al periodo dove affondano le radici della moderna alfabetizzazione, della secolarizzazione delle forme narrative, che sino a quel momento erano strettamente legate all’ambito ecclesiastico. Ci si vuole quindi ricollegare ad una

fase storica in cui nascevano le primissime, isolate istanze di prosa e poesia: la cosiddetta Moscovia. La componente metafinzionale riferita al personaggio raggiunge il culmine dell’espressività nel brano in cui l’insegnante Pavel/Saul Norvegov viene identificato con un libro:

[u] вот мы посмотрели на него, сидящего таким образом, сбоку, в профиль: издательский знак, экслибрис, серия книга за книгой, силуэт юноши, сидящего на траве или на голой земле с книгой в руках, темный юноша на фоне белой зари, мечтательно, юноша, мечтающий стать инженером, юноша-инженер, если угодно, кудрявый, довольно кудрявый, книга за книгой, читает книгу за книгой на фоне, бесплатно, экслибрис, за счет издательства, один и тот же, все книги подряд, очень начитан, он очень начитан, ваш мальчик . (Sokolov 2009: 62)

[e] noi lo guardavamo di lato, di profilo, seduto a quel modo, sembrava il marchio di una casa editrice, un ex libris, la serie un libro dopo l’altro, la silhouette di un giovane seduto sull’erba o sulla terra nuda con un libro in mano, un giovane ombroso sullo sfondo del chiarore dell’alba, sognante, un giovane che sogna di diventare un ingegnere, un giovane-ingegnere se preferite, capelli ricci, piuttosto ricci, un libro dopo l’altro, un giovane che legge un libro dopo l’altro, con uno sfondo dietro di sé, gratuito, un ex libris, a spese dell’editore, una fila di libri, uno dopo l’altro, è un gran lettore il vostro ragazzo” (Sokolov 2007: 94).²⁸

L’identificazione dell’uomo con il libro, di gusto decisamente nabokoviano,²⁹ sottolinea in maniera decisa la finzionalità del personaggio, il suo essere un costrutto letterario, privo di “aspirazioni mimetiche”, ma che vuole essere semplicemente abitante di un universo finzio-

²¹ Trad. It.: “cera-lacca, colla, carta, spago, inchiostro, stearina, caseina [...]” (Sokolov 2007: 154).

²² Sokolov (2009: 112), (2007: 177).

²³ Sokolov (2009: 96), (2007: 150).

²⁴ Trad. It.: “di giorno il cielo avrà l’azzurro di un foglio di carta Whatman” (Sokolov 2007: 206).

²⁵ (ca. 1525–1583). Assieme a Francysk Scarini e Schweipol Fiola viene considerato uno dei padri della stampa. Oltre ad essere stato il primo ad utilizzare questa nuova tecnologia in Bielorussia, Russia e Ucraina, Fëdorov viene ricordato per la pubblicazione nel 1581 della Bibbia di Ostrog Rutena, la prima versione completa della Bibbia stampata con caratteri mobili.

²⁶ Una copia elettronica del documento è visualizzabile online al seguente indirizzo: <http://litopys.org.ua/fedorovychz/cf.htm> Ultima consultazione 14. 03. 2012. Attualmente ne sono conservate solo due copie incomplete.

²⁷ Trad. It.: “az-buki-vedi, a-be-ve, a-bi-ci, alfa-beta-gamma” (Sokolov 2007: 59).

²⁸ Il paragone del personaggio con un exlibris si ripete anche in un secondo momento: Sokolov (2009: 92), (2007: 145).

²⁹ Si ricorderà, tra gli altri romanzi, *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), e in particolare il passo “[t]he man is the book” (Nabokov 2001: 146–47).

30 Trad. It.: “mentre stavo seduto sull'erba a leggere un libro dopo l'altro, la mia situazione si è sviluppata in modo che sono riuscito a finire la scuola e poi l'istituto” (Sokolov 2007: 98).

31 Trad. It.: “[s]ì, esattamente così, sei un ingegnere ormai da molto tempo, leggi un libro dopo l'altro, seduto sull'erba per intere giornate. Tanti libri. Sei diventato molto intelligente [...]. Ti alzi dall'erba, scuoti i calzoni – sono perfettamente stirati – ti chini a raccogliere tutti i libri in un mucchio e li metti in automobile” (Sokolov 2007: 97).

nale con cui condivide forma e sostanza. In questa prospettiva è significativo il fatto che, in un romanzo dove l'indice temporale perde la sua rigida direzionalità, il tempo del protagonista venga scandito dalle sue letture: “пока я сидел на траве и читал книгу за книгой, мои обстоятельства сложились таким образом, что мне удалось закончить школу, а потом институт”³⁰ (Sokolov 2009: 64). Poche righe prima, l'altra personalità del protagonista spiega anche che “[д] а, вот именно, ты давно инженер и читаешь книгу за книгой, сидя целыми днями на траве. Много книг. Ты стал очень умным, [...] Ты поднимаешься с травы, отряхиваешь брюки – они прекрасно отглажены — потом наклоняешься, собираешь все книги в стопку и несешь в машину”³¹ (Sokolov 2009: 63). Oltre alla funzione metafunzionale, che contrappone il personaggio sokoloviano alla tipologia dominante del personaggio “positivo” sovietico, l'elogio ai libri trova giustificazione in un'altra funzione: si tratta oggetti che hanno contribuito fortemente alla formazione non solo del protagonista, ma anche (e aggiungerei, soprattutto) a quella della Russia. A questo proposito, lo scolaro torna a menzionare nuovamente il tipografo Ivan Fëdorov:

[к]нига – лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам, книга — за книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу, книга — друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер, загадка: сто одежек и все без застежек — что такое? отгадка — книга. Из энциклопедии: статья к н и ж н о е д е л о н а Р у с и: книгопечатание на Руси появилось при Иоанне Федорове, прозванном в народе первопечатником, он носил длинный библиотечный пыльник и круглую шапочку, вязаную из чистой шерсти. (Sokolov 2009: 97)

[u]n libro è il più bel regalo che si possa fare, tutto quello che c'è di meglio in me lo devo ai libri, un libro dopo l'altro, ama i libri, elevano e perfezionano il gusto, apro un libro e di gioia vibro, un libro è il migliore amico dell'uomo, nello spirito ti fa più ricco, in faccia non ti dà lo smacco, è come un bravo bracco, un indovinello: una bella copertina e neanche un lenzuolino – che cos'è? Un libricino! Si legge sull'enciclopedia alla voce Editoria in Russia: la Russia ha cominciato a stampare libri con Ivan Fjodorov, celebrato dal popolo come il primo tipografo, portava un lungo spolverino da bibliotecario e un berretto tondo, di pura lana, lavorato a maglia (Sokolov 2007: 152–153).

32 Trad. It.: “l'insegnante di lingua e letteratura russa orale e scritta” (Sokolov 2007: 94).

In questo contesto, Fëdorov sembra un precursore di Sokolov: a causa del suo tentativo di introdurre la stampa in Russia venne accusato di stregoneria. Per questo motivo, la stampa in Russia non si svilupperà fino al 1708, data in cui viene istituito il Graždanskij Šrift sotto Pietro I. Similmente a Fëdorov, con la scrittura Sokolov si è imbarcato in un imponente tentativo di rinnovamento; ostacolato a più riprese dal regime, è stato infine costretto ad andarsene. Si noterà, infine, il contrasto sapientemente creato da Sokolov nella giustapposizione di slogans sovietici dedicati ai libri nella prima parte del brano, rispetto alla seconda parte, riferita all'antichità.

Fra tradizione dotta e folclore: il personaggio di Vodokačka

In alcuni casi, il rapporto con la tradizione letteraria antica, scritta e orale, si nasconde dietro un certo calcolo nelle scelte onomastiche. Quel dualismo che ha caratterizzato la letteratura anticorussa, contraddistinto dall'opposizione tra cultura scritta e orale, viene associato al personaggio di Vodokačka, “учительница по предметам литература и русский язык письменно и устно”³² (Sokolov 2009: 62). Oltre alla

33
Dal dizionario a cura di Efremova: “Здание, в котором располагается оборудование – двигатели, насосы и т.п. – для подачи воды [вода I 1.] потребителям”.

specificazione riferita alle materie insegnate dalla donna, si noterà che il suo nome deriva direttamente da un sostantivo comune russo, “водокачка”, la torre per il pompaggio dell’acqua.³³ Il giovane narratore spiega l’origine del soprannome, imposto non tanto in virtù di una somiglianza fisica, ma più per un’affinità fonetica; le iniziali del suo vero nome ricordano proprio la parola stessa:

преподаватель русского языка и литературы по прозвищу Водокачка, хотя, если искать человека менее всего похожего на водокачку — как внешне, так и внутренне, то лучше нашей Водокачки никого не отыскать. Но тут дело было не в сходстве, а в том, что буквы, составляющие само слово, вернее половина букв (читать через одну, начиная с первой) — это ее, преподавателя, инициалы: В. Д. К. Валентина Дмитриевна Калн — так ее звали. Но остаются еще две буквы — Ч и А, — и я забыл, как расшифровать их. В понятии наших одноклассников они могли бы означать что угодно, а между тем, не признавалась никакая иная расшифровка, кроме следующей: Валентина Дмитриевна Калн — человек-аркебуза. Забавно, что и на человека-аркебузу Калн походила не больше, чем на водокачку, но если тебя попросят когда-нибудь дать ей, Водокачке, — хотя непонятно, зачем и кому может явиться в голову такая мысль — более точное прозвище, ты вряд ли отыщешь его. Пусть та преподаватель совершенно не была похожа на водокачку, — скажешь ты, — зато она необъяснимо напоминает само слово, сочетание букв, из которых оно состоит (состояло, будет состоять) — В, О, Д, О, К, А, Ч, К, А. (Sokolov 2009: 79–80).

la nostra insegnante di lingua e letteratura russa, soprannominata Vodokačka, Serbatoio d’acqua, anche se è difficile trovare una persona

che somigli meno, dentro e fuori, a un serbatoio d’acqua della nostra Vodokačka. Ma non si trattava di una questione di somiglianza quanto di lettere dell’alfabeto (leggi le sue iniziali partendo dal nome proprio): V. K. Č. (Valentina Kirillovna Čaln, così si chiamava). Ma restano ancora due lettere –D e A – e ho dimenticato come andrebbero interpretate. Nella testa dei nostri compagni di scuola potrebbero voler dire qualsiasi cosa, ma l’unica identificazione nota a tutti era questa: Valentina Kirillovna Čaln – Donna e Archibugio. È strano, ma la Čaln non somigliava né a un archibugio né a un serbatoio d’acqua, eppure se qualcuno avesse mai proposto di darle, a lei, alla Vodokačka, un soprannome più esatto, anche se è impossibile capire a chi e perché potrebbe venire in mente una cosa simile, non si sarebbe riusciti a trovarne uno. Sebbene non si possa dire che somigli minimamente a un serbatoio d’acqua, pure, per qualche motivo incomprensibile, ricorda la parola in sé, la combinazione di lettere di cui è composta – V,O,D,O,K,A,Č,K,A. (Sokolov 2007: 123–124).

Questo aspetto ludico nella scelta e nella composizione del nome del personaggio ne denota indubbiamente l’artificialità, rispetto alla “naturalità” delle controparti presenti nelle narrazioni aderenti all’ideologia. La donna non viene mai chiamata con il suo reale nome, ma sempre attraverso una variante; si potrebbe pensare che proprio questo uso conferisca alla narrazione un effetto di reale, dal momento che gli studenti spesso usano nomignoli per riferirsi ai propri insegnanti. Tuttavia, questo nome sembra celare un ragionamento particolare, che punta a mettere in evidenza uno specifico aspetto del romanzo. Significativamente, la somiglianza della donna con un serbatoio d’acqua viene prima affermata e poi negata, utilizzando quel dispositivo narrativo che Richardson (2006) chiama “denarration”. Si ricorderà che, da un punto di vista tecnico, la denarrazione presenta due volte uno

34 Gogol' è tra l'altro l'autore preferito di Sokolov. Si ricorderà a questo proposito il brano dell'intervista di Vajman del 2011: “Наум Вайман: А первые литературные пристрастия? Саша Соколов: Гоголь. Он всегда был и остается для меня писателем номер один. Тем более что в шесть или семь лет я с матерью провел несколько месяцев в гоголевских местах на Украине. Она была тоже влюблена в Гоголя”. Trad. It.: “Naum Vajman: E le prime preferenze letterarie? Saša Sokolov: Gogol'. Per me lui è ed è sempre stato lo scrittore numero uno. Tanto più che verso i sei o sette anni ho girato per diversi mesi con mia madre i posti gogoliani in Ucraina. Anche lei era innamorata di Gogol'”.

stesso concetto, prima affermandolo e poi negandolo; pertanto, questa strategia consente la reiterazione della nozione, e la ripetizione agevola il suo imprimersi nella mente di chi legge. Se dunque la “водокачка” è il recipiente per un liquido vitale come l'acqua, la *Водокачка* può esser vista come un “serbatoio vivente” della cultura, e in particolare della letteratura russa scritta e orale.

Al lettore attento non sfuggirà poi l'importanza dell'elemento acquatico nel folclore russo. Alla dimensione marina appartiene infatti la figura della “*русалка*”, creatura cantata da Puškin nel dramma rimasto incompiuto *Русалка* (1826) e da Gogol' nella *povest' Майская ночь, или Утопленница* (*La notte di maggio, o l'annegata*, 1829–1830), inclusa nel ciclo *Вечера на хуторе близ Диканьки*³⁴ (*Le veglie presso la fattoria vicino a Dikan'ka*). Pare ancor più rilevante, rispetto al richiamo alla grande tradizione narrativa ottocentesca, la valorizzazione sokoloviana dell'elemento acquatico in chiave “magica”, attigua a quel sentimento “pagano” e “sciamanico” presente in alcuni componimenti anticorussi. Tra questi, il più noto è senza dubbio lo *Слово о полку Игореве* (*Il cantare di Igor*), databile attorno al 1187. Si pensi in particolare alla sezione dedicata al cosiddetto “pianto di Jaroslavna”:

*Ярославна рано плачет Путивлю городу на забороль ркучи:
«О Дъньпре Словутичю! ты пробилъ еси камяныъ горы сквозъ
землю Половьчскую.
«Ты лелпьялъ еси на себъ Святослави насады до пълку Кобякова.
«Възлелпы, господине, мою ладу къ мънь, абыхъ не сълала къ нему
сльзь на-море рано!» (Saronne 2010: 126–128)*

*“Jaroslavna/ piange/ il mattino/ sui bastioni/ della città di Putivl'/
dicendo// O Dnepr/ figlio di Slovuta/ hai trapassato/ monti pietrosi/*

*fin dentro/ la terra cumana// Su di te hai cullato/ i vascelli di Svja-
toslav/ fino al piano/ di Kobjak// Culla/ o signore/ fino a me/ il mio
sposo// ch'io non mandi/ a lui lacrime/ sul mare/ il mattino”
(Saronne 2010: 126–128).*

Oltre a ricordare che secondo Plautin Slovuta/Slavuta era il nome di una divinità pagana, in questo passo Saronne nota qualcosa di strano: “[c]ome ogni richiesta d'amore, quella di Jaroslavna pare irrazionale: come potrebbe infatti il fiume invertire il proprio corso? Si deve tuttavia notare che, secondo le cronache e assai verosimilmente, per una piena a valle accadeva talora ai fiumi russi di scorrere all'indietro per diversi giorni (vedi, per esempio, *Povest'*, Anno 6571 [1063])” (2010: 193). Una comparazione del brano con *Школа для Дураков* rivela una chiara affinità: nel primo romanzo sokoloviano non è infrequente trovare la descrizione del fiume che magicamente scorre al contrario, spesso associato alla figura del geografo Norvegov, che incredibilmente sembra continuare a vivere dopo la morte. Il fiume possiede una forza prorompente che può cambiare radicalmente la realtà circostante; è capace di legare vivi e morti, passato, presente e addirittura futuro. Gli oggetti più disparati, i personaggi più distanti si confondono in questo unico elemento, che come linfa vitale irroro il romanzo di Sokolov. Fiume è anche il nome del centro di gravità del testo, una forza centripeta alla quale nessun personaggio resiste: questo luogo, ben lontano dall'essere *atopous*, suscita reazioni estreme, esagerate, tanto da esser temuto da alcuni abitanti della zona, probabilmente intimoriti dalla possibilità di sconvolgimenti, di forze inattese e difficili da domare: “[a] почему они не ходили к реке? Они боялись водоворотов и стремлений, ветра и волн, омутов и глубинных трав”³⁵ (Sokolov 2009: 10). In comunione con lo scorrere del tempo, le acque di questo corso

35 Trad. It.: “[p]erché non andavano al fiume? Avevano paura dei vortici e delle rapide, del vento e delle onde, degli avvallamenti e delle erbe profonde” (Sokolov 2007: 8).

scorrono in direzione contraria, compiendo dunque un movimento eminentemente contro natura.

Similmente a quanto avviene nella narrazione, in cui “past, present, and future are random and intermixed” (Johnson 2012), Sokolov cerca di riannodare i fili della tradizione con una “nuova” tipologia di letteratura, quella “изящная словесность” che menziona in più occasioni. Durante la paziente e meticolosa tessitura delle parole lo scrittore-poeta rivolge lo sguardo all’indietro, pur mantenendolo sempre fisso verso il futuro. Questo atteggiamento “bifronte” viene serbato non solo nella ripresa della cultura dotta e del folclore, ma anche nel recupero di un’ortodossia violentemente eradicata.

Religiosità e rapporto con l’ufficialità sovietica: l’esempio di “Kaln”

Tornando al personaggio di Vodokačka, vale la pena soffermarsi su un particolare che, almeno nella traduzione italiana, sfugge. Si noterà infatti che nella sua traduzione Crepax è intervenuta sull’originale modificando la traslitterazione del cognome Kaln in Čaln, e il patronimico Dmitrievna in Kirillovna per ottenere lo scarto delle lettere “d” e “a”, iniziali di “donna archibugio”. Nel tentativo di riuscire a mantenere il gioco di parallelismi presenti nell’originale, Crepax sacrifica però un importante riferimento culturale contenuto nel cognome Kaln. Kalne (Calne) è, infatti, una città della Mesopotamia settentrionale citata nelle sacre scritture. Attraverso questo riferimento abbastanza evidente affiora il nesso con la religiosità ortodossa che informa l’intero romanzo. Come riporta la *Библейская энциклопедия Брокгауза* (Rinker-Majer 1994), Calne è

1) город в земле Сеннаар, к-рым владел Нимрод (Быт 10:10).
По одному из содержащихся в Талмуде толкований, это, возм.,

Ниппур. К. находился в земле Сеннаар, к-рую, согл. Быт 10:10; 11:2; Дан 1:2; Зах 5:11, следует искать в Вавилонии. К. не стоит отождествлять с арам. городом Куллани, как это делают нек-рые исследователи. Даже если в док-тах архива Телль-Амарны и в хеттских текстах из Богазкея упоминается Сеннаар, располож. севернее, отождествление этих двух городов неправомерно; 2) город на севере Арама (Ис 10:9); в Ам 6:2 и в ассир. клинописных текстах он называется Куллани. Эту столицу земли Яуди, завоев. Тиглатпаласаром III в 738 г. до Р.Х., ученые отождествляют с совр. Куллан-Кеем, находящимся в 24 км сев. Халеба.

1) una città nella terra di Sennaar, che apparteneva a Nimrod (Genesi 10:10). Secondo una delle interpretazioni contenute nel Talmud, questa probabilmente è Nippur. C. si trovava nella terra di Sennaar, che secondo Genesi 10:10, 11:2, Dan 1:2, Zech 5:11 va ricercata a Babilonia. C. non deve essere identificata con la città aramaica di Cullani, come fanno alcuni ricercatori. Anche se nei documenti dell’archivio di Tell-Amarna e nei testi ittiti di Bogazkeja viene menzionato il Sennaar, situato più a nord, l’identificazione di queste due città è ingiustificata; 2) città a nord di Aram (Is 10:9); in Am 6:2 e nei testi assiri cuneiformi viene chiamata Cullani. Questa capitale della terra di Jaudi conquistata da Tiglat-Pileser III nel 738 a.C, viene identificata dagli scienziati con l’attuale Kullan-Keem, che si trova a 24 km a nord di Aleppo.

L’importanza di questo dato si coglie facendo riferimento ad un preciso passo tra quelli citati, Amos 6,2, in cui il profeta critica il modo di vivere fastoso e corrotto, ricordando agli uomini che l’ordine delle cose prima o poi cambierà: “Passate a Calnè e guardate,/ andate di lì ad Amat la grande/ e scendete a Gat dei Filistei:/ siete voi forse migliori di quei

36
Trad. It.: “[q]ui, come prima, la ‘proezija’ non tiene conto della rima, ma insegue un ritmo singolare, irregolare e sincopato che, ricordando un po’ l’epica antica, conferisce alla scrittura un carattere solenne e persino ampolloso”.

37
Intervista rilasciata dall’autore il 01.12.2010 alla scrivente, Irina Marchesini.

regni/ o è più grande il vostro territorio del loro?” (Bibbia 2004: 1997). Mascherato dietro ad una scelta mirata nel nome del personaggio, peraltro calato in un contesto giocoso, e quindi potenzialmente “non sospetto”, Sokolov inserisce un autorevole monito rivolto al potere sovietico, che però è anche un bagliore di speranza per chi si oppone al regime: il tempo apparentemente immutabile dell’epoca di Lenin e Stalin non è destinato a perdurare.

L’EVOLUZIONE DEL LINGUAGGIO PROETICO. TRIPTICH

A distanza di ben ventisei anni da *Палисандрия* (*Palissandreide*, 1985), un romanzo che pare lucidamente anticipare con almeno quindici anni la situazione politica attuale, esce *Триптих*, una raccolta di tre pezzi inizialmente pubblicati singolarmente sulla rivista *Зеркало* tra il 2007 e il 2010. Si tratta forse della realizzazione perfetta del concetto sokoloviano di “проэзия”: alla parola viene conferita una tale densità di significato da sembrare poetica (ed effettivamente lo è nella sua pienezza e nella sua sonorità), ma viene utilizzata come se si trovasse in una prosa. Valerij Kislov nota una certa continuità nell’uso della “проэзия”, mettendo in luce un importante nesso tra la tecnica narrativa sokoloviana e le costruzioni dell’epos anticorosso: “[з]десь, как и ранее, ‘проэзия’ пренебрегает рифмой, но следует особому, нерегулярному и синкопированному ритму, который, отсылая чуть ли не к античному эпосу, придает письму торжественный и даже высокопарный характер”³⁶ (2012). A livello grafico, l’avvicinamento alla poesia è maggiormente visibile rispetto ai precedenti lavori; tuttavia, una simile scelta può esser meglio compresa se si pensa alla destinazione dei componimenti: come confida l’autore, questi pezzi sono stati in origine concepiti per il teatro.³⁷ Cifra del testo sono la spe-

rimentazione lessicale e il ricorso alle “associazioni visive”, ad analogie, a metafore che determinano la consueta assenza di una trama ben definita, alla quale l’autore ha abituato il suo pubblico negli anni. Da un punto di vista tematico, l’ultima fatica sokoloviana pare proseguire il percorso tracciato dai precedenti capolavori degli anni Settanta-Ottanta, nonostante il cambiamento politico verificatosi a seguito del crollo dell’URSS. Rimangono, infatti, costanti i riferimenti alla sfera religiosa, al folclore, e alla tradizione colta anticorussa.

Una moderna “плетение словес”

I richiami ad un’antica tradizione scritta dotta sono già evidenti in apertura del primo componimento, *Рассуждение*: mi riferisco, ad esempio, all’uso di parole antiquate, “книжные”, come l’avverbio “сколь”, variante di “сколько” (2011: 13, I.5), oppure alla menzione di oggetti concreti legati a remote istanze di scrittura, come il riferimento a manoscritti e papiri (2011: 9, I.1). Le primissime porzioni testuali (2011: 9–11, I.1–3), se vogliamo l’*incipit*, trasportano subito il lettore in una atmosfera altamente poetica, segnata da un alone persistente di indeterminatezza, attraverso il quale si intravede chiaramente la vocazione dell’autore, il cui *modus scrivendi* è geneticamente legato alla pratica della scuola scrittoria di Târnovo (XIV s.). Si può parlare di una sorta di “statuto”, che fornisce preziose indicazioni su come affrontare il testo: ci troviamo di fronte ad un manoscritto speciale (2011: 9, I.1) più o meno dettagliato, che va letto come una conversazione, con andamento recitativo, mantenendo un tono di voce basso. Il manoscritto è piuttosto puntuale, preciso, lungo, costellato da un numero abbondante di note e di varianti; è una *presenza*, è un fenomeno contrappuntistico, da intendersi in maniera musicale, e non solo in termini strumentali e di articolazione. L’eleganza stilistica riscontrabile sia nei manoscritti ai

38 Trad. It.: “molto elegante, / [...] e fine e persino un po’ trasparente, / come se fosse un’inestimabile bottiglietta veneziana [...] che alla luce letteralmente luccica e scintilla tutta”.

quali fa riferimento Sokolov, sia nelle partiture musicali, deve diventare, secondo l’autore, caratteristica della letteratura, che sarà “очень изящной, / [...] и тонкой и даже немного прозрачной, / будто бесценная венецианская склянка [...] которая на свету вся буквально переливается и лучится”³⁸ (2011: 138, II.66). Il mestiere della scrittura è qui riportato alla dimensione artigianale, all’idea di manufatto assemblato con cura e dedizione, come emerge anche in un altro brano:

будьте вольнолюбивы, но элегантны, улыбчивы, но элегичны, используйте средства изящной словесности и от пота, сладости и приемы риторики, в том числе умолчания и молчания, недосказанности и сбивчивости, и, конечно, повтора, коллеги, повтора, а на досуге, в предутреннем уединении, с домино или кубиками старика паламедеса в юных устах, улучшайте артикуляцию, дикцию [...] (2011: 31, I.23)

siate amanti della libertà, ma eleganti, sorridenti, però malinconici, utilizzate gli strumenti delle ‘belle lettere’ e dal sudore, dalla dolcezza e dalle tecniche della retorica, includendo il tacere e il silenzio, la mancanza di prove e la confusione, e naturalmente la ripetizione, collega, la ripetizione, e nel tempo libero, nella solitudine del mattino, con il domino e i dadi del vecchio Palmede, nelle vostre giovani labbra migliorate l’articolazione, la dizione [...].

In questo “brodo primordiale”, nel quale nasce l’arte sokoloviana, le parole si sciogliono, unendosi armoniosamente l’una con l’altra, anche per merito di precise scelte grafiche. In questo passo compare infatti un misterioso “палмедеса” (2011: 31, I.23), sintomo di un fenomeno che rende indubbiamente più difficile l’individuazione di riferimen-

ti a figure riconducibili al patrimonio letterario o religioso: la veste grafica dei nomi propri muta con l’abbandono dell’uso di maiuscole. Il caso di Palamede³⁹ sembra significativo poiché, oltre a rafforzare l’estesa ramificazione di riferimenti al teatro,⁴⁰ svolge ulteriori funzioni volte alla tematizzazione della scrittura. Si ricorderà, inoltre, che il grande modello della letteratura russa antica era quello greco-bizantino. Palamede era infatti un personaggio della mitologia greca noto per la sua arguzia, che si diceva superasse persino quella di Ulisse. Palamede dimostrò il suo ingegno smascherando proprio Ulisse, che si era finto pazzo per evitare di partecipare alla guerra di Troia. In una storia analoga, Palamede rivelò anche l’inganno di Epipola, che si era travestita da uomo per salvare l’anziano padre da una spedizione bellica. Il riferimento all’eroe greco è reso ancor più esplicito dalla descrizione degli oggetti che si dice avesse inventato: oltre alle lettere doppie dell’alfabeto e ai numeri, si parla anche di scacchi e dadi, che nella narrazione diventano “с домино или кубиками старика” (2011: 31, I.23). In questo contesto, il ricorso ad una figura “autorevole” è indubbiamente indirizzato a mettere in primo piano l’ars scriptoria, ma anche quell’intelligenza intellettuale che per Sokolov costituisce l’irrinunciabile cemento della composizione letteraria.

Libertà e trasparenza associati all’“изящная словесность” sono dunque i concetti “portanti” della poetica sokoloviana, centrali anche in quest’opera, che deve essere composta “в стиле ветра”⁴¹ (2011: 43, I.35) e “в стиле реки, то есть плавно и [...] лукаво”⁴² (2011:44, I.36). Al lettore attento non sfuggirà che acqua e vento, oltre ad essere elementi naturali, producono un loro suono. Che la polifonia sia dominante nel testo è evidente già ad una prima lettura: la parola vibra, si fonde o si scontra con i vocaboli adiacenti, sembra sdoppiarsi attraverso la complessa architettura sinonimica, diventa ridondante; in altre oc-

39 Si può ricordare, a titolo esemplificativo, anche Филорнит, dove Emmanuel Kant diventa “иммануила к” (2011: 190, III.22).

40 La vicenda di Palamede è diventata famosa ad Atene grazie ad una tragedia (ora perduta) di Euripide. La figura è anche il personaggio principale delle eponime tragedie di Sofocle e Eschilo.

41 Trad. It.: “nello stile del vento”.

42 Trad. It.: “nello stile del fiume, ovvero dolcemente e [...] con astuzia”.

⁴³ Salta all'occhio la presenza di parole appartenenti a lingue differenti, come il francese, l'inglese, l'italiano, in una sorta di Babele in cui la comunicazione, invece di esser impossibile, raggiunge il massimo grado di efficacia. Il lettore poliglotta si trova quindi di fronte ad una sorta di “lingua totale”, costruita naturalmente su base russa.

⁴⁴ Trad. It.: “la scrittura può quasi esser cantata, ora piegandosi alla ripetizione di calebours e di ritornelli di intere righe, ora giocando apertamente con il suono di locuzioni isolate; [essa] è organizzata in una difficile composizione musicale con pause, accenti e modulazioni”.

⁴⁵ Trad. It.: “il pensiero è un uccello che vola autonomamente, di tormalina in tormalina”.

correnze è tagliente, diretta. L'orchestrazione sapientemente messa in scena nel primo romanzo diviene qui ancor più articolata ed eterogenea, persino multilingue,⁴³ perdendo la “pesantezza” della prosa grazie ad una resa stilisticamente più vicina alla poesia. Le strategie adottate per ottenere questo effetto sono diverse; Kislov ne ricorda alcune: “[п]исьмо словно распевается, то снисходя до каламбурных реприз и рефренов целых строк, то демонстративно заигрывая со звучанием отдельных словосочетаний; организуется в сложную музыкальную композицию с паузами, акцентами и модуляциями”⁴⁴ (2012).

Eufonia, musicalità, folklore

La centralità del fattore acustico presente nel testo si collega ad uno degli aspetti essenziali della poetica sokoloviana: il riferimento al folklore. Direttamente legata al suono è infatti la figura dell'uccello, spesso impiegata in metafore che coinvolgono soggetti ornitologici e la lingua russa a partire da *Между Собакой и Волком* (*Inter Canem et Lupum*, 1980). Ciò accade con particolare pregnanza anche in *Трунтух*, e più precisamente in quella che si può considerare una sezione “dedicata”, intitolata appunto *Филорнит*, un neologismo probabilmente inventato dall'autore su base greca: letteralmente, “amante degli uccelli”. Significativamente, il pensiero stesso viene paragonato ad un volatile: “мысль – птица, летающая сама по себе, турмалином так турмалином”⁴⁵ (2011: 261, III.93). In un altro passo si può trovare un affascinante gioco di parole dal gusto decisamente metafinzionale che coinvolge non soltanto una particolare specie di uccello, ma anche il cognome dell'autore: Sokolov cita falchi, gheppi e piccioni selvatici, e soprattutto utilizza il termine, probabilmente di suo conio, “околосоколиной” (2011: 178, III.10), che significa “alla maniera del falco”. La parola, oltre ad essere ripetuta per due volte consecutive nel testo, contiene nell'affissazione

una ripetizione della base “сокол”: infatti, concentrandosi sul prefisso, si può notare che attraverso il procedimento enigmistico dell'aggiunta, (c)+“окол” diventa “сокол”. Inoltre, con lo scarto di “-иной”, si riscontra una sorta di parola “bifronte”: da un lato abbiamo il noto “сокол”, dall'altro, invece, abbiamo la stessa parola anagrammata, se vista allo specchio. Aggiungeremo poi che il sostantivo “сокол” è evidentemente parte del cognome di Sokolov; la ripetizione, come non manca più volte di sottolineare lo scrittore, è la vera cifra del testo. In questo caso, la reiterazione vuole rimarcare la centralità dell'elemento ornitologico, stabilendo una sorta di eguaglianza tra l'uccello (e la simbologia ad esso collegata) e l'autore.

Il riferimento agli uccelli risulta particolarmente denso di significato anche se rapportato al contesto della Russia contemporanea, e al concetto di “изящная словесность” proposto da Sokolov. Anzitutto, la cosiddetta “lingua degli uccelli” è universalmente nota come un linguaggio mistico, divino, magico, utilizzato dagli animali per comunicare con gli iniziati. Le radici di questa credenza affondano nella cultura e nella letteratura medievale non soltanto russa: nella mitologia norrena la capacità di intendere l'idioma animale era considerato segno di saggezza. Non a caso, Odino aveva due corvi, Huginn e Muninn, che volavano nel mondo per poi riferirgli ciò che avveniva tra i mortali.⁴⁶ In maniera analoga, la metamorfosi animale si riscontra nel cosiddetto “volo dello sciamano”, che sotto forma di pesce o uccello procede lungo l'albero o fiume della vita per arrivare nell'oltretomba. Come ricorda Carla Corradi Musi, i defunti “sotto le forme di uccello, rettile o pesce percorreva[no] la Via Lattea o ‘Via degli uccelli’ o navigava[no] lungo il ‘fiume del mondo’ per raggiungere l'aldilà e attendere la reincarnazione” (2007: 290). Corradi ricorda inoltre che i Lapponi “oltre ad adorare il sole e la luna, veneravano un panno rosso appeso su un'asta o

⁴⁶ Per approfondimenti, cfr. Davidson (1988).

una pertica [...] con ogni probabilità perché con quel rito intendevano rendere onore al mitico ‘albero del mondo’, messo in relazione con il colore rosso, indice di ‘renovatio’ (non a caso le anime dei defunti erano immaginate appollaiate in forma di uccello su quell’albero primordiale, in attesa del loro ritorno sulla terra)” (2007: 291). Gli uccelli sono animali totemici nelle culture ugrofinniche,⁴⁷ che rivelano non poche affinità con le credenze del folclore autoctono russo. Intermediari tra il mondo terreno e l’aldilà nella cultura russa sono infatti gli uccelli del paradiso slavo Irij: Sirin, Alkonost e Gamajun, simboli di saggezza e conoscenza. L’uccello profetico Gamajun è un emissario degli dei slavi, il loro messaggero; agli uomini canta inni divini e racconta il futuro a chi è disposto ad ascoltarlo. Generalmente considerato portatore di felicità, vive su una remota isola posta a Oriente, vicino al Paradiso. Secondo la leggenda, le sue profezie sono difficilmente intelleggibili a causa del rumore di tempesta che si udirebbe nel sottofondo.⁴⁸ Sirin, invece, veniva originariamente associato a sentimenti di tristezza e malinconia, sebbene attorno al 17°–18° secolo si iniziò a rappresentarlo come simbolo di armonia.⁴⁹ Una figura complementare a Sirin è quella di Alkonost, che secondo la Chiesa Ortodossa rappresenta la volontà di Dio. La figura dell’uccello mitico si situa dunque al confine tra una religiosità “primordiale”, precedente al processo di cristianizzazione della Rus’, e la vera e propria fede ortodossa, dove questo animale continua comunque a ricoprire un ruolo preciso.⁵⁰ Pertanto, non sembra inopportuno leggere il largo ricorso a questa figura come un riferimento volto al recupero di una religiosità antica. Sokolov non nasconde l’importanza di questa sfera nella sua formazione personale e nelle sue opere; infatti, alla domanda di Irina Vruble’-Golubkina (2011) “[Т]ы приблизился к религии, читал Евангелие?”,⁵¹ lo scrittore risponde limpidamente “[Д]а. Это было откровение. И формально Писание

важно. Многие не понимают, даже верующие”.⁵² Peraltro, anche la centralità del folclore viene sottolineata dallo scrittore stesso in un’intervista condotta da Vajman:

Наум Вайман: А вот сама виртуозность языка, которая всех поражает в твоих романах, она, кроме таланта, приходит от какой-то традиции литературной? Кроме того, запас каких-то редких слов, его тоже надо почерпнуть откуда-то?
Саша Соколов: Опять же, мне очень повезло. Семья путешествовала по России. Родители очень увлекались фольклором. Моя мать из Сибири, и она привнесла огромное собрание своих знаний, именно фольклора. Это человек, который говорил пословицами и поговорками, практически. (2011)

Naum Vajman: ‘E parlando del virtuosismo del linguaggio, che colpisce tutti nei tuoi romanzi: oltre al talento, esso deriva da una qualche tradizione letteraria? Oltre a questo, anche la riserva di parole rare va fatta risalire a qualcosa?’ Saša Sokolov: ‘Ancora una volta, sono stato molto fortunato. La mia famiglia ha viaggiato per la Russia. I [miei] genitori sono molto appassionati di folclore. Mia madre viene dalla Siberia, e ha portato [con sé] un enorme bagaglio di conoscenze, vale a dire il folclore. Si tratta di una persona che praticamente si esprimeva attraverso proverbi e modi di dire’.

Significativo sembra inoltre essere l’interesse per queste figure in epoca sovietica: gli uccelli mitici vengono ricordati in *Поэма Мира*, un’opera ad argomento religioso e filosofico considerata il maggior compimento del poeta e mistico Daniil Leonidovič Andreev, portata a termine nel 1958. Dmitrij Dmitrievič Šostakovič, invece, in *Семь стихотворений Алексан-*

⁵² Trad. It.: “Sì. È stata una rivelazione. E a livello formale le Scritture sono importanti. Molti non lo capiscono, persino i credenti”.

⁴⁷ Per approfondimenti, cfr. Corradi (1988) e (1996).

⁴⁸ Per approfondimenti, cfr. Asov (2011).

⁴⁹ Per approfondimenti, cfr. Asov (2001), Klimov (2011).

⁵⁰ Per approfondimenti, cfr. Fedotov (2000), (2001), (2004).

⁵¹ Trad. It.: “[t]i sei avvicinato alla religione, hai letto il Vangelo?”

53 Trad. It.: “Trad. It.: “fortificati con la speranza, e con fede indubbia: tutto sarà dimenticato, il tempo finirà”.

54 Per approfondimenti, cfr. Kedrov (1982).

55 Trad. It.: “[n]aturalmente Chlebnikov mi ha impressionato, le sue trovate formali sono magnifiche”.

дра Блока, Op. 127 (*Sette poesie di Aleksandr Blok*, 1967) musica una poesia di Aleksandr Blok a sua volta ispirata da un quadro del 1887 di Viktor Michajlovič Vasnecov dove era ritratto Gamajun. Si ricorderà, inoltre, che Vasnecov per un certo periodo collabora con Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, che inserisce i due uccelli paradisiaci Alkonost e Sirin nella sua *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* (*La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronija*). Nella scena della morte di Fevronija, il compositore e il suo librettista invertono le caratteristiche dei due uccelli: Alkonost è portatore di morte, mentre Sirin di rinascita. Particolarmente rilevante sembra essere un verso pronunciato da Alkonost a Fevronija: “[у]крепись наде́жею/ верой несомненною:/ все забудется, время кончится.”⁵³ (1962: 300).

Similmente all'Alkonost di Rimskij-Korsakov, Sokolov sembra porsi al pubblico come latore di un messaggio riguardante la fine di una fase particolarmente negativa e dolorosa, che evidentemente non è giunta a termine con la dissoluzione dell'Unione Sovietica. Tuttavia, attraverso il riferimento agli uccelli si realizza il recupero non soltanto di una tradizione folclorica e religiosa del popolo russo, ma viene anche stabilito un legame con influenti autori contemporanei. Mi riferisco, ad esempio, a Velimir Chlebnikov, che per descrivere il linguaggio artificiale del Futurismo, il cosiddetto “заум”, parla di una “lingua degli uccelli”.⁵⁴ Peraltro, l'ammirazione dello scrittore per Chlebnikov è stata esplicitata in una recente intervista rilasciata a Irina Vrublej-Golubkina (2011): “[в]печатлял Хлебников, конечно, его формальные находки прекрасны”.⁵⁵ Sokolov cerca quindi di ricucire quel filo, spezzato dal potere sovietico, con le tradizioni dell'avanguardia del primo Novecento in Russia, e dei russi all'estero, come nel caso di Nabokov. In particolare, riferendosi a Nabokov, l'autore sembra instaurare un rapporto di vera e propria fratellanza, lo stesso che intercorre tra Alkonost e

Sirin. Come noto, il Nabokov “russo” utilizzava il nome *de plume* Sirin per firmare i suoi scritti. Il Nabokov “russo”, ma soprattutto “americano”, invece, amava impregiare il tessuto delle sue narrazioni con esempi di codificazione complessa, come rileva anche Shapiro: “[...] Nabokov tended to encode his own presence as author in his texts, a habit which has long been noted by Nabokov scholars⁵⁶” (1999: 15). In un'intervista, è lo stesso artista a rivelare in quale modo Sirin entri nei suoi testi, andando ad aggiungere uno strato in più alla già eterogenea sedimentazione semantica in atto: “[i]n modern times sirin is one of the popular Russian names of the Snowy Owl, the terror of tundra rodents, and it is also applied to the handsome Hawk Owl, but in old Russian mythology it is a multicoloured bird, with a woman's face and bust, no doubt identical with the 'siren', a Greek deity, transporter of souls and teaser of sailors” (Nabokov 1973: 161).

CONCLUSIONI PROVVISORIE

La scrittura come un continuo fluire di parole, memore dell'esperienza tre-quattrocentesca bulgara, pare essere una caratteristica portante della produzione sokoloviana. Le parole stesse, nella loro “polisemia espansa”, sembrano diventare guardiane di un passato mistico, costituito essenzialmente da tre punti cardinali: religione, folclore (tradizione orale), e tradizione manoscritta (dotta). Questi tre aspetti sintetizzano perfettamente ciò che Sokolov definisce “изящная словесность”: una letteratura che sa farsi custode del ricco passato, dal quale eredita il tratto peculiare dell'eleganza. Tuttavia, oltre ad andare a definire l'ideale di letteratura secondo lo scrittore, queste allusioni svolgono una seconda, importantissima funzione: la ripresa del dialogo con voci messe a tacere dall'ideologia sovietica, voci perse e ritrovate, voci che

56 Per approfondimenti, consultare: Tammi (1985), Connolly (1992).

57
Trad. It.: “Adesso c’è la possibilità di pubblicare, ovunque. E allora? Se pubblico qualcosa, questa esce con una tiratura di tremila copie. Certo, chi vuole le leggerà in Russia. Ma non mi piace questa situazione letteraria. Ho il diritto di scioperare”.

hanno continuato a risuonare come eco distanti, ma che ora si fanno sempre più vicine, entrando di diritto nella grande “Letteratura Russa”. Nel caso specifico di Sokolov sembra dunque venir meno quel processo descritto da Possamai nel 2002, secondo cui

se il primo postmodernismo russo recava la forte impronta del modernismo, negli ultimi dieci anni, sotto la pressione dei mezzi di comunicazione di massa e a causa della mutata domanda culturale dei nuovi strati sociali, il secondo postmodernismo russo sta perdendo, o ha già perso, l’orientamento elitario della sua prima stagione, rendendo più labili i confini tra cultura alta e cultura bassa, all’insegna del processo già descritto da Leslie Fiedler in relazione alla cultura pop nordamericana degli anni ‘60.

L’osservazione di Possamai riguardo allo sviluppo del postmoderno in Russia è indubbiamente valida in determinati contesti; eppure, nella poetica di altri scrittori sembra essersi sviluppata una spinta verso l’elitarismo che, nata un po’ per effettiva vocazione, un po’ per istinto di sopravvivenza in opposizione alla “grande narrazione” sovietica, permane anche oggi. Questa tendenza è manifesta in tutte le opere di Sokolov, e anche in *Трунмук*, che peraltro sembra volersi rivolgere ad una cerchia piuttosto ristretta, data la prima pubblicazione in una rivista specializzata, e la successiva tiratura limitata della prima edizione in brossura (duemila esemplari). Lo scrittore è ben consapevole dell’esiguità del suo pubblico, come confida a Vajman: “теперь есть возможности печатать, где угодно. Ну, что? Сейчас я напечатаю что-то, это выйdet тиражом 3000. Конечно, прочитают, кому надо в России. Но меня не устраивает эта литературная ситуация. Я имею право на забастовку” (2011).⁵⁷ Stimolato da una successiva domanda,

Sokolov chiarisce ulteriormente la sua posizione: la sua prosa attira pochi lettori.⁵⁸ La scarsa intellegibilità come sintomo di elitarismo delle opere sokoloviane è solo un esempio nell’attuale panorama letterario russo; a questo proposito si possono ricordare anche gli scritti di Sorokin, e in particolare il recente *День опричника* (*Il giorno dell’opričnik*, 2006), dove una fluida lettura viene ostacolata dal linguaggio ricco di termini cinquecenteschi.

Con inflessibile volontà e costanza, Sokolov ha sempre rivolto in tutti questi anni il suo sguardo verso il passato nel tentativo di porre le basi per il futuro della letteratura russa. Un passato remoto, in cui convivevano religiosità, tradizione dotta scritta e cultura orale. In assenza di questa linfa, venuta meno nel periodo sovietico, l’albero della grande letteratura russa si è seccato. Il liquido vitale ha però continuato a scorrere segretamente nei tessuti narrativi esclusi dal circuito ufficiale, e ora irrorra abbondantemente la prosa russa. Lo sguardo di Sokolov è però rivolto anche ad un passato prossimo, alle vite e alle opere degli autori tagliati fuori dal ricordo, come accadde a Nabokov quando era in vita. In questo senso, la scrittura di Sokolov sembra essere una moderna, originale interpretazione personale della “плетение словес”: “il” concetto per eccellenza, la letteratura russa, non può essere espresso in maniera diretta. L’unico modo per rappresentarla è attraverso una concatenazione di parole sapientemente cesellate e inanellate con grande cura, in una sequenza virtualmente senza fine. Nelle parole dell’autore: “потому что неправда, что существуют события и вещи, явления и существа, которые с остальными явлениями и существами никак не связаны, это не правда, а ложь, ибо связано все на свете: что ни возьми, то и связано”⁵⁹ (Sokolov 2011: 54). In questo senso, le opere sokoloviane favoriscono “la percezione di uno spazio sincretico, [...] massimamente postmodernista” (Possamai 2002). Se Sokolov deciderà

58
“мало читателей для моей литературы” (Vajman 2011).

59
Trad. It.: “perché non è vero che ci sono eventi e cose, fenomeni e sostanze, che non sono per nulla collegati con altri fenomeni e con altre sostanze, non è vero, è una menzogna, in quanto tutto al mondo è collegato: qualsiasi cosa tu prenda è collegata”.

di pubblicare altri scritti, si potrà dire di più sulla sua imponente opera di modernizzazione, e al contempo di riunificazione, della letteratura russa. Allo stato attuale, queste conclusioni non possono che essere provvisorie. ♡

Bibliografia

- (2004) *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- ASOV, ALEKSANDR IGOREVIČ, 2001: *Svjato-russkie vedy. Kniga Velesa*. Moskva: Grand.
- , 2011: *Russkie vedy. Pesni pticy Gamajun izbornik “Knigi Koljady”*. Moskva: Amrita.
- ANDREEV, DANIIL LEONIDOVIČ, 1991: *Roza Mira*. Moskva: Prometej.
- BOYD, BRIAN, 1991: *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton: Princeton University Press.
- CARAMITTI, MARIO, 2004: Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa. *Il Manifesto*. 15. 12. 2004. 12.
- , 2010: *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*. Roma: Laterza.
- CONNOLLY, JULIAN W., 1992: *Nabokov’s Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORRADI MUSI, CARLA, 1988: Relazioni tra lo sciamanesimo ugrofinnico e la cultura folclorica. *Il Polo*, 1. 49-52.
- , 1996: Le metamorfosi in ambito sciamanico euroasiatico. In: *La Metamorfosi*. A cura di C. Gensi. Civitanova Marche: Comune di Civitanova Marche – Centro Studi. 72-77.
- , 2007: Le popolazioni ugro-finniche secondo la descrizione dell’umanista Olaus Magnus. In: „*Nem sülyed az emberiség!*” *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. A cura di J. Jankovics. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet. 285-297.
- DAVIDSON, ELLIS, 1988: *Myths and Symbols in Pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic Religions*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

- EFREMOVA, TAT'JANA FEDOROVNA, 2006: Comprehensive Dictionary of Contemporary Russian Language. Abbyy Lingvo. Pro (CD-ROM).
- FEDOTOV, GEORGIJ PETROVIČ, 2000: *Sobranie sočinenij v 12 tomach. T. 8. Svjatye drevnej Rusi*. Moskva: Martis.
- , 2001: *Sobranie sočinenij v 12 tomach. T. 10. Russkaja religioznost'. 1. Christianstvo Kievskoj Rusi. X-XIII vv.* Moskva: Martis.
- , 2004: *Sobranie sočinenij v 12 tomach. T. 11. Russkaja religioznost'. 2. Srednie veka. XIII-XV vv.* Moskva: Martis.
- GARZONIO, STEFANO, 1999: Problemi di periodizzazione della letteratura russa moderna. In: *Le letterature dei paesi slavi: storia e problemi di periodizzazione*. A cura di G. Brogi Bercoff. Milano: Associazione Italiana degli Slavisti. 17–36.
- GULIN, IGOR', 2011: Smert'ju izjaščnych. *OpenSpace.ru*, 28. 11. 2011. Ultimo accesso 14. 09. 2012. <<http://os.colta.ru/literature/projects/30291/details/32247/>>.
- HALPERIN, CHARLES J., 1985: *Russia and the Golden Horde: the Mongol Impact on Medieval Russian History*. Bloomington: Indiana University Press.
- HELLER, LEONID, 1995: A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories. *The South Atlantic Quarterly*. 94.3. 687–714.
- JOHNSON, DONALD BURTON, 1987: Sasha Sokolov: A Literary Biography. *Canadian-American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3–4. 203–230.
- , 2012: *Introduction for Sasha Sokolov's "School for Fools"*. Ultimo accesso 11. 09. 2012 <http://www.elkost.com/authors/sokolov/media/854-introduction_for_sasha_sokolov>.

- KEDROV, KONSTANTIN ALEKSANDROVIČ, 1982: Zvezdnaja azbuka Velimira Chlebnikova. *Literaturnaja učeba*, 3. Ultimo accesso 14. 09. 2012 <<http://metapoetry.narod.ru/liter/lit15.htm>>.
- KISLOV, VALERIJ, 2012: Repeticija reinkarnacii (Recensione a *Triptich*). *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 113, 1. Ultimo accesso 14. 09. 2012. <<http://www.nlobooks.ru/node/1769>>.
- KLIMOV, GENNADIJ ANDREEVIČ, 2011: *Russkie vedy. Voprosy i otvety: povestvovanie o drevnej istorii Rusi*. Tver': Tverskoe knjažestvo.
- KOVALEV, VLADIMIR, 2000: *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*. Bologna: Zanichelli.
- MEREŽKOVSKIJ, DMITRIJ SERGEEVIČ, 1989: Grjaduščij Cham [1905]. In: *Izbrannoe: Roman, Stichotvorenija, Esse, Issledovanija*. Kišinev: Literatura artistike.
- NABOKOV, VLADIMIR, 1973: *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
- , 2001: *The Real Life of Sebastian Knight* [1941]. London: Penguin.
- POSSAMAI, DONATELLA, 2002: Invito alla discussione: alcune riflessioni sul concetto di letteratura di massa oggi in Russia. *Bollettino '900*, 1–2. Ultimo accesso 07. 09. 2012 <<http://www.boll900.it/2002-i/W-bol/Possamai/Possamaitesto.html>>.
- RICHARDSON, BRIAN, 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ ANDREEVIČ, 1962: *Polnoe sobranie sočinenij. Opernoe tvorčestvo. Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*, tom 14 (A). Moskva: Muzgiz.
- RINKER, FRIZ, MAJER, GERCHARD, 1994: *Biblejskaja enciklopedija Brokgauza*. Perevod s nemeckogo V.M. Ivanova, A.A. Arel'skogo i D.V. Ščedrovickogo. Kremenčug: Christijans'ka zorja.

- ROBIN, REGINE, 1992: *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, trans. by Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.
- SARONNE, TITO EDGARDO, 2010: *Il Cantare di Igor'*. Nuova edizione rivista. Pecob. Ultimo accesso 14. 09. 2012. <www.pecob.eu/flex/cm/pages/ServeAttachment.../BLOB:ID=2760>.
- SHAPIRO, GAVRIEL, 1999: Setting his myriad faces in his text: Nabokov's authorial presence revisited. In: *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*. A cura di J. W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press. 15-35.
- SOKOLOV, ALEKSANDR VSEVOLODOVIČ, 2007: *La scuola degli sciocchi*. Trad. it. Margherita Crepax. Milano: Salani.
- , 2009: *Škola dlja Durakov*. In: *Škola dlja Durakov. Meždu Sobakoj i Volkom. Palisandrija. Esse*. Sankt-Peterburg: Azbuka Klassika. 9-138
- , 2011: *Triptich*. Moskva: OGI.
- SOROKIN, VLADIMIR GEORGIEVIČ, 2006: *Den' opričnika*. Moskva: Zacharov.
- TAMMI, PEKKA, 1985: *Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- VAJMAN, NAUM, 2011: Poverch bar'erov. Beseda s Sašej Sokolovym (Intervista radiofonica per la radio Svoboda). *Novaja literaturnaja karta Rossii*. Ultimo accesso 14. 09. 2012. <http://www.litkarta.ru/dossier/vaiman-sokolov-interview/view_print/>.
- VORONEL', ALEKSANDR, VORONEL', NINA, 1984: Beseda s Sašej Sokolovym. *Dvadcat' Dva*, 35. 179-188.

- VRUBEL'-GOLUBKINA, IRINA, 2011: Saša Sokolov: 'Skol'ko možno na polnom ser'eze musolit' vnešnie priznaki bytija?'. *OpenSpace.ru*, 31. 10. 2011. Ultimo accesso 14. 09. 2012. <<http://os.colta.ru/literature/events/details/31471/>>.
- ZORIN, ANDREJ, 1989: Nasyajuščij Veter. *Novyj Mir*. 12. 250-253.

Summary

Commenting on the relationship between literature, culture and tradition in the Russian context, in a recent interview the émigré writer Saša Sokolov provocatively asks “What is Russian **ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ** without nature and traditions?” (2010). What is striking in the formulation of the author’s answer is his use of the locution “*izjaščnaja slovesnost*” (“belle lettres”), as opposed to the more widespread wording “*chudožestvennaja literatura*” (i.e. “artistic literature”), a category which generally indicates literature. In Sokolov’s answer, and more precisely in his mixing of artistic expressions which are historically separated, as in the case of the written tradition and oral culture, an ambiguous dualism (“*dvoekul’turie*”, or double culture) there emerges, that binary-dichotomic structure that has been dominating Russian culture for centuries. Sokolov’s choice becomes even more relevant if placed in the perspective of the actual process that might be defined as “unification” between the Russian “*zarubežnaja*” (“foreign”) production and the “official” one. Indeed, Sokolov’s wording may suggest that, in the context of the so-called “writing as resistance” (Caramitti 2010) it is possible to outline a tendency towards the recovery of historical continuity within Russian literature. This recuperation is achieved through the (re-)appropriation of the antique Russian literary and cultural traditions, inseparable from the religious element, and the retrieval of numerous motifs linked to the natural world, in opposition to the soviet “grand narrative”. On the basis of these premises the article investigates the narrative modalities that allowed the revaluation of the “*izjaščnaja slovesnost*” in the context of non-official soviet literature.

In order to pursue a heuristic way of defining the problem, Sokolov’s *oeuvre* is thoroughly examined, starting from the masterpiece *Škola dlja durakov* (*A School for Fools*, 1976) and ending with the most recent publication, *Triptich* (*The Triptich*, 2011). Thus, from a methodological point of view, the research is supported by solid textual analyses concentrating on stylistic and lexical aspects, drawing also on a parameterization in terms of “tradition”, “religiosity” and “folklore”. In addition to this, the function(s) of the examined themes and motifs are investigated, providing accurate interpretations based on the specificities of the text.

The essay hopes to enrich the knowledge of a leading figure in contemporary Russian literature, an artist that is at the same time innovative but also representative of a general tendency towards the recovery of a tradition “lost” during the Soviet epoch. Such research gains even more value in the broader framework of present-day post-Soviet society, where it is possible to identify an impulse directed towards the construction of a new cultural (and hence literary) identity.

Irina Marchesini

Now adjunct professor in Russian Literature, she earned a Ph.D. in Russian Studies at Bologna University (Italy) in 2012. Her doctoral thesis focused on the concept of character in postmodern self-conscious novels. The study of extreme, experimental narratives, such as those in Sokolov’s, Bitov’s and Nabokov’s works, are among her primary academic interests. She has published numerous essays on Vladimir Nabokov and on Soviet culture. Her latest publications include an article on Nabokov’s self-translation of *Lolita* into Russian and its circulation in the Soviet and post-Soviet contexts (“*Lolita e il Suo Doppio: l’Autotraduzione e la Ricezione dell’Opera nel Contesto Sovietico e Post-Sovietico*”, forthcoming).

Il romanzo a teatro. Il ritorno delle grandi narrazioni

✂ **FRANCESCA DI TONNO** • francesca.ditonno2@unibo.it

L'articolo analizza la tendenza della messa in scena a teatro di testi narrativi (romanzi) della tradizione culturale russo-sovietica. Sulla base delle teorie russe e occidentali in relazione al fenomeno del postmoderno, la tendenza della trasposizione dei romanzi a teatro viene inserita in un particolare fenomeno di reazione all'estetica del realismo socialista. Nel panorama odierno la tendenza del romanzo a teatro viene altresì inserita nel contesto della *narrative turn* propria del mondo contemporaneo.

POSTMODERNO, REALISMO SOCIALISTA,
TEATRO, NARRATIVITÀ, DISGELO,
PERESTROJKA, SVOLTA NARRATIVA

The article analyzes the trend of theatre staging of narrative texts (novels) of the Soviet-Russian cultural sphere. Moving from the Slavonic and Western theories about the postmodern, the author considers the trend of “staged novel” as a rejection of the aesthetics of Socialist realism. Today the same trend of the “staged novel” belongs to the global narrative turn.

POSTMODERN, SOCIALIST REALISM,
THEATRE, NARRATIVE, THAW,
PERESTROIKA, NARRATIVE TURN

INTRODUZIONE

La discussione intorno al postmoderno è ancora oggi molto intensa e si va via arricchendo delle prospettive internazionali offerte, in particolare, dai Paesi extra-europei e dalle loro relative culture. Fra gli altri, i Paesi slavi costituiscono un valido esempio di un approccio differente, unico e particolare rispetto a quella questione postmoderna che già sul finire degli anni cinquanta del secolo scorso aveva visto svilupparsi in America, in Francia e nei paesi anglosassoni, una corposa tendenza artistica e un altrettanto ampio discorso critico e filosofico intorno ad essa.

In una prima parte, tenteremo allora in questa sede di tracciare, con i limiti del caso, il panorama soprattutto critico offerto dal postmodernismo russo, ma soprattutto si evidenzierà una tendenza artistica predominante fra le altre, ovvero, la pratica sempre più diffusa da parte di registi teatrali russi a metter in scena spettacoli che si avvalgano di grandi opere della narrativa ottocentesca russa in veste di copione.

La tendenza è riscontrabile fra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, si ricordi a tal proposito e fra tutti, l'ampio lavoro svolto da Georgij Tovstonogov sui testi dostoevskiani, e da Jurij Ljubimov su "Delitto e Castigo", "Il Maestro e Margherita", "I fratelli Karamazov", solo per citare alcuni degli esempi più noti e che destarono maggior scalpore su un piano estetico, ma anche socio-politico.

Dopo il crollo del muro di Berlino, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica e delle imposture culturali relative, come vedremo, la tendenza da parte di molti registi a mettere in scena i romanzi russi "canonici" (ci si conceda il termine, seppur virgolettato) si è fatta sempre più consistente, a tal punto che a tutt'oggi i cartelloni della maggior parte dei teatri moscoviti e piomburghesi presentano ad ogni stagione almeno uno spettacolo tratto da opere di Fëdor Dostoevskij o Lev Tolstoj.

POSTMODERNO E OLTRE

Remo Ceserani nel suo saggio *Raccontare il postmoderno* suddivide la storia del postmoderno in cinque fasi distinte. La prima, iniziata già sul finire degli anni cinquanta, registrava come caratteristiche principali «un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità» (Ceserani 1997, p.30), iniziava quindi da parte di critici e intellettuali americani a farsi strada il disappunto dinanzi all'evidenza dell'avanzata della cultura di massa.

La seconda fase del postmoderno, coincisa con gli anni sessanta, fu caratterizzata da quell'ondata di novità che investì tanto la letteratura e le arti, quanto il costume e i gusti, a partire dagli Stati Uniti. Dalla *pop art* alla poesia *beat*, dai saggi di Marshall McLuhan agli esperimenti musicali di John Cage, dai film di Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, della *nouvelle vague* a quelli di Woody Allen, costituivano

forme diverse, ma convergenti di aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici [...] e svilupparono nuove tendenze: un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il Kitsch, le immagini, le movenze della cultura popolare. (Ceserani 1997, p. 31).

La terza fase del movimento, che Ceserani colloca a cavallo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, vede delinearsi concretamente una tendenza postmoderna sia in letteratura quanto nel discorso critico intorno al movimento nel suo complesso.¹ Il di-

¹ Si ricordino fra gli altri gli studi di Hoffmann, Hornung e Kunow (1977), Fokkema (1984), Bertens (1986) e (1995), Calinescu (1987), Hutcheon (1989), Patella (1990), Jameson (1991), Welsch (1993).

battito intorno al postmoderno venne a dotarsi anche di una nuova terminologia: «apertura» dei testi, «opere aperte» senza confini, rifiuto della trama come elemento obbligatorio, «disintegrazione» del soggetto e del mondo.

Nel corso degli anni settanta, ovvero nella quarta fase del postmoderno,

ormai le proposte si intrecciano; poetiche, movimenti, tradizioni, distruzioni, decostruzioni si confrontano; si parla sempre più del postmoderno e in accezioni molto diverse fra loro; si verificano convergenze disciplinari e di esperienze, che complicano un quadro culturale, sul quale pesa una generale atmosfera di frustrazione e ripiegamento dopo gli slanci e le speranze degli anni sessanta. (Ceserani 1997, p.42).

Gli anni ottanta, infine, hanno costituito l'ultima fase del postmoderno, quella in cui, per l'appunto, l'uso del termine si è fatto sempre più dilatante tanto da subire un vero e proprio processo di inflazione. Sulla scia del postmoderno si è poi assistito all'apposizione del prefisso «post» alle discipline e tendenze più disparate: poststrutturalismo, postmarxismo, postfordismo, postcontemporaneo, solo per citarne alcuni.

Va da sé che la posizione di Ceserani, insieme a quelle di altri studiosi costituisca ormai una tappa obbligata laddove ci si occupi del fenomeno del postmoderno. Al tempo stesso, la prospettiva, spesso anglo-centrica dalla quale si osserva l'universo del postmoderno, rischia di appiattare il discorso intorno a un fenomeno che, in modalità diverse, ha riguardato e riguarda anche culture nazionali molto distanti dall'Occidente in senso lato. La cultura russo-sovetica, che in questa sede costituisce il fulcro del nostro interesse, ha tra le altre sviluppato una vasta letteratura critica intorno al fenomeno del postmodernismo

russo, tracciando, s'intende, delle originali linee di interpretazione di un fenomeno che, al di là delle denominazioni, ha manifestato caratteristiche differenti rispetto al suo corrispettivo occidentale. A tal proposito, Michail Berg nella prefazione allo studio *Che cos'è il postmodernismo russo?*, curato da Donatella Possamai, nota: « Il paradosso sta nel fatto che esistano teorici e teorie del postmodernismo russo la cui fama varca di molto i limiti del pensiero scientifico nazionale, ma che esista o meno un fenomeno quale il postmodernismo russo è una domanda che rimane, fino ad oggi, senza una risposta convincente» (Berg 2000, in Possamai 2000, p. 7).

Come ricordato in precedenza, la fase iniziale del postmodernismo in Occidente viene collocata tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60; in Russia, al contrario, il postmodernismo viene frequentemente abbinato al concettualismo moscovita, tendenza emersa in letteratura già negli anni '70, ma che solo negli anni '90 ha iniziato ad assurgere a movimento postmodernista russo. Non è di certo sede questa adatta a ripercorrere la *querelle* storico-critica che negli ultimi decenni ha indagato l'ipotesi che il concettualismo moscovita potesse corrispondere alle tendenze postmoderne propriamente dette. Il punto è piuttosto un altro e ben lo sintetizza Boris Grojs affermando come: « Il postmoderno russo viene considerato non come un insieme di pratiche corrispondenti a ben determinati fenomeni occidentali, ma come un discorso intellettuale di opposizione ad alcuni insiemi di procedimenti tematizzabili in concetti altrettanto imprecisi quali "il moderno", "il realismo socialista" e così via».²

Se il postmodernismo in Occidente aveva funzionato come rottura rispetto alle forme programmatiche dell'estetica modernista, in Russia, il postmodernismo comportò invece un graduale liberazione dalla gabbia estetica del realismo socialista. Ed è forse questa la chiave di

2 La citazione è contenuta in Possamai 2000, p. 8. Si riferisce all'articolo di B. Grojs, *Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom*, «Novoe literaturnoe obozrenie», n. 15, pp. 44-53.

3
Boris Grojs nel suo articolo ha tracciato una interessante linea interpretativa che vede assimilati modernismo e realismo socialista come rispettivi contraltari delle tendenze postmoderniste occidentali e russe.

lettura per interpretare il fenomeno di nostro interesse, quello che Jean-François Lyotard nel suo saggio del 1979, *La condizione postmoderna*, definisce come la crisi delle narrazioni.

Il postmodernismo russo segnò più che la messa in discussione delle grandi narrazioni, l'opposizione all'unica grande narrazione legittimata dall'estetica e dalla politica del realismo socialista. Quest'ultimo può essere agilmente definito proprio come *grand narrative* o meta racconto, ovvero, «a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience» (Stephens 1998, p. 6).

ROMANZO A TEATRO: DAL DISGELO ALLA PERESTROJKA

È evidente ormai che la riflessione intrapresa sulle tendenze del post-moderno si snodi su un obbligato doppio binario che vede da un lato la vasta e ampiamente studiata fenomenologia postmoderna occidentale, e dall'altro, il corrispettivo d'oltre cortina, con le sue peculiarità e differenze. Ciononostante, preso atto della comune tendenza, propria del postmodernismo occidentale quanto russo, alla rottura e opposizione rispetto alle metanarrazioni (il modernismo o il realismo socialista³), è possibile compiere un passo ulteriore e interrogarsi rispetto alla posizione che assunse la forma narrativa per eccellenza, il romanzo, all'interno delle dinamiche del postmoderno. «Semplificando al massimo – scrive Lyotard – possiamo considerare “postmoderna” l'incredulità nei confronti delle meta narrazioni. [...] La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi periploti ed i grandi fini» (Lyotard 1981, p. 6).

Ciononostante, in Unione Sovietica, le grandi narrazioni ottocentesche sopravvissero, non soltanto alle imposizioni del realismo socialista, ma anzi, nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni '50 e la

prima metà degli anni '80, furono al centro di una particolare stagione di fioritura, anche se attraverso dinamiche nuove. Registi teatrali come Georgij Tovstonogov e Jurij Ljubimov riportarono sulla scena proprio quelle narrazioni, che ideologicamente canonizzate o censurate, avevano finito per scomparire dal panorama culturale russo-sovietico.

Nel periodo succitato i registi che si cimentarono nella traduzione teatrale di classici della letteratura, non furono unicamente Georgij Tovstonogov e Jurij Ljubimov, ma di certo, e come vedremo, questi ultimi furono in grado di trasformare in tendenza la loro personale scelta registica.

Era il 1956, l'anno in cui ebbe inizio il breve disgelo della cultura sovietica, quando Georgij Tovstonogov, regista georgiano, mise in scena al Teatro Leninskij Komsomol dell'allora Leningrado, l'opera di Dostoevskij “Umiliati e offesi”. Soltanto un anno più tardi, Tovstonogov, passato alla direzione artistica del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr “Maksim Gor'kij”, tornerà su Dostoevskij portando in scena questa volta il romano “L'idiota”. A proposito di questa rappresentazione agli esordi del disgelo culturale sovietico, la studiosa Polina Bogdanova in un recente studio dal titolo “Režissery – šestidesjatniki”, scrive: «Трудно себе представить, что один и тот же художник сначала ставит пьесу о Сталине и последовательно работал в русле героического патетического театра 1940-х годов, а потом выпустил спектакль по одному из самых сложных произведений Ф. Достоевского с образом князя Мышкина, ассоциировавшегося с Христом» (Bogdanova 2010, p. 81). In effetti, dopo aver messo in scena nel 1949 una *pièce* del drammaturgo georgiano Šalva Dadiani (1874-1959) dal titolo “Dalla scintilla” basata sulla figura di Stalin (associata a quella di Cristo), e aver successivamente messo in scena nel 1955 “La tragedia ottimistica” tratta dall'opera omonima di Vs. Višnevskij (1900-1951), Tovstonogov

⁴ B.I.Nemirovič-Dančenko, aveva messo in scena rispettivamente nel 1910 “I fratelli Karamazov”, nel 1913 “Nikolaj Stavrogin”, da “I demoni”, nel 1929 “Il sogno dello zio”.

aveva invertito completamente rotta dedicandosi, come abbiamo visto, alle messe in scene tratte dai romanzi di Dostoevskij. È pur vero tuttavia che, nonostante l'apparente disomogeneità di questa fase creativa, Tovstonogov, dopo aver esercitato la sua pratica registica su numerose tragedie, riuscì a mettere in luce, nella messinscena tratta da “L’idiota” esattamente l’aspetto tragico della figura del principe Myškin. “L’idiota” di Tovstonogov segnò una svolta epocale nella carriera di Tovstonogov come nella storia del Bol’shoj Dramatičeskij Teatr “Maksim Gor’kij”: non soltanto infatti segnò il ritorno sulle scene dell’opera di Dostoevskij⁴, ma inaugurò un vero e proprio stile registico: «похож на режиссера – прозаика, который из спектакля в спектакль словно бы пишет бесконечный роман [...] Поэтому на протяжении всего творчества Товстоногов так часто обращается к прозе (из прозе он ставил не только Достоевского, позднее в его репертуаре появится М.Шохолов, В.Тендряков, Л.Толстой, Ч.Диккенс» (Bogdanova 2010, p. 87). L’espressione attribuita già a Nemirovič-Dančenko, “roman žizni”, era utilizzata anche da Tovstonogov per descrivere la sua particolare linea registica all’interno della quale, la scelta dei testi era basata non tanto sulla forma degli stessi (fosse essa drammatica, lirica, narrativa) quanto dalla capacità della storia di ripercorrere le tappe di formazione di un essere umano. Su questa base, il romanzo, con la sua ricchezza di motivi e di esplorazioni psicologiche dei personaggi, restò per Tovstonogov sempre la forma privilegiata a cui fare riferimento per la realizzazione di spettacoli teatrali.

Jurij Ljubimov, fondatore e a capo del Teatro Taganka di Mosca a partire dal 1964, detiene invece il primato di essere stato il primo regista teatrale ad introdurre le opere di Bertolt Brecht in Unione Sovietica, creando intorno a sé una subitanea fama di fautore del teatro politico. Nel 1977 Jurij Ljubimov fu il primo inoltre a portare sulla scena della

Taganka “Il Maestro e Margherita”, romanzo composto da Michail Bulgakov⁵ tra il 1928 e il 1940 (anno della morte dello scrittore), ma che aveva subito una dure sorte di censura ed era stato dato finalmente alle stampe solo nel 1966.⁶ I dati cronologici ci dicono chiaramente di una ripetuta tendenza da parte del giovane direttore della Taganka alla scelta di testi non consoni, fossero essi drammatici come nel caso di B. Brecht, fossero essi narrativi.

Il romanzo “Il Maestro e Margherita”, concepito da un uomo di teatro quale Bulgakov era, è ricco di dialoghi, di cambi di scena e di luci, riesce a mantenere viva l’attenzione del lettore attraverso il passaggio continuo dal registro tragico a quello comico, è inoltre ricco di elementi fantastici. Per questi ed altri motivi il romanzo di Bulgakov si è prestato e si presta ad ottime trasposizioni siano esse teatrali, cinematografiche, televisive, liriche, fumettistiche. Ma, come è noto: «l’adaptation est une opération de transfert (d’un genre à un autre, éventuellement d’une langue dans une autre) qui implique la reprise d’un sujet, d’un matériau [...] elle implique une lecture critique de l’œuvre de référence, elle impose des choix» (Picon Vallin 1997, p. 215).

Ecco dunque che il testo scenico che Ljubimov realizzò adattando il romanzo di Bulgakov fu il risultato di una commistione di elementi narrativi (immagini, parole) ed elementi teatrali (gesti, mimica, danze e acrobazie, musica). In un contesto di quasi totale fedeltà al testo di partenza, furono ridotte al minimo le indicazioni relative ai luoghi e ai costumi: pochi oggetti e simboli rimandano alla funzione dei personaggi e ai loro ruoli. Il pubblico è direttamente coinvolto nello svolgimento dello spettacolo, tanto che alcune sequenze (relative alle scene della contemporaneità del romanzo) si svolgono tra palcoscenico e platea, e gli spettatori sono spesso appellati dagli attori, altre volte spaventati o derisi con battute ed effetti scenici. Ma lo stile registico di Jurij Lju-

⁵ Anche le opere drammatiche di M. Bulgakov furono a lungo censurate, fatto salvo per la commedia “I giorni dei Turbin” (1925), che, interdetta nel 1929, fu di nuovo autorizzata e messa in scena a partire dal 1932 al Teatro d’Arte di Mosca. Dopo la morte di Bulgakov nel 1940, anche le pièce “Gli ultimi giorni di Aleksandr Puškin” (1935) e “Don Chisciotte” (1939), entrarono nel repertorio del Teatro d’Arte di Mosca e del Teatro Vachtangov. Dissimile sorte toccò a tutte le altre commedie e opere drammatiche fantastiche che restarono a lungo interdette.

⁶ La vedova di M. Bulgakov, Elena Sergeevna Bulgakova, dopo aver tentato dal 1946 per sei volte consecutive, riuscì a far pubblicare “Il Maestro e Margherita” nel 1966.

bimov non si distingue unicamente nella rielaborazione di alcuni dei fondamenti del teatro epico (povertà scenografica, coinvolgimento del pubblico), nello spettacolo “Il Maestro e Margherita” venne inaugurata anche la nuova suggestiva tendenza che vede l’Autore comparire sulla scena in veste di narratore con il compito di connettere le vicende agite nelle diverse scene dello spettacolo.

Come Tovstonogov, anche Ljubimov, sin quasi dagli esordi della sua attività registica, iniziò a sperimentare la complessità della forma romanzesca per creare degli spettacoli fortemente caratterizzati da una pluricodicità degli elementi costitutivi. E dopo Tovstonogov anche Ljubimov realizzò delle riscritture dei più noti romanzi di Dostoevskij, e le conseguenze di tale scelta registica non tardarono a manifestarsi. Nel 1979, infatti, Ljubimov, adattò per il teatro “Delitto e Castigo” di Dostoevskij, ma lo spettacolo non fu autorizzato ad andare in scena dalle autorità sovietiche. La prima di “Delitto e Castigo” venne dunque rimandata fino al 1983, quando andò in scena a Londra il 7 Settembre al Teatro Lirico di Hammersmith. Nel frattempo, tra l’inverno e la primavera del 1982, Ljubimov aveva intrapreso un altro progetto sempre su un testo di Dostoevskij. Il regista della Taganka era in procinto di iniziare a provare con la troupe del suo teatro uno spettacolo tratto da “I Demoni”. Ma in questo caso la censura giunse preventivamente ad interdire le prove stesse, cosicché lo spettacolo potette andare in scena in una nuova versione inglese solo nel 1985 sempre a Londra, al Teatro Almeida, e poi successivamente in tournée in Italia sulle scene del Piccolo Teatro di Milano e del Teatro Arena del Sole di Bologna. Nel contempo, precisamente nel Luglio 1984, Jurij Ljubimov era stato privato della cittadinanza sovietica e quindi anche della direzione del Teatro della Taganka. Lo spettacolo “I Demoni”, fu messo in scena a Mosca per la prima volta solo dopo il 1988, successivamente al ritorno

di Ljubimov alla Taganka. In una sorta di paradosso della Storia, nel 2011, Jurij Ljubimov ha ideato, sceneggiato e realizzato una nuova versione de “I demoni” di Dostoevskij. Lo spettacolo, tuttavia, è andato in scena nella primavera del 2012 al Teatro Vachtangov di Mosca, poiché nel Giugno del 2011 lo stesso Ljubimov è stato costretto alle dimissioni dal Teatro Taganka.

Vale la pena soffermarsi sulla celebre reinterpretazione del romanzo “Delitto e Castigo” da parte di Ljubimov, per cercare di cogliere i dati compositivi più innovativi e sicuramente di opposizione rispetto alle tendenze culturali dell’epoca. Anzitutto va ricordato l’apporto fondamentale delle teorie filosofiche di Jurij Karjakin,⁷ i cui saggi, noti a Ljubimov, permisero al Maestro della Taganka una rilettura completamente nuova del classico di Dostoevskij. Inoltre, nel 1960 una nuova edizione del saggio di Michail Bachtin, “Dostoevskij. Poetica e stilistica”, aveva ricondotto l’attenzione sul carattere maggiormente polifonico, teatrale e dialogico della prosa dostoevskiana, rispetto al discorso drammatico classico. La scelta di Ljubimov e Karjakin fu dunque quella di concentrare la loro riflessione proprio sui limiti del discorso teatrale in quanto “monologico”, rimettendo dunque in discussione le precedenti interpretazioni critiche e le riscritture teatrali di “Delitto e castigo”.

La prima rottura operata da Karjakin consiste nel considerare Raskol’nikov come un assassino la cui teoria è soltanto un’illusione e che per tanto è vittima di un auto-inganno. Da qui la scelta registica di far iniziare lo spettacolo ad assassinio già avvenuto ed evitare dunque di riportare tutta la congerie di pensieri, idee e teorie proprie di Raskol’nikov e che nel romanzo trovano spazio nei capitoli iniziali, prima di giungere al capitolo settimo dove appunto il doppio omicidio viene consumato.

Intorno alla figura di Raskol’nikov, diviso tra il bene come fine e il male operato come mezzo, ruota la seconda rottura nell’interpretazione

⁷ Jurij Karjakin, (1930–2011), compose una prima serie di articoli inerenti “Delitto e castigo” nel decennio compreso tra il 1966 e il 1976. Successivamente essi andranno a costituire la sezione intitolata “Samoobman Raskol’nikova” nel saggio “Dostoevskij i kanuna XXI veka”, (1989), nel quale lo studioso dimostra la straordinaria attualità dell’opera di Dostoevskij nel suo insieme.

filosofico-registica di Karjakin e Ljubimov. Nelle interpretazioni precedenti si davano due spiegazioni possibili e che non si autoescludevano rispetto all'atto di Raskol'nikov. La motivazione negativa era relativa alla convinzione di Raskol'nikov di credersi Napoleone, la motivazione positiva era basata sull'idea del giovane di compiere del bene per l'umanità attraverso il duplice omicidio. Al contrario, secondo Karjakin, il movente del gesto di Raskol'nikov poteva essere uno e uno soltanto ed era contenuto nell'articolo che Raskol'nikov redige all'inizio del romanzo e nel quale dà un fondamento intellettuale alla sua teoria della divisione dell'umanità in due categorie. Proprio quella teoria, secondo Karjakin, oltre ad essere il movente dell'atto criminale, costituisce un crimine essa stessa. Sulla scena, di conseguenza, Raskol'nikov non è l'uomo che ha commesso un omicidio, ma l'uomo dotato di un suo complesso di idee, di una trama psicologica che, grazie a Ljubimov, diventa anche la trama dello spettacolo nella sua interezza.

ROMANZO A TEATRO: GLI ANNI NOVANTA E DUEMILA

La messinscena di testi narrativi a teatro era stata, come abbiamo visto, una tendenza già presente nella vita teatrale sovietica nel periodo compreso tra gli anni '50 e '80 del secolo scorso. Gli esperimenti registici di Tovstonogov e Ljubimov avevano rappresentato tuttavia l'espressione di singole scelte registiche, basate dunque su estetiche individuali e fortemente caratterizzate dai percorsi dei due Maestri del teatro russo-sovietico.

Il romanzo messo in scena a teatro si è trasformato ad un tratto, da tendenza particolare a vero e proprio fenomeno di massa. Si registra infatti un vero e proprio incremento in questo senso già a partire dalla fine degli anni '80 del secolo scorso fino a giungere ai giorni nostri.

È sufficiente scorrere i cartelloni delle stagioni teatrali della maggior parte dei palcoscenici di Mosca e San Pietroburgo per notare come consolidati Maestri del teatro, così come i registi più giovani, si misurino costantemente con la fortunata pratica dell'intermedialità tra romanzo e teatro.

Nel 1991 vanno in scena rispettivamente "I demoni" per la regia di Lev Dodin e, sulla base del romanzo "L'idiota", lo spettacolo "La posseduta" firmato da Valerij Fokin. Quest'ultimo tornerà sull'opera dostoevskiana componendo la messinscena "I Karamazov e l'inferno" andata in scena nel 1996. È del 1997 "Il barbaro e l'eretico", spettacolo tratto da "Il giocatore" di Dostoevskij e firmato dal regista Mark Zakarov. Anche il regista Sergej Ženovač concentra, nella seconda metà degli anni '90, un'ampia attività di rilettura della narrativa ottocentesca: è del 1995 la sua trilogia basata sul romanzo "L'idiota" e i cui rispettivi capitoli si intitolano "La spudorata", "Il povero cavaliere" e "La luce russa"; nel 1998 firmerà poi lo spettacolo "La notte prima di Natale" tratto dall'omonimo racconto di N. Gogol'. Sempre nel 1998 anche Petr Fomenko aveva realizzato, sulla base del celebre romanzo di N. Gogol', la messinscena dal titolo "Čičikov. Le anime morte, volume secondo". Infine nel 1999 il regista Aleksandr Marin aveva firmato la sua rilettura "L'idiota".

A partire dal 2000 si contano numerosi adattamenti da opere narrative: da L. Tolstoj, Petr Fomenko realizza gli spettacoli "Felicità familiare" (2000), e "Guerra e Pace. Scene dall'inizio del romanzo" (2001); Nikolaj Druček realizza "Le notti bianche" (2003); Sergej Ženovač realizza "La guardia bianca" da M. Bulgakov (2004) e "Ragazzi" (2004) basato sul romanzo "I fratelli Karamazov"; Valerij Fokin torna su Dostoevskij con il suo "Il sosia" (2005); Lev Dodin porta invece in scena il colossale "Vita e destino" (2007) tratto dall'omonimo romanzo di V. Grossman; Kostantin Bogomolov torna invece sulla narrativa ottocen-

tesca con la messinscena “Padri e figli” (2008) . negli ultimi due anni si registrano infine: “Il sogno dello zio” (2011) della regista Ekaterina Granitova, “I demoni” (2011) messo in scena da Sergej Golomazov e Oleg Larčenko, “Guerra e Pace” (2011) per la firma di Mattias Hartmann, “La mite” (2011) di Irina Keručenko dal racconto di Dostoevskij, e ancora “Anna Karenina” (2012) di Anželika Kolina, “I demoni” (2012) di Jurij Ljubimov, “Romanzo teatrale” (2012) di Petr Fomenko.

Nel contesto culturale russo si assiste dunque a una tendenza sempre più marcata di riattivazione di testi canonici attraverso nuove forme di trasmissione. In questa sede abbiamo tentato di mettere a fuoco le dinamiche che, in regimi socio-politici e culturali differenti, hanno visto il costante tentativo di mantenere vitale la forma del romanzo, genere narrativo per eccellenza.

Nel periodo compreso tra il disgelo e la perestrojka è stata forse questa una dinamica postmodernista in senso russo, poiché ha permesso, sia ad opere non appartenenti all'estetica socialista, come anche a registi teatrali che si ponevano al di fuori della stessa, di sopravvivere ed opporsi alla grande narrazione imposta dal realismo socialista.

La cultura russa contemporanea, successiva al crollo dei muri e delle cortine, cerca nuove forme di espressione culturale, percorsi di intermedialità che vedono il genere romanzo permeare l'estetica teatrale, come quella cinematografica, pubblicitaria e televisiva. Il fenomeno sempre più consistente di rivitalizzazione del romanzo attraverso il teatro, forma artistica da sempre privilegiata nella storia culturale russa, costituisce probabilmente un nuovo capitolo di quella “svolta narrativa” (*narrative turn*) che sta segnando dagli anni novanta ogni tipo di discorso, da quello culturale, a quello politico ed economico. ♣

Bibliografia

- BENVENUTI GIULIA, Ceserani Remo, 2012: *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino.
- BOGDANOVA POLINA, 2010: *Režissery – šestidesjatniki*, Mosca, NLO.
- BOLTER JAY DAVID, GRUSIN RICHARD, 2002: *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Studio.
- CALABRESE STEFANO, 2010: *La comunicazione narrativa*, Milano, Bruno Mondadori.
- CESERANI REMO, 1997: *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DE MARINIS MARCO, 2008: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- ETKIND EFIM, NIVAT GEORGES, SERMAN IL'JA, STRADA VITTORIO, 1991: *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Torino, Einaudi.
- GROYS BORIS, 1992: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti.
- HEINONEN JUSSI, PESONEN PEKKA, OBATNIN GENNADIJ, 1996: *Modernizm i postmodernizm v ruskoj literature i kul'ture*, Helsinki, Helsinki University Press.
- LUPERINI REMO, 2005: *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, 1981: *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- PICON VALLIN BÉATRICE, 1997: *Lioubimov. La Taganka*, Parigi, CNRS.

POSSAMAI DONATELLA, 2000: *Che cos'è il postmodernismo russo*,

Padova, Il Poligrafo.

SEGRE CESARE, 1984: *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

STEPHENS JOHN, 1998: *Retelling stories. Framing culture*,

London, Routledge.

TEATRO APERTO, (a cura di), 2005: *Il teatro nascosto nel romanzo:*

atti del Convegno Walkie-Talkie 2004, Milano, Il principe costante.

Summary

The article analyzes the trend of theatre staging of narrative texts (novels) of the Soviet-Russian cultural sphere. Moving from the Slavonic and Western theories about the postmodern, the author considers the trend of “staged novel” as a rejection of the aesthetics of Socialist realism. Today the same trend of the “staged novel” belongs to the global narrative turn.

The article is divided into four sections: ‘introduction’, ‘the post-modern and beyond’, ‘staged novel: from the thaw to the perestroika’, ‘staged novel: from the nineties to the noughties’.

In the introduction the author poses the question of the trend of staging novels in Soviet-Russian theatre. In the second part of the article the author summarizes the most relevant theories about the phenomenon of postmodern in Western and Slavonic cultures. In the third part of the article the author analyzes the artistic experiences of two Russian directors: Georgij Tovstonogov and Jurij Ljubimov. The last section of the article includes a short review of all the theatrical novel-based performances staged in Russia in the last twenty years.

Francesca Di Tonno

ha conseguito la Laurea Triennale (2006) e Specialistica (2009) in Lingua e Letteratura Russa presso l'Università di Bologna. Presso il medesimo Ateneo, è attualmente iscritta al terzo anno del Dottorato di Ricerca in Letterature Comparate e svolge un progetto di ricerca dal titolo “Il romanzo a teatro. Nuove forme della narrazione”. Ha svolto numerosi periodi di ricerca in Russia presso l'archivio del Teatro Taganka di Mosca e presso la Russian

State University for the Humanities come borsista Erasmus Mundus. Si occupa di teatrologia russo-sovietica, letteratura russa e letterature comparate. Suoi articoli sono apparsi su “Slavia”, “Mantichora”, “Quaderni di Synapsis, 2009”.

Историзм и реализм в творчестве Л. Улицкой

В силу того, что реализм давно перестал быть однозначным термином в литературоведении, оказывается невозможным отвечать глобально на вопрос, наблюдается ли в современной русской литературе возвращение к реализму 19 века. Тем не менее, можно выделить поэтическую особенность – историзм –, которая традиционно входит в состав характерных черт реализма и в то же самое время является поэтическим приемом определенных авторов и произведений 19 века. В нижеприведенной работе рассматривается, каким образом проявляется в творчестве современной нам русской писательницы Л. Улицкой историзм и к каким поэтическим источникам восходит он.

РЕАЛИЗМ, ИСТОРИЗМ, Л. УЛИЦКАЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ФИКЦИЯ,
Л. ТОЛСТОЙ

Since the application of *realism* as an unambiguous category in literary scholarship has been problematic for a long time, it is impossible to provide a comprehensive answer to the question whether a distinct return to 19th century realism can actually be observed in contemporary Russian literature. Nevertheless, a discreet poetic feature, *historicity*, which is traditionally part of any definition of realism and which is a characteristic poetic method of 19th century authors and works, is clearly discernible. This study examines how *historicity* functions and what poetic source it can be connected to in L. Ulitskaya's works.

REALISM, HISTORICITY, L. ULITSKAYA,
REALITY, FICTION, L. TOLSTOY

Реализм давно перестал быть однозначным термином в литературоведении. С самого начала его существования с ним тесно связаны две проблемы: правдоподобное изображение общественных отношений данной эпохи с одной стороны, и вообще отношение к действительности, с другой. Обе эти проблемы влекут за собой вопрос об истории, о возможностях изображения исторического бытия человека с помощью вымысла. Все эти вопросы, поставленные в 19 веке, подвергались сильной «деконструкции» в течении 20 века.

Знаменитый эстетик и философ марксизма Д. Лукач, анализируя творчество Л. Толстого определяет т.н. «великий реализм» по двум признакам. Он считает, что реализм изображения вытекает, с одной стороны, из пережитых (во время Толстого уже только созерцаемых) автором общественных процессов: «Подлинный реализм всегда связан со стремлением писателя вскрыть существенное содержание общественной жизни и рассказать о нем, не боясь выводов. [...] Субъективная правдивость писателя только тогда может привести к подлинному реализму, если она является выражением мощного общественного движения.» С другой стороны, Лукач рассматривает реализм в намного более широком смысле, в отношении к действительности: «... борьба за и против реализма проходит через всю историю искусств; это и является той основной оппозицией, которая определяет все конкретные выборы (жанра, стиля и т.д.) автора. [...] основной вопрос эстетики, отношение искусства к действительности». (Lukács 9, 11, в моем переводе.)

Исходя из второго, более широкого использования термина реализм Р. Якобсон видит две противоположных тенденции как с точки зрения намерений автора так и со стороны восприятия

читателем литературного произведения. Согласно его мнению, склонные к обновлению старых форм авторы, литературные течения и также читатели в отрицании и искажении канонических форм видят приближение к действительности, и воспринимают новое искусство как более реалистическое. А для авторов и читателей более консервативного склада правдоподобными являются только канонизированные формы литературы. Таким образом реализм выступает как полностью относительный, условный термин, зависящий в большей мере от отношения к канону, чем к действительному миру. Что касается отношения самого литературного произведения к действительности, Якобсон не оставляет ни малейшего сомнения в том, что отражение действительности с помощью словесных тропов – лишь иллюзия. «...вопрос о «природном» (по терминологии Платона) правдоподобию словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большем правдоподобию того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней?» (Якобсон 388)

Продолжив ход мыслей Р. Якобсона, В. Руднев пришел к выводу, что период с начала 19 века до середины 20 века можно (и должно) воспринимать как единый этап Романтизма (с большой буквы), внутри которого термин реализм применяется скорее всего к массовой или близкой к ней литературе, к авторам средней языковой нормы, без стилевых особенностей. Но, согласно Рудневу, можно и вовсе обходиться без реализма, так как «реализм – скорее всего не реальное обозначение литературного направления, а некий социально-идеологический ярлык, за которым не стоит никаких фактов». (Руднев 74) Чтобы продемонстрировать правоту этого

высказывания, Руднев перечисляет несколько соображений, на основе которых термин реализм оказывается неприменимым ни к одному значительному автору или произведению, которых общепринято считать реалистами и реалистическими.

Учитывая отрицательное отношение многих литературоведов к применимости термина реализм к литературному произведению, оказывается вовсе не простой задачей ответить глобально на вопрос, наблюдается ли в современной русской литературе возвращение к (нео)реализму. Скорее всего можно установить некоторую тенденцию по одному выделенному поэтическому признаку, который традиционно входит в состав характерных черт реализма, и, в то же время, является одним из основных приемов определенных авторов и произведений. Таким признаком представляется историзм: исторический взгляд автора на мир, и, благодаря этому, вторжение исторического дискурса в чисто поэтический, фикциональный. Хотя в науке 20 века подчеркивается их односущность – см. теорию Х. Уайта о том, что метаязык историка зависит от избранного им способа повествования; представления Ю. Лотмана о заранее данной структурной организации всякого исторического документа; работы П. Рекёра о «перекрещении» исторического и фикционального дискурсов –, различие в референциальной направленности исторического и поэтического дискурсов – неоспоримый факт. Рекёр пишет: «Только историография имеет право на референцию, направленную на эмпирический мир, поскольку историческая установка направлена на такие события, которые на самом деле происходили.» (Ricoeur 301, в моем переводе.)

Общеизвестно, что в мышлении и творчестве «основополагаателя» новой русской литературы, А. С. Пушкина со временем все

большее значение приобретал историзм. Этот сдвиг в творческих интересах поэта в критической литературе с самого начала оценивался как переход от романтизма к реализму. А в творчестве «великого реалиста» Л. Толстого историзм и историко-философское мышление играют исключительно важную роль – достаточно вспомнить его знаменитую роман-эпопею «Война и мир». И, хотя исторический роман и историческая драма жанры сугубо романтические, произведения Пушкина и Толстого на исторические темы, обоснованные глубоким изучением исторических документов и историко-философских работ, представляют собой нечто новое в художественной литературе.

Изучая (незавершенное еще) творчество Л. Улицкой, можно прийти к выводу, что по некоторым своим поэтическим признакам оно ближе к реализму (в узком понимании термина) 19 века, чем к постмодернистской прозе. Тексты Улицкой лишены характерных для постмодернизма языковых игр и фрагментарности. Наоборот, им присущ лаконичный, порой сентенциозный синтаксис. В большинстве случаев повествование уравновешенное, повествователь – всеведущий, точка зрения наррации неопределена и находится обычно вне событий. Герой – обыкновенный, ничем не примечательный, «маленький человек» (часто женщина), через судьбу которого проявляются важные общественные и моральные проблемы. Герой и его проблемы показаны на конкретном историческом фоне, в четко определенное историческое время. Произведения Л. Улицкой проникает глубокий историзм, который проявляется все отчетливее в ее творчестве. Л. Улицкая однозначно опирается на поэтическую модель Л. Толстого¹ (и, отчасти, А. Пушкина), то есть окружающий мир героев моделируется путем смешения реальных исторических фактов, событий и лиц

¹ Исключительно большое влияние творчества Л. Толстого на Улицкую проявляется яснее всего в романе *Казус Кукоцкого*, в котором появляются не только прямые цитаты из произведений Толстого, намеки на толстовство и судьбы толстовцев, но и сам писатель изображен в галлюцинации жены главного героя.

с вымышленными образами, исторический дискурс вторгается в фиктивный, чисто поэтический. Но толстовские приемы возобновляются Улицкой не безотчетно и непосредственно; ее историзм рефлектирован, в нем также проявляется опыт постмодерна об иллюзорности действительности, о преобразующей силе языкового и текстового мира. Благодаря этому, одной из основных тем в творчестве русской писательницы являются взаимоотношения действительности и фикции (жизни и литературы), и также, исторического и литературного дискурсов при запечатлении действительности. В последующем прослеживается развитие этой тематики, прежде всего взаимоотношения исторического и литературного дискурсов, в творчестве Л. Улицкой.

Первое произведение, в котором отчетливо звучит тема «действительность и фикция» – это повесть Сонечка, принесшая автору всемирную славу. Повести присущи все вышеперечисленные признаки реализма 19 века: это история обычной женщины и ее семьи, которая разыгрывается на конкретном историческом фоне. Повествователь неопределен, всеведущ, действие развивается линейно, текст стилистически нейтрален, не отклоняется от языковых норм. Кроме того, уже в этой повести появляется историзм, в виде ориентации на действительные исторические следы (термин П. Рикёра). А проблема взаимоотношений действительности и фикции проявляется на разных уровнях, начиная с оформления героев, через особенности хронотопа до особой, метапоэтической функции игры.

Главная героиня повести Сонечка читающая девушка, которая «пасла свою душу на просторах великой русской литературы» для которой чтение является особой формой «наркоза». Уже при первой характеристике персонажа встает проблема взаимоотноше-

ний между фикцией и действительностью, поскольку для Сонечки «вымышленные герои стояли в одном ряду с живыми, близкими людьми...» (Улицкая 1995). Оказывается, что Сонечка не только неспособна отличать фиктивных героев от настоящих людей, но она сама «выдуманная», то есть сам ее образ коренится в литературной традиции в большей мере, чем в эмпирии. Она определена всего одним именем ласкательной формы и с ней не связана ни одна реалья, имеющая конкретную референцию. В то же время, за ее образом стоит ряд героинь знаменитых произведений русской литературы 19 века, начиная с «Барышни-крестьянки» Пушкина, через великие романы Толстого и Достоевского (Наташа Ростова и Соня Мармеладова) до «Душечки» Чехова. Через образ Сонечки из литературной традиции выделены только определенные персонажи и связанный с ними более-менее явный семантический потенциал (метафорическая референция – по терминологии П. Рикёра): дом, брак и кормление мужа и семьи как в конкретном, так и в переносном смысле.

Сонечку из мира книг извлекает ее будущий муж Роберт Викторович. В отличие от образа Сонечки, его образ тесно связан с миром эмпирии. Биография Роберта Викторовича создана из многочисленных, на первый взгляд реальных данных. На основе некоторых из них можно прийти к выводу, что фоном для создания героя служила реальная биография знаменитого художника первой половины 20 века, Р. Р. Фалька (1886–1958). Р. Фальк принадлежал предыдущему поколению, поэтому Л. Улицкая встретиться с ним лично не могла. Тем не менее, их биографии имеют нечто общее. Л. Улицкая родилась в Башкирии приблизительно в ту пору, когда Р. Фальк находился там в эвакуации. Оба они работали в театре: Улицкая завлитом Камерного еврейского музыкального театра, а

2
 Полуфигурными называем те элементы, которые каким-то образом связаны с биографией прототипа, но в повести появляются в измененном виде. А фиктивными – те, которые не имеют никакого отношения к биографическим данным прототипа.

Р. Фальк художником Московского государственного еврейского театра. Таким образом, размышляя над образом Роберта Викторовича, писательница могла непосредственно пользоваться эмпирическим материалом, работать на основе исторических следов. Но к выбранным реальным моментам из биографии Р. Фалька добавляются и фиктивные и полуфиктивные элементы.² Эти три категории можно выделить уже в названии персонажа. Имя Роберт совпадает с именем прототипа, что укрепляет референциальную сторону в образе героя. На его фиктивность указывает отсутствие фамилии, а измененное отчество представляет собой переходную, полуфиктивную форму. Главные моменты жизненного пути Роберта Викторовича таким же образом можно поделить на эти категории. (Подробнее: Szabó 2011)

Основная структура произведения, его хронотоп организуется по принципу передвижения из фиктивного в действительный мир и обратно. С точки зрения жизненного пути главных героев, Сонечки и Роберта Викторовича сюжет делится на три фазы – добрачной жизни обоих, семнадцать лет брака и послебрачный период. Границы между этими фазами одновременно обозначают и грань между фикцией и действительностью (вторичной, «репродуцированной», конечно, по сравнению с внетекстовым эмпирическим миром). Роберт Викторович и Сонечка первый раз встречаются в библиотеке – в конкретном месте, с одной стороны, но в метафорическом плане в хранилище «драгоценных плодов духа». Входя в библиотеку, Роберт Викторович тем самым входит в личное пространство Сонечки, так как до его появления героиня живет только в мире книг. Брак, а потом беременность и рождение ребенка полностью переносят Сонечку из мира литературной фикции в телесно-материальную действительность: «Все

у Сонечки изменилось так полно и глубоко, как будто прежняя жизнь отвернулась и увела с собой все книжное, столь любимое Соней содержание и взамен оставила немислимые тяготы неустроенности, нищеты, холода и каждодневных беспокойных мыслей о маленькой Тане и Роберте Викторовиче».

Досюжетная жизнь Роберта Викторовича также принадлежит миру фикции. Он появляется в жизни Сонечки как человек, отделенный от легенды, в которую превращалась его личная жизнь за рубежом. Неожиданная и для него самого женитьба представляется настолько нереальной, что в поезде, по пути в Башкирию он отрицает существования реальности вообще: «Да я ли был там? Я ли теперь здесь? Нет, нет никакой реальности вообще...». Тем не менее, первый период их совместной жизни он тоже проводит в «мудром мире муравья». Для него брак служит генератором трансформации, которая ведет через телесно-материальный мир к искусству, возвращая его к живописи.

Их брак распадается тогда, когда Сонечка входит в – запретную для нее – мастерскую, в личное пространство Роберта Викторовича. Она догадывается о настоящем положении дел, об измене мужа смотря на его полотна – то есть через произведения искусства. Сразу соображая, что «семнадцать лет ее счастливого замужества окончились», она вернется в фиктивный мир литературы, который не покинет до конца жизни. Значит, вступая в брак, оба героя перемещаются в мир «действительности»; их совместная жизнь составляет «реальный» мир сюжета. А после измены Роберта Викторовича оба возвращаются в мир фикции – живописи и литературы.

Взаимоотношения фикции и действительности завершаются в сфере игры. В повести появляются несколько значений игры –

детская игрушка, художественные опыты с пространством, театр, музыка и эротика – и, таким образом, в семантическом поле слова действительность и фикция не разделены, а, наоборот, соединены. Ибо построенные Робертом Викторовичем игрушки открывают два пути в сюжете – художественного творчества для себя и жизненного пути Тани – то есть, игра предстает как общий источник искусства и жизни, фикции и действительности.

Такой подход к игре восходит к эстетической теории игры Ф. Шиллера, по представлениям которого человеком управляют два основных побуждения (инстинкта): чувственное побуждение и побуждение к форме. Первый приковывает человека к определенному моменту бытия, характеризует данное положение человека, и его объектом является вечно меняющаяся жизнь. Побуждение к форме, источником которого является человеческий разум, наоборот, стремится к свободе и гармонии, а его объектом является образ. То состояние, в котором эти два побуждения связаны между собой, Шиллер называет побуждением к игре (инстинктом игры). (Шиллер, письмо No. 14.) Совместное функционирование чувств и разума в игре считается Шиллером наивысшим, полноценным состоянием человеческого существа.

Действие повести Улицкой можно воспринимать почти как иллюстрацию к учению Шиллера об эстетическом воспитании. С одной стороны конкретно: жизненный путь дочери Сонечки и Роберта Викторовича как будто демонстрирует представление немецкого поэта о том, как свободное развитие инстинкта игры ведет к формированию автономной, свободной, восприимчивой ко всему личности. А другой аспект теории Шиллера, взаимная связь игры и эстетики, превращение первой во вторую, проявляется в судьбе Роберта Викторовича.

Представление о двух инстинктах и их взаимодействии в игре, проявляется и в отношениях главных героев повести. В средней фазе хронотопа, во время их брачной жизни Сонечка и Роберт Викторович сильно расходятся по своему менталитету. Сонечка предстает как практичная, увлеченная домашними заботами женщина, главное содержание жизни которой составляет кормление семьи. Роберт Викторович наоборот, занимает позицию отдаленного от «мира муравья» интеллигента. На основе их менталитета образ Сонечки можно воспринимать как воплощение чувственного инстинкта, а образ Роберта Викторовича – как инстинкта формы.³ С помощью их совместного выступления и взаимосвязи в сюжете повести рождается и проявляется тот игровой принцип («текстовая игра» по терминологии В. Изера), который лежит в основе произведения Улицкой.

На основании всего этого видно, что разные ориентации в построении героев – ориентация на эмпирическую действительность в случае Роберта Викторовича, и на литературные образы в случае Сонечки – не случайно и не самоцельно, а имеет тесную связь с самораскрытием (термин В. Изера) текста. Согласно этому, наличие обеих ориентаций (тут еще не отдельных дискурсов) и их взаимосвязь лежит в основе художественного произведения. «Реализм» повести является результатом только первой ориентации, наряду с которой играет важнейшую роль основная категория постмодернистских текстов, интертекстуализм. Кроме того, в повести Улицкой придается большое значение и другой постмодернистской категории, игре. Но не так, как это делается привычно в постмодерне, а возвращаясь к классическому ее источнику, к эстетической теории Ф. Шиллера, на основе которой игра становится метапоэтической и главной эстетической категорией повести.

³ На другом уровне, если интерпретировать отношение двух героев с точки зрения их референтного фона, выходит наоборот. Сонечка, как чисто фиктивный, литературный образ представляет собой инстинкт формы, а имеющий жизненный прототип образ Роберта Викторовича – чувственный инстинкт.

Все эти приемы, которые в повести Сонечка присутствуют только в скрытом виде, проявляются в полной мере в романе Даниэль Штайн, переводчик. Жанр вышедшего в 2006 году произведения обозначен автором как роман, но более точное определение (биографический / исторический / документальный, и т.д. роман) вызывает затруднения, именно благодаря смешению разных – в основном поэтического и исторического (и, внутри второго, религиозного) – дискурсов. Поэтическое и историческое появляются в этом произведении Улицкой уже не только как ориентация на исторические следы и на фиктивный мир литературы, а именно отдельными дискурсами, и их взаимоотношения имеют особый характер.

Исходя из определения жанра, произведение однозначно отнесено к сфере романной фикции. Однако, в нем отсутствуют основные, привычные особенности романа как жанра: в нем нет единого, на весь текст распространенного повествования, нет когерентного хронотопа или пространства действия, в котором действующие лица могли бы встречаться, чтобы их судьбы сложились в единый сюжет. То же самое происходит с главным героем произведения. Его образ вырисовывается не с помощью повествователя или цепью взаимосвязанных поступков, а сам читатель должен составить образ и жизненный путь Даниэля, на основе созданных в разное время, имеющих разное предназначение, точку зрения и статус текстов, которые созданы персонажами, знавшими героя в разное время, и находившимися с ним в совсем различных связях. В этом смысле преобладает герменевтический аспект, поскольку придается, так же как и в повести Сонечка, большое значение восприятию текста – но в этот раз не на уровне героя (см. читающую Сонечку), а на уровне читателя.

С другой стороны, благодаря этому приему, на первый план выходит историзм. Составление образа героя на основе текстов разного типа требует не только активности со стороны читателя, но и имитирует процесс работы историка. Ведь в историографии образ и жизненный путь исторического лица конструируется историком на основе сохранившихся предметов и документов данной эпохи, мемуаров, воспоминаний современников, текстов созданных самым историческим лицом, и т.д., а «пустые места», как правило, дополняются вымыслом. Что касается образа Даниэля Штайна, общеизвестно, что он основан на реальном прототипе, на биографии Освальда Руфайзена, с которым Л. Улицкая встретила лично, и жизненный путь которого изучала долгое время, рассматривая всевозможные документы в связи с его деятельностью. Если исходить из этого факта, произведение выступает как результат исторических исследований автора, и, в то же время, как документация этих исследований. Жанр текстов, составляющих роман, усиливает документальный характер произведения. В нем больше тридцати разных типов текста, среди которых присутствуют и записи устной речи (беседы с родственниками Даниэля, телефонные разговоры, молитвы и т.д.), официальные документы и тексты официального характера (приказы, заявления, журнальные статьи и т.д.) и письменные тексты личного характера (письма, отрывки из дневников, автобиография и т.д.). Документальный характер усиливается и с помощью авторских писем, в которых Л. Улицкая в конце каждой большой главы обращается непосредственно от своего имени к приятельнице, и сообщает ей о ходе работы над романом и о своем отношении к нему.

Тем не менее, весь документализм произведения оказывается лишь приемом фикции. Во-первых, большинство документов со-

здано самими персонажами, а в основе оформления героев романа лежит тот же принцип, по которому был создан образ Роберта Викторовича в повести Сонечка. В романе появляются реальные исторические лица со своим настоящим именем и жизненными фактами (напр. папа римский Иоанн Павел, или Барух Гольдштейн), действительно существовавшие лица с фиктивным или полуфиктивным именем и историей (напр. сам Даниэль, или Хилда) и до конца вымышленные персонажи (напр. Ева Манукян, Ефим Довитас). Об осознанном применении этого приема Улицкая пишет прямо в первом из вышеупомянутых писем: «Я меняю имена, вставляю своих собственных, вымышленных или полувымышленных героев, меняю то место действия, то время события...» (Улицкая 164) И хотя само письмо автора выступает как документальный текст, со своими высказываниями оно снижает документальный характер всех остальных текстов.

В сторону фикции «тянет» и интертекстуальность произведения. Эпиграф к роману ссылается на Библию, выделяя в ней цитату, созвучную именно проблеме разных функций языка – поучительной (дидактической, связанной в большей мере с эмпирическим миром) и развлекательной (эстетической и связанной больше с фикцией). При этом макроструктура произведения и тема, заключенная в жизненной задаче главного героя восходят к другому библейскому претексту: к посланию Иакова. (см. Goreity 2009)

В-третьих, принадлежность произведения к сфере художественной литературы подтверждает общая семантика посредничества, которая обнаруживается на разных уровнях документов, начиная от имени и профессии главного героя до крупных сюжетных единиц, независимо от того, кто был автором данного

текста. Даниэль переводит не только с одного языка на другой, но главной его деятельностью было перевести людей из тупикового и безвыходного положения в положительную жизненную ситуацию. Он посредничал между поколениями, народами и вероисповеданиями, между людьми и Богом, а окончил свою жизнь водителем в прямом смысле слова.

На основе всего этого можно заключить, что в романе Даниэль Штайн, переводчик фикция преобладает над историзмом, который на самом деле является только одним из приемов этой фикции. Тем не менее, имитация документальности, а также использование реальных исторических фактов усиливают связь произведения с эмпирическим миром (по крайней мере, с его разными языковыми сферами), и придают произведению ощущение «реализма».

После чистой фикции (повесть Сонечка), где наблюдается лишь более-менее скрытая ориентация на эмпирический мир в оформлении исторического фона и одного из героев, и фикции, имитирующей документальность и процесс работы историка (роман Даниэль Штайн, переводчик), Л. Улицкая делала еще один шаг в сторону реализма и историзма, создав настоящий историко-литературный документ. В ее переписке с М. Ходорковским фикция представлена только упоминанием определенных литературных жанров – тюремной и лагерной литературы –, существование которых как бы «канонизировало» обращение к заключенному Ходорковскому. Но сами письма предназначены не для поэтического чтения. В них Л. Улицкая пытается осветить жизненный путь своего «героя»-собеседника, которому власти «делают биографию». При этом ставятся «жесткие» общественные и политические вопросы в связи с событиями последних двух

4
Историзм творчества
А. Пушкина и Л. Тол-
стого как источник
творчества Улицкой
– интересным
образом совпадает
с замечанием Б.
Эйхенбаума о родстве
двух классиков в
методе изображения
человека: «Надо
сказать, что самый
принцип изображе-
ния человека даже в
этих [ранних] про-
изведениях Толстого
восходит к Пушкину.
[...] Этот принцип те-
кучести приводит нас
скорее всего к Пуш-
кину.» Б. Эйхенбаум:
Пушкин и Толстой.
Ип: Б. Эйхенбаум: О
прозе. Л. 1969. 175.

десятилетий истории России. В ответах излагается точка зрения М. Ходорковского, активного участника этих событий, но они – и сам «автообраз» собеседника – преломляются и в совсем другой интеллектуальной и моральной позиции Л. Улицкой. Таким образом создается особый документ эпохи, «герой» и соавтор которого наш современник, реально существующий, человек вне художественного мира, и писательница ведет с ним беседу как с себе равным. Но так как она взяла на себя инициативу в переписке и поставила себя в положение спрашивающего – она выступает отчасти как автор литературного произведения в отношении к своему герою, благодаря чему создается ощущение некоей поэтической оформленности текста. А это опять-таки поднимает вопрос о взаимоотношениях исторического и поэтического дискурсов.

В итоге можно сказать, что в творчестве Л. Улицкой все отчетливее обнаруживается стремление к историзму – отчасти в авторской позиции и отчасти в приеме смешения исторического и литературного дискурсов. Истоки этого принципа она находила с одной стороны, в творчестве тех романтиков (А. Пушкина и Ф. Шиллера), которые придавали истории огромное значение, благодаря чему отдалялись от романтизма. А с другой стороны, в творчестве Л. Толстого, который создал свои художественные произведения на базе мощного исторического и историко-философского материала, чтобы осветить современные ему общественные проблемы.⁴

Таким образом, если говорить глобально о реализме и о возвращении к нему нельзя, то можно указать на определенный поэтический принцип в творчестве современного нам русского писателя, который восходит к поэтике одного из «великих реалистов» классической русской литературы 19 века. ♥

Литература

- GORÉTTY, JÓZSEF, 2009: Az újszövetségi Jakab levele a XXI. században. In: *Élet és irodalom* LIII. évfolyam, 17. 04. 24.
- ISER, WOLFGANG, 2001: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Budapest: Osiris.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1999: *Внутри мыслящих миров. Человек, текст, семиосфера, история*. Москва: Языки русской культуры.
- ЛУКАЧ, ГЕОРГ, 1939: *Толстой и развитие реализма*. Москва: <http://mesotes.narod.ru/Luc-text.htm>
- LUKÁCS, GYÖRGY, 1939: *A realizmus problémái. Előszó*. Budapest: Atheneum.
- RICOEUR, PAUL, 1999: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris.
- РУДНЕВ, ВАДИМ, 1996: *Морфология реальности*. Москва: Гнозис.
- SZABÓ, TÜNDE, 2011: «Фикция и действительность в повести Л. Улицкой Сонечка». In: *Studia Slavica Savariensia*. Ed. Károly Gadányi. Szombathely: 323–339.
- ШИЛЛЕР, ФРИДРИХ, - : *Письма об эстетическом воспитании*. Письмо No.14. http://www.bim-bad.ru/docs/schiller_aesthetic_education.pdf
- УАЙТ, ХЕЙДЕН, 2002: *Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века*. Екатеринбург.
- УЛИЦКАЯ, ЛЮДМИЛА, 1995: *Сонечка*. <http://www.bestlibrary.ru>
- УЛИЦКАЯ, ЛЮДМИЛА, 2010: *Даниэль Штайн, переводчик*. Москва: Эксмо.
- УЛИЦКАЯ – ХОДОРКОВСКИЙ. Без протокола. In: *Новая Газета*, 11-09-2009. <http://www.novayagazeta.ru/society/43627.html>

ЭЙХЕНБАУМ, БОРИС, 1969: *О прозе*. Ленинград.

ЯКОБСОН, РОМАН, 1987: *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс.

ZAKORNÉ RÁCZ, ERIKA: *A közzvetítés alakzata Ljudmila Ulickaja Daniel*

Stein, tolmács című művében. (рукопись)

Summary

The starting point of this study is that in 20th and 21st century literary thinking “realism” is not treated as an unambiguous category, which makes it impossible to provide a comprehensive answer to the question whether a return to 19th century realism can be observed in contemporary Russian literature. Nevertheless, a discreet poetic feature, *historicity*, which is traditionally part of any definition of realism and is a characteristic poetic method of 19th century authors and works, is clearly discernible.

This study examines the appearance and development of historicity in L. Ulitskaya’s *oeuvre* through the analysis of three works. The first work, the short story *Sonechka*, is a purely fictitious text, in which historicity appears only through its strong orientation by external points of reference, primarily in the characterization of the concrete historical setting and one of the heroes. The character of Robert Victorovich is based on the biography of an actual prototype, but the concrete and identifiable biographical data are complemented by partly or completely fictitious elements. The work titled *Daniel Stein, Interpreter* can be classified as fiction as far as its genre is concerned; however, it imitates the historian’s work of reconstruction. The method used in *Sonechka* becomes central here: the character of the protagonist, which can also be connected to a concrete prototype, is described through real-life characters and documents, as well as partly and completely fictitious ones.

The third text is Ulitskaya’s correspondence with M. Hodorkovsky, which is not a work of fiction, but a genuine literary and historical document. Its focus are concrete historical and social issues. At the

same time, the orientation of the genre and the relationship between the author and her correspondent raises the possibility of poetic composition.

The study of the three chronologically consecutive works shows that historicity has been receiving an increasing role in Ulitskaya's *oeuvre*, partly in terms of the author's position and partly in poetics in the commingling of historical and literary discourse. This phenomenon can be traced back two different sources. Firstly, the authors, primarily A. Pushkin and F. Schiller, in whose thinking and art history received an increasing significance, as a result of which they became distanced from romanticism. Secondly, the art of L. Tolstoy, in which history and the philosophy of history played a part from the very beginning and became more and more central later on.

Tünde Szabó

is an assistant professor at the Slavic Institute of the University of West Hungary. She has published studies on the following subjects: Dostoevsky's poetics, female characters in Russian literature and contemporary Russian literature in the context of 19th and 20th century literature.

Alla ricerca del senso perduto. Il ritorno alla *grande narrazione*: il caso di *Zelenyj Šater* di Ljudmila Uličkaja

✂ GIULIA GIGANTE • ggigante@ulb.ac.be

Il romanzo *Zelenyj Šater* di Ljudmila Ulickaja s'inserisce in una nuova tendenza realistica che si sta facendo strada in Russia negli ultimi anni e che esprime l'esigenza di capire che cosa abbiano significato, a livello umano, gli avvenimenti dell'ultimo secolo di storia russa. Ljudmila Ulickaja propone una riflessione sull'epoca della sua generazione cercando di attribuire un senso a quanto è accaduto. Racconta la Storia attraverso le storie, la fa rivivere trasmettendone l'atmosfera e il modo di sentire e scrivendo di tutto ciò che è stato significativo per coloro che l'hanno vissuta: i *realia*, gli ambienti e le persone. A rendere la rappresentazione dell'epoca più efficace contribuiscono, oltre alla componente autobiografica, i personaggi "vivi" del romanzo che si imprimono nella memoria e risultano comprensibili e vicini ai lettori che, in una certa misura, diventano partecipi della vita e dell'interiorità dei personaggi.

LJUDMILA ULICKAJA, ZELENYJ ŠATER, NUOVO REALISMO, RITORNO ALLA GRANDE NARRAZIONE, FAR RIVIVERE UN'EPOCA, PERSONAGGI VIVI, SPIRITO DEL TEMPO, DISSIDENTI, LA STORIA E LE STORIE, COMUNE PATRIMONIO INTELLETTUALE ED EMOTIVO

Lyudmila Ulitskaya's *Zelenyj Šater (Imago)* is an interesting example of new realism, a trend which has been making its way in contemporary Russian literature and which expresses the need to understand the impact of historical events of the last century not only on everyday life of Russian people, but most of all on their inner life and human relationships. Ulitskaya is in search of the sense lost in the folds of history. She describes History through individual stories and makes it alive by evoking its atmosphere and sensitivity, writing about everything which was meaningful to those who had lived through it: the *realia*, the various social milieux, the people. The description of that period is made even more convincing by the insertion of autobiographical elements and by the liveliness of the characters of the novel. The latter impress themselves on our memory and the readers, perceiving them as intelligible and close, tend, to an unpredictable extent, to feel part of the narration and get involved, soul and mind, in the outer and inner reality of its characters.

LYUDMILA ULITSKAYA, IMAGO, NEW REALISM, RETURN TO THE GRAND NARRATIVE, REVIVAL OF A TIME, LIVELY CHARACTERS, SPIRIT OF THE TIME, DISSIDENTS, THE HISTORY AND THE STORIES, COMMON INTELLECTUAL AND EMOTIONAL HERITAGE

We are entering a new age. Let's call it the Age of Authenticism.

— DOCX

In un recente articolo Edward Docx ha decretato la fine del postmodernismo come modello culturale dominante e proclamato l'avvento di una nuova era, caratterizzata dal bisogno di tornare alla verità e ai valori: l'età dell'autenticità.¹

La riflessione dello scrittore inglese, che prende l'avvio da un'analisi dell'arte contemporanea per poi estendersi al mondo della letteratura in senso lato, trova riscontro anche nel contesto della Russia contemporanea in cui per alcuni scrittori è diventata pressante l'esigenza di capire che cosa sia accaduto veramente nel loro paese nell'ultimo secolo, non in astratto, ma nel cuore e nella mente della gente. Le loro opere sembrano quasi rispondere alla sfida lanciata sulla rivista *Novyj Mir* da Irina Rodnjanskaja. In un articolo molto duro, la saggista russa criticava una certa letteratura contemporanea che non si fonda sulla vita, ma si sviluppa, in una ridda di movimenti neo (neobarocco), pseudo (pseudobarocco) e post (postmodernismo), a ridosso di altre correnti e opere letterarie e sulla scia di scrittori precedenti e i cui soggetti si basano “*не на сырой жизни а на книгах*”² (non sulla vita nuda e cruda ma sui libri).

L'interesse per il ripensamento della storia, nell'arco temporale che spazia dall'inizio del Novecento ad oggi, con l'obiettivo di illuminare il rapporto tra il processo storico e le storie di coloro che lo hanno vissuto, si manifesta in maniera evidente in *Zelenyj Šater*,³ l'ultimo romanzo di Ljudmila Ulickaja.

L'intento di questo articolo è di dimostrare perché questo romanzo apporta un contributo significativo al nuovo realismo, la tendenza che

si sta facendo strada in Russia negli ultimi anni e di cui la Ulickaja non è l'unica rappresentante.

FAME DI REALTÀ

“Хорошая литература - это вещь долгоиграющая, которая действует столетиями”⁴

— ZACHAR PRILEPIN

La “fame di realtà”,⁵ che per alcuni è più specificamente “fame di verità”,⁶ è un fenomeno che si manifesta non solo in Russia ma in numerose altre letterature dando vita ad opere che in vario modo rappresentano un ritorno al realismo. In Russia il postmodernismo ha costituito una normale reazione al crollo delle ideologie, alla sparizione delle limitazioni e alla perdita di punti di riferimento che fino a quel momento apparivano imprescindibili e che la dissoluzione dell'Urss ha spazzato via con una rapidità impensabile prima. Gli scrittori, non più “ingegneri delle anime”, improvvisamente liberi dalle pastoie della censura e dai canoni del realismo socialista, si sono trovati su un libero mercato a far fronte alla concorrenza non solo delle opere occidentali, ma anche e soprattutto di quelle dei grandi autori russi che venivano (ri)scoperte.

Il postmodernismo ben si è prestato ad esprimere i dubbi e le incertezze di un'epoca di passaggio, ma anche una nuova voglia di “giocare” con i testi e le parole, con i codici culturali e gli archetipi.

Negli ultimi anni, però, emerge nuovamente l'esigenza di raccontare il nostro tempo in maniera organica, anche se vi sono scrittori russi che non si sono mai allontanati dalla realtà. La Bol's'akova, nel riportare diversi esempi di scrittori rimasti in qualche modo legati alla realtà in

¹ Cfr. Edward Docx, *Postmodernism is dead*, in “Prospect Magazine”, Londra 20.7.2011.

² Cfr. Irina Rodnjanskaja, *Gamburgskij ežik v tumane* in “Novyj Mir”, 2001, №3.

³ Il romanzo, ancora inedito in italiano, per volontà dell'autrice, sarà pubblicato nelle altre lingue con il titolo *Imago*.

⁴ Cfr. l'intervista: *Прилепин: я вылавливал некоторых критиков с целью разбить им голову*, <http://ria.ru/interview/20120524/656691077.html#ixzz221GwFoaC>

⁵ È opportuno precisare che, pur utilizzando per la sua carica evocativa questa espressione che è il tema centrale del saggio *Reality Hunger. A manifesto* di David Shields, non condividiamo l'opinione dell'autore secondo cui la forma romanzesca ha esaurito le sue potenzialità narrative. Se è vero che negli ultimi anni si assiste a uno sviluppo di generi come la saggistica, la memorialistica e il collage, non riteniamo, però, che il romanzo come genere non sia più in grado di raccontare la realtà e sia stato “sorpassato”.

⁶ Emanuele del Rosso in *Nuovo realismo = nuovo romanzo?* distingue tra i due concetti facendo notare che la realtà rappresentata attraverso la creazione letteraria non sempre coincide con la verità, per sua natura più sfuggente e relativa.

7
Cfr. A. Ю. Большакова, *Литературный процесс сегодня: pro et contra* (статья первая), Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”, № 5, 2010.

epoca di postmodernismo, spezza una lancia a favore di una letteratura che dia spazio all’ “«обычный» нормальный человек, «как ты да я», который стремится выжить духовно, [...] который говорит на нормальном культурном языке” (all’uomo “comune”, normale, come te e come me, che si sforza di sopravvivere spiritualmente, [...] che parla una lingua normale, civile).

Raccontare un’epoca significa ripensarla cercando di attribuire un senso alle sue svariate manifestazioni: raccontare la Storia attraverso le storie. Non ci si limita ad una testimonianza, ma si cerca di far rivivere un’epoca. A tale processo si accompagna un tentativo di interpretazione e una ricerca di significati che comportano, tra l’altro, il recupero del punto di vista dell’autore demiurgo, una prospettiva nel postmodernismo sfumata e talvolta dispersa in mille rivoli.

Va rilevato che, sempre più spesso, negli ultimi anni, si osserva che a farsi interprete del ricco patrimonio in termini di umanismo russo, a trasmettere un insieme compatto di idee ed ideali, valori e modi di pensare e al tempo stesso rappresentare i fatti della vita quotidiana con i relativi *realia* tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo è una letteratura scritta da donne. Se ciò accade è perché le scrittrici, da un lato, non hanno mai perso completamente il contatto con il *byt* restando maggiormente ancorate alla realtà, dall’altro, sono per natura più introspettive, e quindi più inclini a osservare il modo in cui la realtà influisce sui moti dell’animo, e più capaci di empatia nei confronti dei personaggi, sentimento, quest’ultimo, che si trasmette ai lettori.

Dieci anni fa Viktor Erofeev, nel presentare un’antologia di giovani scrittori intitolata *Vremja rožat’*, pur servendosi per qualificare questo periodo di un’espressione non troppo felice come *babskij vek*, sottolinea il ruolo di primo piano assunto dalle donne scrittrici all’inizio del XXI secolo in netto contrasto con la situazione dei secoli precedenti in cui

la loro presenza nella letteratura era marginale e in cui più che essere il soggetto delle opere ne costituivano l’oggetto. Lo scrittore scriveva: “раньше им восторгались, выносили им приговоры, бросали под поезд” (prima suscitavano entusiasmi, erano oggetto di condanna, venivano gettate sotto un treno) e aggiunge sarcasticamente “и не одна не стала Достоевским” (Erofeev, 14) (e nessuna di loro è diventata Dostoevskij).

Alla Bossar sostiene, quasi a voler riprendere quest’idea e svilupparla, che Ljudmila Petruševskaja, Tat’jana Tolstaja, Ljudmila Ulickaja e Dina Rubina condividono una profonda sensibilità e formano insieme una specie di Dostoevskij collettivo⁸ dell’inizio del XXI secolo.

Ciò che mi sembra peculiare in opere come *Zelenyj šater* di Ljudmila Ulickaja ma anche *Vremja ženščin* di Elena Čižova⁹ e *Na solnečnoj storone ulicy* di Dina Rubina¹⁰ è la capacità delle autrici di “volare alto” senza tuttavia perdere il contatto con la terra, con il contesto concreto. A differenza di tanti contemporanei, non si rifugiano nel passato remoto né si proiettano nel futuro, ma scelgono il nostro tempo cercando di capire in che modo gli eventi storici abbiano influito non solo sulle vicende e sulle scelte di vita delle persone, ma anche sul loro modo di comportarsi, sui loro amori, sulla loro vita spicciola.

Attraverso il ripensamento della storia si configura una ricerca della verità che va intesa, secondo alcuni, nel suo senso più elevato di *istina* (affermazione di Oleg Pavlov, riportata da Čuprinin, 444). Il nuovo realismo è una presa di coscienza che corrisponde anche agli auspici della critica. Nel 2011 Claudio Magris riscontrava nel saggio *E’ pensabile il mondo moderno senza il romanzo?* (Magris, 880) una sorta di regresso da parte degli scrittori contemporanei rispetto alle grandi sperimentazioni del passato prossimo e una certa riluttanza a prendere atto dei capovolgimenti in corso. Sulla stessa lunghezza d’onda nel 2002 Mauro Martini osservava: “Il dato stupefacente è comunque l’assoluta incapacità

8
Cfr. A. Боссарт, *Коллективного Достоевского в начале XXI века пишут женщины*, «Новая Газета», № 41, 2002.

9
Elena Čižova, *Vremja ženščin*, Mosca 2010. Edizione italiana: *Il tempo delle donne*, traduzione di Denise Silvestri, Milano 2011.

10
Dina Rubina, *Na solnečnoj storone ulicy*, Mosca 2008. Edizione italiana: *Il sole dolce dei ricordi*, traduzione di Emanuela Guercetti, Napoli 2011.

11
Ljudmila Ulickaja,
Medeja i ee deti, Mosca
1997. Edizione italiana
a cura di Giulia Gigan-
te: *Medea*, Torino 2000.

12
Ljudmila Ulickaja,
Kazus Kukockogo,
Mosca 2001. Edizione
italiana a cura di Elena
Kostjukovič, traduzio-
ne di Emanuela Guer-
cetti: *Il dono del dottor
Kukockij*, Milano 2006.

13
Ljudmila Ulickaja, *Daniel' Štajn, prevodčik*,
Mosca 2008. Edizione
italiana a cura di Elena
Kostjukovič, traduzio-
ne di Emanuela Guer-
cetti: *Daniel Stein, tra-
duttore*, Milano 2010.

della letteratura russa di riflettere su se stessa, sui suoi strumenti e sulle sue potenzialità” (Martini, 98).

COME RIVIVE UN'EPOCA

“La littérature peut beaucoup. Elle peut [...] nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre [...] Les récits des romanciers [...] me font rêver, trembler d'inquiétude ou désespérer [...]” (Todorov, 72)

Ljudmila Ulickaja prende sempre spunto da fatti e personaggi reali e costruisce le sue storie partendo da un nucleo centrale concreto per poi allargare la narrazione in una serie di cerchi concentrici che abbracciano la storia ufficiale. Nelle sue opere affronta avvenimenti drammatici, come la deportazione dei Tatars (in *Medeja i ee deti*¹¹), la presunta congiura dei medici ebrei (in *Kazus Kukockogo*¹²), il nazismo e la persecuzione degli ebrei (in *Daniel Stein*¹³), per non citarne che alcuni. L'interesse della scrittrice per le tematiche storiche è andato incrementandosi nel tempo e il ruolo che esse assumono in *Zelenyj Šater* è rilevante: non semplice spunto né sfondo, ma la materia prima con cui l'autrice imbastisce la narrazione.

Zelenyj Šater è un viaggio attraverso quarant'anni di storia russa, un arco di tempo racchiuso tra due date fondamentali: la morte di Stalin, evento determinante per il destino del popolo russo, e quella di Josif Brodskij che chiude un'epoca. Con gli episodi e le vite raccontate nel romanzo Ljudmila Ulickaja fa rivivere un periodo storico, ricostruendo le circostanze, ma anche e soprattutto lo spirito del tempo.

Protagonista del libro è la generazione degli *šestidesjatniki*, cui appartiene la scrittrice stessa, ed in particolare un trio di personaggi,

Micha, Il'ja e Sanja, nati nella metà degli anni '40 – che diventano, percorrendo itinerari di vita diversi, tutti dissidenti – cui corrisponde specularmente un altro terzetto, questa volta femminile, che la scrittrice colloca leggermente più in secondo piano.

Alla domanda epocale “Что делать?” gli eroi del libro sembrano rispondere con una sorta di fuga che assume forme e connotazioni diverse; talvolta si presenta come un'evasione dalla realtà del realismo socialista attraverso l'arte o la poesia, talvolta come un greve oblio in cui sprofondare grazie all'alcool. Oppure si configura come un impegno politico per cercare di cambiare la società o come un semi-isolamento in una campagna sperduta. Talora, invece, può essere l'abbandono del proprio mondo attraverso l'emigrazione all'estero o, ancora più radicalmente, un salto dalla finestra con cui porre fine ai propri giorni.

L'evoluzione dei destini dei personaggi costituisce l'occasione per raccontare dal di dentro una serie di avvenimenti cruciali, come ad esempio l'ecatombe che si verificò ai funerali di Stalin e che venne ignorata o volutamente sminuita dalla stampa di stato. Sui passi di Il'ja, deciso a tutti i costi a partecipare al corteo funebre per fissarne l'immagine attraverso l'inseparabile macchina fotografica, la scrittrice narra ciò che accadde nelle strade della capitale, il clima di follia collettiva, il flusso gigantesco e inarrestabile della folla che calpestò, travolse e uccise almeno 1500 persone.

Di grande efficacia narrativa risulta la scelta della Ulickaja di fare della morte del tiranno l'*incipit* del romanzo. Con poche misurate parole, icasticamente, si succedono tre brevi scene in interni moscoviti che mostrano tutta la gamma delle reazioni dei sudditi, dalla soddisfazione alla rassegnazione, dalla paura a una velata speranza. Nella prima, che si svolge nella cucina di una famiglia di ebrei, la nonna, prima ancora che la radio annunci la notizia, si prepara a festeggiare: “Раечка,

14
Nomignolo con cui
in famiglia veniva
chiamato Stalin.

ты купи [...] чего-нибудь сладкого. Я так думаю, что Самех сдох” (Ulickaja, 8) (Raečka, compra qualcosa di dolce. Credo che Samech¹⁴ abbia tirato le cuoia).

Nel secondo interno moscovita, un marito apostrofa rudemente la moglie che si dispera: “Nu, čto voeš, dura? Chuže ne budet!” (Ulickaja, 9) (Che hai da strillare, cretina? Peggio di così non potrà essere!). Nella terza famiglia, composta da cittadini sovietici modello di comprovata fede comunista, la reazione è in sintonia con la propaganda ufficiale: “Случилось несчастье! [...] Сталин умер!” (Ulickaja, 8) (E’ accaduta una disgrazia! [...] E’ morto Stalin!).

Nel secondo capitolo, Новый учитель (Il nuovo insegnante), la scrittrice mette a confronto la reazione ufficiale di unanime sconforto che si manifesta nel cordoglio del personale docente e degli allievi di una scuola e, come contraltare, le parole di un insegnante illuminato il cui ruolo nel romanzo è molto importante, Viktor Jul’evič Šengeli: “Умер тиран. Умер титан. Существо древней породы, из подземного мира, страшное, сторукое, стоглавое. С усами.” (Ulickaja, 56) (E’ morto il tiranno. E’ morto il titano. Un essere di antica razza, del mondo degli Inferi, terrificante, dalle cento braccia e cento teste e con i baffi.).

Nello stesso capitolo un altro tassello si aggiunge in maniera tragico-mica a completare il quadro: la storia di un gruppo di donne georgiane, lamentatrici di professione, precettate ed inviate forzatamente a Mosca per il compianto funebre del dittatore: “День плачем, ночь плачем, еще день плачем, мне уж надоело. Репетируем!” (Ulickaja, 63) (Il giorno piangiamo, la notte piangiamo, il giorno dopo piangiamo ancora, non se ne poteva più. Facevamo le prove!).

La penna della Ulickaja si districa agevolmente tra altre problematiche complesse come la questione dei Tatars deportati da Stalin, un tema caro alla scrittrice, e le persecuzioni nei confronti dei religiosi, un

argomento anch’esso già affrontato in precedenza. Ma, in *Zelenyj Šater*, la Storia assurge a protagonista: “Эпоха мнет судьбы, как пластиковые стаканчики. Живая, движущаяся людская масса – марксистов, поэтов, генералов, партийных работников, художников, гробовщиков, соседей по коммуналке – утрамбовывается в плотный слой лишь для того, чтобы страница истории перевернулась в очередной раз”¹⁵ (L’epoca schiaccia i destini come fossero bicchierini di plastica. La massa umana, viva e in movimento, di marxisti, poeti, generali, lavoratori di partito, artisti, becchini e coinquilini di *kommunalki*, si compatta in un unico strato solo perché una pagina di storia possa voltarsi per l’ennesima volta).

Il nucleo centrale intorno al quale si sviluppa la *fabula* del romanzo e si intrecciano le storie dei due terzetti è rappresentato dal tema della dissidenza. L’opposizione politica, in forma attiva o passiva, attraversa tutta la narrazione assumendo connotati e aspetti diversi. I tre protagonisti si distinguono per la capacità di libero pensiero cui li ha educati Šengeli, loro maestro di scuola e di vita, e l’autonomia di giudizio a cui li ha abituati l’eccezionale nonna di Sanja, ma tale prerogativa costituisce anche la causa della loro rovina (emigrazione, morte, isolamento).

Nel sottolineare come del movimento dei dissidenti facciano parte persone disparate con idee e obiettivi non sempre concordanti e come agli ideali di giustizia e libertà si accompagni talvolta anche un certo pragmatismo (riprodurre i *samizdat* è per Ilja anche fonte di guadagno), Ljudmila Ulickaja rappresenta la costellazione degli *inakomysljaščie* rifuggendo da *cliché* e mitizzazioni.

Nel tracciare la storia della dissidenza l’autrice non si limita ad un intento documentario né procede per astrazioni e generalizzazioni. A restare dominante è l’interesse per il modo in cui la Storia irrompe nei destini dei personaggi influenzando sulle loro vicende amorose, sui

15
Cfr. Лера Тихонова,
Людмила Улицкая
построила шатер
для мертвых, 13
января 2011, [http://
www.infox.ru/afisha/
book/2011/01/13/
ulitskaya.phtml](http://www.infox.ru/afisha/book/2011/01/13/ulitskaya.phtml)

16
Cfr. Елена Дьякова,
Москва-которой-нет
in "Novaja gazeta", №
3 del 17 gennaio 2011.

legami di amicizia, sui rapporti con i figli e gli altri familiari dei personaggi nonché sulle loro possibilità di lavorare in un contesto in cui il *tunejadstvo* era reato.

Nel libro, come osserva felicemente la Djakova, "*капитальные коммунальные стены старинных чистопрудных домов истончаются на глазах*"¹⁶ (i muri maestri degli appartamenti in coabitazione nelle antiche palazzine dei *Čistye prudy* si assottigliano dinanzi ai nostri occhi). Ciò rende, in una certa misura, i lettori partecipi della vita e dell'interiorità dei personaggi.

Con la morte di Brodskij ha fine un'epoca e termina anche il libro in cui Ljudmila Ulickaja ha cercato di farla rivivere, di capirla, di trasmetterne i sentimenti e l'atmosfera, scrivendo di tutto ciò che è stato significativo per coloro che l'hanno vissuta: i *realia*, gli ambienti e le persone. Nel romanzo trovano spazio, tra gli altri, Sacharov e Ljubimov, Sinjavskij e Daniel' e Ol'ga Ivinskaja, si ripercorre il destino di scritti in *samizdat* e *tamizdat*.

A proposito di Jurij Ljubimov, nel capitolo *Ten' Gamleta* (L'ombra di Amleto) viene descritto lo spettacolo dell'*Amleto* con Vysockij al mitico teatro Na Taganke. Per un'intera generazione di russi, e non solo, il teatro di Ljubimov ha rappresentato la quintessenza di un certo modo di pensare e di sentire. La scrittrice riesce a rievocare il significato attraverso la splendida descrizione delle sensazioni che una delle protagoniste femminili, Olja, prova nell'assistere alla *pièce*: "*И мурашки пошли по рукам, по спине. И так до самого конца, на одном дыхании все шло и шло, и текст был как будто только что рожденный, в первый раз услышанный*" (Ulickaja, 359) (I brividi le scorrevano lungo le braccia e la schiena. E così fino alla fine, tutto scorreva d'un sol fiato e il testo era come appena nato, come se lo si ascoltasse per la prima volta).

E' una sorta di ebbrezza e beatitudine che fa girare la testa e tremare per l'emozione e testimonia il senso di appartenenza a un comune patrimonio intellettuale ed emotivo.

A volte, la descrizione dell'atmosfera del tempo è così vivida che si ha l'impressione di vederla rivivere sotto i nostri occhi: "*На улицах шел дождь, сыпал снег, летел тополиный пух, стояла нестерпимая политическая трескотня о свершениях и победах – уже догнали и почти перегнали. На кухнях пили чай и водку, шелестели преступные бумаги, шуршали магнитофонные ленты с Галичем и молодым Высоцким, там тоже рождались новые звуки и новые смыслы....*" (Ulickaja, 237) (Per le strade pioveva, cadeva la neve, volteggiavano le piume di pioppo, imperversava l'insopportabile chiacchiericcio politico su realizzazioni e progressi – li abbiamo raggiunti e quasi superati. Nelle cucine si bevevano tè e vodka, fruscavano i fogli criminali, ronzavano i nastri delle registrazioni di Galič e di Vysockij giovane e anche lì nascevano nuovi suoni e nuovi significati ...).

La Ulickaja rivolge alla realtà uno sguardo disincantato e non esita a introdurre un'equazione nella quale ad un'epoca odiosa in quanto cannibale, che divora senza pietà giovani di talento e belle speranze (così potrebbe essere riassunta la trama del libro), corrisponde uno squallore estetico: "*Некрасивые люди, одетые в некрасивую одежду, некрасиво себя вели. Жизнь за пределами книжного пространства была какая-то оскорбительная, зато в книгах билась живая мысль, и чувство, и знание*" (Ulickaja, 52) (Persone brutte, vestite male, che si comportavano male. Al di fuori dello spazio della letteratura la vita era offensiva, ma nei libri pulsava il pensiero vivo, i sentimenti, il sapere).

Il degrado etico ed estetico di chi ci circonda non può e non deve diventare un pretesto per l'abbruttimento dell'individuo. La frase scelta come epigrafe del libro suggella l'importanza che l'autrice attribuisce

17
Cfr. l'intervista di
Ljudmila Ulickaja
a Ria Novosti del 9
febbraio 2011.

18
Ibidem.

ai valori etici. Il messaggio che l'autrice intende trasmettere attraverso le parole che Pasternak rivolgeva, in una lettera del 1952, a Šalamov è chiaro: il Bene e il Male restano valori assoluti anche in tempi oscuri: «*Не утешайтесь неправотою времени. Его нравственная неправота не делает еще нас правыми, его бесчеловечности недостаточно, чтобы, не соглашаясь с ним, тем уже и быть человеком*» (Ulickaja, 5) (L'ingiustizia del tempo non deve costituire un alibi. Il fatto che un'epoca sia moralmente ingiusta non ci rende per questo giusti e la sua disumanità non è sufficiente a renderci umani solo perché non siamo d'accordo).

In questa stessa ottica *Zelenyj Šater* si pone come un monito per le generazioni future. E' la scrittrice stessa a spiegare di aver concepito la propria opera come «*книга-предупреждение для тех, кто ностальгирует по «славному советскому прошлому»*» (un libro-avvertimento per i nostalgici del «grandioso passato sovietico»)¹⁷. Nelle sue intenzioni il libro dovrebbe far svanire qualsiasi rigurgito nostalgico: «*сломанные тоталитарным режимом судьбы героев охладят пыл ностальгирующих по тем временам, когда мы были сильнее, и ракеты наши летали, и балет танцевал, и как-то вроде проще жилось*»¹⁸ (i destini dei personaggi, spezzati dal totalitarismo, raffredderanno il fervore di coloro che provano nostalgia per i tempi in cui eravamo più forti, viaggiavamo nello spazio, le stelle del balletto danzavano e in un certo senso si viveva più semplicemente).

LE TRACCE DEL POSTMODERNISMO

«Dire addio alla verità [...] è la revoca della sola chance di emancipazione che sia data all'umanità, il realismo, contro l'illusione e il sortilegio» (Ferraris 112)

La Bol'shakova intravede nella letteratura russa attuale una tendenza all'incontro del realismo e postmodernismo in uno stesso testo: una sintesi in cui il realismo si rigenera e il postmodernismo evolve.¹⁹

Se si esamina il romanzo di Ljudmila Ulickaja alla luce di questa riflessione si riscontra la coesistenza, all'interno di una struttura narrativa che riecheggia nella sua compattezza l'impostazione del romanzo tradizionale, di procedimenti che appartengono più propriamente allo stile postmoderno. Il primo elemento da prendere in considerazione è l'organizzazione cronologica dell'opera in cui l'autrice, ignorando tutti i possibili schemi classici di rappresentazione temporale, porta i lettori a viaggiare avanti e indietro nel tempo. Più che di ordine cronologico si può parlare di un «disordine cronologico», un procedimento che ricorda la tecnica della mescolanza dei tempi tipica del postmodernismo e che corrisponde al *koktel myslej* di cui parla Tat'jana Koljadič nel passare in rassegna *l'igra v kubiki* (secondo la definizione della studiosa) dei postmodernisti (Koljadič, 78-102).

Con la scelta di proporre una serie di episodi, talvolta quasi aneddotici,²⁰ che ricostruiscono la lotta contro il potere sovietico, e ricorrendo alla tecnica del montaggio già utilizzata in *Daniel Stein*, la Ulickaja innesta nel testo un altro elemento riconducibile al postmodernismo.

La maniera in cui procede *Zelenyj Šater* è molto originale: vi si alternano anticipazioni, retrospettive e flash-back, ma anche capitoli in cui le vicende di un personaggio vengono raccontate ordinatamente, dall'inizio alla fine. E' un *puzzle* che risulta chiaro solo alla fine dell'opera.

Resta da stabilire se si tratti di un nuovo genere letterario, il *roman v rasskazach* (romanzo in racconti), secondo la definizione proposta dalla D'jakova (D'jakova, 22), o non piuttosto di un arricchimento del romanzo di stampo realista mediante uno dei procedimenti che, a suo tempo, è servito a dare impulso alla letteratura russa in un momento di stallo

19
Cfr. А. Ю. Большакова, *Русская литература на рубеже XX-XXI веков: новые приоритеты*, Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение», №3, 2011.

20
Cfr., ad esempio, i capitoli *Кофейное пятно*, *Маловатенькие сапоги* e *Орденосные штаны*.

21
Cfr. Наталья Резанова,
Людмила Улицкая:
Парадоксы здравого
смысла in MIGnews.
com dell'11.3 08.

(Berg, 19–37). Vi si potrebbe applicare la definizione di “letteratura di resistenza” (nel senso di un manuale di elettrotecnica), come la intende Tirinanzi: “un filo che, attraversato dalla corrente, si scalda fino ad illuminarsi e a rischiare una stanza, una piazza o una città” (Tirinanzi 201).

IL RESPIRO DEL TEMPO

“Будто в магическом кристалле, увидеть отражение своих мыслей, проблем и вопросов” (Чупринин, 444)

Uno degli elementi chiave della poetica della scrittrice è l’attenzione rivolta all’essere umano nella sua interezza, con il suo coagulo di passioni, paure, sogni, e debolezze e con la sua capacità creativa, sia manuale che intellettuale.

La galleria di personaggi “vivi” che popola i libri di Ljudmila Ulickaja si imprime nella memoria per le sue caratteristiche vitali, legate ai *realia* della vita sovietica, ma al tempo stesso comprensibili e vicine ai lettori di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Come ha osservato la critica, i suoi romanzi sono “*проникнуты совершенно особым мироощущением, которое, тем не менее, оказывается близким очень многим*”²¹ (permeati da una visione particolare del mondo che tuttavia risulta familiare a moltissimi). Le contraddizioni interiori, le difficoltà esistenziali, le paure grandi e piccole della vita, le vicende quotidiane sono descritte in uno stile semplice, ma mai banale o superficiale. I suoi personaggi colpiscono perché il lettore li percepisce come autentici: come dimenticare Sonja, l’acanita lettrice che trova nei libri quella felicità che la vita non le ha potuto dare, o Maša, l’infelice e fragile scrittrice di versi, capace di gettarsi a capofitto in un amore assurdo che non potrà che portarla alla rovina? O ancora Medea, condannata

dal destino ad allevare figli altrui senza poterne avere di propri e a custodire gelosamente segreti che avrebbe preferito ignorare ma che, ciononostante, è dotata di un equilibrio che nulla potrà scalfire e possiede una forza morale che, lungi dal renderla intollerante, la rende ancora più umana e piena di *pietas*? O, per tornare a *Zelenyj Šater*, Njuta (Anna Aleksandrovna, la nonna di Sanja) che con la sua indipendenza di spirito, l’indomita passione per le cose impalpabili che danno un senso alla vita, lascia un’impronta non solo nella coscienza di coloro che nel corso del romanzo hanno la ventura di conoscerla, ma anche in quella dei lettori?

Inoltre, Ulickaja dà spesso prova di una capacità di empatia nei confronti dei suoi personaggi, assortita a uno sguardo venato di umorismo, che ricorda quello *čechoviano*.

A comporre il mosaico che fa sì che *Zelenyj Šater* rappresenti un ritorno alla grande narrazione di matrice neorealistica si aggiunge la componente autobiografica che si inserisce organicamente nella sua scrittura. Nelle opere della scrittrice confluiscono non solo le esperienze vissute in prima persona, ma anche le vicende di numerose altre persone appartenenti al suo nucleo familiare e alla cerchia di amici o alla storia e letteratura del suo tempo. E’ la Ulickaja stessa a farlo presente: “*естественно личный жизненный опыт играет очень важную роль в моем повествовании*”²² (le esperienze personali di vita hanno effettivamente un ruolo molto importante nella mia narrazione).

Anche gli studi di genetica e l’attività lavorativa in campo scientifico svolta prima di approdare alla letteratura influiscono sul suo metodo di scrittura e stile di narrazione, determinando l’interesse per l’uomo “in carne ed ossa”.

A conclusione di un saggio sulla letteratura russa degli anni ‘90, Aleksandr Nemzer invocava una letteratura che non fosse soffocante,

22
Dichiarazione di Ljudmila Ulickaja durante la presentazione dell’edizione tedesca del libro *Skvoznaja linija* alla Buchmesse di Francoforte, ottobre 2003.

ma ariosa (воздушная) (Nemzer, 422-428). Nelle storie attraverso cui Ljudmila Ulickaja ricostruisce la Storia cercando di capirne il senso l'aria c'è. ♡

Bibliografia

- BERG, M., 2000: *Introduzione in Che cos'è il postmodernismo russo?*, a cura di D. Possamai, Padova.
- ДЬЯКОВА, Е., 2011: *Москва-которой-нет* in "Novaja gazeta", № 3 del 17 gennaio 2011.
- ЕРОФЕЕВ, В., 2001: *Время рожать*. Mosca.
- FERRARIS, M., 2012: *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari.
- КОЛЯДИЧ, Т., 2010: *От Аксенова до Глуховского*. Mosca.
- MAGRIS, S., 2008: *E' pensabile il mondo moderno senza il romanzo?* in *La cultura del romanzo* a cura di F. Moretti, Torino.
- MARTINI, M., 2002: *Oltre il disgelo*. Milano.
- НЕМЗЕР, А., 1998: *Литературное сегодня. О русской прозе. 90е*. Mosca.
- TIRINANZI DE MEDICI, S., 2012: *Il vero e il convenzionale*. Torino.
- ТОДОРОВ, Т., 2007: *La littérature en péril*. Parigi.
- УЛИСКАЈА, Л., 2011: *Zelenyj Šater*. Mosca.
- ЧУПРИНИН, С., 2007: *Жизнь не по понятиям*. Mosca.

Summary

Lyudmila Ulitskaya's *Zelenyj Šater (Imago)* provides a significant contribution to new realism, a trend which has been making its way in contemporary Russian literature and which expresses the need to understand the impact of historical events of the last century not only on everyday life of Russian people but most of all on their inner life and human relationships. Postmodernism was rather well-fitted to represent the doubts and uncertainties of a transition period, but now an almost existential need to tell about our time in a more structured way has appeared.

In her novel Lyudmila Ulitskaya describes a period, the époque of *šestidesjatniki* to which she belongs, over a time horizon that ranges from Stalin's death to Brodsky's departure, trying to capture its spirit, to find a sense to its different forms and aspects. She describes History through individual stories and makes it alive by evoking its atmosphere and sensitivity, writing about everything which was meaningful to those who had lived through it: the *realia*, the various social milieux, the people.

In the novel, Sacharov and Ljubimov, Sinjavskij and Daniel, Brodskij and Ol'ga Ivinskaja interact with the fictional characters. The author goes over the fortunes and misfortunes of Russian dissidents, describing vividly their vicissitudes and the history of *samizdat* and *tamizdat*.

The writer focuses her attention on the way History interferes with the characters' lives, changing the paths of their existence, affecting their relationships to their partners, friends, children and relatives and preventing them from working, hence exposing them to the crime of "social parasitism".

In its compactness, the narrative structure of *Zelenyj Šater* moves along the lines of a traditional novel, but occasionally makes recourse to postmodernist techniques, mixing narrative times, employing montage procedures and combining the different storylines as pieces of a greater jigsaw puzzle.

The description of that period is made even more convincing by the insertion of autobiographical elements and by the liveliness of the characters of the novel. The latter impress themselves on our memory and the readers, perceiving them as intelligible and close, tend, to an unpredictable extent, to feel part of the narration and get involved, soul and mind, in the outer and inner reality of its characters.

Giulia Gigante

is a Collaborateur scientifique at the Department of Russian Language and Literature at the Université Libre de Bruxelles (ULB) and author of the book *Dostoevskij onirico, (Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, Napoli 2001)*.

Selected publications:

- "Il fenomeno dei giovani scrittori russi che scrivono in un'altra lingua", eSamizdat, n.1 (VI), 2008, pp. 283-288;
- "Уход в «иное измерение» в прозе Людмилы Улицкой", Литературный Календарь, № 4 (13), Moscow 2011, pp. 35-43;
- "Трансверсальная коммуникация: российские писатели в чужой речевой культуре. О российских по рождению писателях, пишущих на «неродном» языке". In *Коммуникативистика в современном мире*, Barnaul 2012, pp. 146-149;
- "Entre deux langues et deux cultures" in *Etre russe, écrire à l'étranger*, éd. Graham Roberts et Anna Akimova-Louyest, Berne 2013 (forthcoming).

- *Внутри и вне реальности. Некоторые скрытые мотивы поэтики Людмилы Улицкой и роль писательницы в современной российской литературе”, Slavica Belgica, Gent 2013 (forthcoming)*

Ritorni pošt-ideologici all'ideologia nella letteratura slovacca dopo il 1989

✉ DANA HUČKOVÁ • dana.huckova@savba.sk

I ritorni all'ideologia nella letteratura slovacca dopo il 1989 si possono distinguere in due gruppi di base: 1. i traumi dalla storia e l'analisi del male; 2. la descrizione dell'interpretazione della storia ufficiale con ironia. Il nuovo modo postideologico di vedere la storia si è ampiamente servito del principio costruttivo del bricolage – principio secondo cui vengono inseriti nel nuovo insieme già funzionante degli elementi non omogenei che si mescolano tra di loro cambiando le svariate tecniche letterarie. La letteratura slovacca dopo il 1989 non ha definitivamente abbandonato le grandi narrazioni storiche, ma dopo una breve pausa ha di nuovo ripreso a raccontarle, basandosi per ispirarsi sull'eredità dell'ideologia e sul come essa veniva assimilata.

LETTERATURA SLOVACCA,
20. SECOLO, IDEOLOGIA, STORIA

Reviews of ideology in Slovak literature after 1989 have two basic forms, the first being the traumas of history and the analysis of evil and the second ironic reflections on the official interpretation of history. A new post-ideological view of history makes use of the construction principle of bricolage, where a new meaningful and functional whole is created by joining originally incompatible elements and by intentionally changing and blending various literary techniques. Slovak literature after 1989 did not give up on telling big stories, but, in fact, rediscovered them. The legacy of the ideology and the process of coming to terms with it has become the common ground of new grand narratives.

SLOVAK LITERATURE,
20TH CENTURY, IDEOLOGY, HISTORY

1
Valér Mikula, uno scienziato slovacco di letteratura, mette in dubbio la glorificazione degli anni sessanta: gli anni cinquanta, gli anni di un forte schematismo, secondo la sua opinione „privano non da poco i decenni successivi della propria autonomia; i singoli decenni successivi sono sostanzialmente delimitati proprio dal loro rapporto con gli anni cinquanta - sia come conferma che come polemica verso di loro“. MIKULA, Valér: „Gli anni cinquanta „rossi“ negli anni sessanta „d'oro“. In: *Romboid*, vol. 39, 2004, nr° 1, pagg. 36-45.

Con l'arrivo del 1989 in Slovacchia si verificarono radicali cambiamenti sociali e, naturalmente, crebbero nuove aspettative per svolte e cambiamenti. In letteratura questi erano legati in primo luogo al superamento della dottrina del realismo socialista e della mancanza di autenticità nel linguaggio ed all'abolizione dei criteri ideologici restrittivi.

All'atto pratico però la pluralità delle opinioni e le nuove possibilità non hanno portato automaticamente ad una metamorfosi interiore. La prima metà degli anni novanta si è quindi svolta sotto l'insegna dell'adeguamento alla nuova situazione.

In letteratura quest'epoca ha significato l'inizio di un processo di rivalutazione della letteratura slovacca, in particolare la letteratura degli ultimi decenni, nonché quella del periodo tra le due guerre adattata, in retrospettiva, interpretando i testi secondo i criteri dell'epoca del realismo socialista. Si sentiva inoltre la necessità di una ricerca di valori e di stile a cui potersi, nonostante la rottura della società, ricollegare. In questo senso furono rilevanti gli anni sessanta, quelli autonomi (legati ai processi di liberalizzazione che, a fine decennio, furono soffocati con fermezza e determinazione dalla cosiddetta normalizzazione) e, parzialmente, la seconda metà degli anni ottanta. Per i modi in cui la letteratura si è sviluppata, si è visto una somiglianza con il postmodernismo, i cui esordi furono alla fine degli anni sessanta, cui seguì un consolidamento negli anni ottanta, per poi esplodere nelle opere dei giovani autori negli anni novanta. In questo periodo rinasce il mito degli anni sessanta, i cosiddetti „anni d'oro“ a cui erano legati gli esordi degli autori più anziani che predominarono agli inizi degli anni novanta.

Mentre nella sfera politica e sociale, a proposito del 1989, è giusto parlare di un momento di transizione importante, dell'inizio di

un'altra epoca, in letteratura „la situazione post-novembre non ha portato immediatamente a nuovi temi né a cambiamenti in poetica“ (V. Mikula; *Slovník slovenských spisovateľov/Dizionario degli scrittori slovacchi*, 1999: 32). Più che di svolta repentina si tratta di una modifica di valori letterari. La letteratura ha avuto bisogno di un certo tempo per reagire alla nuova situazione - le sue prime reazioni furono infatti di genere operativo piuttosto che di tipo letterario: esse furono legate alla correzione delle ingiustizie e alla creazione di un'immagine del tutto nuova, senza deformazione ideologica.

Subito dall'inizio degli anni novanta furono accettate le opere letterarie dall'esilio e di samizdat che, fino ad allora erano rimaste fuori dalla letteratura ufficiale. Quest'accettazione ebbe però in vari casi anche un retroscena di polemiche. Il processo di reintegrazione delle opere letterarie di autori di diverse sfere di comunicazione (letteratura nel cassetto, letteratura dell'esilio, letteratura dei dissidenti, autori con divieto di pubblicare), autori con esperienze e opinioni di vita assai diverse, non fu una questione di breve durata. „Questo processo durerà probabilmente fino a quando sulla scena letteraria non comparirà una generazione che si muova nello spazio di pluralità con criteri di valori comuni“ così si è espresso Peter Zajac (Zajac 2001: 80). Nel contesto nazionale furono inseriti nel processo di reintegrazione diversi autori - sia quelli in vita che quelli già deceduti: possiamo selettivamente nominare Juraj Špitzer, Ivan Kupec, Vlado Bednár, Dušan Kužel, Janko Silan, Valentín Beniák, Pavol Strauss (autori che scrivono, ma per le condizioni sociali non pubblicano); Dominik Tatarka, Ivan Kadlečík, Milan Šimečka, Martin Šimečka, Hana Ponická, Oleg Pastier, Miroslav Kusý (dissidente), Rudolf Dilong, Mikuláš Šprinc, Karol Strmeň, Jozef Cíger-Hronský, Pavol Hrtus Jurina, Leopold Lahola, Jaroslava Blažková, Ladislav Mňačko, Irena Brežná, Dušan Šimko

(esilio) ecc. Mentre però i primi furono introdotti in letteratura, gli altri, nella nuova situazione di rivalutazione, furono accantonati. Questo riguardava prima di tutto gli autori che alla fine degli anni quaranta e negli anni cinquanta glorificavano il nuovo regime con le loro opere schematiche. Dato che le nuove interpretazioni di queste opere mettevano in evidenza i valori estetici e non quelli ideologici, non vennero integrate in letteratura.

CONTINUITÀ

Gli anni novanta furono dominati da quella generazione di autori i cui esordi furono legati alla situazione letteraria della prima metà degli anni sessanta. Questo periodo fu caratterizzato da una narrazione in forme prosaiche ampie, in racconti e novelle, ed altresì dal distogliere l'attenzione da un personaggio pubblico ad uno privato, dall'inclinazione alla quotidianità, dall'analisi esistenziale, dall'elaborazione di problematiche legate a sentimenti intimi, dalla detabulizzazione, dalla ricerca di un legame con gli altri. Diversi autori di questa generazione forte, negli anni settanta e ottanta, si rifiutarono di partecipare a queste costruzioni ideologiche, non accettando un regime totalitario. Sono proprio loro che, invece, nella prima metà degli anni novanta, hanno goduto di un periodo di attiva partecipazione letteraria. Parliamo di scrittori come **Ján Johanides**, **Rudolf Sloboda**, **Pavel Vilikovský**, **Pavel Hrúz**, **Dušan Dušek**, **Dušan Mitana**, **Alta Vášová**. Fa parte di questo gruppo altresì **Stanislav Rakús**, che esordì, rispetto ai precedenti, tardi, nella seconda metà degli anni settanta, ma che negli anni ottanta, per i motivi ideologici, ebbe in letteratura una pausa totale; il cambiamento della situazione sociale e politica significò per lui un ritorno alla prosa. Un altro loro compagno di ge-

nerazione che fece parte di questo gruppo fu **Lajos Grendel**, autore scrivente in ungherese ma residente in Slovacchia, introdottosi nel contesto letterario slovacco tramite le traduzioni in slovacco.

DIFFIDENZA NELL'IDEOLOGIA

Nelle opere degli autori dopo il 1989 risuonano fortemente gli argomenti sul regime totalitario e sulla libertà personale. Tutti questi autori non hanno fiducia in un'ideologia in tutte le sue varianti, dubitano dell'interpretazione ideologica del mondo, negano la sua universalità. Gli autori nelle loro opere ritornano al personaggio reale – a un piccolo essere umano in un vasta storia slovacca regionale (J. Johanides, P. Hrúz) e straniera (P. Vilikovský) e pure a un piccolo essere umano negli spazi di finzione (L. Grendel). Gli argomenti che vengono trattati sono la vita degli uomini nel sistema politico del regime totalitario messa a confronto con una vita vera e, d'altra parte, con la disgregazione post-totalitaria dei valori. Gli autori reagiscono all'unica interpretazione del mondo in regime comunista mettendo in evidenza la pluralità di altre realtà.

I ritorni all'ideologia nella letteratura slovacca del periodo citato si possono distinguere in due gruppi di base. Nel primo si osservano come predominanti i traumi dalla storia e l'analisi del male, sia il male della società e del sistema che quello personale (J. Johanides: *Il delitto che punisce – Trestajúci zločin*, 1995; L. Grendel: *Fosse comuni – Masový hrob*, 1999; P. Vilikovský: *Il mio curriculum del male – Vlastný životopis zla*, 2009), esprimendosi con dei gesti moralistico, di parodia e di ironico scetticismo.

Nel secondo gruppo si nota la descrizione dell'interpretazione della storia ufficiale con ironia e derisione (P. Hrúz: *Con ombelico del mondo*

in su – *Hore pupkom, pupkom sveta*, 1998), o l'imitazione di essa (P. Vilikovský: *Lucidatura dell'argento vecchio Silberputzen – Leštenie starého striebra*, 2006). L'oggetto della derisione è „il linguaggio dell'ideologia totalitaria privato di senso“ (P. Vilikovský; Darovec 2007: 111), la frivolezza, il nazionalismo e la provincialità nel pensiero (L. Grendel, P. Hruz).

RESPONSABILITÀ MORALE

Ján Johanides (1934–2008) pubblicò negli anni 1991–2005 dieci libri in cui sviluppò, già dal suo esordio con *La vita privata (Súkromie)* (1963), le sue costanti tematiche: interesse ai problemi essenziali di un essere umano (nello spirito della filosofia esistenziale di J. P. Sartre; Prušková 1994: 70), conflitto consuetudinale tra privato e pubblico, condizionamento della storia familiare, principio di sensibilità, comunicatività, trauma psicologico. Tipici per lui sono lo stile elaborato di scrittura basato sulle associazioni e passione per le arti figurative (Hieronymus Bosch, Vincent Van Gogh, René Magritte). Nelle opere di Johanides emozioni espresse sono quelle di paura, insicurezza, insensibilità, angoscia e dolore che parte dalle proprie cognizioni.

L'adeguamento all'ideologia del regime totalitario è descritto più ampiamente nei tre libri degli anni novanta: *Il delitto che punisce (Trestajúci zločin, 1995)*, *Il comandante dell'unico punto di vista (Velitel' jednotného uhla pohľadu, 1997)* e *Il tarlo ereditario (Dedičný červotoč, 1998)*. Il significato di tutti e tre i libri è il rifiuto metaforico del totalitarismo e, nello stesso tempo, l'adeguamento all'eredità di esso, cosciente del fatto che il passato è sempre presente nella vita di un uomo – lascia inevitabilmente delle tracce, influisce sulle sue prese di posizioni. Mentre *Il delitto che punisce* descrive il periodo dalla fine della seconda

guerra mondiale ad oggi, analizzando il male dell'epoca (i processi politici degli anni cinquanta) e il male nel vissuto di un uomo singolo (Csiba 2009: 470–473), *Il comandante dell'unico punto di vista*, si spinge verso la letteratura contemporanea, è una reazione all'epoca contemporanea – anni novanta, critica del „governo di terrore comunista“ che continua a sopravvivere nonostante i cambiamenti esterni.

Il comandante dell'unico punto di vista è la storia di Ignác L., professore delle scuole superiori ed affermato scrittore, un avversario del comunismo fin dai tempi in cui era studente, quando fu espulso dalla Germania dell'est perché una sua opera teatrale avente come tema la storia babilonese fu interpretata dalla Stasi, la polizia segreta di stato, come ostile al regime socialista. Dopo anni Ignác, in un incontro con i lettori, viene accusato di truffa ed omicidio. L'accusatore è un concittadino di Ignác, proveniente da una piccola cittadina slovacca, un imprenditore, „un ex agente di polizia segreta, uno sbirro, uno spione“, che adesso si dichiara difensore della democrazia. Ha sentito il bisogno di esporsi di persona in quanto che lo scrittore Ignác nel suo nuovo romanzo ha insultato a parole „le forme di privatizzazione“.

Nelle opere di Johanides non è però determinante la trama, la storia è solo un dato di partenza obbligatorio, una base per le riflessioni esistenziali, etiche ed estetiche, una base per chiarire i sentimenti tematici di paura, insicurezza, insensibilità, angoscia. L'insieme del tutto forma poi un mosaico di svariati frammenti di pezzi del passato, delle descrizioni di riproduzioni di opere figurative. Anche i movimenti dei personaggi nello spazio hanno un significato: la necessità di rompere una struttura immobile che preme e soffoca. Un appello simbolico all'insensibilità della società è, per esempio, la scena con l'orecchio tagliato; secondo Johanides ascoltare significa percepire, sentire i sentimenti, essere capaci di partecipare.

Ne *Il tarlo ereditario*, definito dall'autore come „una cronaca nei racconti in cui si narra di quei decenni negativi quando alle persone venivano deformate come archi di bastoni di bambù“ (Johanides 1998), le spine dorsali morali, cerca di descrivere „abbellendole“ le vicende „non belle“ (ossia quei modi di pensare e di agire ideologicamente inaccettabili, totalitari, superati ma che si sono diffusi nelle nuove condizioni). I personaggi di Johanides non accettano il totalitarismo ma lo praticano però di nascosto. Senza evidenti problemi riescono ad essere attivi nelle strutture che però in sé non approvano: non sono dei ribelli, per loro è sufficiente una forma di distanza interiore, convinti con l'autore che non è importante l'esteriorità ma la sostanza.

PARODIA DEL VUOTO

Lajos Grendel è un autore che da sempre costruisce attentamente le sue opere „sulla dignità della solitudine e dell'indipendenza“. Dopo un'ironica e derisoria raffigurazione di Assurdistan, cioè di un paese del socialismo vero, in un periodo di stabilità, di rivoluzione e di nuova ripresa (*Le campane di Einstein – un racconto dall' Assurdistan, Einsteinove zvony – príbeh z Absurdistanu*, 1992), una raccolta di saggi (*La mia patria, Assurdistan, Moja vlasť, Absurdistan*, 1999) e una selezione dei racconti (*Un avviso timido dalla cima del sogno, Cudná správa z vrcholu sna* – in ungherese 1992, in slovacco 1998) si è concentrato nella sua trilogia sul ritratto della società slovacca dopo la caduta del regime comunista in una cittadina di fantasia della Slovacchia del sud di nome New Hont (nome che collega l'universalismo del nuovo, new, e l'originalità delle tradizioni regionali, la regione storica Hont al confine slovacco-ungherese). La trilogia è composta dai romanzi *Re Mattia a New Hont – Král Matej v New Honte* (2005), *Fossa comune a New Honte – Hromadný*

hrob pri New Honte (1996 in ungherese, 2006 in slovacco) e *A casa nostra, a New Hont – U nás doma, v New Honte* (2010).

Già dal primo libro di questo ciclo si delinea il linguaggio dell'autore: *Re Mattia a New Hont* è un romanzo sulla società e sul susseguirsi delle ideologie e delle norme morali – con una netta prevalenza di satira ed ironia, a volte arrivando perfino al grottesco. Una storia che narra dei cambiamenti nelle vite e nel pensiero delle persone dopo il 1989, rivelando il vuoto che si trova dappertutto e raccontandolo sotto forma di episodi umoristici, con scene comiche a volte bizzarre e con commenti ironici. L'oggetto di derisione e di ironia è, prima di tutto, l'ideologizzazione, ma anche il cambiamento dei valori.

La trama si svolge in una cittadina di fantasia New Hont della Slovacchia del sud. Questo fattore topografico è di primaria importanza, così come lo è anche il secondo fattore predominante del romanzo – la linea dei personaggi. I personaggi si identificano completamente con l'ambiente in cui vivono ed in cui si sono integrati. New Hont è però solo „un grande vuoto, un grande nulla, un enorme deserto“. E' una cittadina che non ha un suo „vero e proprio nome storico“, non ha una sua memoria storica, è un posto dove la gente contemporaneamente si sente a casa e nello stesso tempo è straniera: „A New Hont la vita scorre come un'unico lungo attimo di tempo, in cui non succede nulla, tutt'al più vi sono nascite e morti di persone. New Hont potrebbe cambiare in mille modi, ma sarebbe sempre soltanto una variazione dello stesso vuoto.“

La caratteristica principale e ripetuta è il vuoto – sia come significato dello spazio vuoto che della nullità, inesistenza, futilità. Le variazioni sul vuoto sono elaborate da Grendel attraverso le storie di due esistenze „perse“, ciascuna di loro, sotto un certo punto di vista, al margine della società. Il primo „personaggio-eroe“ è il giovane Mišo Šiler, un ex-poeta

senza successo e attualmente protettore che, per le coincidenze della vita, nel suo percorso verso „una persona libera“ svia per arrivare fino alla mafia russa. Il secondo personaggio è „un povero vecchio pazzo“ Matej Král, una volta onnipotente funzionario comunista locale, che desidera, assieme ad un gruppo dei fedelissimi, di far tornare i vecchi tempi. Entrambi hanno un loro mondo di finzione, per ciascuno di loro diverso. La narrazione di quest'epoca, costruita su due binari, non deve però dare un'idea di confronto, ma serve piuttosto come guida ai parallelismi ed ai piani di doppio significato. Migliorare le condizioni rimane un'utopia, „proprio dalla prospettiva di New Hont si vedeva al meglio che il mondo non è nè degno nè adatto ad essere salvato“. All'ottimismo riformativo subentrò il fatalismo, l'entusiasmo per il collettivo fu soppiantato dall'indifferenza individualista. Il senso di tutto ciò è la consapevolezza di „un'eterna provvisorietà“.

L'opinione di Grendel sull'epoca, in cui „il mondo è diventato imperscrutabile ed ostile“, in cui tutto è caotico, non chiaro, bizzarro, piuttosto grottesco, non è però radicalmente critica, è alquanto umana e indulgente. L'autore, con questo spirito, prosegue anche negli altri volumi della trilogia, attaccando ironicamente il vuoto, lo stereotipo, la manipolazione delle persone.

TRASCRIZIONE DELLA STORIA

Il nuovo modo postideologico di vedere la storia si è ampiamente servito del principio costruttivo del bricolage – principio secondo cui vengono inseriti nel nuovo insieme già funzionante degli elementi non omogenei che si mescolano tra di loro cambiando le svariate tecniche letterarie. Gli autori si servono in abbondanza dell'uso dell'intertesto, usando le

allusioni e le citazioni di altre opere letterarie, per arrivare alla parodia ed al cambiamento di significato.

Casualmente, nel 1998 furono pubblicati due libri dello stesso genere: quello di Pavel Hruš (1941–2008), autore discriminato politicamente e civilmente dagli anni settanta, rientrato in pieno nella letteratura dopo il cambiamento della situazione sociale e politica, che pubblicò un ironico *Con ombelico del mondo in su – Hore pupkom, pupkom sveta*. E quello di Igor Otčenáš, esordiente agli inizi degli anni novanta (esordì con la raccolta *Le scosse di Cristo – Kristove šoky*, 1991) che pubblicò un libro di storia alternativa intitolato *Se... storia veloce del futuro della Slovacchia – Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*.

Il libro *Hore pupkom, pupkom sveta* di Pavel Hruš è concepito come una parodia, una variazione ironica di un'opera letteraria seria ed è caratterizzata come „mappa omologata per schemi di diversi generi“ (Barborík 2000: 122), con il testo apparentemente eterogeneo ma tuttavia omogeneo. I protagonisti dei racconti che rispecchiano la storia nella sua comicità e nello stesso tempo nella sua crudeltà, sono sia reali personaggi storici che personaggi di finzione; si notano importanti personaggi leggendari e letterari (Marco Aurelio, il mercante franco Samo, Paracelso, K. Gottwald, N. S. Chruščov, Babrak Karmal), ma anche altri personaggi del tutto insignificanti. Hruš con una leggerezza e nello stesso tempo con preoccupazione smitizza e ridicolizza la storicità, irride all'eroismo storico tradizionale, paragonandolo alla banale quotidianità. Hruš posiziona la sua „storia“ in un posto preciso, in uno spazio preciso della propria regione (precisamente nella zona dei dintorni della città della Slovacchia centrale Banská Bystrica). Lo definisce come l'ombelico del mondo, „il cuore della Slovacchia e dell'Europa“, – così facendo Hruš prende in giro le discussioni di quell'epoca in Slovacchia su dove si trova il centro dell'Europa...

V. Barborík, il monografista di Hrúz, constata: „Hrúz sostituisce l'alta stilizzazione accettata dalla società con la bassa stilizzazione burlesca e farsesca“, esprimendo con ciò il suo scetticismo nei confronti della letteratura“ (Barborík 2000: 124).

Un'alternativa ai fatti storici della Slovacchia del ventesimo secolo, se non fosse successo quello che è successo, si può trovare nel libro *Se... storia veloce del futuro della Slovacchia* di Igor Otčenáš. Il libro è basato sulla trascrizione della storia in modo caricaturale, attualizzandola, nello stesso tempo, alla situazione degli anni novanta. La storica sconfitta del nazismo è da Otčenáš sostituita con „l'Eterna vittoria“ di Hitler ironizzando così il mito della storia nazionale. Nel suo gioco mescola la realtà con la finzione, formando una nuova realtà, che per dimostrare la sua legittimità necessita di un'iscrizione „ufficiale“. Otčenáš adotta quindi per questa sua alternativa il linguaggio del testo scientifico, la pseudo serietà del linguaggio scientifico (dei manuali). Mistifica, costruisce delle finzioni il cui scopo è di esporre al lettore un'altro modo di esistere, diverso da quello in cui vive, Questo modo di esistere lo può rendere felice, da una parte, ma dall'altra spaventare per la disarmonia tra la realtà inventata e quella vera. Nessuna delle sue affermazioni non è però di una validità assoluta; il criterio di base è la relatività del tutto.

L'UOMO NELLA STORIA

Un argomento importante, anche per gli altri autori di tutte le generazioni, non solo per quelli sopracitati, sono i ritorni post-ideologici all'ideologia. Pure essi iniziano con il mettere in dubbio le interpretazioni di prima. Frequente punto di partenza è la narrazione di una storia identica attraverso diversi personaggi (Jana Juráňová: *Le suppli-*

canti – *Orodovnice*, 2006) oppure un argomento ripetuto nel corso del tempo (Dušan Šimko: *Gubbio*, 2009). La narrazione è frequentemente osservata dal basso, visto che diversi autori hanno elaborato il tema del confronto tra gli avvenimenti storici più importanti e le piccole storie degli uomini, servendosi per narrarle di un bambino narratore; questo per rinforzare l'immagine distorta dell'epoca segnata da deformazioni ideologiche. La narrazione da parte di un bambino veniva scelta, ad esempio, da Irena Brežná nel suo libro *Sulle ali dei polli – Na slepačích krídlach* (2007), Lubo Dobrovoda nelle sue opere prosaiche da „Io, piccolo“ – *Io, malkáč* (2005) a „Io, grande“ – *Ja, veľkáč* (2008) e Milan Zelinka nel suo libro *Zia Anula – Teta Anula* (2007). Questo tipo di narrazione veniva anche scelto per la purezza infantile e l'inesperienza; tipico del genere rimane la deframmentazione, ponendo l'accento sul frammento.

Jana Juráňová, autrice di orientamento femminista, descrive nel libro *Le supplicanti* – *Orodovnice* (2006) le storie di alcune donne di un nucleo familiare in cui si narra la storia di un'epoca (la Slovacchia ai tempi dello stato clericofascista in guerra), le ideologie e il loro introdursi nel privato. Al sondaggio psicologico e sociale si associa un momento di profonda polemica. L'autrice, in questo lavoro, si scontra con muri spessi di convenzioni, stereotipi e norme sociali. I suoi gesti radicali sono mirati verso l'interno del paradigma dei rapporti tra uomini e donne, figli e genitori, verso il matrimonio come istituzione e verso la Chiesa. L'opera è una pungente critica delle ipocrite autorità della chiesa, dei farisei in politica, e lo è altresì di una essenziale ineguaglianza nei ruoli di vita di un uomo e di una donna, soprattutto della loro interpretazione storica.

I racconti delle tre donne, del loro modo di vedere il clan familiare, all'inizio in apparenza solido ma da tempo in crisi, si svolgono nel retroscena di un incontro con la morte, prima come ricordo del padre

morto e poi successivamente con la morte della madre, avvenuta in quel momento. Le tre parti del libro – Ružena, Klára, Elena – già nel titolo si evidenziano i personaggi principali del volume che si intralciano e si integrano tra di loro. Questa voce femminile multipla si osserva (sia nel trama che nella costruzione del libro) altresì nel quarto capitolo „Mamma“ costruendo così un'immagine piena di traumi personali (il passato del padre/suocero nel periodo di guerra), depressioni e scosse sentimentali dei personaggi di rilievo. Mentre Ružena, persona dalla vita normale, è una madre divorziata con un figlio adolescente, Klára e Elena sono in punti diversi della società – ciascuna di loro su un'altra parte della scala sociale: Klára è una monaca, Elena è la moglie di un diplomatico di alto livello.

J. Juráňová nella sua opera fa riflettere su se stesse le protagoniste, le fa riflettere sulla loro vita, sulla posizione sociale di una donna, sulle loro speranze. Le loro riflessioni oscillano tra la resistenza e la rassegnazione, l'autoanalisi e l'eresia.

L'argomento delle memorie storiche è accentuato anche da **Dušan Šimko** nel suo romanzo *Gubbio* (2009), in cui descrive un'esplorazione nel passato in sei momenti storici con l'obiettivo unico di elaborare un argomento nello scorrere del tempo e mostrare come cambiano le opinioni di un individuo a secondo dell'ordinamento statale. Il libro è sottotitolato *Il libro dei delatori*, il sottotitolo più opportuno sarebbe però *Il libro delle vittime* in quanto, invece di rivelare il delatore si parla di persone esposte alla pressione di una delazione (Compagno di classe), di persone i cui parenti sono morti in conseguenza di una spiata (Medico, Proprietario di ferramenta) o furono direttamente loro ad essere testimoni di una delazione (Studente). Il collaboratore della polizia segreta di stato (Compagno di classe) o agente della Gestapo (Studente) risultano ai margini, più importante risulta il destino

dell'oggetto del loro interesse – un emigrante dalla Cecoslovacchia socialista o un giornalista e pacifista tedesco. Nella narrazione di una collaborazione consapevole, viene inserito il tradimento di una persona piuttosto vicina, un collega di lavoro (Medico) e di una persona quasi sconosciuta (Proprietario di ferramenta). Un altro punto di vista si trova nella narrazione su un funzionario di alto livello della polizia segreta russa al tempo degli zar che perseguita socialisti ed anarchici (Agent). Soltanto nell'ultimo racconto (Scrittore) è il delatore ad essere il personaggio principale, anche se, nella monofonia del narratore, hanno pure voce altri (impiegato della polizia segreta, amante).

Il cambiamento d'opinione sulla delazione porta l'autore a modificare le proprie strategie: dalla finzione letteraria, alla autobiografia, all'autenticità, alla documentazione storica, al giornalismo ed ancora, da un unico punto di vista spazia alla pluralità delle opinioni. Questo allargamento di vedute si nota particolarmente nella seconda delle tre opere (anche se presente pure in quella d'introduzione). Lo stesso argomento viene esposto da diverse persone, sempre da una prospettiva diversa e con una spiegazione diversa: i fatti rimangono gli stessi, il senso della deposizione cambia.

Šimko nelle sue opere parte dal presente passando poi sempre più profondamente nel passato. Un argomento di attualità si trasforma poi in un argomento universale: delazione come una questione di morale e di etica in diverse epoche. Šimko non si pone domande di colpevolezza o di innocenza, cerca piuttosto di immaginarsi le circostanze esterne e le motivazioni personali che portano a questi comportamenti. L'autore partendo sempre da fatti realmente accaduti e da dati reali, si serve diverse volte di personaggi storici veri. Nel suo registro di protagonisti quindi sono inseriti, tra gli altri, il generale ungherese Ferencz Feketehalmy-Czeydner, attivo durante la seconda guerra mondiale in

Serbia, poi giustiziato come criminale di guerra; il giornalista anti-fascista tedesco Berthold Jacob, sequestrato in Svizzera, l'anarchico e nichilista russo Sergej Gennadijevič Nečajev espatriato dagli uffici svizzeri in Russia, lo scrittore ceco Karel Sabina, librettista dell'opera lirica di Smetana *La sposa venduta* e confidente della polizia, moralmente ripudiato dall'associazione dei patrioti cechi... Šimko ricostruisce la loro visione del mondo, la loro vita interiore, le loro azioni. Segue i loro destini, ci avvicina alla loro ascesa personale, soffermandosi genealogicamente, a detta di un suo personaggio „fruga nella storia“, per poi dimostrare, attraverso le storie personali e familiari, che „non esiste una forza in grado di distruggere i ricordi dei nostri antenati“ e che la verità emerge sempre.

I delatori di Šimko sono delle persone semplici: mentre per alcuni il tradimento è stato soltanto una conseguenza della paura in una situazione di pressione esistenziale, per altri invece è stato concepito come un lavoro interessante con cui potersi divertire, come una fonte di guadagno o come un modo per realizzarsi. D'altronde, quello del poliziotto, è un gioco, un appagamento della propria curiosità, la convinzione della necessità di un ordine e la propria vocazione per farlo: „(...) proprio noi della polizia segreta siamo una sorte di lente d'ingrandimento che assembla tutti i raggi dell'energia negativa, e con ciò ripuliamo il mondo. Solo noi riusciamo ad orientarci nella complicata giungla dei rapporti umani“. In questa constatazione Šimko si riferisce alla manipolazione delle persone e delle loro vite, elemento base degli stati di polizia.

Gubbio non è però un libro soltanto sui delatori – della stessa importanza risultano gli argomenti sull'emigrazione, sullo status degli emigrati, sull'esperienza personale da un soggiorno forzato all'estero vissuta altresì dall'autore stesso. Luogo d'esilio prevalente è la Svizzera,

quindi Šimko, attraverso le storie dei suoi personaggi, narra sui diversi gruppi di emigrati in Svizzera e sull'atteggiamento del paese accettante nei confronti degli immigrati: i russi arrivati nella seconda metà del 19° secolo, i cechi, i tedeschi ed i bulgari giunti prima della seconda guerra mondiale, i serbi segnati dalla guerra degli anni quaranta e degli anni novanta del 20° secolo, gli italiani del dopoguerra, i cechi e gli slovacchi dopo il 1968. Il ritorno dall'emigrazione nel proprio paese d'origine è un passo verso il passato, una conferma delle proprie radici, un ricordo dei propri antenati che nel libro appaiono „persone completamente sconosciute che affiorano dal buio della dimenticanza“ o „una fila sconosciuta di propri parenti“ i cui destini testimoniano della forza micidiale della grande storia.

L'interesse nel cogliere la drammaticità della storia slovacca del 20° secolo attraverso una singola persona ed un'epoca segnata dall'ideologia si nota anche nelle opere in prosa di **Pavol Rankov**; ciò viene testimoniato dai suoi due romanzi storico-sociali: *Accadde il primo settembre – Stalo sa prvého septembra* (2008) – tentativo di una narrazione epica delle svolte nel 20° secolo nel lasso di tempo 1938–1968, attraverso la storia di tre amici e del loro amore comune, e *Madre – Matka* (2011), storia attualizzata di una donna slovacca finita in un gulag russo.

RITORNO ALLE GRANDI NARRAZIONI

La letteratura slovacca dopo il 1989 non ha definitivamente abbandonato le grandi narrazioni storiche, ma dopo una breve pausa ha di nuovo ripreso a raccontarle, basandosi per ispirarsi sull'eredità dell'ideologia e sul come essa veniva assimilata. ♡

Bibliografia

- BARBORÍK, VLADIMÍR, 2000: *Pavel Hrúz*. Bratislava: Kalligram.
- CSIBA, KAROL, 2009: Rafinovaná analýza zločinov a trestov v prózach Jána Johanidesa: Zločin plachej lesbičky, Holomráz, Trestajúci zločin (*Una raffinata analisi dei delitti e dei castighi nelle prose di Ján Johanides: Il delitto di una lesbica timida, Il gelo senza neve, Il delitto che castiga*). In: *Slovenská literatúra*, ann. 56, 2009, n° 5–6, pag. 470–473.
- DAROVEC, PETER, 2007: *Pavel Vilikovský*. Bratislava: Kalligram.
- JOHANIDES, JÁN: Interview. In: *SME*, 4. 9. 1998.
- MIKULA, VALÉR, 2004: Červené“ päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych“ (*Gli anni cinquanta „rossi“ negli anni sessanta „d’oro“*). In: *Romboid*, ann. 39, 2004, n° 1, pag. 36–45.
- PRUŠKOVÁ, ZORA, 1994: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu (Ricordandomi gli anni sessanta... Alcuni sguardi sulla prosa contemporanea slovacca)*. Bratislava : Proxy.
- Slovník slovenských spisovateľov (Dizionario degli scrittori slovacchi)*, 1999: Praha: Libri.
- ZAJAC, PETER, 2001: Slovenská literatúra deväťdesiatych rokov v obrysoch (*Letteratura slovacca degli anni novanta a grandi tratti*). In: *Host*, ann. 17, 2001, n° 5, pag. 79–86.

Summary

Although the year 1989 was an important milestone in the field of political and social affairs, the new situation in literature did not immediately bring new topics or changes of poetics. However, works of art which reflected on totalitarianism and the inner freedom of an individual were gradually created. Reviews of the ideology in Slovak literature of the period of time in question have two basic forms: 1. The traumas of history and the analysis of the evil; namely the social evil, the system-related evil, as well as the personal, individual evil (J. Johanides, L. Grendel, P. Vilikovský), while the authors build the awareness of moral responsibility (J. Johanides), mock the emptiness (L. Grendel) and ironically reflect on the scepticism caused by the state of the world and the human being (P. Vilikovský). 2. Ironic reflections on the official interpretation of history, mocking transcription (P. Hrúz) or imitation (P. Vilikovský) of it. The subject of the mocking is “the hollow language of the totalitarian ideology” (P. Vilikovský), as well as pettiness, nationalism and bourgeois thinking (L. Grendel, P. Hrúz). A new post-ideological view of history makes use of the construction principle of bricolage, where a new meaningful and functional whole is created by joining originally incompatible elements and by intentionally changing and blending various literary techniques. Within the context of epic confrontation of big history and little people stories, the authors question and relativize the the ruling ideology’s only and binding interpretation of the world of that time. A frequent construction base is a narration of the same story seen from several character perspectives (J. Juráňová) or a multiple covering of one topic in the course of time (D. Šimko). There is repeatedly found a child perspective

narration, which multiplies the already distorted image of the times affected by the ideological deformations. There is an apparent tendency to grasp the dramatic aspect of modern Slovak history within a wider time frame (J. Juráňová, P. Rankov). It can be said that Slovak literature after 1989 did not give up on telling big stories, in fact after the initial exploration it rediscovered them. The legacy of the ideology and the process of coming to terms with it has become the common ground of the new big narrations.

Dana Hučková

(b. Kršáková, 1965) – works at the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, where she has been the director since 2007. She specializes in Slovak literature at the turn of the 19th and 20th centuries focusing on Slovak modern literature. She is also involved in critical reflection of contemporary Slovak literature, especially prose. She is the author of the monograph Dušan Dušek (2002) and co-author of the compiled works Slovník slovenských spisovateľov (Dictionary of Slovak Writers, 1999, 2005), Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia (Dictionary of the Works of Slovak Literature of the 20th Century, 2006) and Panoráma slovenskej literatúry II. Literárne dejiny od realizmu po rok 1945 (Panorama of Slovak Literature II, Literary History from Realism to the Year 1945, 2005).

Contributions

Абсурдность бродячих сюжетов¹

Если предположить, что каждая культура характеризуется своими специфическими закономерностями, то задача исследования состоит в попытке определить одну из существенных характеристик русской литературы и культуры. Следуя исследованиям исторической поэтики о устойчивых комплексах мотивов, составляющих основу устного или письменного произведения, переходящих из одной страны в другую, возникает вопрос о том, как эти «бродячие сюжеты» переходят внутри собственной культуры из одной стилиевой формации в другую (по А. Флакеру), из одной фазы литературного и культурного развития в другую. Анализ показывает, каким образом зародилась определенная сюжетная схема в творчестве Н. В. Гоголя и привела к абсурдному сознанию, которое - не смотря на изменения художественного облика - стало особым рода конструктивным принципом русско-советской культуры XX. в.

»АБСУРДНОСТЬ«, БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ,
РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

While presupposing that every culture evolves based on its own specific terms, this discussion poses the question of how one of Russia's main cultural and literary characteristics emerges within these two realms. Following research on historical poetics on permanent theme and motif-related (subject) schemes, which form the basis of oral or written artistic expression and pass from one country to another, the question that poses itself is how these consequent "travelling themes" pass from one (according to A. Flaker) style formation into another, from one phase of literary and cultural development into another. The analysis addresses the emergence of a specific motif scheme in the creative process of N.V.Gogol that has led to the absurd consciousness, which in turn became, regardless of art form transformations, a kind of a constructive principle of Soviet and Russian culture of the 20th century.

ABSURDITY, TRAVELLING THEMES,
RUSSIAN AND SOVIET CULTURE

¹ В статье представлены итоги работы, начатой автором в рамках конференции Nomadizam, проводившейся в организации Философского факультета Загребского университета весной 2012 г. в городе Ловран (Хорватия). Хорватский перевод статьи должен выйти в Загребе.

2
«Начало всех великих действий и мыслей ничтожно. Великие деяния часто рождаются на уличном перекрестке или у входа в ресторан. Так и с абсурдом. Родословная абсурдного мира восходит к нищенскому рождению. Ответ "ни о чем" на вопрос, о чем мы думаем, в некоторых ситуациях есть притворство. Это хорошо знакомо влюбленным. Но если ответ искренен, если он передает то состояние души, когда пустота становится красноречивой, когда рвется цепь каждодневных действий и сердце впустую ищет утерянное звено, то здесь как будто проступает первый знак абсурдности. Бывает, что привычные декорации рушатся. Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме -- вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос "зачем?". Все начинается с этой окрашенной недоумением скуки. "Начинается" вот что важно. Скука является результатом машинальной жизни, но она же приводит в движение сознание. Скука пробуждает его и провоцирует →

В начале определим круг понятий, охваченных названием исследования.

Перефразируя А. Веселовского, основоположника исторической поэтики в России, мы свяжем понятие «бродячий сюжет» с представлением об устойчивых комплексах мотивов, составляющих основу устного или письменного произведения и переходящих из одного этапа развития культуры в другой, меняя при этом свой художественный облик в зависимости от новой среды (ср.: Веселовский 1989). Другими словами, перед нами особая форма номадизма. Мы постараемся представить гипотезу о том, что конструктивным принципом на котором основаны бродячие сюжеты в русской литературе и культуре является абсурд.

Понятие абсурда/абсурдности относится к философии абсурда, и среди ее основоположников важная роль для развития нашей гипотезы принадлежит А. Камю и его сборнику эссе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде». Здесь следует особо выделить эссе с названием «Абсурдное рассуждение», говорящее о том, что абсурдность – одно из фундаментальных чувств, которые рождаются из скуки и выводят индивида из рутины повседневной жизни.² Внимания заслуживает и следующая мысль Камю: «Я говорил, что мир абсурден, но это сказано чересчур поспешно. Сам по себе мир просто неразумен, и это все, что о нем можно сказать. Абсурдно столкновение между иррациональностью и иступленным желанием ясности, зов которого отдается в самых глубинах человеческой души» (Камю: «Абсурдное»).

Далее Камю развивает мысль о существовании двух способов противостояния этой неразумности: это рационализм (по его мнению, отвергнутый уже в XVIII веке)³ и антирационализм, предполагающий поиски новых, неожиданных связей между

вещами и понятиями — поиски, которые в принципе не могут быть мотивированы законами формальной логики. Таким образом, абсурд становится неотъемлемой частью здравого смысла, который сформировался после крушения рационализма. «Иррациональное, — пишет Камю в другом эссе, — есть разум в раздоре с самим собою <...> Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы <...> Он освобождает от раздора, сам себя отрицая. Я могу создать абсурдное произведение, выбрать ту или иную творческую установку. Но абсурдная установка, дабы остаться самой собой, должна пребывать в сознании всей своей произвольности» (Камю: «Абсурдное творчество»).

С понятием абсурдности (как разума в раздоре с самим собой в попытке соединить несоединимое) связаны бродячие сюжеты, развертывающиеся около вечных вопросов, которые пронизывают русскую литературу и культуру. Надо подчеркнуть, что эти устойчивые сюжетные схемы связаны не только с мотивами красоты, истины, бога и т.п., но чаще всего с мотивом скуки — с образом, по словам Камю, являющимся неотъемлемой частью абсурдности. Мотив скуки, отображающий рутину повседневной жизни и творящий особое семантическое поле (сюжетную схему), по разному пронизывает русскую литературу: в образах тоски,

→ дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение. А за пробуждением рано или поздно идут следствия: либо самоубийство, либо восстановление хода жизни. Скука сама по себе омерзительна, но здесь я должен признать, что она принесит благо. Ибо все начинается с сознания, и ничто помимо него не имеет значения. Наблюдение не слишком оригинальное, но речь как раз и идет о самоочевидном. Этого пока что достаточно для беглого обзора истоков абсурда. В самом начале лежит просто "забота"» (Камю: «Абсурдное»). (Выделено нами. -М. Я.)

3
Ср. слова Камю: «Посвоему интеллект также говорит мне об абсурдности мира. Его оппонент, каким является слепой разум, может сколько угодно претендовать на полную ясность — я жду доказательств и был бы рад получить их. Но, несмотря на вековые претензии, несмотря на такое множество людей, красноречивых и готовых убедить меня в чем угодно, я знаю, что все доказательства ложны. Для меня нет счастья, если я о нем не знаю. Этот универсальный разум, практический или моральный, этот детерминизм, эти всеобъясняющие категории — тут есть над чем посмеяться честному человеку. Все это не имеет ничего общего с умом, отрицает его глубочайшую суть, состоящую в том, что он поработен миром. Судьба человека отныне обретает смысл в этой непостижимой и ограниченной вселенной. Над ним возвышается, его окружает иррациональное — и так до конца его дней. Но когда к нему возвращается ясность видения, чувство абсурда высвечивается и уточняется» (Камю: «Абсурдное»).

4 Ср. строчки Тургенева из стихотворения «Мне жаль»: «О скука, скука, вся рас творенная жалостью! Ниже спуститься человеку нельзя» (Тургенев 1982: 174).

5 Важно отметить, что схожим термином «пограничная ситуация» пользуется и философия абсурда.

6 Напомним мысль Камю о том, что «скука является результатом машинальной жизни». Одним из лучших примеров несобытийности в русской литературе без сомнения является образ Обломова из романа И. Гончарова.

хандры, тревоги, в воплощениях лишнего человека литературы XIX и XX вв.⁴

Отправной точкой в понимании функции мотива (семантического поля) скуки/тоски в русской культуре являются исследования Ю. Лотмана, представленные в его книге «*Структура художественного текста*», где русский семиотик поставил вопрос о значении события в художественном тексте: «**Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля** <...> Движение сюжета, событие — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура... Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира»» (Лотман 1980: 280, 288).⁵

Упоминание Лотмана в связи с предлагаемой темой исследования кажется логичным, ведь так называемое «семантическое поле» скуки/тоски (как рутины повседневной жизни) связывается с представлением о несобытийности.⁶ Если гипотеза является приемлемой, то сразу возникают новые вопросы: когда и каким образом скука/тоска перевоплощается в событие? При каких условиях «герой» переходит границу? Где находится запрет?

Поднимая всегда актуальный вопрос о формах запрета в развитии культуры (чем занимался и сам Лотман), в продолжение сказанному приведем соображения современного русско-американского философа и культуролога М. Эпштейна (к нему мы еще вернемся), который контекстуализирует выше поставленный вопрос о (не)событийности. Эпштейн пишет о том, что «не случайно в особо церемонных и церемониальных условиях чаще всего вспыхивают «анархические» желания», и продолжает: «**Там, где жестче структуры, их нарушение, даже чисто воображаемое, становится более событийным.** И наоборот, обстановка нравст-

венной аморфности, разболтанности, вседозволенности снижает потенциал чувственной событийности» (Эпштейн 2004: 423–424).

Наблюдения Эпштейна позволяют не столько связать понятие семантического поля скуки/тоски (несобытийность) с нравственной аморфностью, сколько сопоставить его с понятием жесткой структуры (закона/запрета) и со вспыхивающим вдруг желанием разрушить ее. Именно этот переход границы можно называть событием. Вслед за Камю мы могли бы утверждать, что именно во время запрета / жесткой структуры скука приводит в движение сознание, «пробуждает его и провоцирует дальнейшее: либо бессознательное возвращение в привычную колею, либо окончательное пробуждение» (Камю: «Абсурдное»).

При этом важно отметить, что переход из несобытийности в событийность совершается неожиданно — **вдруг** (и к этому мы еще вернемся) — как иррациональный порыв на границе скуки/тоски и жесткой структуры (запрета/закона). Таким образом произошедшее событие вызывает ощущение абсурдности, которое невозможно рационально объяснить. Установка на абсурд зародилась в скуке и не столько разрушила законы формальной логики, сколько — согласно Камю — пребывает теперь в сознании всей своей произвольности как знак **антирационального взрыва**.

Лексема «взрыв» на этом месте не является случайностью. Ею не только объясняется важность уже упомянутого слова «вдруг», опосредованно напоминающего о значимости «взрывности» в развитии русской культуры (ср. книгу «*Культура и взрыв*» Ю. Лотмана), этой лексемой открывается и путь к другому важному понятию, подтверждающему бинарность русской культуры. Русской семиотике (прежде всего Ю. Лотману и Б. Успенскому) удалось открыть (сошлемся на М. Эпштейна) «дуалистические модели рус-

7
Вспомним представ-
ление о месианизме
русского человека,
идею Москвы –
Третьего Рима или
представления
революционеро-
кубофутуристов о
космической рево-
люции и реализации
«светлого будущего»
в устроительстве СССР.

ской культуры, которая обычно избегала третьего, нейтрального члена в смысловой композиции. <...> **Эта общая закономерность объясняет, почему настоящее в русской культуре отмечено слабо: ведь это средний, нейтральный член в исторической оппозиции «прошлое–будущее»** (Эпштейн 2004: 82).

Учитывая исследования семиотики и идеи Камю, мы приходим к первому выводу: «Слабое настоящее», характеризующееся несобытийностью, связано образами скуки/тоски, тревоги, недовольства (нравственной аморфности), меняется во время антирационального взрыва. Человек вдруг (абсурдным способом) разрушает картину мира и провоцирует событие: осознавая, что настоящее на самом деле мешает жизни, создает (антирационально вспыхнувшую) проекцию в направлении переосмысления прошлого или созидания будущего, освобождаясь таким образом от ощущения скуки/тоски. Подразумевается, что в проекциях, порожденных эмоциональным взрывом, неожиданно меняется и признак динамики в развитии русской культуры. Эту динамику осознает и Эпштейн, когда пишет: «Отношение России к Западу проходило через стадии возвышения «новой» России над «ветхим» Западом⁷ или принижения «ветхой» России перед «новым» Западом» (82).

Далее мы еще будем возвращаться к понятию взрыв, потому что с ним связан не только антирациональный переход границы из несобытийности в событийность, но и существенным образом меняющееся представление о «реальном»: созданная взрывом модель влияет на ход истории. Примеров такого — на наш взгляд — абсурдного перехода из одной модели в другую в русской культуре немало, хорошей иллюстрацией является цитата из книги «Знак_пробела» М. Эпштейна, где речь идет о культуре 90-ых годов XX века:

То, что вчера принималось как будущее — коммунизм, «бесклассовое общество» — вдруг, успев стать настоящим, сразу становится прошлым, от которого нужно поскорее избавиться, как от тяжкого наследия и пережитка. И наоборот, то, что казалось далеким прошлым, — свободный рынок, развитие капитализма, учредительное собрание, даже монархия и сословное деление общества, — вдруг перемещается в зону желанного будущего» (82–83).

8
Важность этого наречия подчеркивалась не раз и в научных работах М. Бахтина, посвященных Ф. Достоевскому, анализу формы времени и хроно-топа в романе. Ср.: Бахтин 2000, 2012.

Весьма интересно, что Эпштейн в своем анализе (на наш взгляд совсем неслучайно) также придает наречию «вдруг» особое значение.⁸ Им наглядно описывается общественная ситуация в России 90-ых годов, когда вновь наблюдается взрывной процесс, ощущаемый как антирациональный переход от одного концепта к другому. Логика взрыва 90-ых (на самом деле парадоксально) ведет к примирению — в последствии опять наблюдается явление «слабого» настоящего, отразившееся в несобытийности: время гласности и перестройки (с ожиданием свободы вспыхнула и эмоциональная напряженность) через взрыв (распадом Советского Союза в 1991 г.) вдруг превратилось в смутное время (по аналогии с концом XVI века). В это время увеличилась нравственная аморфность, разболтанность, вседозволенность — характеристики, снижающие (по Эпштейну) потенциал чувственной событийности и напомиающие ощущение скуки/тоски и не-смысла.

✎

Особого рода концептуальное мышление, неожиданно появляющееся на разных этапах развития в форме антирационального взрыва на границе прошлого и будущего во время слабого насто-

9 О привязанности к традиции концептуального мышления опосредованно говорит и М. Эпштейн, развивая идею о концептивизме как о одной из возможностей будущего, если говорить о перспективах гуманитарных наук: «Термин концептивизм указывает на зачинательно-генеративную природу новых методологий, которые не столько деконструируют языковые и мыслительные объекты, сколько концентрируют их, порождают в гипотетических и психобиблистских модальностях» (Эпштейн 2004: 53).

10 Прототекстом петербургского текста считается петербургская повесть «Медный всадник» А. Пушкина. К ней возвращались представители фантастического реализма (поздний Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Белый <...>), что привело к образу Санкт-Петербурга как города-призрака.

11 Понятие 'Петербургский текст' было введено лишь в 1984 году, когда в «Трудах по знаковым системам» (вып. 18) увидели свет две соседствующие и перекликающиеся статьи - В. Топорова «Петербург и Петербургский» →

ящего относительно несобытийности, является важной характеристикой русской культуры.⁹

Напомним, что одним из самых важных концептов, оставивших глубокий след в русской культуре и истории, стала идея Петра Первого построить новую столицу Санкт-Петербург на — для постройки города — совсем неподходящей, болотистой территории. Иррациональность этого концепта, не имеющего никакого прямого отношения к законам рационального, не раз отмечалась в русской литературе и находила свое подтверждение в исследованиях московско-тартуской школы, которая внесла в науку — сегодня широко распространенное понятие о «петербургском тексте».¹⁰ Не углубляясь в его проблематику, выявим лишь одну из важных характеристик петербургского текста: код предшествовал тексту.¹¹

Вкратце попробуем объяснить значение этой синтагмы и представить понятие петербургского текста. Важнейшей характеристикой является тот факт, что иррациональная идея Петра Первого осуществилась чем-то реальным, однако город воспринимался по отношению к прошлому как чудное, фантазмогорическое явление «слабого» настоящего: настоящее (искусственный город) мешало прошлому. Петру Первому неожиданно удалось перейти границу формальной логики/закона прошлого и совершить посредством антирационального взрыва событие, не имеющее настоящего/правдивого отношения к прошлому, создавая только концепт (в какой-то мере европейского) будущего. Как отзыв на эту искусственную модель рождались тексты культуры, изначально детерминированные особым (петровским) кодом, с одной стороны, направленными на укрепление нового «искусственного» языка, с другой — на выявление абсурдности этого языка, строившего реальность, представление которой противоречит традиции и ведет

к ощущению смуты: изначально призрачный текст стал реальностью.

Не стоит спорить о том, что синтагма «текст становится реальностью» напоминает посмодернистское представление о симулякре (текст = реальность), однако она указывает и на характеристику абсурдного сознания. Следуя идеям Камю, абсурдное сознание описывается как переживание отдельного индивида, связанного с острым осознанием разлада человеческого существования (действовать по законам выдуманного кода — искусственного языка) и бытия (мира как целого, Санкт-Петербурга как реально существующего города).¹² Надо учитывать, что этот искусственный язык (код) со времен Петра Первого переопределяется (часто насильственным способом) в норму поведения и таким образом становится законом и запретом.¹³

О значении искусственной модели в русской культуре и ее влияние на абсурдное сознание, посредственно намекает М. Эпштейн в книге «Постмодерн в русской литературе»: «То, что оказалось новостью для Запада и стало обсуждаться в 70-е—80-е гг. XX в. — вездесущность симулякров, самодавяющие бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир озабочаемых, — в России существовало по крайней мере с петровского времени. Истоки российской «гиперреальности» могут быть найдены в про-

→ текст русской литературы» и Ю. Лотмана «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» (ср.: Меднис: «Петербургский текст»).

12 Ср. определение абсурдного сознания в статье В. Нордберга «Абсурд в творчестве А. Камю и Д. Хармса: сравнительный анализ»: «Абсурд как ясное, лишенное всякой метафизической надежды, видение мира. Исходя из этого постулата, А. Камю представляет абсурдное произведение свободным от стремления к утверждению сверхсмысла. Абсурдное сознание, не презирающее разум, но знающее его границы, воплощается в произведение не объясняющим, а лишь воссоздающим мир. Мир иррационален, непостижим, и абсурдное произведение имитирует бессмыслицу мира. Для абсурдного сознания всякое объяснение мира является напрасным: мир в силу своей нечеловеческой самобытности ускользает от нас, отвергает — становясь самим собой — навязываемые ему образы и схемы человеческого мышления» (Нордберг: «Абсурд»).

13 Здесь приводим только один пример — ассамблею, являющуюся способом общения-празднования, введенным Петром Первым с 1718 года в культурную жизнь русского общества. Идея ассамблеи была в целом заимствована из форм проведения досуга, введенных императором в Европе и этот этикет поведения был регламентирован петровским указом. Этот пример иллюстрирует выше приведенные рассуждения М. Эпштейна о приращении «ветхой» России перед «новым» Западом» (Эпштейн 2004: 82), однако свидетельствует и о повторяющихся процессах в русской культуре, говорящих о неожиданных перевоплощениях искусственного языка, вдруг становящегося нормативной реальностью — законом. Ср. главу «Человек и общество XVIII — начала XIX века» (Лотман 1996: 161–337).

14
Наглядным примером такой псевдоморфозы является город-призрак Санкт-Петербург.

15
Пользуясь известным термином З. Фрейда, укажем также на интересное сравнение понятия «unheimlich» с понятием «остранение» В. Шкловского у Эпштейна (Эпштейн 2004: 497–512), к которому еще вернемся в продолжении исследования.

цессе быстрого усвоения чуждых ей форм западной культуры, в том, что Освальд Шпенглер обозначил термином «псевдоморфоза» (Эпштейн 2005: 103).¹⁴ Эту псевдоморфозу нужно понимать как процесс **«вытеснения исторической данности, результатом чего стала избыточная активность знаков, создающих как бы свою собственную реальность»** (104). В процессе подражания Западу в развитии русской культуры обнаруживаются два направления: параллельно с симуляцией реальности в русской истории — пишет Эпштейн — «происходит симуляция оригинальности в русской литературе, которая с самого начала была скроена из европейских цитат» (106).

Если подытожить выше приведенные цитаты, приходим к второму выводу: в развитии культуры оригинальность русского писателя испытывалась усвоением законов (формальной логики) западного типа и приводила к (абсурдному) парадоксу: по отношению к прошлому антирациональное и насильственное введение (вдруг) новых знаковых систем воспринималось как внедрение «жуткого» (unheimlich),¹⁵ по отношению к будущему как ясный разум (осознающий свои пределы), превращающийся во времени в форму жесткой структуры/системы (реформы Петра Первого).

Глазами простого человека настоящее действительно ощущалось слабо — несмотря на все попытки взрыва, становящиеся импульсивным нарушением искусственного языка в переосмыслениях прошлого или исканиях собственного будущего, оно прежде всего воплощалось в образах скуки/тоски или смуты (unheimlich).

Принципиально можно согласиться с Эпштейном в том, что нарушение структуры становится более событийным (ведет к взрыву), чем более она жесткая, однако нельзя забывать, что в русской культуре существует и другой, скажем, чеховский образ

«человека в футляре», который, превратившись в архетип, стал символом опасного обывателя, душителя своей и чужой свободы. Именно сам Эпштейн, представляющий этот образ, пишет, что «[о]сновное присловье Беликова¹⁶ — тоже футлярообразное «как бы чего не вышло». Он боится всего, что нарушает границы формы, приличия, порядка, чинности, благочиния, благовоспитательности и, конечно же, пользуется репутацией реакционера» (Эпштейн 2004: 480). Если из-за строгого этикета и нормы «вспыхивают «анархические» желания», вдруг разрушающие формальную логику (запрет/закон), переходят их границу и становятся событием, то в случае «человека в футляре» жизнь, не являющаяся событием, превращается в рутину повседневной жизни, по своей характеристике (и идеям А. Камю) близко понятию скуки.

На основе выше сказанного, мы могли бы заключить, что «слабое настоящее» порождает два типа «героев» в жизни русской культуры: если первый связан с образами человека в футляре, пошлости и говорит о подчинении человека (сознательно или подсознательно) закону (судьбе), второй характеризуется неожиданными антирациональными взрывами с помощью которых человек старается (сознательно или подсознательно) совершать событие. Неожиданно появившаяся взрывная реакция человека (литературного «героя») снова образует два направления в развертывании сюжета: если чувственную реакцию отнести к типу человека в футляре, то мы имеем дело с ощущением «жуткого» (unheimlich), если к взрыву, то чаще всего получаем образ «нового человека» (революционера), нарушающего границу формы — и закона.¹⁷

С литературоведческой точки зрения самым интересным является переход через границу семантического поля во время великих

16
Литературный образ в рассказе «Человек в футляре» А. Чехова.

17
Этим наречием определяется совокупность возможностей настоящего. Ср. идею Эпштейна о потенциологии, концептивизме и протеизме как о новых направлениях гуманитарных наук (Эпштейн 2004: 23–77).

18
Понятие неслучайно напоминает супрематизм К. Малевича, достигший своего апогея во время общественных революционных перемен (1915–1919).

изменений начала XX века, который упоминает В. Шкловский, отец русского формализма, назвавшего этот переход остранением. Именно остранение, по его мнению, является необходимым приемом, с помощью которого неожиданно (вдруг) совершается переход/перевоплощение в художественный текст.

При этом важно отметить и другой факт: Шкловский пишет опоязовские манифесты «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» почти одновременно с революцией культуры (искусства), когда русские кубофутуристы упорно стараются **очистить** русский язык, вымыть «руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг» прошлого. Чистка «искусственного языка» классической традиции (включая сюда и болтовню современников — символов) происходит импульсивно, как взрыв чистой супрематии.¹⁸ Приводим цитату из манифеста кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу»: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное. <...> И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» (Barański/Litwinow 1982, 182–183).

В манифесте особого внимания заслуживает слово неожиданное, поставленное в самое начало текста, ведь оно прямо относится к понятию наречия вдруг. Отсюда создается впечатление, что кубофутуристический антирациональный взрыв, противоречивший рутине жизни и ритуалам культуры, похож на определения А. Камю об абсурде. Вспомним его слова: «Иррациональное — пишет Камю, — есть разум в раздоре с самим собою <...> Абсурд — это ясный разум, осознающий свои пределы <...> Он освобождает от раздора, сам себя отрицая. Я могу создать абсурдное

произведение, выбрать ту или иную творческую установку. Но абсурдная установка, дабы остаться самой собой, должна пребывать в сознании всей своей произвольности» (Камю: «Абсурдное творчество»)¹⁹.



Абсурдное сознание, являющееся особым воплощением антирационального взрыва в борьбе с жесткими структурами и формальной логикой не является изобретением исторического авангарда, оно зародилось в текстах русской литературы, сходных по организации мотивов (скука/тоска, смута) и образующих подобную сюжетную схему: несмотря на то, испытывает ли человек (литературное лицо) скуку/тоску (лишний человек) или неосознанно погружается в не-смысл во время смуты (*unheimlich*), он вдруг, антирациональным порывом совершает взрыв. В последствии этот взрыв может осуществиться или нет: в первом случае человек совершает событие, становится «революционером», в другом — сходит с ума и умирает.

Весьма интересно, что упоминаемые схемы (и их развертывания) пронизывают тексты самых влиятельных представителей русской классики XIX века, в том числе и творчество Н. Гоголя, который на наш взгляд является основоположником абсурдного сознания.²⁰ Если в истории литературы часто приводится синтагма, что русская литература после Гоголя вышла из его «Шинели»,²¹ то в продолжении исследования предлагается обратить внимание на его ранний миргородский рассказ «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

19
Ср. «Праздничный интервью с футуристами» М. Ларионова и И. Зданевича, в котором видны элементы абсурда: — Вы футуристы? — Да, футуристы. — Вы отрицаете футуризм? — Да, мы отрицаем футуризм, пусть он исчезнет с лица земли! — Но вы противоречите сами себе? — Да, наша задача противоречить самим себе. — Вы шарлатаны? — Да, мы шарлатаны. — Вы бездарны? — Да, мы бездарны. — С вами нельзя говорить? — Да, наконец!.. — Но ваши пожелания на год? — Быть верными самим себе.

20
Следы абсурдного сознания видны также в «Медном Всаднике» А. Пушкина, но надо учитывать, что он начал ее писать в 1833 г., а опубликована была только после его смерти — в 1837 г. Гоголь свою «Повесть» опубликовал в 1835 г. во второй части сборника «Миргород».

21
Слова «мы вышли из гоголевской Шинели» часто, но ошибочно, приписываются Ф. Достоевскому.

22 «Абсурд был любимой музой Гоголя, но, когда я употребляю термин "абсурд", я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, – более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подражать под словом "абсурдный" нечто, вызывающее смех или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, – тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится "абсурдным" по закону, так сказать, обратного контраста» (Набоков: «Николай Гоголь»).

Не случайно В. Набоков писал в своих лекциях по русской литературе, что «абсурд был любимой музой Гоголя»: ²² Гоголю удалось художественным способом воплотить в «Повести» те постулаты абсурдизма, которые сто лет спустя сформулировал А. Камю, и указать на приемы взаимопроникновения абсурда и семантических полей скуки и смуты в языковом пространстве. Если представление о скуке является одним из центральных образов у Камю, из которого возникает абсурдное сознание, интересно напомнить, что повесть Гоголя заканчивается словами «Скучно на этом свете, господи!» (Гоголь 1937: 276) и таким образом подчеркивается идея абсурдного сознания, развертывающаяся в тексте.

Не смотря на подражание Гоголя В. Нарезному (его роману «Два Ивана, или страсть к тяжбам») в мотивно-тематическом виде и Л. Стерну «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» в стиле (логические алогизмы, нагромождение деталей, авторские отступления, не имеющие прямого отношения к действию, принципы речевой характеристики персонажей), Гоголь усиливает «сатирические и бытоописательные элементы, бывшие уже у Нарезного, **отбрасывая традиционно-авантюрные и нравоучительно-сентиментальные стороны** его творчества. Преодоление Нарезного проявилось у Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» как в направлении сатирического заострения фабулы и темы, так и в линии упрощения сюжета, и освобождения от традиционных сюжетных ситуаций, характерных для романа XVIII века» (Гоголь 1937: 756). Без сомнения упомянутое сатирическое заострение, о котором говорится в комментариях к Полному собранию сочинений, относится не только к литературной конвенции, но также к (постпетровскому) этикету поведения того времени,

к формальным законам, запечатлевшимся в общении как языковая маска. ²³

Анализ показывает, что особое внимание уделяется способам официального очищения, где играют важную роль литота и гиперболизация. Они неслучайно появляются в общении с вышестоящими чиновниками и часто сопровождаемые комментарием рассказчика:

- *Чем прикажете потчевать вас, Иван Иванович? – спросил он. – Не прикажете ли чашку чаю?*
- *Нет, весьма благодарю, – отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.*
- *Сделайте милость, одну чашечку! – повторил судья.*
- *Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством! – отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.*
- *Одну чашку, – повторил судья.*
- *Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович! – При этом Иван Иванович поклонился и сел.*
- *Чашечку?*
- *Уж так и быть, разве чашечку! – произнес Иван Иванович и протянул руку к подносу. Господи боже! какая бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки!*

23 Одна из функций такой маски, напоминающей образ чеховского 'человека в футляре', защита индивида перед реальным. О важности ритуального поведения говорит следующий пример: «Когда же окончится служба, Иван Иванович никак не утерпит, чтоб не обойти всех нищих. Он бы, может быть, и не хотел заняться таким скучным делом, если бы не побуждала его к тому природная доброта. „Здорово, небога!“ обыкновенно говорил он, отыскавши самую искаленную бабу, в изодранном, сшитом из заплат платье. „Откуда ты, бедная?“ — „Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела, выгнали меня собственные дети.“ — „Бедная головешка, чего ж ты пришла сюда?“ — „А так, паночку, милостыни просить, не даст ли кто-нибудь хоть на хлеб.“ — „Гм! что ж тебе разве хочется хлеба?“ обыкновенно спрашивал Иван Иванович. — „Как не хотеть! голодна, как собака.“ — „Гм!“ отвечал обыкновенно Иван Иванович: „так тебе может и мяса хочется?“ — „Да всё, что милость ваша даст, всем буду довольна.“ — „Гм! разве мяско лучше хлеба?“ →

→ — „Где уж голодному разбираться. Всё, что пожелаете, всё хорошо.“ При этом старуха обыкновенно протягивала руку. „Ну, ступай же с богом“, говорил Иван Иванович. „Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!“» (Гоголь 1937: 225).

– Не прикажете ли еще чашечку?
(Гоголь 1937: 246–247).

Не смотря на важность упоминаемой языковой маски в конструкции рассказа, Гоголь уже в начале «Повести» намечает иную перспективу. Обратим внимание на интроспекцию Ивана Ивановича во второй главе:

*Иван Иванович успел уже побывать за городом у косарей и на хуторе, успел расспросить встретившихся мужиков и баб, откуда, куда и почему; уходился страх и прилеж отдохнуть. Лежа, он долго оглядывал коморы, двор, сараи, кур, бежавших по двору, и думал про себя: „Господи, боже мой, какой я хозяин! **Чего у меня нет?** Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... **Чего ж еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?**“* Задавши себе такой глубокомысленный вопрос, Иван Иванович задумался; а между тем глаза его отыскивали новые предметы, перешагнули чрез забор в двор Ивана Никифоровича и занялись невольно любопытным зрелищем. Тощая баба выносила по порядку залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке выветривать (228).

Выделенные в цитате риторические вопросы говорят о том, что Иван Иванович стремится к событию, сам этого рационально не осознавая. Вместе с тем увеличивается его эмоциональное напряжение и — очевидно из-за скуки повседневного ритуала — ведет к взрыву, чтобы в последствии осуществилось событие и привело к настоящему очищению. Этот переход от несобытийности к событийности зарождается вдруг, и он неслучайно связан с мотивом

ружья — мотив оружия (под)сознательно всегда эвоцирует идею (насильственного) очищения. В развитии сюжета клишейные фразы вдруг теряют свою функцию и превращаются в средство неожиданного разрушения поведенческого этикета, что ведет к абсурдному сознанию...

Пора привести примеры: Иван Иванович неожиданно заметил ружье у Ивана Никифоровича и решил отправится за ним к соседу. В начале имеем дело с вежливыми формами куртуазного очищения:

– Помогите бог! – сказал Иван Иванович.
– А! здравствуйте, Иван Иванович! – отвечал голос из угла комнаты. Тогда только Иван Иванович заметил Ивана Никифоровича, лежащего на разостланном на полу ковре. – Извините, что я перед вами в натуре. – Иван Никифорович лежал безо всего, даже без рубашки.
– Ничего. Почивали ли вы сегодня, Иван Никифорович?
– Почивал. А вы почивали, Иван Иванович?
– Почивал. – Так вы теперь и встали?
– Я теперь встал? Христос с вами, Иван Никифорович! как можно спать до сих пор! (232).

Схожих с вышеприведенным примеров формального общения, где уже в последней строчке («как можно спать до сих пор!») видно зарождающееся эмоциональное напряжение Ивана Ивановича, в тексте много, но с развертыванием сюжета эмоциональное возбуждение разгорается (все чаще упоминается слово обида) и достигает апогея в беседе об оружии:

- Скажите пожалуйста, на что вам это ружье, что выставлено выветривать вместе с платьем? – Тут Иван Иванович поднес табаку. – Смею ли просить об одолжении?<...>
- Скажите, пожалуйста, Иван Никифорович, я всё насчет ружья, что вы будете с ним делать? ведь оно вам не нужно.
- Как не нужно? а случится стрелять.
- Господь с вами, Иван Никифорович, когда же вы будете стрелять? Разве по втором пришествии. Вы, сколько я знаю и другие запомнят, ни одной еще качки не убили, да и ваша натура не так уже господом богом устроена, чтоб стрелять. Вы имеете осанку и фигуру важную. Как же вам таскаться по болотам, когда ваше платье, которое не во всякой речи прилично назвать по имени, проветривается и теперь еще, что же тогда? Нет, вам нужно иметь покой, отдохновение. <...> Послушайте, отдайте его мне!
- Как можно! это ружье дорогое. Таких ружьев теперь не сыщите нигде. Я еще как собирался в милицию, купил его у турчина. А теперь бы то так вдруг и отдать его! Как можно? это вещь необходимая.
- На что же она необходимая?
- Как на что? А когда нападут на дом разбойники... Еще бы не необходимая. Слава тебе господи! теперь я спокоен и не боюсь никого. А отчего? Оттого, что я знаю, что у меня стоит в коморе ружье.
- Хорошее ружье! Да у него, Иван Никифорович, замок испорчен.
- Что ж что испорчен? Можно починить. Нужно только смазать конопляным маслом, чтоб не ржавел.
- Из ваших слов, Иван Никифорович, я никак не вижу дружественного ко мне расположения. Вы ничего не хотите сделать для меня в знак приязни.

- Как же это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не совестно! <...>
- Два мешка за ружье?
- Два мешка не пустых, а с овсом; а свинью позабыли?
- Поцелуйтесь с своею свиньею, а коли не хотите, так с чортом!
- О! вас зацепи только! Увидите: нашьпигуют вам на том свете язык горячими иголками за такие богомерзкие слова.
- После разговору с вами нужно и лицо и руки умыть и самому окуриться.**
- Позвольте, Иван Иванович; ружье вещь благородная, самая любопытная забава, притом и украшение в комнате приятное...
- Вы, Иван Никифорович, разносились так с своим ружьем, как дурень с писанною торбою, – сказал Иван Иванович с досадою, потому что действительно начинал уже сердиться.
- А вы, Иван Иванович, настоящий гусак. (233–236).

Весьма интересно, что в контексте очистительного ритуала усиливается ощущение загрязнения. Иван Иванович заявляет: «После разговору с вами нужно и лицо и руки умыть, и самому окуриться». Загрязнение (как обратная сторона приема очищения) парадоксальным способом ведет к настоящему очищению и именно этот парадокс напоминает представление Камю о абсурдной установке, которая пребывает «в сознании всей своей произвольности». Эти произвольные слова, не подчиняясь этикету поведения и обозначающие переход семантической границы, подчеркиваются курсивом и самим автором — Гоголем: Иван Никифорович — дурень с писанною торбою, Иван Иванович — гусак. Переход к «событию», вызванному взрывом языка, является импульсивным очищением законов (языковой маски), разрушением этикета, не

смотря на то, что парадоксальным способом правила общения живут дальше:

Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то они бы поспорили между собою и разошлись, как всегда, приятелями; но теперь произошло совсем другое. Иван Иванович весь вспыхнул.

– *Что вы такое сказали, Иван Никифорович? – спросил он, возвысив голос.*

– *Я сказал, что вы похожи на гусака, Иван Иванович!*

– *Как же вы смели, сударь, позабыть и приличие и уважение к чину и фамилии человека, обесчестить таким поносным именем?*

– *Что ж тут поносного? Да чего вы в самом деле так размахались руками, Иван Иванович!*

– *Я повторяю, как вы осмелились, в противность всех приличий, назвать меня гусаком?*

– *Начхать я вам на голову, Иван Иванович! Что вы так раскудахтались. <...>*

– *Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да глядите, не попадитесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, всю морду побую!*

(237, 238).

После языкового взрыва заслуживает внимания поведение Ивана Ивановича. После ссоры он сильно волнуется и немедленно приходит к решению отомститься соседу (разрушает хлев). На первый взгляд кажется, что ему в конце концов удалось совершить настоящее событие. Он действительно мог бы стать настоящим «революционером», но на следующий день он сильно переживает, испытывает тревогу, которая неожиданно перерастает в жуткое

ощущение (unheimlich): Иван Иванович начинает бояться, что «ненавистный сосед в отместку за это, по крайней мере, подожжет дом его» и поэтому он «решился забежать зайцем вперед и подать на него прошение в миргородский поветовый суд» (243).

Если понимать «разрушение хлева» как событие, вызванное эмоциональным взрывом в процессе разрушения речевого этикета (прошлое), то Иван Иванович сразу после события в настоящем конструирует образ своего будущего — Иван Никифорович «по крайней мере, подожжет дом его». Важно подчеркнуть, что в период жуткого ощущения Иван Иванович жалуется суду (нельзя забывать, что суд является высшей инстанции формального устройства) на еще **несовершенное событие** своего соседа. Разве в такой реакции не видна характеристика абсурда как разума освобождающего от раздора, отрицая самого себя, о котором пишет А. Камю?

Анализ показывает, что повесть Гоголя о двух соседях является парадигмой ритуальной (абсурдной) логики, характерной для русской культуры гоголевского направления. Время скуки и смуты (жуткого), относящееся к настоящему, вдруг прерывается насыщенным эмоциональностью взрывом, который осуществляется как событие (становится будущим) или возвращает человека, остановившийся на своем пути, в прошлое — к закону и запрету.



Может быть, настоящее в русской культуре действительно слабо отмечено, но все-таки нельзя забывать, что в нем осуществляется переход к событийности. Характеристика перехода – в амбивалентности: заранее задуманный (рациональный) концепт о прошлом/

24 Переплетение одного и другого рода событийности четко осознается Пушкиным в «Медном всаднике», где Петр Первый представлен в образе кумира, которому удалось воплотить свою антирациональную идею о постройке столицы на болотистой территории в исторический факт. Ему противостоит образ простого человека, Евгения: 'герой сто лет спустя после сильного наводнения, в котором исчезла его Параша, попытавшись воспротивиться перед памятником Петру испытывает жуткое ощущение, сходит с ума и умирает.

25 В этом контексте надо отметить парадокс 30-ых годов: накануне «Большого террора» 1936–1938 советская идеология официально провозгласила 'переход в настоящее' при помощи фразы «Жить стало лучше, жить стало веселее», произнесенной Сталиным 17 ноября 1935 года в выступлении на Первом всесоюзном совещании рабочих и работников — стахановцев.

будущем связывается с вдруг возникающим антирациональным импульсом, который подсознательно противоречит концепту и (скудной) жесткой структуре.

Взрывное событие, будучи особого рода ритуальным очищением, является в истории культуры историческим фактом (например, город-призрак Санкт-Петербург) или проявляется в форме «чуждого» антирационального происшествия, влияющего на психику человека и вызывающее жуткое ощущение.²⁴ Не стоит забывать, что взрывные переходы, ведущие к ощущению жуткого, можно найти не только у Гоголя и у писателей гоголевской линии (Достоевский, Белый, Хармс, Платонов, Булгаков и др.) — они являются составной частью русского быта и общественной жизни и в XX веке. Вспомним лишь одно из самых важных взрывных событий XX века (Октябрьскую революцию), которое так никогда и не закончилось, но продолжало жить искусственно как вечная проекция никогда не достижимого «светлого будущего».²⁵ Характерно, что в процессе отталкивания от будущего, еще более важными стали понятия закона, запрета, жесткой структуры, где постоянное (насильственное) очищение культуры и быта под сталинским лозунгом «Враг не спит!» порождало не только жуткое, но и скучное (слабое) настоящее. В этом слабом настоящем, в страхе, порожденным ложными доносами, создавался новый этикет поведения, которым старалось защищаться собственное Я, что бы самому не стать жертвой жесткого закона — сталинских репрессий.

Как бы ни было странно, в глубинной структуре эти сталинские процессы напоминают конструкцию «Повести» Н. Гоголя: разве невозможно сравнить жалобу (Ивана Ивановича) на судью за еще несовершенное действие с этикетом поведения советских граждан, которые, испуганные проекцией будущего и новыми

интерпретациями прошлого, усердно старались фальшивую речь воплотить в событие? Разве таким образом абсурд не становится логикой советской культуры и общества?²⁶

Анализ показывает, что «советский текст» (по аналогии с петербургским) стал механизмом порождения абсурдной литературы уже в двадцатые годы — у группы ОБЭРИУ, являющейся «первопроходцами» философии абсурда в СССР, которая достигла своего апогея в творчестве Д. Хармса.

Возвращаясь к идее о номадизме бродячих сюжетов, в настоящем исследовании ограничимся только одним соображением Хармса — говорящим об идеально замкнутой кривой, образующей круг, который, по его мнению, является изображением бесконечности.²⁷ Идея важна, если рассматривать ее в контексте абсурдного сознания и культурной преемственности.

Если посмотреть на образ круга с позиций арифметики, мы увидим, что символ круга также идентичен нулю, цифре, стоящей на границе между положительными и отрицательными значениями. Это отмечалось и самым Хармсом, но — насколько нам известно — понятие не обсуждалось в предлагаемом семиотическом контексте: на самом деле нуль образует представление о той пограничной ситуации, являющейся (вспомним Лотмана/Успенского) точкой перехода через семантическую границу и потенциально вызывающей событийность.

Неслучайно представление круга/нуля как совершенной формы, включающей в себя все возможности (здесь приходится вспомнить статью К. Малевича «Супрематистское зеркало»; Са-рабьянов, Шатских 1993: 237) связывается у Хармса с представлением о настоящем. Приведем цитату из его трактата «О времени, о пространстве, о существовании»:

26 Воплощение речи в 'событие', ставшее реальностью, — характерная черта в творчестве Гоголя. Важную роль оно играет и в «Ревизоре», в одном из важнейших драматургических текстов XIX века: анализ показывает, что именно скука заставлял Добчинского и Бобчинского вести свою игру перед городским начальством и перевоплотить ее в важное событие. Беседа о петербургском ревизоре впоследствии воплощается в Хлестакове. Речь/язык становится реальностью.

27 Более подробно об этом понятии см.: Jaccard 1994. Творческая концепция Хармса подробно представлена М. Ямпольским — см.: Ямпольский 1998.

29. Прошедшее, настоящее и будущее, как основные элементы существования, всегда стояли в необходимой зависимости друг от друга. Не может быть прошедшего без настоящего и будущего, или настоящего без прошедшего и будущего, или будущего без прошедшего и настоящего.

30. Рассматривая порознь эти три элемента, мы видим, что прошедшего нет, потому что оно уже прошло, а будущего нет, потому что оно еще не наступило. Значит, остается только одно «настоящее». (Хармс 2001: 32)

На первый взгляд кажется убедительной мысль Хармса об усилении значимости «настоящего» — оно трансформируется в пространство (««Настоящее» времени — это пространство» пишет он в трактате), в котором происходит обряд непрерывной фильтрации, когда (словами Эпштейна) «разнообразные сферы культуры, включая науку, искусство, этику, оказываются фильтрами, осуществляющими самоочищение человека и человечества» (Эпштейн 2004: 385). Подразумевается, что этот обряд фильтрации ведет к представлению «нуля» как идеальной цифры, однако отразившейся в самой совершенной и **чистой** форме — круге. Если на этом месте еще раз обратить внимание на высказывания Лотмана и Успенского о том, что русская культура руководствуется не сглаживанием и опосредованием оппозиций, а их смещением, то становится ясным, что очищение, не являющееся процессом, но взрывом, насыщенным эмоциональностью, понимается дословно — как очищение «до нуля». Эту характеристику четко осознавал Хармс:

32. Но ведь и процесс произнесения этого звука обладает некоторой протяженностью. Следовательно какая-то часть этого

процесса «настоящее», тогда как другие части либо прошедшее, либо будущее. Но то же самое можно сказать и об этой части процесса, которая казалась нам «настоящей».

33. Размышляя так, мы видим, что «настоящего» нет.

34. Настоящее является только «препятствием» при переходе от прошлого к будущему, а прошлое и будущее являются нам как это и то существования времени.

35. Итак: настоящее является «препятствием» в существовании времени, а, как мы говорили раньше, препятствием в существовании времени служит пространство.

36. Таким образом: «Настоящее» времени — это пространство.

37. В прошедшем и будущем пространства нет, оно целиком заключено в «настоящем». И настоящее является пространством.

38. **А так как настоящего нет, то нет и пространства** (Хармс 2001: 32–33).

Знак нуля/круга, образующего совершенную форму, являющегося символом бесконечности и потенциалом всех возможностей, меняется. Снятие «обрядных форм» (само)очищения способом взрыва (всякая революция является симптомом нарастания иррациональных сил) порождает жуткое ощущение, уже предсказанное Хармсом, что следовательно является особым подтверждением идеи об абсурдном сознании как доминанты советской культуры: «А так как настоящего нет, то нет и пространства». Здесь речь идет не только о повторяющихся семантических полях скуки как формы не-смысла, а об ощущении пустоты/чистоты, где искусственно рождается новый (советский) язык будущего, на самом деле ведущий не только к уничтожению настоящего, но и к разгрому культуры прошлого. Неслучайно в текстах К. Вагинова (одного из

ведущих обзериутовцев) появляется попытка собрать в настоящем остатки прошлого, коллекционировать их в форме каталога для будущего. Таким образом сам поступок сохранения является способом победить чистку и пережить жуткое настоящее (см.: Яворник 2002: 296–316).



В результате нашего исследования мы можем подтвердить гипотезу о том, что абсурд является формой номадизма, когда на разных этапах развития русской культуры образуются схожие сюжетные схемы. Продолжая анализ мы могли бы убедиться, что механизм, представленный на примере гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», работает также в текстах русской культуры второй половины XX века и становится доминантой в процессе структурирования самых влиятельных литературных произведений, говорящих ныне о попытке уничтожить норму (закон/запрет) соцреалистического языка. Напомним только тексты неоавангардистов 50-ых гг, О. Григорьева и Вс. Некрасова, поэтов, развивающих поэтику обзериутов. Именно Вс. Некрасов, отец московского концептуализма, уже в 70-ые гг. настаивал на очищении языка соц-артистской де(кон)струкцией, уничтожении языковой маски, разоблачении представления о языковом пространстве как истинной реальности и описании механизма «культуры вторичности».

Русская концептуальная проза 80-ых и 90-ых гг. усердно пытается следовать этой идее в двух направлениях — де(кон)струкция языка/реальности ведет к пустоте, являющейся не только последним шагом в процессе чистки (как в «Романе» В. Сорокина, где

последние страницы текста пустые — т. е. без знаков),²⁸ но также идеальным ощущением свободы в «буддийских» текстах В. Пелевина (напр., «*Чапаев и пустота*»), напоминающих понятие «нуля» у Хармса как совершенной формы, которая включает в себя все потенциальные возможности. Другое направление — в отличие от строго концептуального текста, желающего очистить прошлое или создать язык будущего (как Сорокин в романе «*Лед*» синтагмой «говорить сердцем») — говорит о нейтральном / слабом несобытийном настоящем времени, где вновь (так, как в романе В. Маканина «*Андерграунд или герой нашего времени*») приходят в первый план мотивы скуки/тоски, тревоги и лишнего человека.²⁹

Разве это случайность? Или закономерность в номадизме бродячих сюжетов и абсурдного сознания как движущей силы русской культуры в целом? ✚

²⁸ Напомним, что в его «Романе» скука является центральным смыслопорождающим мотивом всего текста.

²⁹ Название романа Маканина оживляет образы лермонтовского лишнего человека из романа «Герой нашего времени».

Литература

- БАХТИН, М. 2003, 2012. *Собрание сочинений в 7 т.* — Т. 2, 3. Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.
- BARAŃSKI, ZBIGNIEW / LITWINOW, JERZY (ed.). *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku.* Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. 1989. *Историческая поэтика.* Москва: Высшая школа.
- ГОГОЛЬ, Н. В. 1937. *Полное собрание сочинений в 14 томах* — Т. 2. Москва-Ленинград: АН СССР.
- КАМЮ, А. *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде.* Дост. 25-ое августа 2012. <http://lib.rus.ec/b/187146/read>.
- ЛОТМАН, Ю. 1996. «Человек и общество XVIII — начала XIX века». *Из истории русской культуры* — Т.4. Москва: Языки русской культуры.
- ЛОТМАН, Ю. 1984. «Символика Петербурга и проблемы семиотики города». *История и типология русской культуры.* Санкт-Петербург.
- ЛОТМАН, Ю. 2010. «Культура и взрыв». *Семиосфера.* СПб: Искусство.
- ЛОТМАН, Ю. 1980. *Структура художественного текста.* Москва: Искусство.
- МЕДНИС, Е. «Петербургский текст русской литературы». Дост. 25-ое августа 2012. <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=6>.
- НАВОКОВ, В. «Николай Гоголь». Дост. 25-ое августа 2012. <http://nabokov.niv.ru/review/nabokov/004/363.htm>

- НОРДБЕРГ, В. «Абсурд в творчестве А. Камю и Д. Хармса: сравнительный анализ». Дост. 25-августа 2012. <http://xarms.lipetsk.ru/texts/nord1.html>.
- ТУРГЕНЕВ, И. С. 1982. *Полное собрание сочинений в 30 томах* — Т.10. Москва: Наука.
- ХАРМС, Д. 2001. *Полное собрание сочинений* — Т. 4. (Неизданный Д. Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1-3). СПб.: Академический проект.
- ЭПШТЕЙН, М. 2005. *Постмодерн в русской литературе.* Москва: Высшая школа.
- ЭПШТЕЙН, М. 2004. *Знак_пробела.* Москва: Новое литературное обозрение.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М. 1998. *Беспамятство как источник.* Москва: Новое литературное обозрение.
- ЖАССАРД, Ж. РН. 1994. «Возвышенное в творчестве Даниила Хармса». *Wiener Slawistischer Almanach* (34).
- ЈАВОРНИК, М. 2002. «Mikhail Bakhtin and Oberiu: (Psychotipology of a Period)». *Филологические заметки.* [Вып. 1] : сборник статей. Пермь: Пермский университет (Коллектив авторов).
- САРАБЬЯНОВ, Д., ШАТСКИХ, А. 1993. *Казимир Малевич: живопись, теория.* Москва: Искусство.

Summary

While presupposing that every culture evolves based on its own specific terms, this discussion poses the question of how one of Russia's main cultural and literary characteristics emerges within these two realms.

Following research in historical poetics on permanent theme and motif-related (subject) schemes, which form the basis of oral or written artistic expression and pass from one country to another, the question that poses itself is how these consequent “travelling themes” pass from one (according to A. Flaker) style formation into another, from one phase of literary and cultural development into another. Emphasis is placed on the theme and motif scheme, shaped around the semantic field /motif of “desperate boredom” (скука, тоска) and affecting the narrative strategy in works of important Russian writers of the 19th and 20th century (Pushkin, Lermontov, Gogol, Turgenev, Chekhov, Sorokin, Makanin etc).

Following the thoughts of A. Camus, boredom, on one hand, manifests itself as one of the fundamental emotions, leading man from everyday routine, while on the other hand resembling the idea of uneventness in which, taking into consideration research done by the Tartu-Moscow Semiotic School, an explosive event (взрывное событие) occurs, thereby bringing to life the characteristic of so-called absurd consciousness.

An irrationally conceived (explosive) event, which should be treated as the passing of character/man across the border of the semantic field, is most frequently accepted as the bringing down of (in the words of Russian-American culturologist M. Epstein) the “firm structure” (of law / prohibition) in a desire to transcend the weakly experienced

present (desperate boredom). Analysis shows two consequences related to this passing: it can change into a projection of the future, where absurd consciousness appears as an attempt to clear the language of the past *usque ad nihilum* – “to nothing” (the Russian avant-garde) or it can manifest itself as a return of the past in the form of “the uncanny” (das Unheimliche), which in the works of Russian “fellow travellers” (попутчики) and nonconformists resembles the idea of social realism as an “era of confusion” (смутное время).

The discussion also dwells on the creativity of N.Gogol and his *The Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich*, as this particular text turns out to be a proto-text in the development of absurd consciousness, at the same time embodying the rules that govern the development of “travelling” theme and motif schemes.

Miha Javornik

is a Professor of Russian literature at Faculty of Arts, University of Ljubljana. His research is mainly focused on classical Russian literature, contemporary Russian postmodernist fiction and drama, life and work of M. Bakhtin. He also investigates the role and significance of books in the era of cultural digitalization. Javornik is a head coordinator and organizer of several Russian-Slovenian projects under the auspices of Lomonosov Moscow State University and Russian Academy of Sciences and co-editor at science journal Slavistična revija and Slavica TERgestina.

Sankt Peterburg in oblikovanje spomina¹

Spomin obravnavamo kot »sposobnost« (Ricoeur) pripovedovanja o preteklih dogodkih. Med pretekle dogodke umeščamo tudi tekstovne pojave. Sanktpeterburški spomin je po eni strani zgodba o tem, kako so bili pripovedovani zgodovinski in vsakodnevni dogodki, po drugi pa o tem, kako se je iz različnih pripovedi izoblikoval ustaljeni spomin. Sanktpeterburška kultura je nasičena s »protislovji« in »nasprotji«, ki jih je sicer mogoče preseči, obenem pa je prav v njih mogoče zaznati klice sodobnejšega mišljenja o stvarnosti, ki je osnovana na razliki.

PETERBURŠKI TEKST, SPOMIN,
KNJIŽEVNOST KOT RAZLIKA

Memory is the “capacity” (Ricoeur) to recount past time. Past events include textual events. The memory of St Petersburg is the story of how historic and everyday events have been recounted and the history of how a shared memory has been formed from diverse narratives. The city's culture is full of “contradictions” and “contrasts”. In one sense they may be observed in terms of how they are overcome, in another they may be viewed positively as the manifestation of another way of perceiving reality based on difference.

ST PETERSBURG, MEMORY,
LITERATURE AS DIFFERENCE

¹ V nekoliko spremenjeni obliki je bil članek prvič objavljen v italijanščini (prim. Verč 2004).

SPOMIN IN PRIPOVED

So kraji, področja, naselja, o katerih včasih pravimo, da so »brez zgodovine«. Posledično naj bi bili tudi brez zgodbe. Opredelitev je neutemeljena že zato, ker temelji izključno na zunanjem gledišču, ni pa brez posledic. Izjava, ki vzvišeno ali avtoritarno nekaj ali nekoga briše oziroma enači z »nemim« svetom, vzbuja pri predmetu ubeseditve reakcijo, ki se rada udejanja kot težnja po čim trdnjšem vzpostavljanju lastne zgodbe, enakovredne že pripovedovanim zgodbam. Kot se dogaja z vsakim subjektom (tudi z »vzvišeno-avtoritarnim«), se tudi subjekt »brez zgodbe« zateka v preteklost in na njej oziroma na *spominu o njej* gradi svojo pripoved.

Tudi to je namreč zgodba o Sankt Peterburgu. Vendar tu ne gre za zgodbo o tem, kdaj, zakaj in kako se je udejanjil »dogodek« nekdanje carske ruske prestolnice, temveč za zgodbo o pripovedi samega dogodka. Pripoved o dogodku je prav tako (kulturni) dogodek.

SEDANJIK SPOMINA

Zgodba Sankt Peterburga je zgodba o opomenjanju in včasih celo o poskusih osmišljanja »dogodka« njegovega nastanka, njegovega vzpona kot centra ruskega cesarstva, protislovnosti njegovega živahnega urbanega življenja ter njegove politične, družbene, umetniške in literarne vloge, ki naj bi jo bivša prestolnica odigrala v ruski kulturi v zadnjih stoletjih. Opomenjanja in osmišljanja ni brez pripovedi, njenega poslušanja ali branja in odziva nanjo oziroma ponovne pripovedi. Zgodba Sankt Peterburga se zato izrisuje kot poskus, da bi se iz neenakih sestavin različnih naracij o njem izoblikoval pomen, ki bi bil sposoben prepeljati nehomogena spominjanja na osebno in kolektivno

peterburško »dogajanje« do zanesljivega pristana enovitejše in, po možnosti, čim bolj skupne identitete. In naj bodo pripovedi in branja še tako enkratna in neponovljiva, vsa se prej ali slej zlijejo v *spomin* oziroma v sklenjeno zapisano pripoved o dogodkovnih utrinkih, ki so se kopičili od trenutka, ko se je bivanje ruskega človeka tako ali drugače spojilo z mestom in je z njim vzpostavilo svoj odnos. Zaradi neponovljivosti človekovega bivanja pa se vsaka pripoved že po svoji naravi izrisuje kot pretesna Prokrustova postelja.

Razmišljanja o nepopolnosti in neustreznosti »zapisanega spomina« v primerjavi z »živim« spominom, prisotnim izključno v sedanjiku dejanskega bivanja, izhajajo iz antike. V Platonovem *Fajdrosu* (274e, 275a, 275c) kralj Tamus odkloni darilo nižjega božanstva Tevta, ki človeštvu ponuja nauk o pisavi kot »zdravilo« (*pharmakon*) proti naravnemu hlapenju spomina: »S[okrat]: (...) Tudi zdaj si ti (Tevt, I.V.), ker si oče črk in vanje zaljubljen, zaradi naklonjenosti povedal o njih nasprotno od tega, kar je njihova moč. Ta (iznajdba) bo namreč v dušah tistih, ki se (je) naučijo, zaradi zanemarjanja spomina povzročila pozabo, ker se bodo zaradi *zaupanja v pisanje* spominjali od zunaj, zaradi *tujih znakov*, ne pa od znotraj, sami od sebe (...) Potemtakem je tisti, ki misli, da je v črkah zapustil veččino, in tudi ta, ki je (to) sprejel, kot da bo od črk (prišlo) *nekaj jasnega in trdnega*, poln velike naivnosti« (Platon 2002: 250–251, *ležeči tisk I.V.*). Z izhodiščem v dvojni valentnosti »črke« (pisave), ki je v *Fajdrosu* »zdravilo« in »strup« ob enem (*pharmakon*), Paul Ricoeur razvija svoj pogled na epistemologijo zgodovinopisja: »Vprašanje: ali ne bi bilo dobro, ko bi se z izhodiščem v samem zgodovinopisju vprašali, ali gre za zdravilo ali za strup? To vprašanje (...) bo vseskozi spremljalo [naše razmišljanje, I.V.]« (Ricoeur 2003: 199; navajam in prevajam iz ital. izdaje, I.V.). Paul Ricoeur (*n.d.*, 199–204) posveča Fajdrosovemu mitu »preludij« (*Zgodovina:*

2
Toporov odkriva vrsto kategorij, ki jih ni mogoče brati zgolj referenčno oziroma kot besedila, ki naj bi bila dogodkovna osnova za »peterburški tekst«. Gre namreč za besedila, ki se pojavljajo kot nosilci kompleksnejšega pomena prav zato, ker se umeščajo v stvarnost, »prekermerno nasičeno« (rus. *sverhnasyščennye real'nosti*) s »prekermerno semantiko« (rus. *sverhsemantičnost'*); prim. Toporov 1995: 259 in 281.

zdravilo ali strup?) k drugemu delu (*Zgodovina. Epistemologija*) svojega monumentalnega dela.

Med kulturne prvine, ki jih je zapisan spomin o Sankt Peterburgu ponudil v branje, še posebno izstopajo opozicije med večnim Rimom in Bizancem, neizbežno zapisanim pogubi (*življenje — smrt*), med ustvarjalnim dejanjem njegove ustanovitve in implicitnim nasiljem ustvarjalne poteze (*ustvarjanje — uničenje*) ter med razkazovanjem zunanje teatralične podobe in revščino, ki se skriva »za kulisami« zmagoslavnega odra (*iluzija — dejanskost realnega sveta*). Pripovedi in branja o teh opozicijah so se zlila v vrsto pomenov, ki so po eni strani utemeljili odnos do razlage, razumevanja in sploh recepcije Sankt Peterburga kot znaka kulture, po drugi pa njegovo vrednostno oceno. Vladimir Nikolajevič Toporov, znameniti osnovelec znanstvene paradigme o »peterburškem tekstu v ruski književnosti« (prim. Toporov 1995: 259–367), si je zadal visoko nalogo (rus. *sverhzadača*) razkrivanja globljega pomena literarnih besedil, ki so kakorkoli povezana s Sankt Peterburgom (*prav tam* 295).² Ob branju in opisu peterburških »opozicij« (med njimi tudi zgoraj omenjenih), se Toporovu razkriva smisel peterburškega pojava: kot tankočutni filolog nam Toporov ponuja etimološki binom *opasnost'* — *spasenie* oziroma nerazdružljivost, ki občutek »nevarnosti« (rus. *opasnost'*) spaja z neizogibnim iskanjem »(od)rešitve« (rus. *spasenie*).

Vladimir N. Toporov prevzema tu tradicijo (*prav tam* 266, 300), ki izhaja iz bizantinskega pojmovanja človekovega bivanja: »nevarnost« je gibalo »strahu« (pred Bogom) in prav to gibalo odpira človeku pot do »upanja« (do Boga kot absolutne vrednote). V svoji knjigi o bizantinski poetiki Sergej Averincev opozarja na nerazdružljivo vez med »strahom«, »upanjem« in »odrešenjem« (prim. Averincev 1988: 115–116; citiram in prevajam iz ital. izdaje). Pri Toporovu je binom »ne-

varnost/(od)rešenje« osnovan na etimologiji: v ruščini oba leksema (*o-pas-nost'*/nevarnost in *s-pas-enie*/odrešenje) izhajata iz istega ne-slovanskega korenskega morfema *-pa[s]*, ki med drugim nosi v sebi tudi pomene »hraniti, rediti«, »oskrbovati, čuvati (kaj)« in »budna pozornost«. Te pomene srečujemo tudi v semantiki krščanske kulture: poleg leksema *pastuh* (pastir), se nam pomensko polje korenskega morfema *-pa[s]* razkriva tudi v sličnem leksemu *pastyr'* (dušni pastir) in v bogati metaforiki, ki je z njim povezana (na primer, v leksemu »čreda« kot skupnosti verujočih); prim. geslo *pasu*, *pasti* v Vasmer 1987: III: 215–216 in geslo *pasti* v Dal' 1980: III: 23.

Pri Juriju Mihajloviču Lotmanu je pristop k peterburški tematiki drugačen. Lotman ne zanika peterburških »opozicij«, vendar jim v primerjavi s Toporovom priznava zaslugo za široko in plodno razprtje vsega intelektualnega, racionalnega in razsvetljenskega potenciala, ki ga peterburški prostor hrani v sebi. »Protislovja« peterburške kulture lahko opazujemo tako z gledišča književnosti kot tudi z gledišča metajezika, ki ga subjekt, podvržen zunanjemu opazovanju, izdeluje za ubeseditev samega sebe. Po Lotmanovem mnenju se v obeh primerih peterburški prostor izrisuje kot gibalo preseganja vseh enoznačnih gotovosti, ki jih sleherni, zgolj vase zazrti svet hrani v sebi (prim. Lotman 1992: II: 9–21).

Tako v umetniških in neumetniških besedilih kot tudi v raziskavah o peterburški literaturi in kulturi nasploh se leksemi »protislovje« in »nasprotje« pojavljajo zelo pogosto. V poskusu osnovanja »močne« identitete (vse do druge polovice 20. stoletja dominantne kategorije, od katere se je skušala ograditi — brez večjega uspeha — »šibka« misel; prim. Vattimo in Rovatti ur. 1983) so ti leksemi moteči. Po eni strani namreč hranijo v sebi težnjo po lastnem preseganju, po drugi pa implicitno vabilo k sprejetju zgolj enega od obeh polov opozicije

(»pozitivnega«, čeprav ni vedno razvidno, kdo ga določa). Vendar odpira »peterburški tekst«, nasičen s protislovji in nasprotji, nove možnosti opomenjanja tudi takrat, ko se kot soustreljitelj peterburške kulture izrisuje kot zelo kompleksen tekst »akumulativnega tipa« (Toporov 1995: 295), sama akumulacija pa naj bi celo kazala na stratificirano trdnost kulturnega znaka. Paradigma »peterburškega teksta« je nenehno presejanje pomenov, ki jih je sleherni zapis spomina (enostranski, poenostavljen ali samo ustrezen določenemu individualnemu in kolektivnemu času in prostoru) sprejel kot dokončne. Vse kaže, da je globoki humanistični čut in močno družbeno angažiranost, ki izžarevata iz spisov Toporova in Lotmana (Bahtin bi verjetno tu uporabil sintagmo *čuvstvo teorii* za določanje tovrstne etične države v znanstvenoraziskovalnem delu; prim. Bahtin 1997: 352), mogoče strniti v sklepne besede dveh njunih razprav o kulturnem pomenu Sankt Peterburga. Za Vladimira Nikolajeviča Toporova je Sankt Peterburg »hudo bolno« mesto (Toporov 1995: 320), ki pa prav zato, ker se zaveda svoje bolezni (njene »nevarnosti« in »strahu« pred njo), hrani v svojem relativno kratekem spominu tudi zdravilo za duhovni prerod ruske družbe. Za Jurija Mihajloviča Lotmana pa je peterburška kultura »ena od osnovnih nacionalnih pridobitev ruskega duhovnega življenja« (Lotman 1992: II: 21) prav zato, ker nam ponuja »protislovja« in »nasprotja«. Za Lotmana je ta »pridobitev« samoumevna vrednota, ki jo je določena zgodovinska doba lahko odklanjala ali brisala, za Toporova pa je nastopil čas, da se rešimo napak in poiščemo nove zavezujoče vrednote. Kakorkoli se že odločimo, etična drža obeh ruskih raziskovalcev je trdno zasidrana v individualni zavesti o času in prostoru njenega bivanja.

KNJIŽEVNOST KOT SPOMIN

Kot predmet ubeseditve nam torej Sankt Peterburg ponuja možnost za različno branje njegovih številnih znakov. Ugotovitev je sicer samoumevna, vendar je plodna, če jo vzporejamo s trditvijo, ki jo Paul Ricoeur prevzema od Aristotela (iz njegove razprave *Peri mnemes kai anamneseos*, ki jo poznamo z latinskim naslovom *De memoria et reminiscentia*): čeprav se pojavlja izključno v sedanjiku bivanja, »spomin zadeva preteklost«. ³ Gre za ključni pojem v Ricoeurovem razmišljanju: zato da čas, ki ga *nepovratno ni več*, lahko postane *spomin*, mora nujno pristati pri subjektu-pripovedovalcu in pri njegovi pripovedni identiteti. Peterburški »subjekt-pripovedovalec« se pojavlja kot udejanjene odnosa do vsega, kar je bilo v ali o Peterburgu zapisano ali povedano in kar je mogoče določiti kot jezikovno prisotnost v opredeljenem času in prostoru. Jezikovno prisotnost je mogoče odkrivati v naključnem klepetu, v salonskih pogovorih, v resnobnih razpravah izbranih sogovornikov ali v branju različnih literarnih in ne-literarnih besedil. Vendar tu smo še vedno pri trenutkih »spominjanja« (*mneme*), ki se bo spremenilo v opomenjen spomin (*anamnezis*) samo takrat, ko bo pripovedni subjekt sposoben predelati razpršeno in nehomogeno jezikovno prisotnost v zaključeno in smiselno pomensko celoto. Roland Barthes je pravil, da so dejstva ali dogodki »jezikovne entitete«, kar pomeni, da se spomin udejanja kot besedilo, ki je sad zavestne predelave »jezika«, zaradi katerega so nam dejstva ali dogodki sploh »znani«. »Predelani« jezik teži k celovitosti in homogenosti spomina. Ob tem je treba dodati, da je tudi ta jezik, kot katerikoli drugi, pripuščen možnostim branja v vsakokratnem sedanjiku oziroma v edinem času, v katerem si je sploh mogoče zastavljati vprašanja o preteklosti in na katera odgovarjamo z njenim vedno novim

³ Prvo vprašanje, ki nam ga ponuja Aristotel, je vprašanje »o predmetu spominjanja«. Ricoeur pravi: »Tu se pojavlja ključna poved, ki bo spremljala vso mojo raziskavo: Spomin zadeva preteklost [La mémoire s'applique au passé]« (Ricoeur 2003: 30). Ricoeur prevzema od Aristotela tudi razlikovanje med *mneme* in *anamnezis*: ko govorimo o *mneme*, mislimo na nekaj, kar se je zgodilo ob taki ali drugačni priložnosti in se ga spominjamo, pojmu *anamnezis*, ki ga Aristotel kritično izvaja iz Platona in ga nadgrajuje, pa pripisujemo »kognitivno razsežnost spomina oziroma njegovo spoznavno sposobnost« (prav tam, 44–45).

4 Tu se Ricoeur kritično obregne (n.d., 402) ob zamenit delo Haydena Whitea (White 1987), ki je kot moto k svoji knjigi postavil prav Barthesovo trditev o dejstvih kot o »jezikovnih entitetah«. Ker je pisanje o preteklosti (zgodovinske) le »pripoved«, Hayden White zanika vsako možnost resnice zgodovinskemu diskurzu, Ricoeur pa pripisuje »spominu«, ki se pojavlja kot »pričevanje«, nezamenljivo vlogo v poskusu ubesedovanja preteklosti (zgodovinske) (zgodovinske). Kljub razlikam oba misleca določata nezamenljivost pripovednega načela v konstituiranju spomina in zgodovinskega diskurza (prim. o tem vprašanju Verč 2002).

5 Leksem je osnova celotne »fenomenologije sposobnega človeka« Paula Ricoeurja (prim. Iannotta 2003). Za francoskega filozofa se »pripovedna identiteta« izrisuje kot »poetika sposobnega človeka«, ki se v ubesedovanju preteklosti izogiba tako »obsesivnega ponavljanja« kot tudi »slepega odklanjanja«. V odnosu do preteklosti se »sposobni človek« pojavlja kot njeno »zastopanje« (glej dalje).

6 O spominu kot kategoriji »zastopanja« v imenu nečesa, česar ni več, prim. →

opomenjanjem.⁴ Od *spominjanja* do *spomina* je cela vrsta prehodov in za vsakim od njih je več pripovednih identitet. Še posebno v ruski književnosti prve polovice 19. stoletja so nam ob vsakem novem branju te mnogotere identitete ponujale vrsto ubeseditiv, »sposobnih«⁵ graditi spomin o Sankt Peterburgu. Ko smo leta 2003 proslavljali »dogodek« ustanovitve Sankt Peterburga, smo istočasno (morda ne povsem zavedno) proslavljali tudi 170. letnico izida Bronastega jezdec Aleksandra Sergejeviča Puškina (*Mednyj vsadnik*, 1833). Pesnitev namreč upravičeno uvrščamo med osnovatelje »peterburškega teksta ruske književnosti« in mu pripisujemo »sposobnost«, da je znal usmeriti naše »opomenjanje« samega mesta Sankt Peterburga.

Vendar ključna vloga »peterburškega teksta« ni samo v tem, da je osnoval spomin, ki se pojavlja kot »zastopanje«⁶ v imenu nečesa, česar ni več (preteklosti), ampak tudi v tem, da je s svojim metajezikom (z ubeseditvijo ubeseditve) sprožil proces samega osnovanja spomina. Če se književnost pojavlja kot »zastopanje« nečesa »drugega od sebe« (kar preteklost je), potem lahko zapišemo, da je odkrila Peterburžanom in nasploh Rusom to, kar naj bi sicer obstajalo, vendar naj bi bilo nevidno ali odsotno.⁷ Če pa je književnost tudi »ubeseditiv ubeseditve«, potem je zasluga »peterburškega teksta« v samozavedanju meja in možnosti reprezentacije oziroma meja in možnosti sleherne zgodbe, ki se že po svoji naravi nahaja »za« sedanjikom. Če je torej »peterburški tekst« osnova za peterburški spomin, mar ni obenem tudi osnova za razvoj same ruske književnosti?

Podobno bi se lahko vprašali, ali je »načelo protislovij« (*princip protivorečij*), ki ga Jurij M. Lotman določa kot osnovno strukturno načelo *Jevgenija Onegina* A.S. Puškina (prim. Lotman 1975: 8 in dalje), posledica analize, ki si je kot izhodišče izbrala kanonizirani peterburški spomin o »protislovjih« in »nasprotjih«, ali pa je, obratno, prav Puškinova

umetnina sprožila proces določenega kodiranja samega spomina. Gre za načelo ubesedovanja *in eventu* (v času nastajanja), ali za načelo ubesedovanja, ki smo ga opomenili samo *post-eventum* (v času že zakodiranega spomina)? Ricoeurova misel o zgodovinskem zapisu *dogodka* (»tu je mogoče govoriti o strukturah *in eventu*, ki smo jim pripisali pomen samo *post eventum*«; prim. Ricoeur, n.d., 352) je utemeljena, ob tem pa lahko dodamo, da je njegova misel ustrezna tudi takrat, ko se k besedilu približamo ne kot k zapisu takega ali drugačnega dogodka, ampak kot k *dogodku zapisa kot takemu* (tu se navezujemo na Bahtina in na njegovo izjavo o »besedi kot dogodku« — *slovo kak sobytie*). Samo »s pomočjo pripovedi se namreč /struktura/ izrisuje kot pogoj možnosti samega dogodka« (*prav tam*). V tem primeru »pripoved« se ne nanaša na Puškinovo besedilo, ampak na opis, ki nam ga o njem ponuja Lotman, »dogodek« pa na dvojno stvarnost pojavov Puškinovega in Lotmanovega besedila (in ne na stvarnost, o kateri nam pripovedujejo Onjegin, Tatjana in Lenskij ali sam Puškin).

OPIS IN OSNOVANJE REALNEGA

Lahko se navežemo na znano Lotmanovo razlikovanje med »kulturo slovnice« (tekstom kulture) in »kulturo tekstov« in zapišemo, da se vsakični spomin (ne samo ruski) že po svoji naravi pojavlja kot kanonizirana »kultura slovnice«, neglede na to, da se že od začetkov 19. stoletja (ruska) književnost izrisuje kot nehomogena »kultura tekstov«. Kulturne tipologije, ki so se zlile v »zgodbo« (v spomin) Sankt Peterburga, so se v dejanski pojavnosti ruske književnosti 19. stoletja realizirale predvsem kot potrjevanje razlike (kot »kultura tekstov«) in ne kot potrjevanje kanonizirane identitete (kot »kultura slovnice«). Ena od osnovnih kategorij peterburškega spomina je osnivanje mesta »iz

→ Ricoeur, n.d., 396–407: »Če se moramo odpovedati misli, na prvi pogled zapeljivi, o možnosti vračanja izvirne misli s pomočjo eksegeze« (str. 406), potem »z umeščanjem del v zgodovinski kontekst vzpostavimo z njimi odnos, ki ni življenjski, temveč zgolj reprezentančni (...)«. Misel o »zastopanju« je »morda najmanj slaba, če želimo spoštljivo kreniti po poti rekonstrukcije; to pa je tudi vse, kar se nam ponuja v službi resnice« o preteklosti (*prav tam*, 407, ležeči tisk I.V.).

7 Toporov poudarja, da se moramo zahvaliti »peterburškemu tekstu« in še posebno tistemu, ki ga je ustvaril Dostojevski, če »smo se naučili gledati na Sankt Peterburg nekoliko drugače in smo se naučili videti to, česar prej nismo videli (podobno Londončanom, ki so po mnenju Oskarja Wilda odkrili meglo samo potem, ko so videli Turnerjeve slike)«; prim. Toporov, n.d., 313.

8
Prim.: [Muza] »(...) zapustil govor je bogov/ v prid čudnih, raskavih glasov« (Puškin 1987: 177; ležeči tisk I.V.).

9
Pri Batjuškovu narava »vsé serdca govorit/ Krasnorečivymi, no tajnymi slovami« (Batjuškov 1964: 186; ležeči tisk I.V.).

10
Prim.: »Ne to, što mnite vy, priroda:/ Ne slepok, ne bezdušnyj lik - / V nej est' duša, v nej est' svoboda, / V nej est' ljubov', v nej est' jazyk... / [...] pojmi, kol' možet, / Organa žizni, gluhoemoj!« (Tjutčev 1976: 81-82; ležeči tisk I.V.).

niča«, kar naj bi v sebi že vnaprej hranilo božjo določitev pogubljenja kot samoumevno realizacijo svetopisemske »kulture slovnice« (*gibel'* — poguba, smrt, uničenje), ista kategorija »osnovanja iz niča« pa hrani v sebi *sodobno* zavest o tem, da stvarnost ni »vnaprej dana, zapisana«, pač pa jo je mogoče ustvariti oziroma osnovati (kar pojasnjuje tudi odklonilni odnos takratne ruske kulture do pojava, ki nima v svetih knjigah zapisanega »začetka«). Ko se v *Onjeginu* Puškin odpoveduje »govoru bogov« v prid »čudnih, raskavih« jezikov,⁸ zaključuje pot, na katero se je ruska književnost podala že desetletja prej. Pomenljivo je, da je še leta 1814–1815 Konstantin N. Batjuškov pojmoval naravo oziroma to, kar se nahaja zunaj človeka, kot nekaj, kar je nam nerazumljivo, ker nam govori s »skrivnostnimi besedami« (*tajnymi slovami*);⁹ prav tako je pomenljivo, da je dvajset let kasneje Fjodor I. Tjutčev zanimal možnost, da bi bila »narava« zgolj »posnetek, kopija« (*slepok*, verjetno v zvezi s sintagmo *slepok Božij* – božja kopija) nečesa, kar dejansko obstaja, vendar nam je prikrito, ker smo »gluhi« na njegov »jezik«.¹⁰ Prehod od 18. v 19. stoletje zaznamuje dve različni tipologiji pripovednih subjektov. Prvi je še vedno v klasicizmu: ta mu narekuje voljo do raziskovanja, odkrivanja, védenja o jeziku, ki bo »sposoben« ubesediti svet, h kateremu moramo težiti. Ta ubeseditev je v drugačnem času in prostoru »že bila« in je bila »sposobna« opomeniti in celo osmisliti svet v njegovi totalnosti in harmoničnosti; žal smo na to ubeseditev pozabili ali pa se je nekje nepovratno izgubila. Drugi, povsem nov pripovedni subjekt izhaja iz prepričanja, da je že po svoji naravi vsakokratna jezikovna »ponudba« obenem tudi vsakokratno (potencialno) osnovanje sveta. Vladimir N. Toporov opozarja, da »peterburški tekst« ni »kopija« Sankt Peterburga (*slepok s Peterburga*; Toporov 1995: 295). Temu spoznanju lahko dodamo, da informacija, ki nam jo »peterburški tekst« ponuja v branje kot zastopanje preteklosti, ne *nadomešča* realnega sveta, še naj-

manj tistega, ki naj bi v nekem času in prostoru obstajal v besedi, ki je ne znamo več brati. Informacija, ki nam jo »peterburški tekst« ponuja v branje, je »dopolnilo« in je torej konstitutivni element realnega sveta v vsakokratnem sedanjiku.¹¹ Za samozavedanje ruske književnosti prve polovice 19. stoletja svet realnega ni več vnaprej dana pripoved: svet realnega se v pripovedi šele konstituira.¹²

KNJIŽEVNOST KOT SAMOZASTOPANJE

Tudi druge »peterburške« kategorije, ki so se konstituirale v pripovedi, so nasičene z »dodatnimi« pomeni. Virtualni Sankt Peterburg, ki se nam kaže kot »gledališki oder«, in realni Sankt Peterburg za njegovimi »kulisami«, sta se usidrala v spominu po eni strani kot opozicijska kategorija (dva nasprotujoča si »realna« svetova), po drugi pa kot »resničnejše« opomenjanje drugega pola opozicije (realnega sveta »za kulisami«). Književnost ni zanimala ne »teatraličnega« ne »zakulisnega« peterburškega sveta, z njunim opisom pa je odprla tudi vprašanje o procesih ubeseditve realne stvarnosti. V peterburški književnosti se virtualnost realnega (lastna ubeseditev) pojavlja kot potencialna nosilka enakovrednih parametrov resnice kot katerakoli druga ubeseditev. V njeni odsotnosti bi oba »realna« svetova »lebdela v zraku« (po Ricoeuru) in sploh ne bi bilo o čem razpravljati, še najmanj o večji ali manjši resnici enega ali drugega pola opozicije ali celo njunega dejanskega obstoja.¹³ Tudi v tem spoznanju se morda skriva razlog za razumevanje vpliva, ki ga je nekje od začetkov 19. stoletja književnost imela na razslojeno rusko družbo. Brez spoznanja o tem, da je svet »realnega« osnovan na reprezentaciji, se peterburški tekst in sam spomin o Sankt Peterburgu ne bi mogla pojavljati kot »protislovje« in »nasprotje«. Gre za vrednostni kategoriji, ki ju lahko po eni strani

11
Tu uporabljamo razlikovanje med »supletivno« (nado-mestno) in »aditivno« (dopolnilno) informacijo, ki ga je v raziskovanju metafore uvedel Umberto Eco (prim. Eco 1984: 143).

12
Lotman ugotavlja, da se je v Sankt Peterburgu »idealni model (...) boril za svojo dejansko realizacijo« (*ideal'naja model' borolas' za real'noe voploščenie*), vendar se je vsak model moral soočiti z »odporom« prav zato, ker so v mestno življenje vedno znova vdirali »avtonomni« in celo »privatni« kulturni modeli (Lotman 1992: II: 20).

13
Zgrešeno bi bilo misliti, da je bila akademska književnost (»klasi-cistična«), ki naj bi s svojim modelom naseljevala »virtualno« stvarnost (teatralizacijo Sankt Peterburga) manj resnična ali celo neresnična v primerjavi s stvarnostjo »za kulisami«. V skoraj celem 18. stoletju ta zakulisna, navidezno »bolj realna« stvarnost ni imela »jezika«, ki bi jo ubesedil. Ker je bila odsotna kot »jezikovna entiteta«, je bila odsotna tudi kot stvarnost.

sprejemamo s težnjo po njuni nevtralizaciji, po njunem preseganju ali po njunem zlitju, po drugi pa kot samo po sebi umevno realizacijo neizogibne razlike med jezikom in predmetom opisa. Razlika se nam ne razkriva v predmetu opisa (v »realni« peterburški prestolnici), temveč v jeziku, ki ga pripovedni subjekt aktivira za ubeseditiv »nemege« predmeta. Ko pravimo, da je predmet ubeseditve »nem«, priznavamo njegovi ubeseditvi brezmejne možnosti. In morda res ni slučaj, da se v peterburškem tekstu — kot pravi Toporov — brezmejna možnost ubeseditve udejanja tudi kot anagramatična in palindromična jezikovna igra (še posebno z leksemoma *Neva* in *voda*; prim. Toporov, *n.d.*, 366). Vse kaže, da smo tu pred razpoznavnim znakom novega literarnega samozavedanja, ki bo nekje od Puškina do književnosti 20. stoletja (in čez) postajalo vedno bolj samonanašalno, vse do spoznanja, da je književnost realni svet (za)pisane besede, ki nam govori o realnem svetu druge (za)pisane besede. To je navsezadnje razvidno že pri Puškinu in Dostojevskem: Tatjana se ne zaljubi v osebo, ki je to, kar pač je, ampak v literarno opisano osebo, ki je prav tako to, kar pač je, Makar Devuškin pa se jezi na Gogolja, ker je z *opisom* uradnika zakoličil tudi njegovo realno podobo. V obeh primerih »virtualnost« besede ni nič manj realna od (navidezno) realnega sveta.

Pot k postopnemu nadslojevanju resničnosti in njene ubeseditve se začne v Moskvi, ko junija 1792. leta revija *Moskovskij žurnal* objavi povest Nikolaja M. Karamzina Uboga Liza (*Bednaja Liza*). V ruski književnosti se dogodek izrisuje kot prvi korak k »resnici življenja« znotraj kanoniziranih meja »resnice romana« (prim. Dodero Costa 2000: 88–89). Prvič se »virtualnost« ubeseditve udejanja kot »resnica pripovedi« oziroma kot empirično preverljiva resničnost. Karamzin je namreč s svojo ubeseditvijo ne samo opisal morebitno resničnost solzave zgodbe o nesrečni ljubezni, ampak je resničnost v besedi osnoval do

take mere, da je pripovedni prostor dogajanja (samostan sv. Simona in »ribnik«, kjer Liza iz obupa skoči v vodo in utone) postal predmetno zaznaven tudi zunaj literature. Ni slučaj, da je še dolgo po objavi povesti ruska mladina s solzami v očeh trumoma romala k opredmetenemu pripovednemu kraju dogajanja, k ubesedenemu, virtualnemu in prav zato resničnemu ribniku.¹⁴

Samozavedanje ustvarjalnega dejanja se je utrjevalo vzporedno z gradnjo spomina o Sankt Peterburgu, »peterburški tekst« pa je vse bolj odkrival potencial ubeseditvenega procesa:

- a) nadomeščal je pojem realnega s pojmom njegove opisljivosti;
- b) osnoval je razliko realnega sveta po meri njegovega opisa;
- c) zagovarjal je možnost udejanjanja efektivnega realnega sveta zahvaljujoč se neskončnim možnostim, ki jih je »virtualnost« besede ponujala reprezentaciji.

Tudi sam dogodek ustanovitve Sankt Peterburga (zaobjetega v spomin) je verjetno vplival na premik v pojmovanju literarnega dela. Dogodku je namreč v marsičem botrovalo načelo hotenega samorazkazovanja oziroma načelo »biti viden«. Teatralizacija se je enačila z dejansko stvarnostjo. Ko se je proces sprožil, je tudi mimo volje njegovih pobudnikov postajalo vse bolj jasno, da je vsako vztrajanje na domnevi o enakovrednosti med tem, kar ubesedujemo ali želimo ubesediti in tem, kar se pojavlja kot ubesedeno, iluzorno, zavajajoče in včasih do take mere nemogoče, da mu je edini izhod zatekanje v racionalno neoprijemljive razsežnosti (glej, na primer, Gogolja). Sodobnost kulturnega modela, ki se je izoblikoval okoli peterburškega dogajanja, se nam kaže v samozavedanju književnosti oziroma v njenih neskončnih možnostih reprezentacije. Književnost je veliko pred drugimi odkrila neslutni potencial besede, na kateri je osnovala *realni svet razlike*. Prav zato se je v svoji zgodovini morala večkrat soočiti z zahtevo po osno-

¹⁴ O pomenu Karamzinove povesti in o vlogi, ki jo je jezik odigral v preseganju meja med resničnim in ubesedenim svetom prim. Verč 2010: 109–111.

vanju stvarnosti, ki je izhajala iz prepričanja o nedvomnem primatu totalizirujočih, močnih in kompaktnih identitet.

S svojo zgodbo nam je Sankt Peterburg zapustil v dediščino sodobno kategorijo mišljenja, skupno vsem evropskim kulturam.

Hans-Georg Gadamer pravi, da »svet, ki se pojavlja v igri predstavitve, ni kot odslíkava poleg dejanskega sveta, temveč je to svet sam v stopnjevani resnici svoje biti« (Gadamer 2001: 121). Paul Ricoeur se navezuje na to tezo in trdi, da »je vprašanje o reprezentaciji-zastopanju mogoče razširiti tudi na podobo spominjanja in jo podpreti z mislijo o "naraščanju biti", ki je najbolj prisotno prav v umetniškem delu« (Ricoeur, *n.d.*, 406). Kljub temu, da Paul Ricoeur izvaja svojo razpravo o epistemologiji zgodovinopisja iz Platonovega *Fajdroso*, se njegova misel oddaljuje od antike. V *Fajdroso* (275d, 275e) piše: »S[okrat]: V pisavi je namreč na neki način nekaj izrednega, Fajdros, in resnično podobnega slikarstvu. Tudi stvaritve (slikarstva) stojijo kot žive; če pa jih kaj vprašaš, *vzvišeno molčijo*. Enako velja za govore/besede; lahko se ti zdi, da govorijo, kot da bi kaj mislili, če pa jih vprašaš po čem od tega, kar je govoreno (...) ti *označujejo vedno eno in isto*. Kadar pa je enkrat zapisan, *se vsak govor kotali povsod*, enako pri poznavalcih kot pri tistih, za katere sploh ni primeren. In ne ve [zapisani govor; I.V.], s kom je treba govoriti in s kom ne« (Platon 2002: 251–252; *ležeči tisk I.V.*). V *Fajdroso* (275b) sta resnica in beseda v paritetičnem odnosu le v ustnem govoru, kjer ni razlike med poslušanjem in govorjenjem (»... ljudem, ki niso bili modri kot vi mladi, je zaradi njihove preprostosti zadostovalo, da so *slišali hrast ali skalo*, če sta le *govorila po resnici*«; *prav tam*, 251; *ležeči tisk I.V.*), kjer pa se poslušanje in govorjenje pojavljata kot zapis, se pojavlja tudi pomanjkanje resnice. V hermenevtiki Hansa-Georga Gadamerja in Paula Ricoeura je očitno, da zapisane besede *vzvišeno NE molčijo* in *NE označujejo vedno eno in isto*, pač pa se ob vsakem novem

branju (»vsak govor [se] kotali povsod«) obogatijo z dodatnim pomenom. Posledično se večajo tudi parametri resnice o (možni) stvarnosti. S svojo potencialno neskončnostjo se jezik kot »svet v stopnjevani resnici svoje biti« (Gadamer) in kot »zastopanje« (Ricoeur) sklada tudi s človekovim vztrajnim prizadevanjem v iskanju resnice.

Peterburška zgodba je podrila domnevo o R/resnici, ki naj bi jo bila reprezentacija stvarnosti kot taka že sama po sebi sposobna vračati. Reprezentacija je vedno ambivalentna: po eni strani je namreč sposobna dajati rezultate, ki bogatijo naša spoznanja in védenja o tem, kar nas obdaja in kar je znotraj nas samih, po drugi pa je prav tako sposobna povzročati tragedije, sloneče na domnevi o absolutnem spoznanju. Osmisliti »resničnost« Sank Peterburga ne pomeni odkrivati »večjo« resnico v eni (za)pisani besedi namesto v drugi, njegova zapuščina nam govori o nečem drugem: o potencialu stvarnosti in o njeni nenehni »rasti« v jeziku. Gre za vprašanje, s katerim se dan na dan soočamo s svojo odgovornostjo. ♡

Literatura

- AVERINCEV, SERGEJ, 1988: *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*. Prevedel Giuseppe Ghini. Bologna: Il Mulino.
(Izvirnik: *Poetika rannevizantijskoj literatury*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka, 1977).
- BAHTIN, MIHAIL M., 1997: *Sobranie sočinenij v semi tomah. T. V: Raboty 1940-h - načala 1960-h godov*. Moskva: Russkie slovari.
- BATJUŠKOV, KONSTANTIN N., 1964: *Polnoe sobranie stihotvorenij*. Moskva - Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- DAL', VLADIMIR I., 1980: *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. I-IV. Moskva: Russkij jazyk.
- DODERO COSTA, MARISA L., 2000: »Profilo biografico-critico.« Karamzin, N.M.: *Racconti sentimentali*. Bergamo: MG Print of Demand. 134-135.
- ECO, UMBERTO, 1984: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- GADAMER, HANS-GEORG, 2001: *Resnica in metoda*. Prevedel Tomo Virk. Spremnna beseda Darko Dolinar. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. [Izvirnik: *Gesammelte Werke*. Zv. 1. Hermeneutik: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990].
- IANNOTTA, DANIELLA, 2003: »Prefazione all'edizione italiana. Memoria del tempo. Tempo della memoria.« Ricoeur, Paul: *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore. XI-XXIV.

- LOTMAN, JURIJ M., 1975: *Roman v stihah Puškina »Evgenij Onegin«*. *Spekurs. Vvodnye lekci v izučenie teksta*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet.
- LOTMAN, JURIJ M., 1992: *Izbrannye stat'i v treh tomah*. I-III. Tallin: Aleksandra. [Prim. razpravo »Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda« v II. knjigi (*Stat'i po istorii ruskoj literatury XVII - pervoj poloviny XIX veka*). 9-21].
- PLATON, 2002: *Izbrani dialogi in odlomki*. Prevedel Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PUŠKIN, ALEKSANDER S., 1987: *Jevgenij Onegin. Roman v verzih*. Prevedel Mile Klopčič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- RICOEUR, PAUL, 2003: *La memoria, la storia, l'oblio*. Prevod in ur. Daniella Iannotta. Milano: Raffaello Cortina Editore. [Izvirnik: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000].
- TJUTČEV, FEDOR I., 1976: *Stihotvorenija*. Moskva: Sovetskaja Rossija.
- TOPOROV VLADIMIR N., 1995: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo*. *Izbrannoe*. Moskva: Progress - Kul'tura. [Glej poglavje »Peterburg i Peterburgskij tekst ruskoj literatury. (Vvedenie v temu).« 259-367].
- VASMER (FASMER), MAKS, 1987: *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. I-IV. Moskva: Progress.
- VATTIMO, GIANNI IN ROVATTI PIER A. (ur.), 1983: *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- VERČ, IVAN, 2002: »O historičnem diskurzu.« *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. (Zbirka *Obdobja* 18). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 675-685.

- VERČ, IVAN, 2004: »San Pietroburgo: la città e la memoria.«
Pietroburgo capitale della cultura europea. Peterburg. Stolica russkoj kul'tury. Knj. I. Ur. Antonella D'Amelia. Salerno: Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di studi linguistici e letterari, 2004. 13–26. (*Zbirka Europa Orientalis*).
- VERČ, IVAN, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- WHITE, HAYDEN, 1987: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.

Резюме

Если согласиться с герменевтическим положением П. Рикёра, по которому „память – это неизбежно память прошлого” и тому же прошлому она принадлежит, то необходимо учесть и самоё понятие „прошлого времени”: оно невозвратно прошло, но оно конкретно существует и продолжает существовать в устной речи или в письме, созданном повествующим субъектом. Право на название „повествующего субъекта” принадлежит лишь тому, кто сумел упорядоченно поместить устное или письменное языковое присутствие в данном пространстве и времени в творческий проект, цель которого – сознательное присвоение смысла. Это то, что удалось „петербургскому тексту” и это то, что позволило включить его в петербургскую „память”, которую он в то же время основывает.

Ставя под вопрос предположение о неизбежности истины, якобы воплощенной в самом письме, „петербургская память” вписала в свои гены и представление о „развёртывании” действительности и о „нарастании бытия” (Гадамер, Рикёр), которому мы, изо дня в день, призваны ответственно отвечать.

Ivan Verč

is full professor of Russian Language and Literature at the University of Trieste (Italy). The main field of his research, with particular attention to Russian literature, are theory of literature (formalism, structuralism, semiotics) and the figure of the subject in the historical, poetological and ethical dimensions of literary works (see his latest monograph: *Razumevanje jezikov književnosti*, Ljubljana: ZRC SAZU 2010). He has also published

essays on the works of Dostoevsky, Pilnjak, Pushkin and Platonov. Since 1994 he has contributed to the international series Slavica TERgestina (Trieste, Italy; Ljubljana, Slovenia; Konstanz, Germany) and is member of the Advisory Boards of journals Primerjalna kniževnost (Ljubljana, Slovenia), Europa Orientalis (Salerno, Italy), Lingue e Linguaggi (Lecce, Italy) and Vestnik molodyh učenyyh, Filologičeskie nauki (St Petersburg, Russia).

Просторы поэзии на грани языка (и вопросы перевода)¹

✂ **BLAŽ PODLESNIK** • blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

В статье пересматриваются традиционные структуралистские подходы к пониманию особенности стиха в свете более современных представлений об ограничениях любой формы языковой репрезентации. Вместе они применяются как один из возможных подходов к пониманию проблемы перевода современной поэзии.

СТИХ, СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ,
ПЕРЕВОД, НЕУЧТИМОЕ ИЛИ
НЕВЫРАЗИМОЕ, ПРОБЕЛЫ,
МИХАИЛ ЕРЕМИН

The paper re-examines the traditional structuralist approaches to understanding the specifics of verse in light of more modern understanding of the inherent limitations of all language representations and applies this understanding of poetry as one of the possible tools for understanding the problems of translating modern poetry.

VERSE, MODERN POETRY,
TRANSLATION, UNINTELLIGIBLE
OR LINGUISTICALLY INEXPRESSIBLE,
BLANK SPACES, MIKHAIL YEREMIN

¹ В статье представлены итоги работы, начатой автором в рамках конференции Nomadizam, проводившейся в организации Философского факультета Загребского университета весной 2012 г. в городе Ловран (Хорватия). Хорватский перевод статьи должен выйти в Загребе.

Монография «Кочевники красоты» Александра Флакера начинается с главы «Оправдание заглавия», что может быть воспринято как своеобразное научное обнажение приема. Любой текст – научный и художественный – как целое является оправданием своего заглавия, и если учесть этот факт, то выбранное автором заглавие может показаться довольно интересным. Дело в том, что оно примыкает к особому типу высказываний, обозначающих языковые явления, примером которых они и являются (например, слово слово или предложение *Это предложение*), тем не менее между заглавием Флакера и приведенными примерами можно выявить существенную разницу. Она станет очевидной, если и в этом конкретном случае мы попытаемся соединить само выражение и его языковое определение. Синтагма «заглавие Оправдание заглавия» в отличие от семантически замкнутых структур типа «слово слово» или «предложение Это предложение» не указывает на принадлежность конкретного выражения определённому типу языкового явления. Здесь на первый план выступает характер самого языкового явления и его специфика, внимание сосредотачивается на неминуемом несоответствии любого заглавия по отношению к тексту и это раздвигает границы языкового мира и ведет к переосмыслению существующих языковых конвенций.

Заглавие «Оправдание заглавия» в «Кочевниках красоты» выполняет традиционную роль заглавия – уведомляет читателя о содержании первой главы монографии, но наряду с этим в нем можно увидеть и попытку продемонстрировать основную идею монографии. В метафоре Вячеслава Иванова, использованной Шкловским для объяснения необходимости исторических изменений форм художественного осмысления мира, Флакер

обратил внимание и на т. н. «варваризацию структур», с которой начинались сдвиги художественных парадигм в начале пошлого века. Наряду с этим хочется подчеркнуть ещё одно измерение образа художника как кочевника красоты. Оно у Флакера не раз выражено имплицитно – например, в его подчёркивании зависимости художественных форм авангарда от представлений о том, что в данной культуре является традиционным (Flaker 1988: 77), но в самом «оправдании» заглавия и в главе, посвящённой анализу «Кочевников красоты» Иванова оно остается вне фокуса. Дело в том, что понятие кочевник, несмотря на разную этимологию этого слова в греко-латинском и тюркско-русском варианте, семантически связано с совершенно очевидной перспективой. Как и слово варвар, понятие кочевник приобретает смысловую ёмкость только с позиции постороннего наблюдателя: оно неразрывно связано с точкой зрения жителя греческого полиса или восточнославянского города или селения, в глазах которых люди, живущие вне постоянных селений, приобретают черты Другого. Впоследствии этот термин даже при применении к самому себе всегда включает эту чужую перспективу, и провозглашение себя кочевником свидетельствует о том, что субъект такого самоопределения хорошо чувствует и понимает узы *постоянных поселений*.

Поэзия как вид словесного искусства глубоко чувствует эти узы. На высших уровнях текста это состоявшиеся литературно-эстетические конвенции, против которых бунтовали представители авангардных течений 20-го века и которые постоянно подвергаются творческому переосмыслению в процессах исторического развития литературы. Однако наряду с этим в поэзии очень чётко выступает ещё одна граница между «дикими» вольными пространствами и «культивированными» землями

империи и это граница или предел основного материала поэзии – т. е. граница самого языка.



На то, что язык стиха отличается от языка прозы, исследователи указывают с тех пор, как начали размышлять о художественной литературе как языковой деятельности. Юрий Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» первый указал на «единство и тесноту стихового ряда» (Тынянов 1963: 47), требующих особых принципов осмысления языкового материала, и это впоследствии привело к тщательному изучению специфических механизмов смыслопорождения в стихотворных текстах. Иван Верч, рассматривающий проблему отношения стиха и прозы в середине девяностых годов прошлого века, указывает на то, что в 20-ом веке проблема отношения стиха и прозы трактовалась как проблема особой структурной организации одного и другого типа текстов или в рамках отдельных историко-литературных периодов, в одни из которых на первый план выходил стих, а в другие – проза. Анализ структурных характеристик стиха и прозы, который начался с выдвигания оппозиционных характеристик двух типов текстов (ритм, рифма, единство и теснота в стихе и их отсутствие в прозе), впоследствии сосредотачивается на совместных структурных характеристиках стиха и прозы, отличающих оба типа художественного высказывания от всех остальных типов не художественных текстов. У Лотмана в шестидесятые годы художественная проза воспринимается как «текст + минус-приёмы поэтически условной речи», при чем ещё раз подчёркивается, что «в данном случае прозаическое, литературное произведение не равно тексту» и что «текст лишь одна

из образующих сложной художественной структуры» (Лотман 1994: 75–76). Таким образом, проблема отношения между поэзией и прозой выходит за рамки структуры текста и перемещается в историко-литературный контекст, и только в восьмидесятые годы у Игоря Смирнова вновь выходит на уровень структуры обоих типов текстов. Проза и поэзия, в понимании Смирнова, – это два различных способа движения в единой лингвистической структуре художественного текста. Принцип возвращения речи, раньше воспринимаемый как характерный для структуры стиха, согласно Смирнову, действует также и в прозе, хотя в поэзии и в прозе он реализуется по-разному (Смирнов говорит о двух типах рекуррентности). Вот суть этого различия в изложении Ивана Верча:

«Если производить текст – значит по-разному пользоваться его основным элементом: словом, то не может быть сомнения в том, что слово должно рассматриваться во всей совокупности своего потенциального объёма, как выше лексемы (синтагмы, например), так и ниже её (фонемы, например). Известно, что любое высказывание включает в себя три разных плана (план выражения, план грамматической манифестации и план содержания), но переход с одного плана на другой происходит в прозе и в стихотворной речи по-разному: если максимально упростить выдвинутую Смирновым проблему, то можно сказать, что путь, который высказывание должно пройти от фонемы до ситуации (мотива, сюжета), реализуется в прозе как очередное выполнение каждого отдельного плана высказывания (от фонемы к интонации, от морфемы к предложению, от семемы к ситуации), в то время как в поэзии то же высказывание способно полностью осуществиться и прямым переходом с одного плана на другой [...].

Два типа рекуррентности, о которых пишет Смирнов, фактически являются двумя типами организации текста: стих способен превраща[ть] референтную ценность в языковую или языковую в референтную (Смирнов 1985: 272) и моделируемый и моделируемый миры ставятся таким образом на потенциально одном уровне по отношению к знаку = смыслу = миру реалий; более того: в стихе структура плана выражения контролирует структуру референциальных значений, в то время как в прозе языковые ценности так или иначе кажутся подчинёнными референциальной информации» (Верч 1996: 155–156).

Верч подтверждает, что именно в этом и заключается основное различие между традиционными формами стиха и прозы, но при этом указывает и на то, что в определённые моменты исторического развития художественной прозы способность превращать «референтную ценность в языковую или языковую в референтную» может быть характерной чертой прозы. Прояснить этот факт, по его мнению, возможно только, если наряду со строго структуралистским анализом «процедуры смыслообразования» учитывать и историко-литературный контекст. В качестве ценного методологического пособия Верч приводит монографию «Персональное повествование» Арпада Ковача, соединившую традиции металингвистики Бахтина и структуралистской поэтики Лотмана и обратившую внимание на ряд произведений русской художественной прозы, в которых в словах моделируется не сама действительность, а акт чужого словесного моделирования действительности. Для таких произведений – речь идёт в первую очередь о трудах Гоголя, Достоевского и их последователей – также характерен тип рекуррентности, который, согласно Смирнову, присущ поэзии.

Отношение стиха и прозы не является основной темой наших размышлений, однако история постановки этого вопроса, несомненно, указывает на то, что художественная литература проблему собственного языка очень тонко чувствует именно в стихах. В отличие от всех остальных видов искусства, чьи языки в той или иной степени повторяют модель естественного языка, художественная литература естественный язык использует в качестве основного средства моделирования и в этом она похожа на многие другие дискурсивные практики. Её отличительная черта заключается в том, что естественный язык здесь выступает не только в качестве моделирующего кода, имеющего «формирующее воздействие [...] на вторичные моделирующие системы» (Лотман 1996: 34)], но и как моделируемый объект.

Теория литературы вопрос о роли естественного языка в поэзии традиционно рассматривает в определённом ракурсе – это первичный код, материал, использованный в более сложных семиотических структурах, способных вместить в сравнительно небольшой объём художественного текста значительное количество информации. Несмотря на принципиально разный подход в структуралистской и постструктуралистской исследовательских парадигмах, и те, и другие исходят из представлений о природе естественного языка и в усложнённом виде переносят их на понимание словесного художественного текста. При этом основной упор всегда делается на специфику художественного дискурса, а естественный язык воспринимается лишь как один из многих кодов, использованных в качестве материала, но возможен, разумеется, и принципиально иной подход к трактовке отношений между естественным языком и поэзией. Можно задать вопрос, что в стихотворении происходит с самим языком и в чем значение

этих трансформаций не для моделируемого художественного мира (т. е. в конечном счёте, для референтных ценностей), а для художественного осмысления естественного языка как элементарной модели миропонимания.

Этот вопрос не раз поднимался в историко-литературном контексте в связи со значением творчества отдельных авторов (например, Карамзина и Пушкина в развитии русского литературного языка) или отдельных литературных школ, воспринимающих поэзию как способ создания «нового языка» (в первую очередь здесь, разумеется, необходимо упомянуть авангард), но, на наш взгляд, такой же вопрос заслуживает внимания и в рамках теории. Людмила Зубова в монографии «Языки современной поэзии» своё понимание поэзии и поэтического сообщения излагает как основанное на трёх убеждениях:

Во-первых, поэты – самые внимательные к языку люди. [...] Во-вторых, любое поэтическое сообщение – это сообщение о словах. О чем бы ни говорили поэты (о себе, о людях, о Боге, о любви, смерти, природе, политике, облаках, цветах или мусоре), они всегда говорят и о языке. [...] В-третьих, изучение языка поэтов может сказать гораздо больше о содержании текстов, о картине мира поэтов, мировоззрении эпохи, чем исследования, не выходящие за рамки тематического литературоведения (Зубова 2010: 5).

Если утверждения, что поэты внимательно относятся к языку и что наряду с референтными в поэзии особую роль играют также и языковые ценности сегодня, в современном литературоведении уже не вызывают никаких сомнений, то второе убеждение

исследовательницы указывает на интересное переосмысление до сих пор крайне однонаправленного понимания отношений между языком и поэтическим текстом. Если раньше динамизация языкового материала и особый тип возвращений, характерный для стиха, всегда рассматривались как элементы структуры, изображающей «человека, Бога, любовь, смерть, природу, политику, облака, смерть или мусор», то теперь на ту же структуру начинаем смотреть как на нечто, моделирующее также и собственное отношение к языку.

Именно такой подход к стиху как первобытному виду словесного искусства проливает свет на специфику поэзии как в отношении к остальным языковым дискурсивным практикам, так и ко всем остальным видам искусства, использующим для изображения моделируемой действительности в основном нелингвистические коды. Дело здесь не только в том, что поэзия – как и любое другое искусство – всегда относится к коду как к материалу, который в художественном произведении всегда подвергается некоей динамизации, но и в том, что в поэзии эта динамизация неразрывно связана с определенным сдвигом границ мира, обозначаемых границами языка.

Анализируя центральную проблему человеческого отношения к миру – проблему человеческой обречённости на языковое осмысление мира – Михаил Эйнштейн указывает на среду обитания знаков и текстов как последний предел языка или любой другой знаковой репрезентации. Эта среда – белое поле бумаги или пустое окно экрана – существующая до появления письма как необходимое условие его появления, на определённом уровне развития культуры начинает осознаваться в её знаковом измерении как знак пробела. В самом чистом виде его в языке

можно представить, взяв в кавычки простой пробел. Результатом простого обрамления пустоты станет знак, выявляющий границы языкового постижения внеязыковой действительности:

Действительно, любая реалья, включенная в знаковую систему, сама становится знаком, даже окружающая среда текста превращается - в „ “, берется в кавычки, а значит, втягивается в круговорот знаков, в игру самого языка. Но именно такое „ознаковление“ среды есть одновременно изживание знаковости самого языка. Две стороны этого процесса: семиотизация реальности и десемiotизация языка - непрерывно взаимодействуют и дополняют друг друга. Реалия становится знаком себя в той же мере, в какой знаковость языка сходит на нет, открывая место внезнаковому присутствию. Вхождение внезнакового в язык есть одновременно акт выхождения языка из себя, пауза, пробел, умолчание, указание на то, о чем нельзя говорить и что само говорит о себе своим присутствием. То, что не сказывается в языке, показывает в нем себя [...], язык показывает свою границу, а за ней - ту превосходящую область мира, которая не может быть сказана внутри языка, но может быть лишь показана (Эпштейн 2004: 179).

Интерес к среде текста проявляется на высшем уровне развития письма, когда письмо начинает осознавать свои границы и при этом старается вместить в себя также то, что находится вне его границ. Как экология в отношении культуры к природе, так и т. н. экофилология целиком остается в границах культуры и языка, но при постоянных попытках включить в себя и своего другого эти границы все время перемещаются.

Идеи Эпштейна уже продуктивно использовались другими исследователями при прояснении различных феноменов историко-литературного процесса. На идею очищения пространства как необходимого условия создания среды письма опирается Миха Яворник в своих попытках прояснить развитие русской культуры XX века как циклическое чередование периодов «очищения (десемiotизации языка), вслед за которыми каждый раз приходит семиотизация реальности» (Javornik 2009: 57). Наряду с объяснением механизмов исторического развития культуры вопрос о семиотическом потенциале знаковой среды (пробела) применяется и для установления специфики отдельных литературных школ и феноменов, как в случае исследования Татьяны Цвигун, посвящённого специфике семиотизации пробела в поэтике русского авангардизма (см. Цвигун 2010).

Не удивительно, что оба автора при всей разнородности их исследовательских целей исходят именно из специфики авангарда, что связано со сдвигом в художественном восприятии среды письма в литературном направлении, в котором в центре попыток художественного осмысления действительности оказался сам язык. Но среда письма существовала еще до того, как стала непосредственным объектом художественного осмысления, и в художественной литературе отношение к этой среде всегда было особенным. Экофилологический или паратекстуальный анализ Эпштейн предлагает использовать в качестве метода определения различия между стихами и прозой:

В стихах „ “ принимает гораздо более активную роль в семантизации текста: вокруг каждой строки образуется собственное

поле недоговоренности, и это поле „упругое“, оно то сжимается, то растягивается, в обратном соотношении с длиной строк. Каждая строка, разгоняясь, „врезается“ в это поле и, отталкиваясь от его края, интенциональной границы письма, поворачивает наше внимание назад, к следующей строке [...] В прозе рамка текста является идеально ровной и совпадает с границей полей, то есть задается не содержательно, а технически (Эпштейн 2004: 206–207).

Эти наблюдения, несомненно, верны по отношению к современным стихам и прозе, воспринимаемым в первую очередь зрительно в виде печатного текста, но, как и у Смирнова, они предстают в ином свете, если посмотреть на них с точки зрения исторического развития стиха и прозы. Особенность стиха как первичной формы словесного искусства не только в семантически более напряжённом отношении к полям – т. е. к белому, чистому окружению стихов на печатной странице, но и в особом отношении к пробелу – или в звуковом варианте к паузе – также и в рамках отдельного стиха.

Начиная с правил размещения цезур в классических стихотворных жанрах вплоть до структуралистского анализа отношений между лексическими и ритмическими паузами (см., напр., Лотман 1970: 169–190) как основного механизма создания словесных структур, отличающихся особым типом рекуррентности, стих всегда воспринимался как текст с особо ощутимыми паузами или пробелами – т. е. как текст, в котором обычные языковые паузы и пробелы между словами в той или иной степени становятся знаками. Осознавая всю парадоксальность этого утверждения, можно заключить, что именно «единство и теснота стихового ряда» замыкают существующие границы человеческого языкового освое-

ния мира, пытаюсь включить пробелы как знаки несказуемого. На одном уровне художественной структуры эти пробелы динамизируют существующие языковые знаки, позволяя по-новому осмыслить в языке предмет художественного изображения. Как показал Михаил Гаспаров в своей ревизии классической тыняновской концепции, это происходит в результате размыкания обычных языковых синтаксических связей, так как «теснота стихового ряда [...] деформирует синтаксис: перераспределяет синтаксические связи внутри строки на привычный лад, [и] деформированный синтаксис преобразует семантику» (Гаспаров 2004: 92), но для интересующего нас вопроса гораздо значительнее, что в этом процессе в текст включается знак пробела, как знак того, что необходимо для возникновения письма и одновременно является и его недосыгаемым пределом.

То, что во время авангарда станет осознанным объектом художественного изображения, в стихе исконно присутствует как несказуемая, но ощутимая магия стиха, как тайный, заветный предел языка – т. е. нечто непередаваемое словами, но мелькающее между ними или даже на стыках морфем внутри отдельных слов, где в результате «тесноты стихового ряда» появляются и исчезают эти «знаки зияния», знаки непередаваемого знаками, т. е. знаки, обозначающие все то, что находится по ту сторону языка, и одновременно обнажающие невозможность языка все это передать. Видимо, именно эту силу стиха имеет в виду и Цветаева, когда в ответе Мандельштаму вспоминает древнюю метафору поэзия – язык Богов:

Поэзия язык богов! Этого никто не повторил, это мы все сказали, каждый заново. Девочка трёх лет, услышав впервые живого поэта,

спросила мать: „Это Бог говорит?“ Девочка ничего не понимала, а поэт не пел. Поэт говорил, но по-другому, и это по-другому (как) заставило девочку молчать. Девочка признала божество. От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) – поэзия – язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты. Есть в стихах, кроме всего (а его много!), что можно учесть, – неучтимальное. Оно-то и есть стихи (Цветаева 1988: 305).

Это «неучтимальное», сопутствующее всему, что в стихах «можно учесть», естественно, неповторимо. Каждый автор и каждый текст создаёт своё «неучтимальное», свои отношения с невыразимым и свой очертания постоянно меняющихся границ сказуемого. В исторической перспективе это создаёт необходимость постоянного движения в поисках новых языковых художественных моделей действительности, художественно и научно осознанного Ивано-вым и Шкловским, но это историческое движение является лишь обратной стороной магии стиха, позволяющей почувствовать то, что находится за пределами языка. Если историческое измерение этого феномена хорошо передает метафора «кочевники красоты», то постоянный диалог стиха с за пределами языка отразился в образах «языка богов», «божественного глагола» и т. д.



Именно такое понимание поэзии проливает дополнительный свет на проблему поэтического перевода, особенно когда речь идёт о стихах, в которых это явление становится также и осознанным фактом поэтического языка (практически вся русская поэзия 20-го века, начиная с символизма) или даже предметом художест-

венного изображения (поэзия авангардных течений, начиная с футуризма). С момента сознательного включения «знака пробела» в словесное творчество резко повышается семантическая нагрузка пробелов и пауз, что в свою очередь приводит к неминуемому ощущению несоответствия перевода оригиналу. Читая стихи Блока в словенских переводах, читатель вряд ли поймёт, что перед ним стихи великого поэта, то же самое можно сказать и про остальных поэтов двадцатого века. Бывают, конечно, и исключения, но если сравнить в целом переводы поэтов 19-го и 20-го веков, между ними обнаруживается огромное различие, которое нельзя объяснить недостаточным талантом отдельных переводчиков. Как в переводах воспроизвести это особое отношение к «знакам непередаваемого»? Можно просто даже и не пытаться, как сделали составители последней словенской антологии «Современная русская поэзия», сознательно отказавшиеся от попытки представить поэтов, чьи стихи «невозможно перевести на иностранные языки, например тех, кто строят свои стихи на созвучиях слов с разными значениями» (Kuzmin 2011: 8), но последовательно отказываться от переводов таких поэтов – в каком-то смысле значит отказаться от переводов поэзии вообще. Этого редактор упомянутой антологии не сделал, о чем свидетельствует выбор стихов, например, Михаила Еремина, однако переводить эти стихи, стараясь передать только знаки письма, не учитывая знакового потенциала непередаваемого языковыми знаками окружения текста, то такой подход неминуемо приводит к неудаче.

Если взять в качестве примера словенский перевод стихотворения Еремина «Стечение (Жгут или узел?) двух...», мы при мнимой схожести перевода и оригинала ощущаем громадную разницу между подлинником и переводом:

Стечение (Жгут или узел?) двух
 Существ – (Грез? Или тел?) – анжам-
 Беман – ований;
 И звуковязь:
 От пауз в арабеске флексий к немоте;
 И трепет как пружина между данностью
 (Поверхностью?) и дном;
 И судорога – устье (Бифуркация? Исток?)

— 1995 (ЕРЕМИН 1998)

Stekanje (kita ali vozēl?) dveh
 bistev (sanj? ali teles?) – anžam –
 ban – ski;
 in zvokovna vez:
 od premorov v arabeski fleksij k nemosti;
 in trepet kakor vzmet med danostjo
 (Površino?) in dnom;
 in krč – ustje (bifurkacija? izvir?)

— (ANTOLOGIJA 2011, ПЕРЕВОД В. СОРОКИН)

У читателя, владеющего обоими языками, нет сомнений, что этот перевод неудачен, однако дело здесь в основном не в низком уровне компетентности переводчицы (в других переводах в уже упомянутой антологии она проявляет несомненный талант и поэтическое чутьё), а в том, что ни один из традиционно разработанных подходов к такому произведению не подходит. Это не «поэзия мысли» или «поэзия образа», но и не «поэзия внешней

формы», для которых теория уже давно определила доминанты критериев верности (см. Эткин 1964: 39–71). Это скорее «поэзия языка», в которой, как указывает Александр Житенев, главную роль играет «поэтика словаря» (Житенев 2012: 225), что ставит перед переводчиком совершенно новую проблему. С одной стороны, переводить такие стихи кажется заманчиво легко: словарь – это как раз то, что в высшей степени переводимо, и переводчику очень сложно отказаться от соблазна внешней «вербальной точности». В таком случае мы вместо «поэтического» получаем «стихотворный» или даже «филологический перевод», согласно терминологии Гончаренко, (см. Гончаренко 1999), поскольку в таком переводе теряются не только основные поэтические качества проведения, но при отсутствии строгих формальных признаков стиха также и ощущение стихотворного текста.

Иллюзия, что словарь переводим в виде последовательных переводов отдельных лексем и их объяснений, в каком-то смысле прямо противоречит поэтическому содержанию творчества Еремина в целом и данного его произведения в частности. В связи с его стихами пишут «о другом качестве поэтического текста, нуждающемся в особом определении. О способности стихов становиться формой познающего, почти исследовательского сознания. Слово Еремина метонимично, но это особая смысловая метонимия: часть смысла, данная вместо целого. Его стихи можно представить как логическую последовательность разных текстов, от каждого из которых в конечном варианте осталась только часть предложения, а то и одно ключевое слово. Отсюда и словарность» (Айзберг 1997: 67).

Каждое слово в таком словаре не является языковым знаком с определенным набором значений, оно выступает как эмблема комплексного взгляда на мир, в которой запечатлена история че-

2 Такой подход к словарю характерен не только для современной поэзии. Словарное слово как форма авторского, творческого взаимодействия с языковой действительностью в последнее время об-суждается и в науке (см., напр., Эпштейн 2004: 248–279).

3 «1. Туго, наподобие каната, закрученный кусок ткани, пук со-ломы и пр.[...] 2. Эла-стичная резиновая трубка или бинт, ко-торыми перетягива-ется конечность для временной остановки кровотечения. [...] 3. мн. ч. (жгуты, -ов). Сплетенные опре-деленным образом мишурные шнуры» (Словарь 1999: I, 474).

ловеческого и авторского бытия в языке.² Оно несет историю ин-дивидуального прикосновения к определенному языковому миру, и эти миры у Еремина часто очень разнообразны. Из анализов отдельных примеров «словарной» поэтики Еремина, сделанных Житеневым, хорошо видно как эти языковые перспективы обычно парадоксально взаимно освещаются и дополняют друг друга и это создает впечатление непреодолимой фрагментарности челове-ческого языкового постижения мира, в которой поэзия выступает как единственный способ осознать и передать эти ограничения.

В приведенном нами стихотворении в словах скрещиваются научная, философская и бытовая картины мира, а синтаксический костяк стихотворения строит мост между основным текстом и релятивизирующим (?) комментарием в скобках:

стечение существ [анжам-беман-ований] – и звуковязь – и тре-пет – и судорога

Четыре основных определения с дополнениями связывают языко-вое пространство основного текста с отступлениями (сомнениями или уточнениями) в скобках в единый узел, в котором уточне-ние и определение выступают как эквивалентные и полностью заменимые части текста. На уровне отдельных лексем такое вза-имное освещение повторяется; стечение в тексте выступает как минимум в двух значениях – в значении слияния и скопления (лиц), при том, что в синтагме *стечение существ[...ований]*, по ассоциации с фразеологизмом *стечение обстоятельств*, полу-чает еще и дополнительное абстрактное значение. Уточнение к первой лексеме развивает эту двойственность: в слове *жгут*, тоже имеющим три основных значения.³ Оно в настоящее время

чаще всего в используется во втором, медицинском значении, повторяющим семантику внешнего угнетения и принуждения, ощутимую во втором значении *стечения (скопление)*, между тем как слово *узел* в одном из своих значений способно актуализи-ровать и положительный полюс того же семантического поля (слияния, в смысле положительного соединения, охранявшего содержимое – *узел с вещами*).

Таким образом, исходное словесное представление стихотво-рения двоится (или даже троится) – это нечто внутреннее (поло-жительное), нечто внешнее (принудительное), а может быть и нечто официально клишеизированное (пустое),⁴ причем во всех использованных лексемах проступает то одно, то другое значение. Уточнения не дает и существительное существо, допускающее, как минимум, двойное прочтение: одно ближе научной языковой картине мира (т. е. живой организм), второе его абстрактно фило-софскому постижению (суть, сущность),⁵ и они оба впоследствии стекаются в продолжение *существо[...]ование*.

Уточнение (?) в скобках (*грез или тел*) развивает оппозицию: архаизм *греза* здесь вторично определяется словом, в одном из значений являющимся научным термином (тело в физике), и при этом происходят постоянные перемещения акцентов (ср. на пример *узел тел* и следовательно *жгут грез*), редукции (*существо – греза, существо – тело, существо[...]вание*), делающие попытку уловить явление то научно-конкретным, то философско-абстракт-ным или поэтическим языком – главным поэтическим содержа-нием текста. Неудивительно, что само явление кажется анжамбе-манованным (см. сочетание *жгут или узел анжамбеманованный*), но наряду с этим оно и есть стечение существ[анжамбеман]ова-ний. Литературоведческий термин превращается в обозначаемое

4 На языковой мир штампов и упраздненных форм намекает третье значение слова *жгут*, а также синтагма *стечение существ* и одно из возможных значений слова *узел*, связанное именно с семантикой *стечения (узел обороны, узел сопротивления)*.

5 Интересно, что переводчик в данном случае выбрал имен-но второй вариант (*bitje – bistvo*).

поэтическое явление, в определение природы стечения (жгута или узла) и в саму сердцевину или суть существования.

Нарушение границ отделенных языковых взглядов на мир и попытка обнажить проступающие между знаками пробелы в любой языковой картине мира – это и есть то, чем существо существует и для чего необходимо стечение двух существ, грез или тел. В продолжении стихотворения три дополнительных определения развивают те же темы, позволяющие нам читать стихотворение одновременно как текст любовной или философской лирики и как (авто)поэтический комментарий (в рамках последнего особенно значимо второе определение «И звуковья: / От пауз в арабеске флексий к немоте»), но уже из проанализированной первой части стихотворения становится очевидна исключительная важность ощущение границ языка в данном произведении. Поэзия как вечное столкновение с «неучтимальным» здесь одновременно становится и темой, и единственным способом поэтического постижения мира, что от переводчика требует совершенно нового подхода к тексту.

На самый главный – и, конечно же, самый сложный вопрос – как именно переводчик должен подходить к таким произведениям, мы разумеется не в состоянии дать удовлетворительного ответа, но на наш взгляд его поиски следует продолжать в указанном направлении, обращая внимание не на отдельные слова, образы или формальные признаки стиха, а в первую очередь на лакуны и пробелы, пролегающие между разными способами языкового постижения мира. ♡

Литература

- Antologija, 2011: *Sodobna ruska poezija*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- FLAKER, ALEKSANDAR, 1988: *Nomadi ljepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- JAVORNIK, MIHA, 2009: *Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja. Primerjalna književnost* 32(2009)/1. 55–70.
- KUZMIN, DMITRIJ, 2011: *Predgovor. Sodobna ruska poezija*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- АЙЗЕНБЕРГ, МХАИЛ, 1997: Литература за одним столом. *Литературное обозрение* 1997/№ 5. 66–70.
- ВЕРЧ, ИВАН, 1996: Стих vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше ... *Slavica Tergestina* 4 (1996). 153–162.
- ГАСПАРОВ, МИХАИЛ, 2004: Теснота стихового ряда. Семантика и синтаксис. *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press. 85–95.
- ГОНЧАРЕНКО, С. Ф., 1999: Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. *Тетради переводчика*. Вып. 24. Москва: МГЛУ. 108–111.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1998: *Стихотворения*. СПб.: Пушкинский фонд.
- ЖИТЕНЕВ, АЛЕКСАНДР, 2012: Михаил Еремин: поэтика словаря. *Новое литературное обозрение* 113 (2012). 225–235.
- ЗУБОВА, ЛЮДМИЛА, 2010: *Языки современной поэзии*. Москва: НЛО.

- КОВАЧ, АРПАД, 1994. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Frankfurt am Main.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1996: Анализ поэтического текста: Структура стиха. *О поэтах и поэзии*. СПб: Искусство-СПБ. 18–132.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1994: Лекции по структуральной поэтике. Ю.М. *Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва: Гнозис. 17–246.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1970: *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Словарь 1999: *Словарь русского языка: В 4-х т.* РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – Москва: Рус. яз.; Полиграфресурсы.
- Смирнов, И.П., 1985: Два типа рекуррентности: поэзия vs проза. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 15. 255–280.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Т., 1963: *Проблема стихотворного языка*. The Hague: Mouton&Co.
- ЦВЕТАЕВА, МАРИНА, 1994: *Собрание сочинений в семи томах*. Т 5. Москва: Эллис Лак.
- ЦВИГУН, Т. В., 2010: Пробел «в тексте» / «среди текстов» / «как текст» русского авангардизма. *Вестник Российского государственного университета им. И. Канта*. Вып. 8. 144–149.
- ЭПШТЕЙН, М. Н., 2004: Знак пробела. *О будущем гуманитарных наук*. Москва: НЛО.
- ЭТКИНД, ЕФИМ, 1964: *Поэзия и перевод*. Москва – Ленинград: Советский писатель.

Summary

The paper *Spaces of Poetry at the Edges of Language (and the Question of Translation)* re-examines the traditional structuralist approaches to understanding the specifics of verse in light of more modern understanding of the inherent limitations of all language representations. The history of poetic innovations is interpreted as a result of poetry's specific capability to reflect these limitations and to somehow express the unintelligible or linguistically inexpressible that lies beyond language. After the exposition of the problem the paper applies this understanding of poetry as one of the possible tools for understanding the problems of translating modern poetry, which often poses the questions of unintelligible or linguistically inexpressible on many different levels of the text as demonstrated in an analysis of a modern Slovene translation of one of Mikhail Yeregin's poems.

Blaž Podlesnik

is assistant professor of Russian Literature at the University of Ljubljana (Slovenia). He has published works on Russian literature, literary theory and the history of Russian culture.

**П.П. Пазолини
и Л.Н. Толстой
(Теорема и Смерть
Ивана Ильича)**

✉ С. А. ШУЛЬЦ • s_shulz@mail.ru

В статье исследуются связи между «Смертью Ивана Ильича» Л.Н. Толстого и «Теоремой» П.П. Пазолини в контексте их творчества.

The article investigates the connection between *The Death of Ivan Ilyich* by L.N. Tolstoy and *The Theorem* by P. P. Pasolini in the context of their art.

ПАЗОЛИНИ, ТОЛСТОЙ, СОЧЕТАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И
ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ, ПЕРСОНАЛИЗМ,
СОЦИАЛЬНОЕ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ,
ИДЕЯ ОБНОВЛЕНИЯ, БЫТИЕ СОЗНАНИЯ

PASOLINI, TOLSTOY, COMBINATION OF
FEATURNESNESS AND TENDENTIOUSNESS,
PERSONALISM, SOCIAL AND
EXISTENTIAL, IDEA OF RENOVATION,
BEING OF CONSCIOUSNESS

Поздний Лев Толстой и Пьер Паоло Пазолини принадлежат к тому типу авторов, которые стремятся сочетать насыщенное художественное начало и назидательность, условную образность и вместе с тем тенденциозность. Каждый из них в той или иной мере ставит искусство под сомнение — во имя экзистенциальных, духовных, политических запросов. Однако это оказывается лишь проверкой искусства на прочность, его переходом в его инобытие, в котором оно остается собой, приобретая новое качество.

Главный предмет изображения обоих авторов — внутренний мир личности, бытие сознания. Социальность для каждого из них выступает только как некий «код», важная, но все же внешняя сторона жизни. Социальность выступает тем, что подлежит анализу и, в конечном счете редукции, во имя иного — идеи духовного обновления человека и мира. Именно это ставит под сомнение декларативные идеалы авторов — «роевую» жизнь Толстого, «преисторический» и условно-коммунистический идеал Пазолини.

Мифологема обновления у Толстого и Пазолини, как правило, связана с мотивом внешнего толчка. В мире Толстого это ранение для Болконского, случайная встреча с Платоном Каратаевым для Пьера Безухова, разочарование в возможностях светской карьеры, обида на императора для Касатского и его позднейшая встреча с подругой детства («Отец Сергей»); застигнутость бураном для Брехунова («Хозяин и работник»), болезнь для Ивана Ильича, участие в процессе Масловой для Нехлюдова («Воскресение»). В мире Пазолини это — благая весть ангела («Евангелие от Матфея»), приезд аргонавтов в Колхиду («Медея»; ср.: Шульц 2005), таинственный голос, слышимый Юнаном («Цветок тысячи и одной ночи»), приезд Гостя («Теорема»). Обновление достигается как бегство от «я», борьба с собою.

Однако данный момент все равно санкционируется и удостоверяется самим «я» и никем другим. Этот мотив автоудостоверения решающ и вместе с тем поразителен. Благодаря ему сам «уход» становится всего лишь этапом бытия глубоко индивидуально-духа, пытающегося внутри или помимо традиционных форм религии («исторического христианства», буддизма и т.д.) найти свой, особенный путь.

Пазолини и Толстой стремятся к выработке такого языка искусства, который был бы свободен от груза «светских» или «буржуазных» условностей, то есть словно «внекультурен», «докультурен» — можно сказать, внеисторичен. Отсюда нарочитый примитивизм и простота позднего Толстого. Отсюда и пазолиниевские идеи об «иррациональности» киноязыка, будто бы сориентированного на раскрытие и восприятие «первобытных», «естественных» чувств, рождающихся в глубоких недрах человеческой души и предшествующих всякой идеологии (Пазолини 1984; ср.: Аронсон). Надо ли говорить о крайней сложности и вместе неочевидности указанных «примитивизма» и «первобытности», завоевываемых в сложном интеллектуально-художественном поиске?

Так же близка поэтике Толстого пазолиниевская манера «несобственно прямой речи», основанная на том, что автор, избегая своего непосредственного проявления (будучи почти вовсе лишен этой возможности в кино(как и в драме)), старается высказывать собственные мысли через героя, субъективно «проникая» в его внутренний мир: «грамматическая форма, которая позволяет высказываться через говорящего» (Pasolini 1977: 81). В связи с этим герои Пазолини попадают в сферу особой «лирической» ауры нарратора и автора, сочувствующих им, но не вполне сливающихся

с ними; продуктивен самый факт постоянного зазора между автором, повествователем и героем.

Во многом именно таков стиль ранней толстовской автобиографической трилогии (ср.: Купреянова 25, 26), его последних романов и повестей, в которых нарратор/автор уже не предстает знающим намного больше героя, как это было в немалой степени свойственно «Войне и миру», с его обширными авторскими отступлениями. Теперь самому герою доверены излюбленные авторские идеи (таковы Левин, Нехлюдов, Касатский, Иртеньев, в значительной степени Позднышев и т.д.).

Наконец моментом, несомненно роднящим двух художников, выступает сочетание высокой духовной проблематики с элементами натурализма, особенно заметного, к примеру, в «Дьяволе», «Крейцеровой сонате», «Дорого стоит», отдельных эпизодах «Воскресенья»; недаром еще Д.С. Мережковский писал о Толстом как о «тайновидце плоти». Другое дело, как авторы к подобному натурализму относятся.

Поводом для данной статьи послужили несколько «толстовских» эпизодов в кинофильме/книге Пазолини «Теорема». «Романом» или даже «кинороманом» книжную версию «Теоремы» все же не назовешь. К тому же между двумя указанными версиями «Теоремы» существуют определенные смысловые различия, в которые я сейчас вдаваться не стану. Однако обе эти версии образует единое сложное, многосоставное целое, которое в настоящей статье и будет предметом анализа и интерпретации.

Один из главных героев «Теоремы», владелец крупного завода Паоло, после приезда в его дом некоего загадочного Гостя, наделенного, как скажет Пазолини, чертами божественности или ангельскости, – ведь, напомним, в апокрифическом Евангелии

детства (Евангелии от Фомы) Христос понимается как Бог или ангел (Апокрифы 141, 147) – ощущает в своем внутреннем мире грандиозный перелом.

Последний метафорически передан в форме «болезни», которой заболевает заводчик и в исцелении от которой ему помогает Гость. Какой бы она ни была по своему действительному содержанию, это — факт скорее метафизики, чем «физики», это — «болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий» (Ин, 11:4).

Гость, читая для Паоло страницы «Смерти Ивана Ильича», пытается, насколько это возможно, буквально, но и символически, воспроизвести отдельные события повести. Эта толстовская реминисценция работает на аллюзивность «Теоремы» в целом (в которой просматриваются следы чтения и французских «проклятых поэтов», и утопических романов Ж. Санд, романа Чернышевского «Что делать?»), ее погруженность в мир искусства и вместе с тем ее «жизненность», поскольку факты восприятия других произведений рассматриваются в качестве фактов бытия сознания.

Что же это за таинственный, не названный по имени, Гость? Почему в какой-то незначительный промежуток времени ему удастся спровоцировать радикальный переворот в сознании не только хозяйина дома, но всей его семьи — жены, дочери, сына, служанки?

Как всегда у Пазолини, многое говорится не напрямую, а только символически, через намеки и подтекст. Подтекст, однако, соседствует у него с некоторыми прямыми политическо-идеологическими репликами.

Гость — вариант Спасителя, Христа или сам Христос. Пазолини говорил, что это скорее Бог-отец (Pasolini 1969: 158, 162), но

в данном случае авторский комментарий подчеркивает ветхозаветное сочетание в божестве черт добра и зла, что проявляется в неканоничности (с точки зрения «исторического христианства») действий Гостя. Принцип любви к ближнему Гость воплощает не только духовно-символически, но и «буквально», в чем и парадоксальность, и определенная амбивалентная ирония автора, переходящая в полную серьезность.

С приездом Гостя все домочадцы испытывают состояние возрождения. Это показано как новое видение ими мира, по сути, — открытие мира. Прежний образ реальности рушится как неправильный.

Сравнение гостя с Христом подкрепляется символическими деталями. На фоне внешне «реалистичного» изображения они производят тем большее впечатление. Приезду «Спасителя» предшествует некое «благовещание» (так назван соответствующий эпизод в печатной версии): посылного, приносящего телеграмму о приезде Гостя, зовут Анджолино - «ангел». Позже им же сообщается известие о необходимости отъезда Гостя. Всякий раз вестник изображает попытки левитации.

Нам практически ничего не известно о «новом Христе», в том числе ему отправлена неожиданная телеграмма, заставляющая его впоследствии покинуть семейство; он ничего не рассказывает о себе. Он никогда не «проповедует», более того, не произносит почти никаких слов.

Однако говорит его взгляд, его поступки (жесты) приятия, понимания: естественный язык по-толстовски дискредитируется – в данном случае в пользу «видения».

Здесь уместно привести суждение Бахтина: «<...> в Христе мы находим единственный в своей глубине синтез этического

солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека <...> с этически-эстетической добротой к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, <...> безмерно доброе к другому» (Бахтин 1979: 51).

Появившись, «Спаситель» примиряет с миром сына хозяина Пьетро, избавляет от страха существования его дочь Одетту, наполняет смыслом жизнь его жены Лючии, наконец, заставляет Паоло взглянуть на действительность в радикально ином свете. Возникает диалог и соединение дотоле разделенных сознаний. Однако все они обращены только к Гостю.

Если воспользоваться удачными словами Л.Я.Гинзбург о манере Толстого, у Пазолини, сходным образом, изображены «психические состояния, перерастающие единичные сознания и связующие их в единство совместно переживаемой жизни» (Гинзбург 303).

В то же время это «единство» оформлено совсем не так, как можно подумать: оно образовано с точки зрения «я»; его перспективу задает и утверждает самолично индивид. Такова «благодать» по-толстовски и по-пазолиниевски. У обоих авторов неожиданные метаморфозы сознания героев показаны как их радостное, великое прозрение.

Поскольку один из главных пазолиниевских приемов освещения психологического настроения персонажей — прием маски, то этот настрой передан через смену маски грусти, скуки, страха, равнодушия на маску ликования. Имперсональный внутренний взлет, парение духа понимается как высвобождение некогда задушенных и спрятанных внутренних движений «я» («естественного человека», если использовать формулу близкого обоим рассматриваемым авторам Руссо).

1
Словно предвосхищая фильм Пазолини и даже некоторые его акценты, об основополагающем значении героя Достоевского для новой европейской культуры еще в 1955 году писал, в частности, Карло Лидзани. Комментируя слова Федерико Феллини о «способе преодоления одиночества», способе, заключающемся «в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним индивидуумом и другим», видный деятель итальянского кино заметил: «Это утверждение непосредственно вытекает из евангельского подхода к жизни, впервые проявившегося при создании Достоевским образа Идиота и развиваемого ныне значительной частью левых экзистенциалистов» (Лидзани 309).

Пазолини тонко изображает момент между только свершившимся отъездом гостя и последующим глухим «потом» для покинутого им пространства. Этот миг, который феноменолог назвал бы «только что, но уже не», показан с психологически исчерпывающей полнотой. Тут ликование схвачено как едва ли не самое цельное: только когда статус кво грозит гибель, осознается все величие произошедшей в индивидууме метаморфозы. Отъезд нового Христа — не просто его физическое отдаление, это трещина во вновь возникшей интерсубъективности.

И здесь происходит катастрофа. Мир, который еще недавно открывался таким целокупным, рушится. Как только наступает «после», пустота прежнего жизненного уклада, в которую теперь отброшены персонажи, становится невыносима.

Если «князь-Христос» Достоевского (Мышкин) гибнет сам, оставляя мир в его прежнем состоянии, то пазолиниевский «Христос» просто «переносится» в какое-то иное время-пространство, после чего здешняя реальность претерпевает катаклизм.¹

Пазолини и его героями эта катастрофа расценивается сугубо позитивно. «Ты пришел к нам, чтобы все разрушить», — задумчиво говорит заводчик новому «Спасителю», постепенно воспринимая это как нечто желанное и истинное. Поскольку отныне внешние формы жизни, внешний успех не имеет для персонажей никакого значения, то всякий катаклизм благоворен.

Здесь вспоминается и другой фрагмент Достоевского — включенный в роман «Братья Карамазовы» диалог Великого Инквизитора с Христом, Которому Его собеседник обращает почти те же самые слова, что заводчик Гостю. Но Паоло, в отличие от испанского кардинала, соглашается на разрушение во имя обретения свободы и «истинного» бытия.

Для Пазолини и Толстого авторский замысел (включая сюда и автокомментарии) и реальная идея произведения — далеко не всегда одно и то же: «реальность вступает в конфликт с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое» (Лотман 1994: 387).

Уточняя это высказывание, необходимо заметить, что такой конфликт всегда продуктивен и *необходим сам по себе*. В результате создается многополюсная структура становления художественной идеи, смыслы образуются за счет взаимодействия заложенной интенции и контекста реальных противоречий образной системы. Специфика структуры такова, что она держится за счет всех полюсов: каждый из них равно нужен.

Примирение полюсов становится возможным за счет роли автора: автор порождает первичную надхудожественную идею, но он же активно проявляет себя и на уровне уже имманентно-художественном, «проникая» в нарративе через индивидуальные сознания своих героев, окрашивая их своим «лирическим» светом. В случае «Теоремы», в частности, явлен конфликт между «коммунистической» идеей всеобщности и реальным индивидуализмом тех, кто «работает» на эту идею.

С учетом высказанного выше тем более интересен акцент на итоговом поступке заводчика, создающем прецедент для остальных. Акцент — и решающий — входит в замысел Пазолини. Его наполнение персоналистично. Отказываясь от собственного завода в пользу рабочих, Паоло «всего лишь» разрешает свое личное томление. Его семья уже фактически разрушена, но он и не думает об этом.

Сама сцена отказа Паоло решена в условных и символических тонах: хозяин бежит в пустыню, его последнее слово — не слово

даже, а крик, вопль родившегося заново человека; на новое рождение намекает и его нагота. В этом заключительном вопле — весь пафос фильма.

Так о чем же «теорема Пазолини»? О том, как добровольно «отказаться от частной собственности»? Как подтолкнуть к отказу? Какие изменения претерпит общеевропейский жизненный уклад после этого? Вопросы звучат не только наивно, но и беспомощно. В печатной версии поступок Паоло расценен как начало общественных преобразований, симптом будущей добровольной передачи буржуазией частной собственности. Как писал Пазолини в финале своего трактата «Поэтическое кино», «Все это является частью общего движения буржуазной культуры к завладению территорией, потерянной в боях с марксизмом, грозящим революцией. Оно вливается в это по-своему грандиозное движение, можно сказать, антропологической эволюции буржуазии в рамках «внутренней революции» капитализма» (Пазолини 1984: 66).

Интенция произведения так растворяется, адсорбируется в его художественной реальности, что отступает в тень. Поэтому из условной «теоремы Пазолини» по-настоящему эмпатически действенным выступает только та ее часть, которая связана с темой любви, проверяемой в диалоге «я» и «ты», а также через личностный камертон каждого. Трансформация «теоремы» осуществляется не в виде простого выхолащивания или усечения «ненужного» элемента «проницательным» адресантом: смысл рождается в продуктивной борьбе внутри многополюсной идейно-художественной структуры произведения.

По-своему примечателен исход судеб других членов семьи. Он также всецело предрешен сначала приездом «Спасителя», а затем

его отъездом: все действие сосредоточено вокруг этих двух сюжетных узлов. От прежней жизни героев остаются только руины.

Вспоминаются резкие слова Толстого: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы ... delenda est — должна быть разрушена» (Толстой 1936: 534).

Пазолини пишет о Пьетро, Лючии, Одетте, Эмилии, что «они теряют или предают Бога» (Пазолини 2000: 433, 444, 447). В этом вновь есть двойственность: «потеря» Бога означает выход в некое одинокое пространство, выход, совершаемый все же ради памяти о Боге. Здесь религиозное и внерелигиозное пересекаются в парадоксе. Согласно нарратору и автору, сохранить верность Богу удается лишь Паоло, который отказывается от своего завода в пользу рабочих и бежит в пустыню.

Особняком в группе «оглашенных» приходом «Спасителя» стоит служанка Эмилия — первая служанка, носящая это имя. То, что ее — несколько не похожую на нее внешне — преемницу также будут звать Эмилией, подчеркивает не трафаретность образа, а его «народность», витальность: утеря одного компонента «всеединства» неизбежно влечет равную замену из народной массы.

Образ Эмилии выделен уже в силу «народнических» пристрастий Пазолини. Простые люди в произведениях Пазолини и Толстого всегда не столько «класс», противопоставленный другим, сколько ценностно выделенная группа, отмеченная чертами «праведности» и «естественности» в духе Руссо. В книжной версии «Теоремы» Эмилии посвящено стихотворение «Общность между прислугой и Богом».

Однако — а иного трудно было и ожидать — эта группа оказывается однородна и надындивидуальна лишь в идеале. Во всяком случае, у Толстого она объективно не может принять в себя никого

извне (попытки Оленина терпят крах), так же способна подпасть под гнет злого начала («Власть тьмы»), а у Пазолини существует только как абстракция, в виде некоей «иррационалистически-народнической идеологии» (Сальтини 77).

В кинофильме Эмилия — немолодая, хотя явно выглядит старше своих лет, некрасивая, почти бессловесная, всегда хмурая, с непропорционально увеличенной головой. Одни отрицательные характеристики. Тем дороже она «Спасителю».

После милости Гостя Эмилия начинает иногда неловко улыбаться. Grimаса озабоченности сменяется на ее лице ощущением трогательной и искренней заботы, которой она готова посвятить себя без остатка.

Служанка покидает дом сразу же вслед за «Христом». Какое-то важное решение принято ею моментально и не подлежит отмене. Вот она выходит со своим чемоданом, вот идет к трамваю, затем едет на автобусе. Куда же она отправляется? Домой, в пыльное и голодное предместье.

Казалось бы, здесь, в своей естественной среде, среди близких людей и найти успокоение. Но ничего подобного не происходит. Эмилия отказывается от забвения в коллективности, от искреннего участия и утешений, которыми ее встречают. А ведь ее хозяйева в такой же покинутости лишены самой возможности этого. Эмилия — единственная из всех, отмеченных Гостем — не произносит какого-либо монолога о своем отношении к нему, а показана только через свои действия. Ей нечего объяснить обступившим ее беднякам, которые пришли к ней со своими голодными детьми. Не все понимая, они, пожалуй, отдадут себе отчет в чем-то самом главном: в страшном духовном крахе Эмилии, неотделимом от

познания ею истинно «великого». Называть ли это «крахом» — или чем-то совсем обратным?

Отказавшаяся от пищи, от сна, выстаивающая дни и ночи, прислонившись к грязной полуразрушенной стене (что особенно подчеркнуто по сравнению с роскошным убранством и холодным блеском покинутого ею дома), она превращается не только в «живой труп» (ср. название толстовской пьесы), но и в святые мощи: однажды утром народ лицезреет ее в состоянии левитации над местной колокольней. Она получает возможность творить чудеса — исцеляет больного ребенка.

И эта исходящая от Эмилии благодать остается для нее самоценной: героиня разрешает собственное душевное дело. Вновь отъединенность, вновь персоналистический пафос автора — даже там, где ему, казалось бы, не может быть места.

В финале киноленты сцеплены два различных плана: ранним утром уже бывший владелец завода бежит прочь из города — в пески пустыни, а тем временем Эмилию в имбирно-закатных сумерках по ее настоянию заживо закапывают в землю. Уверяющая, что пришла сюда не умирать, она вновь неловко улыбается, являя собою символ «жизни в смерти». Ее изображение в этот момент напоминает древнеегипетские заупокойные фаяомские портреты, с их неожиданной индивидуалистической остротой и скорбной ясностью.

В своем «уходе»-отречении хозяин и работник уравниваются.

«Пустыня» — конечно, не буквальная, а символическая и метафизическая, традиционное место анахоретов, уже обращенных или пытающихся обратиться — вспомним веку полужитийной биографии Касатского из повести «Отец Сергей». Однако, то, что для Касатского было лишь эпизодом, для Паоло становится ито-

гом. Символ пустыни (вариации: пустырь, пустошь) занимает важное место в пазолиниевском мире («Нищий», «Мама Рома», «Евангелие от Матфея», «Свинарник», «Цветок тысячи и одной ночи»; ср.: Петровская, Аронсон).

Через всю «Теорему» проходит созвучная позднему Толстому евангельская символика «хозяина» и «работника», обращающая к диаде «Бог – человек» и становящаяся у Толстого обратимой (ср.: Шульц 2002). Такая же обратимость статусов присутствует и у итальянского автора.

Подобно Брехунову из «Хозяина и работника» Толстого, Паоло осознает, что подлинный «хозяин» — не он, хотя и играющий в мире сем начальствующую роль, а «Бог» (в данном случае Бог-Отец, в меньшей степени Бог-Сын). Поэтому Паоло отказывается от своего завода. Как и сельский кулак, крупный заводчик умалется до звания действительного «раба Божьего». Так и в случае Эмили: из служанки - в «рабу Божью».

Рабом Божьим умирает и Иван Ильич. Прислуживающий ему Герасим, сострадая хозяину, служит и сострадает прежде всего Небесному Хозяину — Христу.

С другой стороны, само «бегство» и вся внутренняя трансформация заводчика не может не вызвать ассоциаций с ключевой для позднего Толстого, лично выстраданной им темой «ухода». Если говорить о биографических событиях, то в данном случае о двух: «арзамасском ужасе» и итоговом уходе из Ясной Поляны.

«Арзамасский ужас» описан Толстым, как известно, в незаконченных «Записках сумасшедшего». Это — ужас посреди материального изобилия, видимого семейного благополучия, и он вызван внезапно подкравшимся страхом смерти, резким ощущением своей неизбежной конечности. Зачем жить, если предстоит уме-

реть? Последующий ответ Толстого — жить для другого — появляется в качестве выхода из этого опять же сугубо личного тупика. К этому итогу приходит Левин после смерти брата Николая, Касатский, Иван Ильич, Сарынцев.

Потрясение пазолиниевского заводчика, как и героя толстовских «Записок сумасшедшего», также происходит во внешне благополучных условиях, и оно также радикально меняет его судьбу.

Трудно согласиться с противопоставлением героя «Записок...» и героя «Смерти...» как якобы «выдающегося» — «заурядному» (Линков 72). Первый также по-своему зауряден — когда он думает о выгоде, надеется перехитрить партнеров. Его «сумасшествие», поданное во многом в традиции возвышенного «романтического» ореола или, если говорить о религиозных параллелях, в традиции «мудрости», «безумной» по сравнению с суетной мудростью мира, вполне соответствует масштабному личностному перевороту, произошедшему в Иване Ильиче.

Первоначально «заурядными» предстают оба героя, и оба теряют заурядность со своим далеко неканоническим «обращением», лишь намеченным, в первом случае и вполне осуществившимся — во втором. Фундаментом, «залогом» обращения выступает предощущаемый факт смерти.

Так крайним выражением толстовского персонализма становится именно момент смерти человека. Парадоксальным образом всепожирающая и всеуравнивающая смерть как неизбежный, «не-обходимый», по словам М. Хайдеггера (1997: 264, 265), феномен бытия, высвечивает неповторимость каждой личности, удостоверяет ее уникальность.²

«Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизевефера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен,

² Недаром Хайдеггер приводит в качестве примера возникновения наиболее глубокого отношения к смерти коллизию «Смерти Ивана Ильича» (Хайдеггер 1997: 254; ср. специальную работу, хотя, к сожалению, и слишком социологизированную: Hajnady 1985).

казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо» (Толстой 1978–1985, 12: 86). Сравнивая героя Толстого с Эдипом, В.Н. Топоров пронизательно замечает: как Эдип именно в финале своей жизни постигает смысл загадки Сфинкса в качестве загадки о конкретном, «вот этом» человеке — о самом себе, а не о человеке «вообще», так и умирающий Иван Ильич от абстрактного понимания «смертности» вообще приходит к потрясшему его постижению своей собственной смертности (Топоров 258).

Иван Ильич открывается к участливому, исполненному любви общению с Герасимом и, наконец, с сыном именно на пороге небытия, в минуту ожидаемого биологического отдаления от них и вообще от всего людского. Ср. примечательную ремарку в «Мертвых душах» Гоголя, касающуюся смерти *прокурора* (все тот же «юридический» образный код: ведь Иван Ильич — судья): «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (Гоголь 1978: 200).

По Толстому — и по Гегелю как интерпретатору христианского искусства (Гегель 85) — жизнь души первенствует над внешним миром. В творчестве Толстого и Пазолини природа душевной жизни предстает иной по сравнению с законами наличного или неналичного сущего, что пересекается с христианскими воззрениями и предвещает (в случае Пазолини — следует за) экзистенциалистскую интерпретацию личности. В этом смысле простое фактическое, «физическое» пребывание или непребывание (смерть) в мире не играет никакой роли: «Зарождается и погибает для человека

то, что не живет, то, что проявляется в пространстве и времени. Жизнь же истинная *есть* и потому она для человека не может ни зародиться, ни погибать» («О жизни»; выделено Л.Н. Толстым; (Толстой 1978–1985, 17: 63)). В связи с пассажем о «непринципиальности» пространства и времени ср. пазолиниевскую свободную игру хронотопическими планами в «Теореме».

В художественном творчестве Пазолини, в развитие Толстого, сохраняется вера в историческую память жизни как вечной, неуничтожимой трансгрессии; смерть выступает у них как придание жизни целостности и смысла – как момент самого бытия. Так же и М. Хайдеггер рассматривал Ничто (в том числе смерть) как основу бытия, как то, что само является бытием – в необходимом круге тождества и различия. У Сартра Ничто превратится в простую дыру.

Изначально заложенная в «Смерть Ивана Ильича» идея необходимости служения другим как главная моралистическая подоплека произведения продуктивно, не разрушая, а трансформируя художественную идею, отступает перед идеей индивидуального прозрения.

Толстой, как известно, противопоставляет восприятие смерти умирающим и окружающими: «Вместо смерти был свет.

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!

Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа» (Толстой 1978 – 1985, 12: 107).

Столь же различным оказывается восприятие смерти умирающим раскольником и его товарищами по каторге в рассказе «Божеское и человеческое»: для других людей смерть остается лишь темным и прозаическим фактом чужой судьбы. Как верно подчеркивает М.М.Бахтин, толстовский герой остается «глубоко

равнодушен к своей смерти для других», его интересует только смерть «для себя» (Бахтин 1996: 347, 348). В то же время Бахтин не совсем прав, когда говорит о «резком» разрушении Толстым «жизненного правдоподобия позиции рассказчика» и об «известном овеществлении сознания» (347) при описании внутреннего мира умирающего. Ведь повествовательная манера Толстого во многом основана на лирическом сочувствии герою, на применении интроспекции, на некоем слиянии повествовательного голоса с голосом героя, поэтому ощущения неправдоподобия у читателя все же не возникает и не может возникнуть.

В факте духовных и физических страданий Ивана Ильича открывается возможная аллюзия на историю Иова. К ней мировое искусство обращалось неоднократно (Гете в «Фаусте», Достоевский в «Братьях Карамазовых», Л. Андреев в «Жизни Василия Фивейского», Кафка в «Процессе» и т.д.). Лев Шестов рассматривал историю Иова как пример торжества Божественного абсурда: по произволу Бога Иов лишается своих детей и всех своих богатств, и по такому же абсолютно немотивированному произволу — одною силой веры испытываемого Иова — потерянное возвращается к нему.

В произведениях Толстого и Пазолини эта притча, безусловно, проступает в качестве некоего духовно-эмоционального фона; звучащие у Пазолини отрывки из Книги пророка Иеремии перекликаются с сетованиями Иова. Воскликание Ивана Ильича «Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?..» (Толстой 1978–1985, 12: 99) прямо обращает к причитаниям Иова.

Вместе с тем библейская история потрясающим образом переосмысливается обоими авторами. Выходит так, что само отнятие всего и есть благо. Милость Божия вся, целиком уже заключена в

этом лишении — и только в нем, ни о каком даровании чего-то нового или того же самого (на последнем настаивал Шестов, об этом восклицает и Илюша в «Братьях Карамазовых» Достоевского) не должно быть, по мнению двух рассматриваемых авторов, и речи.

В случае Ивана Ильича и Эмилии лишения — это ни больше и ни меньше, как лишения самой жизни, и в актах «бытия-к-смерти» (Хайдеггер), персоналистического умирания человека уходит и окружавший его мир фальши и лжи.

Сопоставим в этом отношении финал «Хозяина и работника»: «Лучше или хуже ему там, где он, после этой настоящей смерти, проснулся? разочаровался ли он или нашел там то самое, что ожидал? — мы все скоро узнаем» (12, 341). Что означает последняя фраза? Что всем людям — всем сразу — вскоре предстоит умереть? Вскоре случится Страшный Суд? «Скоро» вряд ли несет буквальный, физический смысл. Вернее всего, «скоро» — это по неким природно-космическим меркам. И в то же время по меркам лично-индивидуальным, также отличным от расхожего внутри-мирового «скоро»...

Вот почему герой Пазолини читает «Смерть Ивана Ильича» заболевшему Паоло.

«Болезнь» обоих героев в итоге расценивается как болезнь духа, который подлежит исцелению — поскольку это «болезнь ко славе Божией», приводящая лишь к внешней катастрофе, но к духовному спасению. Здесь будет закономерным упоминание евангельского Лазаря, подпавшего «греху смерти», но воскрешенного Христом — ср. со словами Толстого в его трактате «О жизни», который рассматривают как публицистическую параллель к повести «Смерть Ивана Ильича»: «Чаще и чаще просыпаются люди к разумному сознанию, оживают в гробах своих» (Толстой 1978–1985, 17: 34).

Отмечалась неслучайность имени заводчика - Паоло (одно из имен Пазолини), оно указывает и на архетип апостола Павла, который до своего перехода в христианство был одним из ревностных гонителей новой веры. Сюжет обращения Павла весьма популярен в католической живописи (Караваджо, Пармиджанино и т.д.); уместно здесь вспомнить и гоголевского Павла Ивановича Чичикова, которому Гоголь отводил роль будущего «святого» и аналогии которого с апостолом Павлом уже проводились (Гольденберг 2012).

Так заводчик становится «апостолом» при Госте-«Христе», словно предвещая утверждение «новой церкви»: ведь в образовании самого института «исторического христианства» святому Павлу некоторые отводят ключевую роль. Этот образ неизменно интересовал Пазолини, оставившего незавершенный сценарий фильма об апостоле.

Г.Р. Джан утверждает, что страсти умирающего Ивана Ильича заставляют вспомнить о самом Христе целым рядом других символических деталей. Например, агония Ивана Ильича длится три дня; персонаж так же взывает к Богу со словами, близкими к «Зачем Ты меня оставил?»

Продолжим эти символические аналогии, имея в виду, что отождествление с Христом следует понимать в значении «подражания Христу», обожения человека. И здесь большое значение приобретает имя и отчество Ивана Ильича, вдвойне знаменательные тем, что вынесены в заглавие произведения.

Имя героя — имя Иоанна Предтечи, фигура которого расценивается как последняя в числе пророков, возвестивших о приходе Мессии. Имя, заданное в отчестве — Илья — также напрямую выводит к Иоанну Предтече, поскольку связано с темой предвозвестия и предшествования. Согласно Новому Завету, во время перво-

го пришествия Иисуса Иоанн выступает «в духе и силе Илии» (Лк., 1:17), то есть «в духе и силе» другого, еще ветхозаветного пророка, также предтечи и провозвестника Мессии (Малах., 4:5). Согласно Новому завету, Иоанна Крестителя некоторые принимали именно за Илию — или даже за Иисуса Христа (Мф., 11:14; Лк., 9:19; Ин., 1:21), а в эпизоде Преображения Христа Илия вместе с Моисеем является апостолам и беседует с Христом (Мф., 17:3—13; Мк., 9:4; Лк., 9:30). И Иоанн, и Илия — пророки-аскеты и обличители (Аверинцев 551) — это сопоставимо с вынужденным аскетизмом умирающего Ивана Ильича и его неприятием окружающей фальши.³

В этом контексте и фамилия героя — Головин — косвенно соотнесена с фактом усекновения головы Иоанна Предтечи.

С другой стороны, имя Иван выводит к образу автора наиболее ценного Толстым Евангелия от Иоанна. Близкая писателю реминисценция из этого Евангелия послужила основой символического заглавия пьесы «И свет во тьме светит». Свет Христов, рассеивающий всякую тьму, тьму греха и плотского бытия — это то, что видится в конце концов и умирающему Ивану Ильичу.

К тому же Иван Ильич — судья, причем, по словам автора, «блестящий, тонкий», а это функция, на символическом уровне подобна роли Христа в день Страшного Суда. Толстой-публицист этот «юридический» аспект эсхатологии, как известно, не принимал, но в данном случае важны объективные культурно-исторические ассоциации, неизбежно проступающие сквозь ткань повествования — вспомним «эсхатологический» эпиграф к «Анне Карениной». При этом суд Головина направлен столько же на окружающих, сколько на самого себя.

Христология Толстого пересекается с христологией Пазолини, но и отличается от нее. «Христос» Пазолини воплощен (помимо

з В.В. Набоков, обращающая внимание на символику имени и отчества Ивана Ильича, останавливается на том, что переводит эти имена с древнееврейского — как, соответственно, «Бог милостив» и «Иегова есть Бог» (Набоков 308).

«Теоремы» в фильме «Евангелие от Матфея»; обе киноленты получили призы Международного католического кинематографического центра) и явлен как центр мира, как средоточие любви, которую остальные воспринимают, но едва ли передают другим в должной мере. Обожение человека у Пазолини — в его, человека, духовном беспокойстве, в отказе личности от застывшего и устоявшегося.

«Христос» Толстого не воплощен непосредственно ни в одном произведении, кроме незавершенного текста «Разрушение ада и восстановление его» и в какой-то степени в «И свет во тьме светит», где он выступает ведущим архетипом протагониста. Однако у Толстого Он везде, где имеет место добро, сострадание, человечность, персонализм.

Пазолини как посленицшевский (и послехайдеггеровский) автор — вне «этики», поступок заводчика не столько «нравственен», сколько духовен в полном и точном смысле этого слова. Когда «Христос» в «Теореме» читает заводчику повесть Толстого, находя в ее героях пример для подражания, замыкается многозначный смысловой круг.

Знаменательно, что показанное Толстым и Пазолини духовно-душевное состояние по большому счету оказывается за рамками «психологизма» в узком смысле слова — как феномена «человеческого, слишком человеческого», если воспользоваться словами Ницше. У Толстого и Пазолини совершается выход из узко-механистической сферы «психологии» в широкую и свободную область собственно Психеи, или «пневмы»; вспоминается удачный контртермин Н.А. Бердяева «пневмологизм», о «пневматологии» в искусстве (также именно в противопоставлении «психологии») говорит и Г. Зедльмайр (127). Неслучайно аналитики «психологической прозы» встают перед «Смертью Ивана Ильича» в тупик:

например, повесть едва упоминается в известной монографии Лидии Гинзбург, рассматривающей произведение всего лишь как описание умирания атеистического сознания (401).

Момент прозрения Ивана Ильича совершается в ту минуту, когда он понимает тщету всякой публичности, эфемерность и неподлинность своего растворения в шаблонах общественного мнения, усредненно-пошлой общественной благопристойности.

Фальшью начинает веять на него не только от лицемерных попыток домашних сделать вид, что ничего не происходит, но и от привычного человеческого способа жить, не думая о смерти, заботясь лишь о внешнем преуспевании.

Новый мир Ивана Ильича — мир, освященный Богом. Первое условие входа в него — в отказе от мира толпы, “Das Man” (термин Хайдеггера), когда живут лишь бы жить, «потворствуя ненужному и ничтожному» (Хайдеггер 1993: 240). Вторым условием выступает момент самоуверенности «я» в отказе от себя. Это противоречит всем законам мистики, всем известным видам Богообщения, снискания благодати: последняя всегда «даруется» и «выспрашивается» в отказе от «я», она предполагает полное растворение в Боге.

Герои Толстого и Пазолини бытийствуют вопреки всему известному и привычному — и момент их жизненной катастрофы только подтверждает это бытийствование: поверх «физики» и «биологии», поверх «логики» (вот вам и «теорема»), на том уровне бытия сознания, когда отмена внешнего мира как раз и означает факт его, мира, полного и любовного приятия. ♣

Литература

- АВЕРИНЦЕВ, С.С., 1991: Иоанн Креститель. Мифы народов мира: в 2-х тт. Энциклопедический словарь. 2-е изд. Т.1. Москва.
- Апокрифы древних христиан. 1989. Москва.
- АРОНСОН, О., 1998: Пазолини: сопротивление образу. *Искусство кино*. №8.
- БАХТИН, М.М., 1979: *Эстетика словесного творчества*. Москва.
- БАХТИН, М.М., 1996: *Собрание сочинений в 7-и тт.* Т. 5. Москва.
- БЕРДЯЕВ, Н.А., 1990: Русская идея. Вопросы философии. №1.
- ГЕГЕЛЬ, Г.В.Ф., 1938: *Сочинения*. Т.12. Москва. (пер. Б.Г. Столпнера).
- ГИНЗБУРГ, Л.Я., 1977: *О психологической прозе*. 2-е изд. Москва.
- ГОГОЛЬ, Н.В., 1978: *Собр. соч. в 7-и тт.* Т. 5. Москва.
- ГОЛЬДЕНБЕРГ, А.Х., 2012: *Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя*. 2-е изд. Москва.
- ЗЕДЛЬМАЙР, Г., 2000: *Искусство и истина*. Санкт-Петербург (пер. В.В. Бибихина).
- КУПРЕЯНОВА, Е.Н., 1956: *Молодой Толстой*. Тула.
- ЛИДЗАНИ, К., 1989: *Евангелие от «Идиота»*. Кино Италии. *Неореализм*. Москва. (пер. с ит.).
- ЛИНКОВ, В.Я., 1989: *Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина*. Москва.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1994: *О русской литературе классического периода. Вводные замечания. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва.
- ПАЗОЛИНИ, П.П., 1984: *Поэтическое кино. Строение фильма*. Москва. (пер. с ит.).

- ПАЗОЛИНИ, П.П., 2000: *Теорема*. Москва (пер. А. Гришанова, В. Полева).
- ПЕТРОВСКАЯ, Е., АРОНСОН О., 1996/1997: *Пути импровизации (Лаку-Лабарт — Пазолини)*. *Киноведческие записки*. № 32.
- САЛЬГИНИ В. 1984: *О мнимой иррациональности кинематографического языка // Строение фильма*. Москва. (пер. с ит.).
- ТОЛСТОЙ, Л.Н., 1936: *Полн. собр. соч. в 90 тт.* Т.27. Москва.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н., 1978–1985: *Собр. соч. в 22-х тт.* Москва.
- ТОПОРОВ, В.Н., 1977: *О структуре «Царя Эдипа» Софокла. Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. Москва.
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1993: *Работы и размышления разных лет*. Москва (пер. А.В. Михайлова).
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1997: *Бытие и время*. Москва (пер. В.В. Бибихина).
- ШУЛЬЦ, С.А., 2002: *Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект)*. Ростов-на-Дону.
- ШУЛЬЦ, С.А., 2005: *Еврипид – Сенека – Пазолини: интерпретация античного мифа в кинотрагедии П.П. Пазолини «Медея»*. *Филологический вестник Ростовского государственного университета*. №1.
- НАЈНАДУ, Z., 1985: *Ivan Ilyich and Existence Compared to Death. Lev Tolstoy and Martin Heidegger*. *Acta Litteraria Academiae Scientorum Hungaricae*. № 27.
- JAHN GARY, R. A., 1988: *Note on Miracle Motifs in the Later Works of Lev Tolstoj* *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature:*

Essays on Honoure of Victor Terras. Ed. by A. Mandelker and R. Reeder. Columbus: Slavica.

PASOLINI, P.P., 1977. *Empirismo eretico.* Milano.

Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack. 1969. London.

Summary

The late L. Tolstoy and P.P. Pasolini belong among authors who are trying to combine a saturated art principle with edifying, conditional figurativeness and at the same time tendentiousness.

The main subject of both the authors' descriptions is the inner world of a personality, a being of consciousness. The sociality for each of them acts merely as a certain "code", important but still outside life. The sociality acts as a subject to the analysis and finally to the reduction for the sake of something different – of the idea of spiritual renewal of a man as shown in *The Death of Ivan Iljich* and *The Theorem*. It calls into question the declarative ideas of the authors – Tolstoy's "swarm" life, Pasolini's "prehistoric" and conditional-communist ideal.

The being of Tolstoy and Pasolini defies all that is known and habitual – and the moment of their vital catastrophe only confirms their being: above "physics" and "biology", above "logic", on such a level of being of consciousness where cancellation of the outside world means precisely its full and loving acceptance.

С.А. Шульц

Доктор филологических наук, автор работ по мифопоэтике и исторической поэтике русской литературы XVIII - XX вв. (Радищев, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Блок и др.), по зарубежным связям русской литературы, по теории литературы и культуры.

**SLAVICA
T&R**

SLAVICA
T&Rgeština

geština

ISSN 1592-0291

14



9771592029007