

Università degli Studi di Trieste
Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori

Università degli Studi di Bergamo
Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate

SLAVICA TERGESTINA

4

Наследие Ю.М. Лотмана:
настоящее и будущее

Atti del Convegno
Università degli Studi di Bergamo
3-5 novembre 1994

a cura di
Patrizia Deotto
Mila Nortman
Chiara Pesenti
Ivan Verč

Trieste
1996

Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
Università degli Studi di Trieste
via F. Filzi, 14
34132 Trieste (Italy)
Tel.: 040 / 6762361
Fax: 040 / 6762362
E-mail: verc@sslmit.univ.trieste.it
ivan.verc@xnet.it

*Publicato con i contributi della
Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori
dell'Università degli Studi di Trieste
e del
Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate
dell'Università degli Studi di Bergamo*

© 1996 by Università degli Studi di Trieste

Edizioni LINT Trieste S.r.l.
via di Romagna, 30 - 34134 Trieste - C.P. 501
tel. 040 -36.03.96 – fax 040-36.13.54
Stampato in Italia - Printed in Italy
È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo

INDICE

- 5 Предисловие
Nina Kauchtschischwili (Bergamo, Italia)
- 9 Академическая деятельность Ю.М. Лотмана в
Тартуском университете
Любовь Киселева (Tartu, Eesti)
- 21 Юрий Лотман – „В точке поворота”
Аврил Пайман (Durham, U.K.)
- 27 Письма Ю.М. Лотмана
Б.Ф. Егоров (Санкт Петербург, Россия)
- 33 Le ricerche di Ju.M. Lotman nell’ambito della letteratura
antico russa e settecentesca
Marija Pljuchanova (Tartu, Eesti)
- 43 L’ultimo Lotman
Cesare Segre (Pavia, Italia)
- 53 Notes on the Creation of Literary Histories and the
Diversity of the Semiosphere
Angela Locatelli (Bergamo, Italia)
- 65 Florenskij, Bachtin, Lotman (dialogo a distanza)
Nina Kauchtschischwili (Bergamo, Italia)
- 81 Структура и свобода. (Из заметок о философских
основаниях Тартуской семиотической школы)
Михаил Лотман (Tartu, Eesti)
- 101 Художественная форма, свобода, случайность
Владимир Е. Александров (New Haven, Ct, U.S.A.)
- 113 Прощание с оружием. (Заметки о семиотике по
поводу Словаря русского менталитета)
Леонид Геллер (Lausanne, Suisse)

- 129 Модели будущего в русской культуре
Georges Nivat (Geneve, Suisse)
- 143 Immagini del ponte. (Per una ricognizione del “nonluogo”
nella letteratura russa)
Rosanna Casari (Bergamo, Italia)
- 153 Стих vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше...
Ivan Verč (Trieste, Italia)
- 163 La mobilità della cultura comica come segno della sua
eterogeneità
Chiara Pesenti (Bergamo, Italia)
- 179 Ломоносов – певец Екатерины
Елена Погосян (Tartu, Eesti)
- 201 Il pittore rinascimentale e l’isografo russo: il “proprio” e
l’“altrui” nel contesto del *Leonardo da Vinci* di
Merežkovskij
Ugo Persi (Bergamo, Italia)
- 213 Resurrection and Rebirth in Babel: *Мой первый гусь*
Joe Andrew (Keele, U.K.)
- 233 Идеиная структура *Душевной простоты* М.М.
Зощенко
Александр К. Жолковский (Los Angeles, Ca, U.S.A.)
- 251 Lo spazio autobiografico di Vladimir Nabokov
Elda Garetto (Milano, Italia)
- 263 Iosif Brodskij e una veneziana (momenti di *byt*)
Gian Piero Piretto (Milano, Italia)
- 279 Georgij Jakulov: un esempio di retorica iconica
Silvia Burini (Bergamo, Italia)
- 305 Su alcune varianti nell’*Oeuvre au Noir* di M. Yourcenar
Francesca Melzi d’Eril Kaucisvili (Milano, Italia)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нина Каухчишвили

В ноябре 1994 г. по случаю первой годовщины со дня кончины Ю.М. Лотмана, в Бергамо, небольшом городке на севере Италии, состоялась первая научная конференция, посвящённая творчеству этого литературоведа, создателя Московско-тартуской семиотической школы. В Бергамский университет, который с давних пор поддерживает тесные связи с Тартуским университетом, съехалось около 40 учёных из разных стран мира. Самая многочисленная делегация прибыла из Эстонии, в её составе и сын учёного Михаил Юрьевич, и его бывшие ученики, и сотрудники по кафедре русской литературы и семиотики. Участвовал в конференции и давнишний друг и сотрудник Юрия Михайловича Борис Андреевич Успенский. Ученики и коллеги Лотмана проследили в своих докладах его научно-жизненный путь, подчеркнули многогранность его деятельности (см. доклады М.Б. Плюхановой, Л.Н. Киселёвой, Б.Ф. Егорова).

Кроме того, в работе конференции приняли участие специалисты из России, Франции, Германии, Швейцарии, бывшей Югославии, Польши, Венгрии, США и, конечно, Италии, в их числе знаменитый итальянский специалист по художественно-семиотической критике и литературовед из Павийского университета Чезаре Сегре.

Организаторы конференции поставили перед собой задачу обсудить научное наследие Юрия Михайловича, уделяя особое внимание последним годам его творчества. Чезаре Сегре говорил о том, что последние труды не только подводят

итог деятельности Лотмана, но и открывают перспективы использования его идей в современной науке.

Конференция дала возможность рассмотреть последние воззрения Юрия Михайловича Лотмана в свете современных идей, сопоставить их с общим направлением современной семиотики и критики в целом (см. доклады В. Александрова и Л. Геллера).

Многие докладчики продемонстрировали методологическую актуальность и многогранность научного наследия Ю.М. Лотмана, применяя его теоретические семиотические критерии в изучении самых разнообразных художественных текстов (см. доклады У. Перси, Р. Казари, Ф. Мельци д'Эрил).

Все доклады были подготовлены на высоком уровне и со всей очевидностью доказали, что Ю. Лотману удалось прийти к значительным результатам не только в изучении мастеров художественной литературы, но и в других областях художественной выразительности (см. доклады М.К. Пезенти, С. Бурины).

Мы надеемся, что предложенный труд поможет исследователям продвинуть работу по изучению личности Юрия Михайловича, который всегда умел подойти с новой точки зрения к самым разнообразным научным вопросам и считал, что необходимо искать новые пути, что нельзя останавливаться на давно известных методологических подходах к какому бы то ни было тексту. Хочется напомнить о способности Юрия Михайловича не отрешаться от проблем современной жизни, текущего дня, см. его статьи *О семиосфере*, 1984, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, 1984, *Сады Делиля в переводе Войекова и их место в русской литературе*, 1987, *Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)*, 1979. Эти статьи можно считать этапами на пути не только теоретически-семиотических поисков, но и поисков основной загадки, сути, в конечном итоге, высшего целого. Отталкиваясь от своего основного вопроса: отношения между *своим* и *чужим*, Лотман пришёл к мысли о красоте.

Понятие красоты тесно связано с категорией *своё-чужое* и с возможностью свободного выбора между ними. Вообще, понятие красоты соотносится с понятием семиотической сво-

боды: там, где язык однозначно задан и не является предметом выбора, он не может подлежать и оценке по шкале *красивое-безобразное*. Только свобода выбора создаёт почву для эстетической оценки через систему выбора и возвращается нам в руки как плод нашего свободного действия. Эстетическое восприятие есть явление культуры, вытекает из неё и невозможно вне её системы (*рукопись статьи Ю.М. Лотмана*).

Это стремление к свободе выбора проходит красной нитью через личную жизнь Юрия Михайловича, через отдельные моменты его научного пути, из которых сложилось единое *целое*, цельное мирозерцание, если исходить из предпосылки, что *своё-чужое* представляет собой единое целостное понятие, которому подчиняются все отдельные элементы мысли, как доказывают его размышления о *самодовлеющем* понятии красоты.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ю.М. ЛОТМАНА В ТАРТУСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Любовь Киселева

Научные труды Лотмана написаны и известны. Они есть, пребывают и будут. Его человеческий облик, за которым стоит сама его суть, живет сейчас в памяти тех, кто хорошо знал Юрия Михайловича, и их долг (...) – свидетельствовать о нем.

(Памяти Лотмана 1994: 492)

Настоящая статья поднимает тему, которая, надеюсь, еще найдет достойное место в истории науки, поскольку поможет прояснить вопрос о генезисе и характере Тартуской школы.

Тартуская школа уже давно стала мифологемой. Не уточняя сейчас терминов (Тартуская или Тартуско-Московская, или Московско-Тартуская и т.д.), подчеркнем, что во всех вариантах тартуский субстрат будет очень важен, и о нем и пойдет речь.

В Тарту и – шире – внутри школы наиболее мифогенным понятием, безусловно, является *кафедра*, т.е. кафедра русской литературы Тартуского университета, на которой Ю.М. Лотман работал с 1950 г. Несмотря на то, что с 1980 г. он формально считался профессором кафедры зарубежной литературы, откуда в 1992 г. перешел на кафедру семиотики, сам он всегда отождествлял себя с кафедрой русской литературы. До конца своих дней именно Ю.М. Лотман оставался ее фактическим руководителем, т.е. его мнение, его авторитет были решающими в принятии всех сколь-либо серьезных решений. Недаром в своем завещании в феврале 1993 г. он писал: „Самый дорогой для меня труд – кафедра, наш с Зарой Григорьевной (Минц) совместный труд”.

Эти слова могут вызвать (и уже вызывали) недоумение и даже относились за счет минутного настроения, влияния обстоятельств и т.п. Однако в той или иной форме Ю.М. Лотман заявлял об этом и раньше, и позже, поэтому нельзя считать такое утверждение случайным.

Slavica tergestina 4 (1996)

Вопрос о том, что такое *кафедра* в системе Лотмана, тесно связан с другим: что значил для него Тарту, Тартуский университет, и почему он не покинул Тарту ради какого-нибудь престижного западного университета, хотя имел для этого все возможности по крайней мере с конца 1960-х гг.

Ю.М. Лотман всегда очень много преподавал, тратил огромное количество времени и энергии на учебную работу. Его аудиторные нагрузки в Тартуском университете сейчас кажутся просто фантастическими. Вплоть до середины 1980-х гг. он преподавал по крайней мере по 10 часов в неделю, а в 1960-70-е гг. (время, когда он был заведующим кафедрой) – по 12-14 часов.¹ Добавим к тому спора-

1 В начале работы в Тартуском университете Ю.М. Лотману приходилось вести самые разнообразные курсы: история русской литературы разных периодов, история русской журналистики и критики, методика преподавания литературы в школе, введение в литературоведение, теория литературы. В 1960-е – начале 1970-х гг. он постоянно вел: общий курс истории русской литературы до середины XIX в. (древнерусская литература, литература XVIII века, литература начала XIX века), теорию литературы, анализ художественного текста. Кроме того, Ю.М. Лотман ежегодно руководил семинарами и читал спецкурсы. Как явствует из его личного дела, до 1962 г. он прочитал спецкурсы: Творчество Радищева; Типология творчества Пушкина; *Евгений Онегин*; Творчество Пушкина 1830-х гг.; Декабристская литература; Методика и методология литературоведческого анализа. С 1968 г. мы можем привести полный перечень его спецкурсов, прочитанных студентам отделения русской филологии: 1968/69 – 1969/70 учебные годы: Творчество Гоголя; 1970/71 уч. г.: Творчество Карамзина; 1971/72 уч. г.: Культура и быт александровской эпохи; 1972/73 уч. г.: Структура сюжета; 1973/74 – 1974/75 уч. гг.: Декабристы и русская литература и культура; 1973/74 уч. г., для IV курса: Творчество Пушкина; 1975/76 уч. г.: *Евгений Онегин*. Роман в стихах; 1976/77 уч. г.: Проблема творческой личности и самосознания (Пушкин); 1977/78 уч. г.: Быт и культура в России пушкинской эпохи (облик каждодневной жизни); 1978/79 уч. г.: Модели русской культуры; 1979/80 уч. г.: Творчество Карамзина, для III курса: Анализ текста (Творчество Лермонтова); 1980/81 уч. г.: Русская философская лирика (Творчество Баратынского; Творчество Тютчева); 1981/82 уч. г.: Литературная жизнь XVIII – начала XIX в. (реальное функционирование литературы); 1982/83 уч. г.: Теория прозы; 1983/84 уч. г.: *Письма русского путешественника* Карамзина; 1984/85 уч. г.: Творчество Гоголя; 1985/86 уч. г.: Русская литература в контексте мировой культуры (XVIII – 1-я половина XIX в.). Проблема „Россия и запад”; 1986/87 уч. г.:

дические, но довольные частые лекции школьникам и учителям тартуских школ, не говоря о руководстве курсовыми работами (в среднем по 8 в год), дипломными (в среднем 4-5 в год), а также кандидатскими диссертациями. Все это не считая частных консультаций, устных и письменных отзывов о работах, руководимых коллегами (Ю.М. Лотман и З.Г. Минц никогда не отказывались быть оппонентами курсовых и дипломных сочинений, всегда являлись основными инициаторами проведения защит курсовых работ, а также студенческих научных конференций). Стоило большого труда уговорить Ю.М. Лотмана несколько уменьшить учебную нагрузку в середине 1980-х гг., и тогда она составила 6-8 аудиторных часов в неделю. Только в последние пару лет его нагрузки стали „профессорскими”: 4, потом 2 часа в неделю.

Свою последнюю лекцию в Тартуском университете Ю.М. Лотман прочел 12 мая 1993 г. – это был его последний спецкурс по *Евгению Онегину*. Но еще в сентябре 1993 г., в связи с началом учебного года, мы обсуждали с ним, какой спецкурс он будет читать в 1993/94 учебном году, когда/если сможет... Я предлагала что-нибудь „историософское”, в контексте его последней книги *Культура и взрыв*, зная, что Ю.М. Лотман постоянно мысленно возвращается к теме „смуты”, взрывных и постепенных процессов в культуре. Он отнесся к идее скептически: ему хотелось прочесть что-то совсем новое и, главное, – новое по материалу. Последние три года он особенно страдал от того, что не мог сам добывать новых фактов – рыться в книгах, заниматься в архивах. Материал (литературный, исторический, историко-культурный, этнографический и пр.) всегда был, как известно, главным генератором, а отнюдь не эффектной иллюстрацией его идей.

Можно ли объяснить такую „нерациональную” трату сил на преподавание лишь особенностями темперамента и даже

Поэмы Пушкина; 1987/88 уч. г.: Введение в семиотику культуры; 1988/89 уч. г., 1-й семестр: Эпоха декабристов (1814-1826); 1989/90 уч. г., 2-й семестр: Творчество Пушкина 1830-х гг.; 1991/92 уч. г., осень: (Взрывные процессы в культуре); весна: Незавершенные замыслы Пушкина; 1992-93 уч. г.: Евгений Онегин.

способностью порождать концепции в процессе лекций?² Думается, что ответ лежит гораздо глубже.

Итак, почему Тарту. Ю.М. Лотман окончил Ленинградский университет в 1950 г., в разгар сталинской антисемитской кампании. В своих замечательных воспоминаниях, озаглавленных автором *Не-мемуары*, Ю.М. Лотман рассказывает, как он безуспешно пытался устроиться на работу в Ленинграде.³ Наконец одна знакомая сообщила ему, что в Тарту, в Учительском институте есть вакантное место преподавателя.

То, что в Тарту Ю.М. Лотмана смогли принять на работу, несмотря на неподходящий „пятый пункт” анкеты, можно объяснить несколькими факторами. До провинции столичная антисемитская кампания докатилась более слабыми волнами, и там, где, как в Тарту, не было встречного местного антисемитизма, все шло спокойнее. Кроме того, после местных „чисток” (не менее жестоких, но проходивших по иным принципам) в Тарту ощущалась острая нехватка преподавательских кадров. Те немногие выпускники отделения русской и славянской филологии Тартуского университета 1920-30-х гг., которые могли бы стать университетскими и институтскими преподавателями, либо эмигрировали, либо были высланы или сидели в тюрьмах и лагерях, либо не могли быть приняты на работу по более „актуальным” для местных условий параграфам все той же анкеты. Предпочитались кадры из центра, как более „советские” (ср. Егоров 1994: 78-85).

В Тартуском Учительском институте Ю.М. Лотман проработал до 1956 г.: сперва в штате (первых два года старшим преподавателем, с 1/9/1952 г. по 1/9/1954 г. – доцентом, заведующим кафедрой русской литературы), затем – по совместительству. Звание доцента он также получил в Учительском институте в 1954 г.

2 Ср.: „Работа со студентами доставляла огромное удовольствие (...). Четыре-шесть часов лекций в день не утомляли, а неожиданно сделанное открытие, что по ходу лекции я способен прийти к принципиально новым идеям, и что к концу занятий у меня складывались интересные и неизвестные мне вначале концепции, буквально окрыляло” (Лотман 1995: 40).

3 См. описание унижительной процедуры „распределения” в Ленинградском университете и последующих скитаний в поисках работы: Лотман 1995: 35-36.

Ю.М. Лотман всегда с большой теплотой вспоминал институт, помещавшийся напротив Карловой мызы, принадлежавшей когда-то Л.Н. Булгарину. В здании, где располагался институт, Ю.М. Лотман впоследствии мечтал основать Институт семиотики, о чем мне неоднократно с большим увлечением говорил.

По программе Учительский институт был чем-то средним между средней школой и педагогическим институтом и, конечно, не мог удовлетворить научных запросов Лотмана. Однако, как он подчеркивал, студенты были в своем большинстве, хотя не слишком интеллектуальными, зато любознательными и трудолюбивыми. Потом многие из них учились в Тартуском университете. Ю.М. Лотман любил встречаться с ними и вспоминать разные подробности быта Учительского института (нам, случайным слушателям таких бесед, они – увы! – не казались столь лирическими).

Сразу же по приезде в Тарту Ю.М. Лотман начал работать и в Тартуском университете, на кафедре русской литературы. Первое заявление в университетском личном деле Ю.М. Лотмана датируется 15 сентября 1950 г.: „Историко-филологический факультет Тартуского университета (...) Прошу предоставить мне работу, согласно договоренности с зав. кафедрой т.[оварищем] Правдиным, по чтению лекции курса «Русская литература – начало XIX в.». Как явствует из документов, Ю. М. Лотман читал лекции и вел семинар на III курсе, заменяя доц. Н. Адамса, затем читал лекции по истории критики и журналистики на V курсе, замещая ст. преподавателя А. Шаныгина. Первый приказ о почасовой оплате за N. 229 от 30/ 12/1950 г. был подписан ректором Тартуского университета проф. А. Коортом: оплачивался 61 час занятий, по 15 рублей за час; всего причиталось получить 915 рублей. Таково было начало.

До 1 сентября 1954 г. Ю.М. Лотман читал на почасовых основаниях историю русской литературы начала XIX в., XVIII век и даже введение в языкознание (в октябре 1951 г.). Одно время – весной 1953 г. – Ю.М. Лотман был зачислен на 0,5 ставки старшего преподавателя по совместительству. Избрание на штатную должность – сразу доцента – состоялось летом 1954 г. (см. приказ ректора ТГУ от 24 августа 1954 г. N. 650), так что Ю.М. Лотман являлся штатным преподавателем Тартуского университета

с 1 сентября 1954 г. по 28 октября 1993 г. (с 1954 г. – доцентом, с 1963 г. – профессором).

Как говорил мне сам Ю.М. Лотман, он мог быть зачислен в штат и раньше. Ему предлагал постоянную должность заведующий кафедрой Б.Ф. Егоров.⁴ Однако Ю.М. Лотман отказался, т.к. это была должность арестованного в 1951 г. В. Адамса, и он считал неэтичным занять это место.

Ю.М. Лотман расценивал переезд в Тарту как счастливый поворот судьбы. Он любил город – город, имеющий историю, что было важно для Ю.М. Лотмана с его историческим мышлением. Тарту тесно связан с эпохой, которая всегда была в центре его научных интересов. Первая монография (1958 г.) посвящена А.С. Кайсарову не только потому, что и автор, и герой жили в Тарту и являлись профессорами одного университета, а потому что это было продолжением штудий литературного процесса первого десятилетия XIX в., начатых Лотманом еще в студенческие годы.

Однако все-таки надо помнить, что годы, когда Ю.М. Лотман приехал в Тарту, Тартуский университет отнюдь не переживал расцвета. Отделение русской филологии являло собой особенно разительный контраст с Ленинградским университетом конца 1940-х гг., где Ю.М. Лотман учился и где тогда собрался цвет русистики и вообще отечественной филологии.

В Тарту Ю.М. Лотман оказался перед выбором: либо занять выжидательную позицию, рассматривая пребывание здесь лишь как временное убежище. Либо, начав с нуля, строить то, что сам хочешь построить.

Трудность и специфика местных условий заключалась еще и в том, что начинать надо было даже не с нуля, а с величины отрицательной – с преодоления скрытой враждебности. Приехавшие из Советской России молодые преподаватели, причем русисты, воспринимались местной интеллигенцией и просто жителями маленького городка, где все на виду, как оккупанты, ставленники власти и как потенциальная угроза местной культуре. Сам Ю.М. Лотман в

4 Официально Б.Ф. Егоров стал заведовать кафедрой русской литературы в 1954 г., но до этого часто замещал своего предшественника Б.В. Правдина во время его болезни.

Не-мемуарах признается, что совсем не сразу оценил трагизм обстановки, в которой он сам и вся кафедра оказались.

Таким образом, решив остаться в Тарту, нужно было не только создать кафедру, поставить преподавание русской литературы на должный уровень, не только начать научную и издательскую деятельность, но еще и преодолеть недоверие, предубеждение и против себя лично, и – что труднее – против своего предмета.

Конечно, облик Ю.М. Лотмана, его манера держаться, его эрудиция, свободное владение немецким и французским языками сразу отличали его от „советских русских” и расположили к нему многих эстонских интеллигентов (упомянем доцентов Каллисту Канн, Рихарда Клейса, Олега Мутта, Виллема Эрнитса) а также членов местной русской диаспоры. Многих, но далеко не всех.⁵ Процесс завоевания и подтверждения этого доверия, фактически, никогда не прекращался. Так, чтобы отстоять лицо русской культуры и лицо кафедры русской литературы в период скрытой русификации Эстонии в 1970-80-е гг., Ю.М. Лотман создает учебник-хрестоматию по литературному чтению для IX класса эстонской школы (1982 г.), книгу для учителя (1984 г.), а также учебник по русской литературе на эстонском языке (1982 г.). Ю.М. Лотман стремился к тому, чтобы в сознании эстонских учеников и вообще в сознании эстонцев русский язык ассоциировался с великой русской культурой, а не с советской идеологией, которую усиленно насаждали тогдашние учебники русского языка. И это лишь один пример неустанной целенаправленной деятельности на сближение эстонской и русской культур.

Можно сказать, что и сам Ю.М. Лотман и его кафедра выдержали экзамен на доверие. Однако в одиночку это было бы если не невозможно, то гораздо более трудно. И именно в таких условиях в середине 1950-х гг. начинает формироваться понятие *кафедры* как содружества близких по духу, хотя и разных по характеру, по научным и человеческим склонностям людей – своего рода академическая семья. В ее формировании большую роль

5 Ср. свидетельство Б.Ф. Егорова о распространявшемся в Тарту слухе, что знаменитые лотмановские усы – подражание Сталину (См.: Егоров 1994: 87).

сыграли личные качества Ю.М. Лотмана. Всем, знавшим его, памятен присущий Лотману культ Семьи, Дома, освещавший его домашнюю жизнь и нашедший отражение и в его научном творчестве. Однако важно и его умение объединять людей, которое так удачно подчеркнул В.В. Иванов. Рассказывая о том, как создавались знаменитые „Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам)”, Иванов отметил, что Ю.М. Лотман „был единственным, кто все еще умел объединить эту разношерстную и противоречивую компанию.⁶ Он никому не навязывал своей точки зрения, но старался добиться если не единства, то подобия гармонии и контрапункта в этой разноголосице” (Иванов 1994: 488). Так было и в тартуской кафедральной жизни.

Чувство единства, пронесенное кафедрами 1950-х гг. через всю жизнь,⁷ было результатом их целенаправленных усилий, вначале, надо полагать, интуитивных и импульсивных, но затем оформившихся у Ю.М. Лотмана во вполне осознанную культурную программу. Недаром в своем завещании он подытожил: „Кафедра принадлежит истории культуры.”

Уже приводились и, конечно, будут приводиться примеры и свидетельства тартуского „кафедрального духа”. Его приверженцами были большинство из тех, кто работал на кафедре начиная с 1950-х гг. Было выработано специальное понятие – „кафедральный человек”, т.е. носитель „духа кафедры”, ее системы ценностей и традиций. Оно передавалось как эстафета и следующим поколениям работников кафедры. Затем оно несколько расширилось до понятия „тартуский человек”, поскольку слово „кафедральный” могло относиться лишь к тому, кто

6 В создании „Тезисов” принимали участие В.В. Иванов, Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский. См.: *Semiotyka i struktura tekstu* 1973: 9-32, а также многочисленные переводы.

7 Например, Б.Ф. Егоров в комментариях к письмам Ю.М. Лотмана, опубликованных в „Звезде” [1994, 7] пишет: „наша кафедра в 1960-70-е годы (...), в 1980-е годы (...)”, а между тем Б.Ф. Егоров уехал из Тарту в 1960 г., но чувство причастности к кафедре не исчезло до сих пор. Оно было общим и для Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, а также для С.Г. Исакова, В.И. Беззубова, П.С. Рейфмана.

работал на кафедре, а слово „тартуский” могло включать и тех, кто никогда не работал в Тартуском университете.

Разумеется, эти понятия так же мифологичны и мифогенны, как и само слово „кафедра”. В толковании этих понятий, как и в отношении к ним возможны варианты, и они имеются среди носителей „кафедрального духа”. Отсюда и бесконечные споры о том, когда был „золотой век” кафедры (равно как и был ли он вообще или только будет...), или о том, „погибла” ли кафедра. Как бы ни относиться к этим спорам и к самим понятиям, в жизни Ю.М. Лотмана они сыграли большую роль.

Ю.М. Лотман был и творцом, и участником этой жизни – этой кафедральной реальности и, одновременно, кафедрального мифа – она вошла в его внутреннюю биографию ученого, сделавшись той „автобиографией”, которая неотделима от научной позиции и составляет тот „субъективный фактор”, который, как многократно подчеркивал Ю.М. Лотман, неустраним из исследований и может только рефлексироваться исследователем. Пребывание в инациональной и инокультурной среде также наложило на Ю.М. Лотмана свой отпечаток. Жизнь в Тарту развивала особую чуткость к *другому* миру, а также быстрее излечивала от остатков „советскости”.

Атмосфера Тарту в период „хрущевской оттепели” и даже в последующие советские годы была более свободной, чем в столичных городах, однако это не значит, что Ю.М. Лотман не испытывал политического и идеологического давления и не подвергался преследованиям.⁸ Его университетское личное дело может с полным правом быть названо „невъездным”, хотя там представлена лишь малая часть приглашений, полученных Ю.М. Лотманом от разных европейских и американских университетов, научных обществ и организаций. Первое приглашение пришло в начале 1959 г. И хотя поездка должна была состояться на Шиллеровскую конференцию в „дружественную” ГДР, а ходатайство было подано в январе, 6 июня 1959 г. последовал отказ от Министерства, мотивированный поздним (всего за полгода!) представлением документов.

⁸ См. в *Не-мемуарах* описание слежки за Лотманом и обыска в его доме в январе 1970 г. (Лотман 1995: 45-46).

Тем не менее, надо подчеркнуть, что преследования, запреты всегда исходили от „руководящих” органов (КГБ, ЦК партии, Министерств). Университетскому начальству приходилось играть роль исполнителей неприятных распоряжений и указаний. Конечно, жизнь любого советского университета, в том числе и Тартуского, была подчинена особой – „зазеркальной” – логике. Например, в личном деле Ю.М. Лотмана соседствуют два документа. Один – копия письма А. Греймаса от 28/09/1966 с приглашением прибыть в Париж на заседание редколлегии бюллетеня международной ассоциации семиотики, вице-президентом которой Ю.М. Лотман был избран. А рядом – протокол о сдаче на „отлично” экзамена по охране труда (15/04/1966), который всемирно известный ученый был вынужден сдавать, будучи зав. кафедрой.

Как зав. кафедрой Ю.М. Лотман должен был вести огромное число административных дел и присутствовать на бесконечных заседаниях, которые его очень утомляли. Он был непревзойденным мастером писать всевозможные отчеты, планы, рапорты, в изобилии требовавшиеся разными бюрократическими инстанциями. Это была цена за возможность направлять работу кафедры, определять стратегию ее научной и академической деятельности, разворачивать издательскую деятельность.⁹ В конечном итоге – цена за возможность формировать свою научную школу. Если бы Ю.М. Лотман не отдавал столько сил университетской деятельности – преподавательской, организаторской, издательской, административной, – наверное, он смог бы написать еще больше, чем написал. Но это были бы *другие* работы, и не было бы тартуской школы.

Думаю, что влияние тартуского субстрата на научное творчество Ю.М. Лотмана предстоит еще внимательно изучать, а то, что тартуская школа – это школа Лотмана, это давно очевидно.

⁹ История организации конференций, в том числе Летних школ (см. об этом: *Тартуско-Московская семиотическая школа* 1994), а также издательская деятельность кафедры – это отдельная тема, которой объем настоящей статьи не позволяет даже коснуться. Красноречивее всего об издательской деятельности свидетельствует книга: *Труды по русской литературе* 1991.

ЛИТЕРАТУРА

- Егоров, Б.Ф.
1994 *У истоков Тартуской школы: воспоминания о 1950-х годах*, „Новое литературное обозрение”, 1994: 8: 78-85.
- Иванов, В.В.
1994 *Из следующего века*, в: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994: 486-490.
- Лотман, Ю.М.
1995 *Не-мемуары*, в: Лотмановский сборник, М. 1995: I.
- Памяти Лотмана*
1994 *Памяти Юрия Михайловича Лотмана*, в: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994: 491-495.
- Тартуско-Московская семиотическая школа*
1994 *Тартуско-Московская семиотическая школа глазами его участников*, в: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994: 265-351.
- Труды по русской литературе*
1991 *Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета: 1958-1990. Указатели содержания*, Тарту 1991.
- Semiotyka i struktura tekstu*
1973 *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów, Warszawa 1973, Wrocław 1973.*

Slavica tergestina 4 (1996)

ЮРИЙ ЛОТМАН – „В ТОЧКЕ ПОВОРОТА”

Аврил Пайман

Как-то к концу жизни Юрий Михайлович Лотман сказал, что отличительный признак истинного ученого – это „разрушить свое творение, найти аргумент, который не вписывается в стройную систему” (РГ 1993: 5). Всю жизнь он ставил под сомнение им же воспринятые или им же продуманные системы, задавая все новые вопросы, которые заставляли читателя прорабатывать вместе с ним как бы сначала (а все же учитывая опыт прежде достигнутого) те аспекты эстетики, поэтики и семиотики, составляющие для них и для него предмет исследования. Он буквально переворачивал и свои, и чужие представления о том, как подойти к тексту, но делал это не как революционер (совсем другой тон у Лотмана, чем у Шкловского или у Jakobsona, например), а скорее как ученый первопроходец. Я хочу сказать: он открывал, а не оспаривал. Осмотрев музей „Полемика” в Афинах, я была поражена осуществлением этой обескровленной, ложнопочтенной метафоры. Экспонатами там были пушки, снаряды, минометы. Кому-то, а Лотману не нужна была полемика. Наоборот, он терпеливо докапывался до все более цельного понимания знака, до углубленного обобщения, до общих корней, и оттуда обратно к индивидуальному, неповторимому, непредсказуемому „случаю” (Лотман 1988: 2-3). Ему не надо было спорить, убеждать; за ним шли как в средние века шли за праведниками. Хотел он этого или не хотел, далеко от суеты академий и столиц, он создавал школу: „здание культуры никогда не строится одним и никогда не бывает законченным” (РГ 1993: 4).

Шел он от кажущейся сложности к кажущейся простоте. Однако, в итоге самых сложных, абстрактных трудов по знаковым системам – прекрасная ясность простых и верных выводов. В основе исследования культурно-бытового контекста – огромная эрудиция и умение по-новому сопоставить отдельные факты из самых разных областей. Образцы этого собирательного, синтетического – а может и симфонического подхода – труды Пушкинских

семинаров¹ и этюды самого Лотмана о городе, о доме, о пути и путешествии, а более конкретно о Петербурге, о Булгакове и о Данте и о географическом пространстве в древне-русских текстах в его основополагающей работе о „семиосфере“.

Теперь, когда мы осматриваем этот путь от эзотеричного к более общедоступному, неминуемо возникает вопрос, насколько он был продиктован внешними обстоятельствами? Ведь в течение многих лет деятельности Лотману приходилось считаться с предварительной цензурой. Знаю по личному опыту. Вычеркнули начисто раздел об эмигрантской литературе из моей библиографии трудов об Александре Блоке за пределами СССР, опубликованных в первом Блоковском сборнике. Юрий Михайлович и тартуская школа жили и работали в обществе, где жестко отрицательный, подчас и издевательский тон являлся как бы неприменным соусом, под которым должно было сервироваться всякое упоминание об ушедшей „буржуазной“ и „дворянской“ культуре. Здесь царствовал обязательный материализм и на сколько-нибудь серьезное обсуждение того мира мифов и поверий, которыми издревле питается всякая культура, был наложен фактический запрет.² В Тарту, однако, посредством точного подсчета слов и диаграмм и анализа формальных приемов, проведенного на сугубо научном языке согласно сугубо научной методологии, было возможно – несмотря ни на какие запреты – издать, хотя бы ротопринтным способом, труды, способные ввести посвященного читателя в глубинную сущность изучаемых текстов. Для меня лично первым открытием возможности такого эксегезиса послужила работа Зары Григорьевны Минц на тему *Стихов о*

1 Например, Лотман 1987 и изданный уже с помощью Эстонского фонда культуры Лотман 1990; см. так-же Лотман 1980.

2 Наиболее ярким исключением является прекрасная энциклопедия Мифы народов мира со статьей Юрия Лотмана, З.Г. Минц и Е.М. Метелинского *Литература и мифы* (Лотман et al. 1980, 1992), вышедшая со скандалом в издательстве „Советская энциклопедия“ в 1980, переиздана издательством М.П. „Останкино“, 1992. В библиографии в конце этой статьи отмечены другие работы на тему, вышедшие в советскую эпоху.

Прекрасной Даме и Незнакомки Александра Блока (Минц 1965).³

Было бы ошибкою, однако, свести *Труды по знаковым системам* и другие издания русского Тарту к кодированию запретных истин. При осознании той бездны, которая ширилась между „двумя культурами” (не социалистической и капиталистической, а естественно-научной и гуманитарной), когда-то отмеченной Чарльзом Сноу, возникла повсеместно потребность в научном подходе и к культурным явлениям, и к тексту. Если в увлечении фрейдизмом и социологией в работах западных и русских зарубежных критиков середины века можно найти желание применить современную науку о человеке к истолкованию произведений искусства, то вслед за этим возникла потребность согласовать дисциплину эстетики с более точными достижениями физики, математики и химии. Зарождалась мысль о том, что „космос начинает скорее напоминать большую мысль, нежели большую машину” (Джинс 1981: 181). Можно сказать, что на другом витке спирали вернулись к проблематике начала века. Неудивительно, поэтому, что работа Лотмана по развитию семиотики Соссюра и Якобсона прославила его и на западе, тем более, что почва была подготовлена не только тем же Якобсоном, но и Эрлихом, Годоровым и другими учеными, которые познакомили нерусскоязычных литературоведов с идеями русских формалистов.

Труды Лотмана переводились на все европейские языки. Особым почетом он пользовался, кажется, в Италии. В Англии, с семидесятых годов, начала выходить серия текстов „Russian Poetics in Translation”, переведенных Л.М. Отул и Анн Щукман.⁴ Издания тартуского университета выписывались везде, не только библиотеками, но и частными лицами – во всяком случае частные лица как-то доставали.

Таким образом, и на Западе, и в Советском Союзе Тартуская школа русской литературы стала символом и волнующей новизны, и тихого, упорного отстаивания вневременного в человеческой культуре. Это не могло бы

3 В Минц 1969 еще более плодотворно применяется теория лекций по структуральной поэтике Лотмана.

4 См. предисловие Лотмана к своей книге (Лотман 1990б: 4-5).

произойти, будь порочна методика, но и не могло бы удержаться, не будь у Лотмана такой удивительной способности к самообновлению. На каком бы языке он ни говорил, на специализированно научном или на совсем простом, взволнованно доходчивом, как в своих призывах к взаимному прощению между русскими и эстонцами и к чувству ответственности человека перед историей (даже в те „минуты роковые“, когда могло казаться, что отдельный человек носится как щепка по „реке времен“), Юрий Лотман всегда оставался самим собою, мудрым агностиком, пристально вглядывающимся в постоянно изменяющийся мир. Об этом он замечательно сказал в речи *В точке поворота* на открытии Блоковской конференции 1991-ого года: „Когда мы проезжаем в железнодорожном вагоне мимо неподвижного здания, оно как бы поворачивается на наших глазах. Быстрое историческое движение повертывает перед нашим взором, казалось бы, неподвижное прошлое: мы движемся, а прошлое поворачивается к нам.“ Применяя к Блоку этот взгляд из поезда, Лотман делает открытие. Пушкин и Блок, сказал он, „до недавнего времени воспринимались как начальная и конечная точки той исторически-культурной реальности, которую нам предстояло пережить и осмыслить. Смерть Блока отделена от нас семидесятилетием. Так что если представить себе литературное развитие от Пушкина до наших дней, то Блок окажется посередине. Это хронологическое и историко-культурное положение в центре меняет аспекты и позволяет увидеть его в новой перспективе“ (Лотман 1991: 11).

Кончаю эти мысли на тему конференции тем, чем они начинались: – необходимостью для всех нас, почитателей Юрия Михайловича, быть готовым начать сначала, не догматизировать достигнутого, не сотворить себе кумира. Нам предстоит осмыслить сложнейший этап в истории культуры и для этого надо помнить его слова к „Постановке проблемы“: „Коренными вопросами всякой семиотической системы являются, во-первых, отношение к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике“ (Лотман 1992: 7).

ЛИТЕРАТУРА

- Джинс, Д.
1981 *Парапсихология в свете новой физики*, перевод на русский язык Артура Кестлера, „Время и мы”, 1981: 159: 181.
- Лотман, Ю.М.
1980 *Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*, Ленинград 1980.
1987 *Пушкинские чтения в Тарту*, Тарту 1987.
1988 *Клио на распутье*, „Наше наследие”, 1988: V.
1990 *Пушкинские чтения. Сборник статей*, Тарту 1990.
1990б *Universe of the Mind. A semiotic Theory of Culture*, перевод на английский язык Анн Щукман, London-New York 1990.
1991 *В точке поворота*, „Литературная газета”, 1991: 23(1206).
1992 *Культура и взрыв*, М. 1992.
- Лотман, Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.
1980, 1992 *Литература и мифы*, в: *Мифы народов мира*, М.1980; переиздана издательством М. П. „Останкино”, 1992.
- Минц, З.Г.
1965, 1969 *Лирика Александра Блока (1898-1906), специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения*, Тарту 1965: I, и то же, (1907-1911), Тарту 1969: II.
- РГ
1993 „Русская газета”, (специальный выпуск), Тарту 1993.

ПИСЬМА Ю.М. ЛОТМАНА

Б.Ф. Егоров

Когда выдающийся человек уходит из жизни, он уносит с собой целые миры знаний, идей, чувств. Значительная часть этих миров не восстановима, она исчезает вместе с их владельцем. Но какие-то частицы сохраняются в памяти и записях окружавших его; поэтому так важны публикации дневников и мемуаров ближних, записей докладов и лекций, осуществленных учениками и коллегами. Юридически, фактически наиболее точны и достоверны тексты самого автора. Из них наиболее значительное – труды, предназначавшиеся для обнародования. Однако иногда не менее значительны черновики и не вошедшее в печатные книги и статьи.

А еще важно и личное, сокровенное, может быть, совершенно не предназначавшееся для печати: письма, дневники, мемуарные записи, рисунки. В них раскрываются глубинные черты личности, иногда тайные, неожиданные. Эти черты могут в совершенно новых ракурсах осветить печатное и публичное. Если применительно к представителям точных и естественных наук еще можно говорить о принципиальном отделении личности исследователя от изучаемого объекта и от описания этого объекта, то о гуманитариях подобное сказать невозможно: всегда личность будет проникать в соответствующий текст, всегда будет освещать объект неповторимо уникальными лучами индивидуального подхода.

Поэтому так важно знать не только печатные или рукописные тексты, подготовлявшиеся для обнародования, но и то, что стоит за ними – неповторимую личность автора. Особенно, если этот автор – не массовое явление, а яркий уникум.

Существуют разные взгляды на сокровенное, интимное в жизни и творчестве выдающихся людей, да и сами они по-разному относились к этой проблеме. Пушкин считал, что далеко не все в наследии гения следует передавать потомкам. Неизвестно, говорили ли на эту тему супруги, но Наталья Николаевна, сохранив, слава Богу, письма

Пушкина к себе (но все ли сохранила?), уничтожила свои письма. И сколько таких сознательных ликвидаций мы знаем в истории! Н.Г. Чернышевский чрезвычайно бережно сохранял дневники Н.А. Добролюбова: например, есть там дырочка от шила или иголки, обведенная кружком (чернилами), а рядом соседствует надпись Чернышевского, что эта дырочка – не добролюбовская, а его: он прошивал листы дневника и сделал лишний прокол; но тем не менее, Чернышевский варварски вырвал и уничтожил несколько листов добролюбовского дневника с интимными записями.

Таким цензурным или косметическим воззрениям противостоит точка зрения философа „общего дела” Н.Ф. Федорова, считавшего, что нужно сохранять для потомков каждый созданный человеком предмет и каждую бумажку с любым текстом. Понимая, что практически подобное невозможно осуществить – люди не обладают столь обширными помещениями, – я однако склоняюсь именно к федоровскому идеалу. Нам не дано знать, что нужно будет потомкам из нашего наследия – и следует максимально облегчить им работу, обеспечив свободу выбора, максимально сохранить им наши материалы.

Я отвергаю также предостережение, что далеко не все из личной жизни выдающихся людей должно раскрываться публично, что будет проявляться нездоровый интерес низменной публики к сложному и негативному в характере и поступках человека и т.п. Это напоминает мне страхи и запреты советских руководителей: упаси боже, если о наших недостатках узнают за рубежом и проч., и проч.

Примитивные и нездоровые интересы не остановить запретами, при запретах подобный интерес лишь будет подогреваться и обрастать фантастическими домыслами, мифами. Считаю, что история должна знать все, что только можно, о людях прошлого. Ничего нельзя скрывать от истории. Другое дело, что пока живы люди, о которых наш автор мог выразиться отнюдь не в розовых тонах, – следует воздержаться от полной публикации соответствующих текстов.

Круг интимных, не предназначавшихся для печати произведений был до 1917 года достаточно велик в русской интеллигентской культуре: очень многие писали дневники и воспоминания, не говоря уже об обилии писем и об

обильных текстах самих писем (например, некоторые письма В.Г. Белинского объемом в 30-40-50 страниц – целые философско-психологические трактаты). Распространение телефонов значительно сократило объем и количество писем, но еще больше сократили объемы всех интимных текстов ГПУ-шные, НКВД-шные, КГБ-шные акции: стало опасно фиксировать мысли и сведения, они могли повредить автору и его ближним при арестах.

Вообще стало опасно переписываться: по обратным адресам могли привлечь к следствию еще целые когорты совершенно ни в чем не повинных людей. Известный ленинградский академический ученый-африканист Д.А. Ольдерогге признавался мне, что один его друг, начиная с 1930-х годов систематически сжигает все получаемые им письма, даже новогодние поздравительные открытки...

В послесталинское время и писем стало больше, и даже к дневникам и воспоминаниям люди вернулись, но опыт предшествующих лет висел над душами, и далеко не все в дневниках и письмах освещалось.

Ю.М. Лотман, целиком посвятивший себя науке и преподаванию, дневников не вел, мемуаров не писал, за исключением нескольких отрывков, созданных незадолго до кончины (хотя памятью обладал гениальной: он, провоевавший на передовой все четыре года страшной Отечественной войны, помнил день за днем – прямо как в мозговом дневнике! – события тех лет, вплоть до названия всех сел и деревень). Писем он тоже не любил, отвечал нерегулярно, чаще всего – глубокой ночью, под утро, когда глаза слипаются, а голова уже отказывается работать в научном направлении. На столе его возвышалась необъятная гора писем и бандеролей, требующих ответа. Ю.М. часто наугад – то из низов, то из середины, то сверху горы – брал что-то присланное и отвечал, отвечал... Приходилось отвечать письменно, так как телефон ему поставили лишь в середине восьмидесятых годов, а с заграницей и тогда не было автоматической связи, и тоже письма преобладали над телефонными разговорами.

Следует еще учитывать рыцарственный, отдающий себя другим характер ученого, поэтому, входя в противоречие с нелюбовью к письмам, желание помочь ученикам,

коллегам, знакомым, желание поделиться настроениями и оценкой событий с ближними – стимулировали создание интереснейших писем.

Поэтому чем богато рукописное наследие Лотмана, помимо текстов научных книг и статей, – это письмами. Я знаю по крайней мере шесть крупных комплектов писем. Наверное, реально их значительно больше – и задача родных и друзей ученого выявить и сохранить оставшиеся тексты: пока это будет относительно „закрытым” достоянием частных и государственных архивов, а затем, надеюсь, мы доживем до полного собрания сочинений Лотмана, включающего в себя и письма.

Самые ранние хронологически комплекты – это письма к родным, т.е. к родителям и сестрам (около 100; ныне хранятся у племянницы Ю.М. Наталии Юрьевны Образцовой) и к Ольге Николаевне Гречиной, сокурснице по Ленинградскому университету (около 20). Оба комплекта начинаются с 1939 года, когда Ю.М. был призван в армию, и содержат ценные сведения о предвоенной армейской жизни на Украине и в Грузии, о круге чтения и даже о серьезных филологических акциях (на Украине – сбор фольклора, в Грузии – изучение местного языка). Затем следует большой массив писем военных лет, где очень много материала о солдатском быте, о психологических трудностях „оккупантской” жизни в Германии. И всюду в военных письмах – опять же о круге чтения, о штудировании французского и немецкого языков (Ю.М. даже выступил в качестве стихийного переводчика, когда нужно было помочь не знающим немецкого бывшим французским военнопленным добиться у немецкой администрации возможности вернуться на родину). Затем, после демобилизации в 1946 году эти письма прекращаются (Ю.М. демобилизовался и вернулся учиться в Ленинградский университет) и возобновляются после 1950 года, в связи с переездом Ю.М. в Тарту. К письмам к родным с 1960-х годов прибавляются еще письма к племяннице Н.Ю. Образцовой.

Следующие четыре комплекта писем, более подробно освещающие тартуский период жизни Ю.М., чем два первых, это – письма ко мне (1958-1993, около 250 писем), к послевоенной сокурснице по Ленинградскому университету

и другу Фаине Семеновне Сонькиной (1968-1993, около 200 писем) и ее дочери М.В. Колокольниковой, филологу и журналисту (1977-1991, 9 писем), академику В.Н. Топорову (1963-1993, 19 писем), коллеге по кафедре П.А. Рудневу (1967-1982, 15 писем). Последние два комплекта, а также письма к М.В. Колокольниковой, посвящены, главным образом, научным темам; в некоторых письмах содержатся как бы конспекты предлагаемых разработок и статей.

Мой комплект – самый большой из известных. Он содержит изумительное обилие тем и сюжетов. Прежде всего – это кафедральные дела. До 1962 года я еще заведовал кафедрой русской литературы, да и после был тесно связан с ней, с издательской работой по выпуску *Трудов по русской и славянской филологии* и *Семиотики*, по организации и проведению научных школ и конференций.

Но главные темы и сюжеты писем – деяния самого Ю.М., его научные и философско-житейские воззрения, работа над книгами и статьями, зигзаги настроения, состояние здоровья, мужественная борьба с недугами. Все это – незаменимый материал для понимания личности ученого. Некоторые письма Ю.М. представляют собой замечательный комментарий к его научным работам, например, письмо от октября 1986 года является существенным дополнением к книге о Пушкине.

В письмах к Ф.С. Сонькиной затронуты почти все те же темы, разве что в них меньше чисто кафедральных сведений. Зато в них больше описания чувств, настроений, различных душевных состояний. Я имел счастье получить от адресата (ныне Ф.С. Сонькина, бывшая работница Всесоюзной Книжной палаты в Москве, проживает в Канаде) ксерокопии 89 писем Ю.М., по сообщению адресата – самых ценных и содержательных из всего комплекта. Эти письма лишь с небольшими купюрами могут и ныне готовиться к публикации.

Большинство писем ко мне также вполне может быть опубликовано. Желательно, чтобы и другие адресаты и наследники адресатов серьезно отнеслись к письмам Лотмана как к будущим напечатанным документам эпохи и уже сейчас занялись бы подготовкой к публикации. Важно не только заниматься нахождением и копированием писем, но и своевременным их комментированием: ведь многие

намекы в письмах требуют расшифровки, а люди, знающие факты, увы, не вечные, и пока они живы и пока их память свежа, нужно именно сейчас заниматься расшифровкой намеков и сокращенных реплик, рассчитанных на знающего события и лица.

Несмотря на абсолютную честность Ю.М. и бесстрашную открытость его характеристик, все же опасность перлюстрации витала над нашей перепиской в советские годы, и все, что касается социально-политического фона тех лет или вообще выносилось за пределы писем или излагалось эзоповым языком: такое тоже нуждается в комментировании.

Кстати, для будущих исследователей писем Ю.М. эзопов язык – очень интересная и широкая тема. Как и вообще стиль писем Ю.М. в целом. Он ведь не совсем адекватен стилю его научных трудов: он более живой, раскованный, в нем много художественных и публицистических аспектов, отсутствующих в научных текстах, больше переходов и оттенков, от научно-логических мыслей до веселых каламбуров и фантазий.

Призываю всех не выявленных еще владельцев писем объявиться и объединиться для обмена информацией и для подготовки писем к будущим публикациям под эгидой наследников и редколлегии полного собрания сочинений ученого.

Очень рад, что мои предыдущие призывы относительно писем Лотмана увенчались значительным успехом: мне прислали копии писем Л.Н. Столович, Б. Жилко, Д. Кираи, А. Ковач, М.А. Красноперова. Обещает разобрать в своем архиве большой комплект писем Б.А. Успенский.

Я не касаюсь здесь весьма важных областей и текстов: во-первых, телевизионных и радиозаписей бесед и интервью Ю.М. Лотмана и, во-вторых, его рисунков. Обе области требуют специального изучения, хотя сохранность соответствующих текстов тоже должна быть обеспечена максимально.

LE RICERCHE DI JU.M. LOTMAN NELL'AMBITO DELLA LETTERATURA ANTICO RUSSA E SETTECENTESCA*

Marija Pljuchanova

Il contributo scientifico di Jurij Lotman potrà essere delineato solo quando riceverà definizione il campo di attività intellettuale all'interno del quale egli ha operato e che principalmente da lui è stato creato. I termini "strutturalismo" e "semiotica", che spesso vengono accostati a questo campo scientifico, sono insufficienti e forse non necessari *tout court*. Lotman lasciava a se stesso la libertà di pensare in modo non sistematico e paradossale, le questioni di metodologia gli erano piuttosto indifferenti, egli non cercava di far rientrare le proprie idee nei contesti ben organizzati delle correnti intellettuali europee. E la fama di strutturalista e semiotico lo ha investito non certo per i suoi sforzi in tal senso.

La più evidente funzione dei lavori e dell'impegno di Lotman è quella di nutrimento morale e intellettuale. Egli alimentò intellettualmente una smisurata quantità di persone. Saziava non tanto per la ricchezza di informazioni, quanto per l'energia della sua attività vitale e intellettuale; non offriva metodi, bensì trasformava e riorganizzava le forme del pensiero umanistico.

Una delle principali qualità che hanno assicurato all'attività scientifica di Lotman un significato straordinario è il suo carattere di naturalità e organicità. Le circostanze della sua vita favorirono grandemente lo sviluppo di questa qualità. La più importante, il trasferimento semivolontario a Tartu, lo liberò dall'influsso della maggior parte di quei fattori che di solito gravano su uno studioso. A Tartu non veniva esercitato un eccessivo controllo ideologico e non era necessario preoccuparsi di ottenere sussidi di ricerca poiché non esisteva alcuna possibilità di riceverne, non si avvertivano le esigenze dell'ambiente scientifico-sociale, il diktat delle leggi sull'editoria era alquanto debole, mancavano i libri, le idee alla moda non arrivavano. Tutto questo ebbe l'effetto di proteggere la sua libertà nella scelta dei temi di studio. "Gli elementi biografici esterni, indotti – come scrisse Lotman a proposito dell'esilio di

* L'articolo è stato pubblicato inizialmente in lingua russa con il titolo *Исследования Ю.М. Лотмана по древнерусской литературе*, in: *Лотмановский сборник*, Москва 1995: I: 180-187.

Puškin – si fondono con le esigenze organiche interiori della creazione artistica.” (Lotman 1981b: 112).¹

La ricerca scientifica e l'enunciazione dei suoi risultati, proprio in quelle particolari forme che esse assunsero in lui, erano per Lotman indispensabili e obbligate. Per il suo eccezionale pudore egli non ammetteva rivelazioni su se stesso né in dichiarazioni personali né nell'opera. Egli non rivelava i propri profondi timori e speranze. Forse il suo unico nemico sul piano delle idee fu la psicoanalisi, che egli bandì dalla sfera umanitaria. Questo pudore intellettuale, sviluppato ad altissimo livello, era un'impellente esigenza del nostro tempo, o forse ad esso l'ha imposta proprio l'azione di Lotman. In ogni caso esso è diventato lo spirito del tempo e lo studioso nutrito di Lotman preferisce eccedere nel considerare la scienza solo un accumulo di fatti, piuttosto che scoprire la propria anima attraverso le affermazioni di carattere scientifico. Gli amanti di una scienza “ lirica ” rimproverano a Lotman di aver misurato l'armonia con l'algebra, gli amanti del dogma gli rimproverano la mancanza di fede.

Senza esprimere se stesso attraverso la scienza e, insieme, sottomettendosi alla propria esigenza di organicità, Lotman scelse materiale e scorcì tali da servire da strumento per la sua vita interiore e, quindi, in forza della sua influenza, da strumento di autodeterminazione per la nostra epoca. Nell'esperienza della cultura egli trovò, riconobbe e mostrò i mezzi necessari allo strutturarsi della personalità, la sua difesa, per l'organizzazione dei suoi rapporti con l'ambiente circostante e con la storia. Perciò l'attività scientifica di Lotman acquisì un valore culturale generale.

Ju.M. Lotman amava usare espressioni apparentemente ben definite per quanto riguarda l'apparenza dei termini, però era ben consapevole del condizionamento, della mutevolezza dei loro significati. Come scrisse nell'articolo sul simbolo, “ogni sistema sa che cosa è «il suo simbolo»” (Lotman 1987a: 11). Lo stesso Lotman non si limita in un solo sistema e non cerca di determinare un concetto nella pienezza del suo significato, ma sonda nel termine o nel concetto la parte di significato che è per lui importante o interessante, senza prestare attenzione al resto. Così, nell'articolo sul simbolo egli quasi subito si allontana dal concetto di simbolo come “espressione segnica di un'essenza non segnica superiore e assoluta” e si dedica all'analisi degli elementi che vanno in direzione

¹ La traduzione è tratta da Francesca Fici Giusti, *Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin*, Padova 1990: 104.

del simbolo in testi lontani dal tipo simbolico in senso proprio, in Tolstoj e Dostoevskij.

Lotman per principio non voleva lavorare con materiale che presupponesse un'interazione con "un'essenza non segnica assoluta", non era il suo campo. Egli voleva avere a che fare solo con fenomeni della cultura, cioè con fenomeni che si trovino per intero nell'ambito dell'attività umana e della responsabilità personale dell'uomo. Nel 1991 i Gesuiti organizzarono all'Aquila la conferenza *Semiotica del testo mistico*; per dare maggiore lustro alla conferenza, essi cercarono di invitare Lotman, cosa che non riuscì per ragioni di carattere tecnico. Gli organizzatori stamparono nella *brochure*, con il programma della conferenza, il testo di una breve intervista verosimilmente ottenuta per telefono da Tartu. Il testo parve loro eccezionalmente significativo e forse addirittura mistico. A Lotman chiesero:

- *Secondo lei, semiologo di fama mondiale, qual è il segno dei mistici?*
- *La morte.*

Accanto a questo ordine di interessi, in Lotman si venne elaborando un peculiare approccio al materiale della letteratura antico russa, in cui egli cercava valori culturali che si prestassero alla sua analisi.

Per tutta la prima metà della sua permanenza a Tartu Lotman tenne quasi costantemente corsi di letteratura antico russa. Il corso dell'anno accademico 1970-71, che io ebbi modo di seguire, fu, a quanto sembra, l'ultimo; era dedicato principalmente alla ricerca di esempi di semiosi feudale e di manifestazioni del "principio personale". La base di questo corso era costituita dal lavoro sulla opposizione "onore-fama" e non perché essa rendesse in modo particolarmente preciso il carattere dell'uso della parola nei contesti antico russi. Lo studioso, che al tempo fu fatto oggetto di critiche da parte degli storici, non si preoccupava molto degli esempi empirici, a lui premeva poter individuare una sorta di spazio ideale della cultura, in cui ai livelli inferiori del comportamento culturale il significato è ancora legato al valore materiale dell'oggetto (l'onore, il patrimonio dei vassalli), mentre ai livelli superiori si prescinde completamente da esso (la fama, appartenente ai principi) e non in nome di "un'essenza non segnica assoluta", ma a favore di un ideale culturale. Fra l'altro, Lotman interpretò il *Canto della schiera di*

Igor' come testo ad orientamento feudale-cavalleresco. Le imprese del principe Igor' furono da lui considerate come cavalleresche, pertanto completamente distaccate dal senso comune e dai valori materiali a favore di valori di ordine segnico.

Sarebbe assurdo giudicare, in relazione ai lavori di Lotman sulla cultura antico russa, la correttezza dell'impiego dell'uso dei termini "feudalesimo" e "cavalleria" con riferimento al materiale antico russo in generale. Obiettivo di Lotman nel lavoro sul materiale antico russo era la ricerca, e in parte perfino la creazione, di uno spazio della cultura in quanto tale, cioè di una sfera ove si realizza una realtà puramente segnica e regna il principio personale. Là dove non c'era tale sfera egli non poteva esistere e agire.

I principali studi di Lotman sulla letteratura antico russa, nelle loro caratteristiche più generali, possono essere definiti come creazione di modelli rigidi aventi lo scopo di trovare ed evidenziare le cause della loro stessa rigidità. Il saggio sul concetto di spazio geografico nei testi medievali russi, divenuto ormai un classico, rivela un principio unico di modellizzazione dello spazio nei testi antico russi. Tuttavia l'articolo contiene un momento catartico, di scioglimento della tensione del modello e di superamento della sua rigidità per mezzo dell'irruzione del principio personale. Si tratta di Afanasij Nikitin con il suo *Choždenie za tri morja* (Viaggio al di là dei tre mari), lo spazio del quale non ha niente in comune con il modello proposto. In Afanasij Nikitin, a questo proposito, l'autore è propenso a ravvisare tratti rinascimentali. L'articolo (scritto con Uspenskij) *Izgoj i izgojničestvo kak social'no-psichologičeskaja pozicija v russkoj kul'ture preimuščestvenno dopetrovskogo perioda* (Il degradato e il degradamento come condizione socio-psicologica nella cultura russa precedente al regno di Pietro I, Lotman-Uspenskij 1982a) descrive gli elementi della struttura delle relazioni socio-parentali, al fine di individuare l'anello debole che in via di principio favorì lo svilupparsi della personalità sovrana. Tra i testi antico russi quello forse più importante per Lotman era *Molenie Daniila Zatočnika* (La supplica di Daniil Zatočnik). La "supplica" fu da lui interpretata come lode all'intelligenza in quanto forza che offre la possibilità di porsi al di fuori dei limiti sociali, di etichetta e di inquadramenti di vario tipo, la possibilità di liberarsi dalla collettività, dall'anonimato, da qualsiasi vincolo.

Per i successori di Lotman negli studi di medievalistica sussiste il pericolo di fermarsi alla prima parte del lavoro, la creazione di

modelli poco flessibili, e di dimenticare i necessari sforzi per il loro superamento.

Nell'anno 1973 vide la luce il noto articolo (Lotman-Uspenskij 1973) *Mif – imja – kul'tura* (Mito – nome – cultura) in cui l'arcaico assume nuove funzioni: il tipo di pensiero caratterizzabile come mitologico non è riferito in modo particolare ad un unico, monolitico periodo di tempo, ma viene analizzato come uno dei piani del complesso pensiero umano, che si rivela sia nell'attività linguistica, che nella creazione di testi, sia in epoche recenti e recentissime. È questo piano che, fra gli altri, garantisce quella varietà delle forme di pensiero che è indispensabile per una sua proficua attività. Il tema dell'eterogeneità diventa fondamentale per tutta la successiva attività di Lotman. È soltanto in mezzo alle contraddizioni, in circostanze di plurilinguismo culturale, sotto influenze di molteplici direzioni, nell'intrecciarsi dei piani culturali con diversi piani di memoria che hanno luogo in modo vitale i processi di creazione di significato. Due decenni più tardi nell'articolo *Il problema dell'influenza bizantina sulla cultura russa dal punto di vista tipologico* (Lotman 1989) Lotman dimostra la possibilità di paragonare l'antica Russia al periodo di massima eterogeneità, per lui il più prezioso, l'epoca dell'Illuminismo russo: la Rus' di Kiev, nel suo dialogo con Bisanzio, è paragonabile dal punto di vista tipologico alla Russia del XVIII secolo nei suoi rapporti con l'Illuminismo francese.

Con i lavori degli ultimi due decenni Lotman cambiò il sistema di valori all'interno delle scienze umanistiche russe. Le strutture equilibrate persero interesse, i periodi storici o gli scorci culturali descrivibili come chiusi, integri, monolitici, escono dal campo visuale, e lo stesso fatto della loro esistenza diventa dubbio. Grazie a questi cambiamenti gli studiosi dell'antichità russa, ora disorientati e smarriti, non si cimenteranno forse con l'individuazione di modelli globali, ma si concentreranno su processi "di breve durata", periferici, deboli, sottoposti all'influenza di circostanze casuali e all'azione di singole personalità, come cose più importanti e concrete dell'antichità russa.

Ju.M. Lotman apparteneva interamente a quel periodo che in Russia viene chiamato "periodo pietroburghese". Esso si caratterizza per uno straordinario attivismo culturale. Il suo spazio si accresce rapidamente fino a diventare pressoché totale. La teoria della cultura di Lotman venne creandosi sulla base di questo materiale, è sua conferma e gli corrisponde. Essa può sembrare

astratta e a volte perfino mostrare pretese di puro teoretismo, ma in realtà nella sua stessa sostanza ha il carattere di una ricerca storica concreta. È attuale in quanto si trova essa stessa all'interno dello spazio culturale che descrive. In questa teoria della cultura, come in tutta l'attività lotmaniana, il periodo pietroburghese si esprime nuovamente, testimoniando di non essere ancora esaurito né concluso.

La costruzione della città, che dà inizio al periodo pietroburghese, si svolge, secondo Lotman, come la creazione di un testo, in cui ogni elemento ha valore o simbolico o semplicemente segnico. La complessità, la contraddittorietà di questa città-testo, che riunisce in sé simboli che non hanno alcun rapporto fra loro e miti di tendenze diverse, la trasformano in un generatore di cultura, di una cultura che nel suo sviluppo successivo mostra di essere caratterizzata da una particolare velocità e un certo carattere frenetico (Lotman-Uspenskij 1982b; Lotman 1984).

I lavori più noti di Lotman sul XVIII secolo mirano ad inserire nella cultura sfere che in altri periodi non le appartenevano, innanzitutto quella del comportamento quotidiano. In quest'epoca di influenze culturali di disparate tendenze ogni aspetto del comportamento dell'uomo che si trova nel punto di incrocio di queste influenze (semplici azioni, particolarità dell'articolazione, perfino i difetti fisici) si trasformano in segno di orientamento culturale (Lotman 1977; Lotman 1979).

Il XVIII secolo, secondo Lotman, è un periodo di processi culturali, soprattutto letterari, particolarmente intensi, vivaci e assai evidenti, che ben si prestano all'analisi. Lotman riteneva che qualunque russista debba cominciare in modo del tutto naturale il proprio itinerario dallo studio del XVIII secolo e senza interruzione tenne seminari sul Settecento. Gli studenti del primo corso che gli si presentavano a chiedere temi di semiotica o simili, venivano spediti immediatamente a studiare Feofan Prokopovič, Lomonosov, Cheraskov ecc. Egli stesso scrisse poco dei processi letterari di quel tempo, i due articoli su *L'ode di Lomonosov ispirata al libro di Giobbe* (Lotman 1983)² e *Il «Viaggio all'isola dell'amore» di Trediakovskij e la funzione della letteratura in traduzione nella cultura russa della prima metà del XVIII secolo* (Lotman 1985) solo in piccola parte si riferiscono all'opera di questi autori.

2 La traduzione italiana è di Simonetta Salvestroni (Ju.M. Lotman, *La semiosfera*, Venezia 1985: 147-164).

Il periodo lomonosoviano è visto da Lotman come un periodo di sviluppo frenetico e di genialità selvaggia. I suoi lavori fondamentali a questo riguardo sono le lezioni dedicate soprattutto alle biografie di Feofan Prokopovič, Lomonosov, Sumarokov, Trediakovskij, per non parlare di temi come la autorealizzazione dell'individuo, la semiotica del comportamento, narrazioni di uomini caratterizzati dalla spontaneità nell'azione, dagli impetuosi entusiasmi, capricciosi, che lavorano strenuamente e avidamente alla fondazione di una nuova cultura. Dietro a questi uomini stava l'immagine di Pietro, che negli scritti di Jurij Michajlovič appare come un manipolatore di valori culturalmente esperto, e nelle lezioni e nelle conversazioni si presenta più come un selvaggio, invasato di energia creativa.

In tali caratteristiche di Pietro e dei suoi beniamini si dimostra verosimilmente il desiderio di capire come, con che sistema e per mezzo di quali mani si costruisce dal nulla una cultura completamente nuova, un desiderio che mostra in Lotman un uomo dell'Illuminismo. L'unica linea di collegamento fra la Russia antica e quella pietroburchese che Jurij Michajlovič era incline a mettere in risalto è il trasferirsi nella nuova epoca del concetto antico russo e cristiano della parola, parola che a suo parere, trasformandosi, costituì il fondamento estremo dell'autorità della letteratura e del lavoro dello scrittore nella Russia pietroburchese.

Jurij Michajlovič considerava l'Illuminismo come l'impulso ideologico fondamentale della cultura del periodo pietroburchese nel suo complesso. L'Illuminismo entrò nella cultura russa proprio mentre ne venivano poste le basi e, rielaborato in molti aspetti sul suolo russo, prese ad avere la funzione di sistema, di norme e di ideali. L'ideale centrale di questo Illuminismo russo è l'uomo creato dalla natura, buono e libero. Questo ideale, con forza quasi inalterata, agisce sulla letteratura russa per due secoli della sua storia, da Radiščev a Puškin, a Tolstoj e a Blok. Esso sta alla base del senso di dovere sociale e della necessità di servire la società. Unendo tutto questo, esso assicurava anche la continuità fra i processi e l'integrità di tutta la cultura pietroburchese nel suo complesso (Lotman 1961; Lotman 1962; Lotman 1992).

Ju.M. Lotman vede l'Illuminismo anche come una moltitudine di idee potenti e contraddittorie. Profondamente contraddittorio, per esempio, è il sistema di Rousseau, il più autorevole per i russi, che conteneva un'apologia della libertà e del libero sviluppo della personalità e che consentiva, allo stesso tempo, di motivare la

necessità della dittatura e della rinuncia alla libertà personale (Lotman 1969). Coloro le cui idee si concretizzano in espressioni dirette su temi filosofici, socio-politici e simili, possono usare solo una parte delle esperienze del proprio secolo. Delle idee di questo tipo, appartenenti alla cosiddetta storia del pensiero sociale russo, e di Radiščev, Lotman si occupò negli anni '50 e '60. Approssimativamente con l'inizio degli anni '70 egli si concentrò esclusivamente su campi in cui le idee manifestano la capacità di vivere all'interno di contraddizioni insanabili, dove possono trasformarsi nel proprio opposto e negare se stesse senza distruggersi, vale a dire quei campi in cui sulle idee regnano il principio artistico o l'individualità.

Negli ultimi due decenni Karamzin fu la figura principale (escludendo Puškin) delle ricerche di Lotman sulla filologia e la cultura russe (Lotman 1981a; Lotman-Uspenskij-Marčenko 1984; Lotman 1987b). Lotman trovò in lui uno scrittore e un pensatore capace di riunire nella propria concezione le esperienze inconciliabili del secolo. Il pensiero di Karamzin non procedeva sul cammino delle deduzioni, ma attraverso contesti artistici e attraverso la correlazione dei fatti storici, e pertanto rimase sempre complesso e pluridirezionale. Egli seppe sfruttare il potenziale dinamizzante di idee contraddittorie, la sua evoluzione fu impetuosa eppure regolare. Le sue posizioni e i suoi giudizi cambiavano in conformità alle circostanze, al momento temporale. Il diritto morale di Karamzin al relativismo di pensiero era garantito agli occhi dei contemporanei dalle straordinarie qualità della sua personalità, innanzitutto l'indipendenza e l'onorabilità. Riunendo dinamismo di pensiero e autorità personale, nel corso di alcuni decenni egli esercitò in Russia un'enorme e costante azione sull'ambiente culturale.

I processi di formazione del significato erano visti da Lotman già dagli anni '70 e fino agli ultimi giorni come processi la cui sede è l'individualità, resi possibili dalla capacità della personalità di formarsi, di autoorganizzarsi, di durare nel tempo. Lotman aveva enunciato il proprio proposito di descrivere la cultura come un organismo e per la creazione di un modello generale di cultura utilizzò anche l'esperienza ricavata dalle ricerche sull'evoluzione di Karamzin. Ma allontanandosi dalla personalità intesa come unità etica in direzione di modelli generali egli perse di vista proprio l'oggetto che era per lui indispensabile, e ben presto si affrettò a ritornare ad esso, immergendosi nella riflessione sull'evoluzione artistica di Puškin.

BIBLIOGRAFIA

Lotman (Лотман, Ю.М.)

- 1961 *Пути развития русской просветительской прозы XVIII века*, in: *Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века*, М. – Л. 1971.
- 1962 *Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов*, „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1962: 119: 3-77.
- 1969 *Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века*, in: *Руссо Ж.Ж., Трактаты*, М. 1969.
- 1977 *Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века*, in: *Труды по знаковым системам, VIII*, „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1977: 411: 65-89.
- 1979 *Речевая маска Слюняя*, in: *Вторичные моделирующие системы*, Тарту 1979.
- 1981a *Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг.*, in: *XVIII век*, Л. 1981: XIII: 102-131.
- 1981b *Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя*, Л. 1981.
- 1983 *Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова*, „Изв. АН СССР”, Сер. лит. и яз., 1983: 42(3): 253-262.
- 1984 *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, in: *Труды по знаковым системам, XVIII*, „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1984: 664: 30-45.
- 1985 *«Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в.*, in: *Проблемы изучения культурного наследия*, М. 1985.
- 1987a *Символ в системе культуры*, in: *Труды по знаковым системам, XXI*,

- „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1987: 754: 10-21.
- 1987b *Сотворение Карамзина*, М. 1987.
- 1989 *Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении*, in: *Византия и Русь*, М. 1989.
- 1992 *Слово и язык в культуре Просвещения*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: II: 216-223.
- Lotman-Uspenskij (Лотман Ю.М., Успенский Б.А.)
- 1973 *Миф – имя – культура*, in: *Труды по знаковым системам*, VI, „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1973: 308: 282-303.
- 1982a *«Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры)*, in: *Труды по знаковым системам*, XV, „Учен. зап. Тарт. гос. ун.-та”, Тарту 1982: 576: 110-121.
- 1982b *Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого*, in: *Художественный язык средневековья*, М. 1982.
- Lotman-Uspenskij-Marčenko
(Лотман Ю.М., Успенский Б.А., Марченко Н.А.)
- 1984 Карамзин Н.М., *Письма русского путешественника*, вступ. статья, подготовка текста, примеч., дополн., прилож., Л. 1984.

L'ULTIMO LOTMAN

Cesare Segre

Anche nell'attività di un critico o di un semiologo si possono individuare alternanze di diastoli e sistoli, o, come diceva Lotman, di esplosioni e di sviluppi tranquilli e sistematici. Nei critici più originali, sono le esplosioni che prevalgono: ed è questo che si può dire di Lotman. Ora che la sua mirabile attività è cessata, possiamo ripercorrerla retroattivamente, e cogliervi alcune linee di fondo sviluppate con metodo, ma anche esplosioni che illuminano con il loro bagliore.

Inserito nelle linee di fondo troviamo certo il concetto di modellizzazione applicato sia alla singola opera letteraria, sia a periodi culturali; troviamo in particolare la definizione del capolavoro letterario come "modello della cultura". Troviamo le omologie fra comportamenti sociali e temi letterari: un'apertura nuova e redditizia per affrontare il problema dei contatti letteratura-storia. Troviamo il concrescere di linguaggio e manifestazioni semiotiche, in una specie di sistema concentrico che ha al centro la lingua. E si potrebbe proseguire a lungo.

Ma si ha anche l'impressione di un'inventività teorica così febbrile da non permettere sempre una successiva sedimentazione, né i conclusivi collaudi. E anche a me è accaduto di porre a Lotman domande rimaste senza risposta perché il suo pensiero navigava verso sempre nuove mete.¹ Mi sarebbe piaciuto, per esempio, sapere se il nucleo linguistico posto al centro del sistema culturale debba proprio essere costituito da una lingua storica, o non piuttosto dalla facoltà del linguaggio (soluzione che permetterebbe di affrontare i moltissimi casi in cui l'espansione geografica di una cultura travalica i limiti di una sola lingua). Problema analogo pone il concetto affascinante, ma mai analizzato a fondo, di semiosfera. Si può supporre che nella semiosfera siano presenti e fittamente intrecciati insieme di lingue e insieme di sistemi significanti; ma si tratta di un'entità unica per tutto il mondo (come la biosfera) o di qualcosa di regionalizzato e munito di confini?

Altre domande a cui non conosco risposta sono queste. I quattro tipi di organizzazioni strutturali della cultura individuati nell'articolo

1 Alludo agli articoli Segre 1977 e 1984.

Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo (Lotman – Uspenskij 1973) e cioè il tipo semantico, quello sintagmatico, quello debole sia semanticamente sia sintagmaticamente e quello semanticamente e sintagmaticamente forte, in che modo si sono succeduti nella cultura russa? E la loro successione è libera, o costituisce essa stessa una legge, in una specie di ciclicità dei tipi di cultura? E questa altra. Il “modello del mondo” costituito dal testo letterario è destinato a rinchiudersi nella sua omeostasi strutturale o ad agire in modo pragmatico, sprigionando le sue potenzialità di atto linguistico? (Su questo, come vedremo, l'ultimo volume dà qualche suggerimento.)

Tutti questi problemi (a meno che non sia solo io a ignorarne la soluzione) sono un lascito dell'elaborazione teorica di Lotman, e occorrerebbe affrontarli, se si avesse la stessa penetrazione che Lotman aveva. Comunque sarà utile dibatterli, per non lasciare in un ripostiglio di casi irrisolti proposte che s'impongono con l'evidenza della loro attualità.

Nei suoi due ultimi libri, *La cultura e l'esplosione*, tradotto da Caterina Valentino per Feltrinelli (Lotman 1993), e *Cercare la strada*, tradotto da Nicoletta Marcialis per Marsilio (Lotman 1994), Lotman si è abbandonato all'inventività ancora più che nei precedenti lavori, come incalzato dal timore di non poterci comunicare tutte le sue idee. Naturalmente l'esposizione è poco sistematica, e non resta che cogliere gl'infiniti spunti, le suggestioni emesse con grande vivezza espressiva. Darò una breve esemplificazione, trascurando allusioni pure geniali, come quelle relative alla moda (con osservazioni illuminanti, ad esempio sull'abbigliamento di Stalin) o ai nomi propri.

Partirò dal concetto di esplosione, che permea tutto il volume *Cercare la strada*, dopo essere stato espresso più compiutamente in *La cultura e l'esplosione*. “Esplosione” è un concetto che presenta qualche affinità con quello di “rivoluzione scientifica” di Kuhn e con quello di catastrofe di Thom o di irreversibilità di Prigogine; più vagamente, col passaggio dalla quantità alla qualità diffuso in ambito marxiano. Molto interessante, non solo per comprendere il concetto ma per coglierne le implicazioni, l'opposizione tra scienza (che appartiene al tempo dell'esplosione) e tecnica (legata a processi organici gradualisti): la tecnica finisce per rallentare gli avanzamenti delle scienze, perché mira all'utilizzazione immediata e pratica, di contro alle scienze, volte verso l'avvenire (e come s'illustra nel cap. VI, la tecnologia può trasformarsi, con l'aiuto della burocrazia, in

una “scienza tecnica” che ha il suo vertice di pericolosità nel nucleare). Quello che mi pare evidente, è che con l’esplosione usciamo dal determinismo genetico che ineriva alle più rigide formulazioni strutturaliste, anche se il maggiore degli strutturalisti, Jakobson, si sforzò di attenuarlo. Lotman scrive che “il momento dell’esplosione interrompe la catena delle cause e degli effetti e proietta in superficie uno spazio di eventi parimenti probabili di cui è impossibile per principio dire quale si realizzerà” (Lotman 1994: 35).² Tutto il contrario di quanto si pensava, ad esempio, di un sistema consonantico, le cui trasformazioni sarebbero state provocate, se non prodotte, da squilibri del sistema precedente; salvo produrre altri squilibri, poi di nuovo corretti, e così via.

Con queste prese di posizione di Lotman pare si esca dunque dallo strutturalismo. Nel contempo, si esce anche dal binarismo, caro in particolare a Jakobson, per tornare a una visione ternaria che, se non è quella di Hegel, si avvicina comunque a quella di Potebnja. Si noti che il rifiuto del binarismo ha fondamenta nella consapevolezza storica e civile più ancora che in quella teorica, dato che “questo modello binario rigido si è rivelato così comodo per le manifestazioni di intolleranza e di emozioni sociali distruttive: la ben nota formula «chi non è con noi è contro di noi» riaffiora alla superficie ogni qualvolta all’edificazione subentra la distruzione”. (44). Molto considerevole lo sviluppo che a questa impostazione dà Lotman in un veloce schizzo di storia della cultura russa, confrontando il binarismo peccato-santità, dominante nelle autodescrizioni della cultura medievale russa, e la ternarietà della corrispondente cultura occidentale, sviluppatasi all’intersezione tra la linea santità-peccato e la linea legalità-illegalità (45-6). Questa ternarietà è messa in atto anche in un veloce affresco della funzione perlocutiva della letteratura. Lotman rievoca epoche e posizioni teoriche nelle quali la parola letteraria è considerata scissa dall’azione, e viene a godere pertanto di una notevole libertà; e le confronta con altre epoche in cui la parola, vista come azione, è soggetta a censure e condanne, e d’altra parte è enunciata appunto in vista dei suoi effetti. Nasce insomma un meccanismo reattivo fra repressione e rivolta (letteraria). La complessa fenomenologia, su cui Lotman fornisce esempi concreti, suggerisce comunque di sostituire al binarismo parola-atto una terna parola non artistica-parola artistica-atto (74-7).

2 Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

Oltre che dallo strutturalismo, in queste pagine non si avvierà pure un'uscita dalla semiotica? Qui occorre essere molto cauti. Quello che colpisce è che, mentre la semiotica vulgata fa leva sui rapporti significato-significante, particolarmente netti nella lingua, Lotman apre molto decisamente al prelinguistico, che funziona al livello del senso più che a quello dei significati. Un'affermazione sintomatica:

La traducibilità dell'intraducibile, che richiede elevatissima tensione, è proprio ciò che crea le premesse per un'esplosione di senso. L'impossibilità di una traduzione letterale dalla lingua della poesia alla lingua della pittura, o perfino dalla lingua del teatro a quella, apparentemente più simile, del cinema, è fonte generatrice di nuovi sensi (46).

In termini più generali, e forse, ma solo in apparenza, meno "scandalosi", Lotman collega l'esplosione di senso con ogni processo di trasmissione dell'informazione artistica: "una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall'incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d'un tratto diventa chiara, ovvia" (71). Di conseguenza la cultura si presenta come un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso, il cui meccanismo s'identifica con l'arte (*ibidem*).

Il problema della traducibilità fra linguaggi diversi è molto più importante di quanto i teorici della semiotica vogliano riconoscere; Lotman vi insiste da tempo. Ma c'è anche il problema di sensi nuovi che urgono nell'ansia della significazione, come si dice per es. a p. 71:

Il processo di trasmissione dell'informazione artistica nasce da una esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall'incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d'un tratto diventa chiara, ovvia. Il passo successivo consiste nella trasformazione di questa esplosione in un testo da trasmettere all'uditorio. La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l'arte.

Questa esplosione di senso è quello che tradizionalmente si chiama ispirazione:

Essenza della conoscenza artistica è l'esplosione di senso provocata dall'intersecarsi di immagini della realtà che non potrebbero

intersecarsi altrimenti: l'ispirazione. L'ispirazione è appunto quel momento di massima tensione creativa, emotiva, intellettuale, in cui d'un tratto (esplosivamente) una situazione di intraducibilità si trasforma in una situazione di traducibilità (47).

In altri termini si può descrivere l'esplosione di senso come un tentativo di traduzione tra linguaggi diversi, fallito in quanto tale ma salvato con una fioritura di metafore: "tra gli effetti di un'esplosione di particolare forza, che trapassa da una sfera in un'altra, ci sarà il problema della traduzione scorretta: sensi precisi saranno sostituiti da esplosioni di metafore" (38). Per concludere su questo punto, Lotman pone le premesse di un'esplosione di senso nella tensione prodotta dall'impegno a "tradurre l'intraducibile", per esempio a tradurre dalla lingua della poesia a quella della pittura, o persino dalla lingua del teatro a quella del cinematografo (46).

Insomma, il problema dell'esplosione di senso è evidenziato dallo studio dell'attività artistica, come già avevano intravisto i Formalisti, quando concepivano la creazione artistica come caratterizzata da processi di de-standardizzazione e di straniamento. La preminenza dell'interesse letterario (o artistico in genere) in Lotman è una costante che in questo suo ultimo scritto mi pare si accentui, in rapporto con una netta identificazione tra arte e libertà: dove la libertà, che è in prima istanza libertà inventiva, si fa tutto uno con la libertà politica. Libertà politica, libertà espressiva: l'arte è il luogo della loro identificazione. Basta confrontare questo enunciato: "L'arte introduce nella vita quella libertà che va perduta nel momento in cui le idee si incarnano nella realtà: qualunque sia il momento scelto come oggetto dell'opera, il presente, il passato o il futuro, esso trasporta il lettore in una sfera di libertà, per cui viene comunque percepito come analogo al futuro" (81) con quest'altro:

L'antica definizione delle arti come arti libere (liberali) ha un significato profondo, non sempre compreso. Originariamente si aveva in mente la libertà sociale dell'artista. Ma è possibile individuare un altro senso: gli oggetti impacciati dalle leggi della realtà ricevono nell'arte la libertà, entrano in nuovi rapporti e legami, rivelando così il proprio significato profondo. La ricombinazione è l'analisi dell'essenza nascosta (82).

Bellissima la descrizione del comportamento collettivo precedente o privato di quell'organizzazione superiore dell'umanità che si

rappresenta come parallelismo e analogia uomo-Dio (Lotman pensa certamente a tutti i regimi autoritari o plebiscitari). Lotman parla di “branco”, e sottolinea che in questo sistema non civile l'uomo continua a essere soltanto un animale. L'organizzazione del branco, da parte del potere, si realizza soprattutto come uniformità di gusti, pose, idee, gesti, comportamenti, mentre l'individualità è ammessa solo nella sfera di ciò che non èificante. “Si tratta”, dice Lotman, “di un incremento quantitativo di forza quale quello incarnato nell'immagine del gigante” (41).

Voglio aggiungere, e non è solo osservazione stilistica, che nei suoi ultimi scritti Lotman si abbandona al gusto della metafora e dell'evocazione personale, lasciando da parte la neutralità espressiva consueta in lavori di storia o di semiotica della cultura. Cito un solo esempio, tratto proprio dalla prima pagina del libro:

Non scagliamo pietre sulle verità consuete: quando, lasciata la vetta, ci addentriamo in una gola coperta di fitta boscaglia, e l'oscurità ci impedisce di scorgere al di là del nostro braccio proteso, ma non possiamo non procedere oltre, solo la fede nella nostra memoria, nella correttezza del cammino scelto ci sono di sostegno. I dubbi in questo frangente sono pericolosi, fatali; la caparbia è eroismo. Ma ecco che usciamo allo scoperto, riguadagnamo la vetta: davanti a noi si apre uno spazio sconfinato, un orizzonte vasto, conquistato a prezzo di immane fatica, tensione, sacrificio (19).

Concludendo questo discorso, e avviandone un altro, mi pare di poter affermare che Lotman si mostra consapevole, se non di lasciare il terreno della semiotica, almeno di aver portato la semiotica in una prospettiva che la mette a contatto diretto con il mondo, con la storia, strappandola da qualsiasi astrazione: “Isolare settori della cultura dallo spazio storico circostante fu, agli inizi degli studi semiotici, una scelta in parte obbligata, in parte polemica. In seguito, il dislocarsi dell'oggetto della semiotica sul vasto spazio della storia ha fatto sì che il confine stesso tra semiotica e mondo esterno divenisse oggetto di analisi: in questa fase la semiotica può essere definita come la scienza che si occupa della teoria e della storia della cultura” (28). Dunque Lotman non ritiene di aver abbandonato la semiotica; però intende il termine in un modo così diverso, da farne qualcosa di completamente nuovo.

Siamo dunque al rinnovamento dell'interpretazione storica, che è sintetizzato nella parola “esplosione”. L'esplosione ha il suo campo

privilegiato nella parola, nel discorso; ma è a sua volta una spia di mutamenti generali della cultura. I due ambiti, che sembrano collegati solo in modo vago, sono invece identificati audacemente da Lotman con un assioma: “il segreto della storia è nel mistero della sua lingua” (23). Si tratta dunque di approfondire la comprensione del linguaggio della storia. Questo sarà possibile, dice profeticamente Lotman, quando si riuscirà a definire una teoria generale delle strutture che comprenda tutte le forme di organizzazione del mondo, da quelle fisiche a quelle culturali (28).

Per il momento, Lotman abbozza già con forza di sintesi gli elementi costitutivi della dinamica culturale: molteplicità di sistemi, in parte reciprocamente traducibili, in parte in traducibili, e perciò estranei. L'addensarsi, l'affollarsi dello spazio culturale arricchisce le riserve di informazione e i processi di sviluppo (cfr. pag. 34). In questo quadro prevalgono le leggi di causa ed effetto, e ci si mantiene nei limiti della prevedibilità. E l'esplosione, secondo Lotman, a interrompere la catena causa-effetto: essa porta alla superficie una serie di eventi equiprobabili, non sistematici, tra i quali, sinché l'esplosione non abbia avuto luogo, è impossibile individuare quello dotato di avvenire. Lo storico, naturalmente, sa quali eventi si siano effettivamente compiuti: lo sa perché guarda al passato, e può persino trovare una direzione di sviluppo. Lo storico è un profeta del passato. Ma è quando ci volgiamo al futuro che ci avvediamo dell'impossibilità di prevedere le direzioni che prenderà la storia. Così potremmo definire Lotman uno storico che cerca di comprendere l'avvenire, non nei suoi contenuti, per definizione imprevedibili, ma nei modi del suo avvento.

La centralità dell'arte in queste riflessioni viene enfatizzata quando arte e processo storico vengono suggestivamente connessi, e all'arte si attribuiscono gli effetti esplosivi più importanti, e se ne parla nella medesima prospettiva epistemologica già rilevata per quanto riguarda la storia:

L'irruzione dell'arte nel processo storico ne modifica radicalmente il carattere. Se la storia è una finestra sul passato, allora l'arte è una finestra sul futuro (con una sostanziale avvertenza: i vetri di queste finestre possono essere specchi). Ma mentre il passato è sentito come una strada che conduce direttamente al presente (presente che, in questa prospettiva, appare l'unica possibile conseguenza del passato), il passaggio al futuro è pensato come un'esplosione: tra il presente e il futuro scorre l'imprevedibilità (80).

Non credo di tradire il pensiero di Lotman attribuendogli una visione di tipo escatologico. Si corra subito alle ultime pagine del suo libro, e si troverà l'affermazione che la conoscenza è posta sul ponte fra memoria individuale e memoria genetica. L'uomo, che è individuo in quanto partecipa di una memoria genetica, opera nel contempo come materiale atto a reincarnarsi nella memoria ereditaria o genetica, la quale ha il solo scopo di perpetuarsi. La morte è il prezzo pagato dall'individualità per potersi perpetuare come ereditarietà sovraindividuale (106). Già al principio del libro, a proposito dell'opposizione tra "proprio" e "altrui", Lotman segnalava come impulso al rinnovamento il passaggio dell'individuo dal "proprio" all'"altrui", con uno spostamento di punto di vista che è anche straniamento e scoperta. Vero è che in quel caso l'allargamento della sfera del "proprio" e l'inglobamento nel "proprio" dell'"altrui" appartiene ancora al processo di arricchimento della informazione, di allargamento dello spazio culturale (33-34). Quello però che colpisce è questa immagine ulissica dell'uomo, sulla strada di un continuo superamento di se stesso e dei propri limiti. Ma c'è qualcosa di quasi soprannaturale in quella che Lotman chiama "intrusione di una forza esterna alla struttura data e, dal punto di vista di quest'ultima, inesistente (sconosciuta, contingente o addirittura insospettata): una catastrofe, un miracolo, un qualunque intervento di forze sconosciute e pertanto non prevedibili all'interno del sistema" (30). E analogamente, gli effetti di questa esplosione assumono tratti di visione, di folgorazione: "Lo scatto verso un nuovo livello di complessità è vissuto dall'uditorio come una folgorazione improvvisa, un'esplosione di pensiero" (93).

Se si volesse vedere un'antitesi tra i due tipi di percorso qui indicati all'uomo, Lotman non farebbe che annuire, aggiungendo la sua parola quasi visionaria:

Simile all'universo, simile a Dio, l'uomo prende sulle spalle tutte le qualità positive e negative dell'umanità, si obbliga alla responsabilità personale per tutti i peccati di lei. Ma l'uomo esiste contemporaneamente nel mondo opposto, quantitativo, dove non è altro che un puntino invisibile nella moltitudine grandiosa dell'umanità. Se il primo aspetto addossa a lui una colpa personale, il secondo al contrario sottolinea in lui la vittima universale. Particolarità di questa struttura è che questi aspetti sono non soltanto inscindibili, ma necessari l'uno l'altro. La storia delle idee dimostra il continuo tentativo di queste tendenze di

distruggersi a vicenda e l'impossibilità della cosa, giacchè la loro esistenza è reale soltanto all'interno di questa contrapposizione (105).

Mi scuso se ho semplicemente presentato un mosaico di citazioni dall'ultimo libro di Lotman: mi è parso impossibile esprimermi in modo più efficace di lui. Ho solo tentato di rimontare e ordinare diversamente le sue idee, per mostrare che esse possono continuare a produrre quegli allargamenti di senso a cui egli attribuisce tante conseguenze. Anzi, alla luce degli ultimi scritti occorrerà riesaminare tutta l'opera di Lotman, che certamente ci rivelerà delle implicazioni sinora non avvertite. Un'ultima avvertenza. Il linguaggio di Lotman, nelle sue due ultime opere, assume toni quasi religiosi. Eppure egli non esce dall'impianto laico della sua speculazione. L'afflato religioso, o forse la religiosità, è qui un fatto privato, cui possiamo inchinarci con rispetto: ci affascina, senza obbligarci ad aderire.

BIBLIOGRAFIA

- Lotman, Ju.M.
 1993 *La cultura e l'esplosione*, trad. it. C. Valentino, Milano 1993.
 1994 *Cercare la strada*, trad. it. N. Marcialis, Venezia 1994.
- Lotman, Ju.M. – Uspenskij, B.
 1973 (1970) *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in: *Ricerche semiotiche*, Torino 1973: 40-63.
- Segre, C.
 1977 *Cultura e sistemi di modellizzazione*, in: Segre C., *Semiotica, storia e cultura*, Padova 1977: 7-24.
 1984 *Culture et texte dans la pensée de Yurij M. Lotman*, in: *Semiosis, Semiotics and the History of Culture. In honorem Georgii Lotman*, a cura di M. Halle, L. Matejka, K. Pomorska, B. Uspenskij, The University of Michigan 1984: 3-15.

Slavica tergestina 4 (1996)

NOTES ON THE CREATION OF LITERARY HISTORIES AND THE DIVERSITY OF THE SEMIOSPHERE

Angela Locatelli

Introduction

I am a Professor of English Literature, mostly working on Shakespeare, theoretical issues and hermeneutics, and therefore I am speaking at this Conference as a non-specialist of Slavic Studies. In fact, I have read Lotman's works only in translation (in Italian and in English: Lotman 1972, 1985, 1990, 1993; Lotman-Us-penskij 1973, 1987), but I wish to witness his influence in my own field, both in Italy, since the seventies, and in what I believe could be fruitful connections between Lotman's Semiotic Theory of Culture and recent findings in various disciplines, such as Cultural Materialism and Cultural Studies, in Britain and North America.

I will start with a personal, but certainly not intentionally autobiographical reference: in 1993 I was asked by Manchester University Press to contribute to a study of Shakespeare's dramatic settings, with specific reference to his Italian backgrounds, and I did so in terms which closely and consciously referred to Lotman's "semiotic theory of culture" (Locatelli 1993). Starting from Lotman's considerations on the concept of "semiosphere" and "semiotic space", and using his idea of "renaming" and "stereotypic labelling", I focussed on Shakespeare's elaboration of the fictional world of Verona, Mantua and Venice in terms of a wider general process of cultural exchange between Italy and England, a process that evolved from an early attitude of "Imitating the Italians" (Dasenbrock 1991) to a later phase, of "vituperating" the Italians. Shakespeare's descriptive, and at the same time suggestively prescriptive, creation of foreign dramatic settings seemed to me to record and obey a cultural transition in the English appropriation of Italian culture. Shakespeare's fictional world is certainly less biased than the picture offered by the Jacobean dramatists, who emphasized the lurid element of the supposedly "Machiavellian" courts, but it is also more critical of Italian culture than the picture offered by the early English Humanists who had studied in Italy.

Slavica tergestina 4 (1996)

I will not, of course, uselessly repeat here what I have already said on that occasion, but I would now say that one of the reasons that led me to choose Lotman as a primary theoretical influence for the treatment of my Shakespearean discourse was not only the belief that his contribution confirmed my particular thesis, but also that I saw this as an opportunity of informing English colleagues in the field of English Studies of Lotman's vital presence on the Italian academic scene.

Lotman has actually been familiar in Italy for more than twenty years. His work "on the poetic text" was one of the earliest "canonic" books within the emerging discipline of semiotics. In the late sixties and early seventies, semiotics was gaining intellectual support in Italy and in continental Europe, but it was also widely misunderstood, and violently attacked, often incompetently, especially by the idealistic followers of Croce on one side, and on the other by a portion of the marxist school, which was radically opposed to structuralism and which often did not discriminate between structuralism and semiotics.

The general trend of critical theory was obviously miniaturized within each discipline, but in different contexts Lotman's name was one of the most often quoted. In the field of English Studies in Italy Marcello Pagnini and Alessandro Serpieri were drawing attention to the Tartu School, in as early as 1972.

Pagnini's work on *The Pragmatics of Literature* (Pagnini 1987), which was also translated into English (and published in the U.S.) and his *Semiosi: teoria ed ermeneutica del testo letterario* (Pagnini 1988) have exerted a significant influence especially on the modes of interpretation of English Literature in semiotic terms. These works opened the way to new approaches, combining attention for the forms of expression in literary texts, together with a focus on the historical dimensions of texts (as opposed to an a-historical, idealistic approach). Pagnini's work has concentrated on such vital questions as: "authorship", "reading and reception", "referentiality" and "context" in literature.

There is one concept in Lotman's "Theory of Culture" that proves extremely fruitful in Serpieri's analysis of Shakespearean drama: the distinction between the "semantic or symbolic" model of the world, *versus* the "syntagmatic model" (Lotman 1972: 44-6). In fact, Serpieri has provided a complex reading of *King Lear* (Serpieri 1992), maintaining that the shift from a semantic to a syntagmatic

model lies at the root of the epistemic revolution in 16th Century England.

Before I move on to the “creation of literary histories”, let me briefly mention some of the concepts and modes of Lotman’s theory which, in my opinion, have had, and continue to have, a relevant significance. First of all, I have to stress his making sense of formal structures in art by relating them to historical and social phenomena (in a sophisticated, rather than purely deterministic way); then I will recall his view of semiotics as a cognitive endeavour, rather than as a merely “technical” enterprise. His originality in the analysis of poetry, and his complex definition of culture are, of course, of primary importance as well. Lotman has dealt with widely different facets of culture, ranging from film to history, and from language to social behaviour. He has looked at these phenomena in a comprehensive, but not rigidly systematic fashion.

The Creation of “Literary Histories”

Let me now approach the specific topic suggested in the title of my paper: “The creation of Literary Histories”. Literary histories have been traditionally dealt with within the realm of the teaching of Literature, at least in Europe, where there has always been, and still is, a strong belief in the idea that specific links have to be found and explained between certain linguistic artistic or literary phenomena and a particular moment in history. The need to describe such phenomena, has normally led to the elaboration of broad categories, such as “Enlightenment”, “Romanticism”, “Modernism”, “Post-Modernism”, etc. These “umbrella concepts” functioned as abstract models of specific epistemic situations, which, however were not always linear in a chronological sense, and were far from being homogeneous even in a synchronic perspective. For example, the fact that the noun “sympathy” or the adjective “sentimental” were widely used in England, in 18th Century philosophy and literature, in poems, novels, but also in newspaper articles and private letters, is clear evidence of this discontinuity. Traditional scholarship (with the benefit of hindsight) has faced the challenge of heterogeneity by calling such discrepancies “pre-Romantic” elements within the Enlightenment, a period prevalently described in terms of “*esprit philosophique*”, or polemically, by the English Romantics as “an age lacking in feeling and vision”. Incidentally, two small words,

like “sympathy” and “sentimental” are sufficient to reverse the Romantics’ view of the Literature of the Enlightenment.

As I said, Lotman has taught us that semiotics is a cognitive science, because semiotic systems not only explain the world, but also construct it. Language is the primary modelling system (specificity of culture is first of all determined by difference in languages), but myth, religion, art, literature, social rules, and law are secondary systems to be taken into account. The culture of any specific period (the Middle Ages, the Renaissance or the Enlightenment) is a secondary modelling system as well, and we should bear this in mind when creating Literary Histories.

The relationship of codes and messages in a certain age should not, of course, be interpreted in “metaphysical” terms, but, as Lotman brilliantly and repeatedly points out, as a “normal” incessant activity within the semiosphere. Signifying systems are in fact in a perpetual state of change. Moreover Lotman reminds us that any culture is far from being homogeneous and also that within each culture there is a continuous renewal of codes:

(...) different languages circulate for different periods: fashion in clothes changes at a speed which cannot be compared with the rate of change of the literary language, and Romanticism in dance is not synchronized with Romanticism in architecture. So while some parts of the semiosphere are still enjoying the poetics of Romanticism, others may have moved far on into post-Romanticism. So even our artificial model will not give us a homologous picture across a strictly synchronic section. This is why when we try to give a synthetic picture of Romanticism to include all forms of art (and perhaps also other areas of culture), *chronology* has to be sacrificed. What we have said is true also of the Baroque, of classicism, and of many other «isms». (126) (*emphasis mine*).¹

The sentence: “even our artificial model will not give us a homologous picture across a strictly synchronic section” seems particularly relevant to me because it is indicative of the distance Lotman has established from the earliest systematic aspirations of structuralism. In the study of culture, homology and even chronology must be sacrificed on behalf of the specificity of the “facts” that are being observed. Our artificial model of any synchronic section when we create a “History of Philosophy”, or a

1 All quotations and page numbers refer to Lotman 1990.

“History of Literature”, and a “History of Art”, must then look at the synchronic with a sort of diachronic lens.

In this sense, the traditional study of literary history has often been carried out starting from an epistemic bias, that is an idea of “evolution” which was uncritically borrowed from the biological sciences. However:

The evolution of culture is quite different from biological evolution, the word «evolution» can be quite misleading. Biological evolution involves species dying out and natural selection. (...) In the history of art, however, works which come down to us from remote cultural periods continue to play a part in cultural development as living factors. A work of art may «die» and come alive again; once thought to be out of date, it may become modern and even prophetic for what it tells of the future. (127).

Knowing that Bulgakov, as Lotman says, read Gogol and Cervantes as contemporaries, we have to abandon the traditional approach to the problem of the history of literature and we have to introduce major changes in the questions we ask when approaching literary texts of different epochs. Intertextuality itself would acquire new connotations. In fact, we would have to conclude that, only in this sense, “Shakespeare *is* our contemporary”, as Jan Kott’s book suggests in its fortunate title (Kott 1964). As Lotman brilliantly says:

everything contained in the actual *memory of culture* is directly or indirectly part of that culture’s synchrony. (127) (*emphasis mine*).

This consideration is illuminating in highlighting a mistake of the traditional literary historian who tried to determine the “state of literature” at any one time on the basis of:

the list of works *written* in that year, instead of the works *being read* in that year – which would produce a very different picture. And it is hard to say which of the lists is more typical of the state of culture at any one time. (127).

Another trap into which the literary historian may fall, and to which I have already alluded with the example of “sympathy” and “sentimental” in 18th Century English literature, is that of choosing

a normative view of any given period in literary history (on the basis of the prevalent outlook of either one or more authors of that age, or on the basis of the literary historian's own period) and then forcing all other texts into the pattern, declaring that any anomalous text is either "irrelevant" or even "meaningless". For example, some people (many among the "general public" or the "average reader") think of the Middle Ages as the "Dark Ages", an age of ignorance and superstition, and fail to acknowledge the sophistication of medieval philosophy, its elaborate interpretative methods, and its intense academic life. The picture of the "Dark Ages" has been shown to be a defensive construction of the Humanists, who were engaged in displacing the "Schoolmen's" philosophy (mostly theoretical) with their own (more pragmatic), and yet such an image has held for hundreds of years and is still accepted by some.

It is certainly reassuring to be able to situate any text within a convenient taxonomy, but it may be dangerous. In fact, from time to time, we have to revise our convenient cultural schemes, or if we are not ready to do so we have to admit to the discovery of a few "unknown" writers or poets:

There are the writers who in their time were classified as «non-existent» and who were ignored by scholarship as long as its point of view coincided with a normative view of the «period». But points of view change and «unknowns» suddenly occur. (129).

The tendency to re-define familiar models is gaining support from many scholars in the Anglo-Saxon world today, especially from those, like ethnic minorities, women and other socially marginalized groups, that have not been present in the prevailing descriptions of past ages. A fairly recent work, entitled: *Rewriting the Renaissance* (Ferguson, *et alia* 1986) may be taken as emblematic of the new trend. Its aims are illustrated in the "Series Editor's Foreword" as:

(...) an ambitious, energetic fruitful effort to resee the Renaissance and to see it wholly. This attempt involves both dispelling old illusions, no matter how glamorous they might be, and spelling out new perceptions, no matter how sacrilegious they might seem (...). As the editors of this volume tell us, such work foregrounds «phenomena» that we have ignored, distorted or marginalized.

The Diversity of the Semiosphere

If we are wondering why “old illusions”, or widely accepted taxonomies of certain periods in our cultural history are so highly valued, and so persistent, Lotman suggests that they are the outcome of a common (perhaps inevitable?) cultural mechanism, which he defines in these terms:

The highest form and final act of a semiotic system’s structural organization is when it describes itself. This is the stage when grammars are written, customs and laws codified. (...) The stage of self description is a necessary response to the threat of too much diversity within the semiosphere. The system might lose its unity and definition, and disintegrate. (128).

If *in the centre* of the semiosphere the description of texts generates the norms, then *on the periphery* the norms, actively invading «incorrect» practice, will generate «correct» texts in accord with them. (129) (*emphasis mine*).

So while on the metalevel the picture is one of semiotic unity, on the level of semiotic reality which is described by the metalevel, all kinds of other tendencies flourish. (130).

These considerations call to mind the work of Raymond Williams (Williams 1965, 1976), the “Father of Cultural Studies” in England, whose observations have been crucial in the shaping of a new way of defining “culture”. From its Arnoldian connotations of “superior knowledge”, “high art” and “refinement” (of an élite), the term “culture” has come to mean both a general human development and any particular way of life (for example, in the expressions “American Culture”, “Japanese Culture”, etc.). By emphasizing this broad anthropological meaning Williams has also put forward the idea of “residual” and “emergent” cultures, in opposition to a presumably homogeneous “dominant” culture. Lotman’s picture of a “nuclear” *versus* “peripheral” activity within the semiosphere seems very close to William’s propositions. What I find extremely interesting in Lotman’s argument is that his description of the semiosphere abolishes the rigid distinction between a “central-hegemonic” *versus* a “marginal-subordinate” culture. By providing a spatial metaphor of “centre/periphery” it gives a sophisticated account of both the synchronicity and change of different and even opposite cultural codes and phenomena.

Identifying contradictions in texts, in cultural phenomena and in social behaviour, is perhaps the only way of demonstrating the diversity of culture at any given moment. This critical practice seems to me to focus on what Lotman would call the “periphery” of the semiosphere, and/or the many “boundaries” within the semiosphere where dialogue is extremely intense. While British Cultural Materialism looks at these boundaries mostly in terms of “ideological fissures” within the texts (Dollimore 1984; Sinfield 1992), Lotman’s semiotic observations invite a meta-ideological reading of cultural phenomena (focussing on cultural codes, and their possible hierarchical order, rather than remaining at the level of the message). There is obviously a necessary reciprocity and a complementarity between the ideological reading and the epistemic reading of texts. Integration of the two levels of reading would account for both what is said (or not said) and the shaping force informing such discourse. Texts mirror contradictions, and it is the interpreter’s duty to point out such contradictions and aporias *at different levels*.

The discursive nature of cultural phenomena is perhaps, as I have said, the central epistemic aspect of Lotman’s theories. No wonder then that this belief should also be expressed in his observations on history (Lotman 1990: 217-274). I regret not being able to deal with it at length, in this paper, but let me just say that many of Lotman’s statements on history seem to find a counterpart in the emerging view, among American critics, of the fictional nature of history itself, and the untenability of a rigid distinction between history and literature. Louis Montrose (Montrose 1986a, b), Howard Felperin (Felperin 1990), and Stephen Greenblatt’s (Greenblatt 1980, 1988) studies of the 16th and 17th Centuries are significant, among others, in this respect.

Conclusions

If Lotman’s contribution proves to be decisive, not only for those who can enjoy his works in the Slavic original, but for critics of different linguistic backgrounds and critical persuasions, this is due to the fact that Lotman’s theories have undoubtedly corroborated in many the belief in a fundamental principle of contemporary hermeneutics: i.e. the awareness that the structures of the text (any kind of text) must be related to the epistemic frame of

the age (itself a plurivocal text). This is an attitude and a procedure we should cherish in interpretation. Placing texts in both a linguistic and a historical perspective may be a sobering experience (certain constraints would have to be accepted in interpretation, as well as certain degrees of freedom); but this is a healthy approach, if we wish to avoid the risk of carrying deconstruction and suspicion as far as the end of hermeneutics itself.

BIBLIOGRAPHY

- Dasenbrock, R.W.
1991 *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, Baltimore and London 1991.
- Dollimore, J.
1984 *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Brighton 1984.
- Felperin, H.
1990 *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford 1990.
- Ferguson, M.W.
1986 *Rewriting the Renaissance*, M. Quilligan and N. J. Vickers (eds.), Chicago and London 1986.
- Greenblatt, S.
1980 *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago 1980.
1988 *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England, New Historicism: Studies in Cultural Poetics*, Berkley 1988.

Slavica tergestina 4 (1996)

- Kott, J.
1964 *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano 1964.
- Locatelli, A.
1993 *The Fictional World of "Romeo and Juliet": Cultural connotations of an Italian setting*, in: *Shakespeare's Italy*, M. Marrapodi, A.J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, and L. Falzon Santucci (eds.), Manchester 1993: 69-81.
- Lotman, Ju.M.
1972 *La struttura del testo poetico*, Milano 1972.
1985 *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia 1985.
1990 *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, transl. by Ann Shukman, Bloomington and Indianapolis 1990.
1993 *La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. C. Valentino, Milano 1993.
- Lotman, Ju.M., Uspenskij, B.
1973 *Ricerche semiotiche*, Torino 1973.
1987 *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano 1987.
- Montrose, L.
1986a *The Elizabethan Subject and the Spenserian Text*, in: *Literary Theory and Renaissance Texts*, P. Parker and D. Quint (eds.), Baltimore 1986.
1986b "A Midsummer Night's Dream" and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form, in: Ferguson 1986: 65-87.

- Pagnini, M.
1987 *The Pragmatics of Literature*, transl. by Nancy Jones-Henry, Bloomington and Indianapolis 1987.
1988 *Semiosi: teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna 1988.
- Serpieri, A.
1992 *The Breakdown of Medieval Hierarchy in "King Lear"*, in: John Drakakis (ed.), *Shakespearean Tragedy*, London and New York 1992: 84-95.
- Sinfield, A.
1992 *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkley 1992.
- Williams, R.
1965 *The Long Revolution*, Harmondsworth 1965.
1976 *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Glasgow 1976.

FLORENSKIJ, BACHTIN, LOTMAN
(DIALOGO A DISTANZA)

Nina Kauchtschischwili

Secondo L. Geller è un luogo comune dichiarare che la rivoluzione del 1917 ha creato una frattura tra la cultura russa prerivoluzionaria e quella posteriore (Geller 1994: 198), problema che intendo affrontare in queste pagine a prescindere da ogni implicazione ideologica. Uno degli ultimi scritti di Ju. Lotman, *Vek pere-loma (Il secolo di rottura)*, in cui si esamina una questione parallela, m'incoraggia a compiere tale indagine. Con il termine *secolo di rottura* l'autore intende gli anni che stanno a cavallo tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 (Lotman 1994: 18). Per mettere in luce l'importanza di questa *rottura* il semiologo di Tartu si chiede quali classi sociali avessero allora maggiormente subito lo sconvolgimento in atto e constata che la nobiltà ne fu la principale vittima. Il dato storico coincide dunque con la fine del predominio della aristocrazia e Lotman conclude che si è in presenza di uno dei numerosi capovolgimenti che caratterizzano l'evoluzione storico-culturale della Russia, condizionata piuttosto da esplosioni che da pacifici e gradualmente mutamenti. In base a tale affermazione vorrei prendere in considerazione anche la rivoluzione d'ottobre come fenomeno esplosivo, non privo però di effetti propulsivi.

La fine del dominio indiscusso dell'aristocrazia aveva generato nel corso dell'800 il formarsi dell'*intelligencija*, un gruppo sociale composito che aveva assimilato elementi da tutti gli strati sociali.¹ All'inizio del nostro secolo questo gruppo aveva assunto connotazione precisa, aveva usi e costumi propri, tanto da spingere uno studioso dei nostri giorni a paragonarlo a un ordine religioso, perché retto da principi e regole particolari (Zernov 1974: 19), altri lo paragonano invece ad una setta con propri riti e tradizioni. L'*intelligencija* ha avuto una parte determinante nel cristallizzarsi di idee nuove e rivoluzionarie, come si può dimostrare portando ad esempio gli anni giovanili di N. Berdjaev.

1 All'*intelligencija* appartenevano rappresentanti dell'antica aristocrazia, della classe dei mercanti (Morozov, Tret'jakov), *raznočincy*, come pure rappresentanti dei professionisti, dei proletari e di gente semplice con interessi culturali.

Il filosofo, nato a Kiev in una famiglia nobile russa, ha fin da ragazzo contestato apertamente la dimensione aristocratica della sua famiglia, rifiutando di intraprendere la carriera militare, perché incline a una libertà *folgorante* che male si adattava alle restrizioni militari. Per questo suo atteggiamento sarà espulso dall'università e mandato al confino; tutta la sua vita si svolgerà all'insegna della ribellione, del disprezzo di ogni forma di borghesismo sia intellettuale che religioso. Questo tipico rappresentante dell'*intelligencija* ha dunque contribuito a fare crescere il malcontento che serpeggiava tra gran parte del suo gruppo sociale.

Per mettere a fuoco la continuità storica, di cui parla Geller, vorrei risalire alla metà dell'Ottocento e partire dal Simbolismo, un movimento intellettuale russo al quale si applica bene l'idea lotmaniana esposta in *Cultura e esplosione*. Questo movimento culturale e artistico ha occupato uno spazio importante nella vita intellettuale della Russia. Lo studioso americano M. Holquist parte dal medesimo presupposto (Clark-Holquist 1984) e esamina il ruolo del simbolismo soprattutto come movimento che si oppone al positivismo. Penso che il simbolismo sia stato una scuola di pensiero e che si sia inserito come un cono tra slavofilia e occidentalismo (di cui il positivismo costituisce una parte considerevole), aprendosi un varco autonomo tra i due movimenti dell'800. Secondo me il simbolismo è riuscito a penetrare in profondità in mezzo a queste due correnti, a conquistare uno spazio proprio per diventare la pietra angolare intorno alla quale si è coagulata l'*energeja* o forza creativa in poesia, pittura, musica, critica letteraria, filosofia, religione, scienze esatte e naturali. L'*energeja* riversatasi in questa pluralità di espressioni è infine confluita in una singolare mentalità tendente verso la sintesi.²

Si verifica quindi che il simbolismo diventa, da una parte, il *background* sul quale prenderanno rilievo negli anni Dieci acmeismo, futurismo, immaginismo, formalismo, dall'altra favorisce la confluenza di ambiti tradizionalmente distanti, come dimostra l'opera di Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov, Skrjabin, Malevič o Čiurlionis.

2 Testimonianza di questa sintesi culturale è la scuola filosofico-matematica, fondata alla fine dell'800 da N. Bugaev; altro esempio è l'impegno di D. Mendeleev a combattere lo spiritismo, a sollecitare l'interesse per una nuova espressione in pittura, e A.A. Uchtomskij (fisiologo del cervello) a appassionarsi per i problemi filosofici.

Il simbolismo assolve in Russia un'importante funzione ideologica perché coinvolge nel confronto tra diverse aree artistiche anche la filosofia (che vi occupa un posto di primo piano) e incoraggia Malevič a tentare di creare una *chudožestvennaja filosofija*,³ mentre Berdjaev e Bachtin, spinti dalla medesima aspirazione, propendono verso una *chudožestvennaja kul'tura*. In altre parole, essi sollecitano la ricerca di nuove vie, incoraggiano il formarsi di numerosi gruppi e circoli in seno all'*intelligencija*, animati da un vivace dialogo critico in dibattiti privati e pubblici.⁴ Questo orientamento ha incoraggiato coloro che disponevano di uno spazio adeguato a indire riunioni periodiche per discutere di arte, religione, filosofia, psicologia, dell'occidente, di quei problemi spirituali⁵ che angosciavano non solo larghi strati dell'*intelligencija*, ma specialmente i "cercatori di Dio".⁶ È probabile che questi dialoghi fossero molto animati, considerata l'eterogeneità dell'assemblea, a cui partecipavano, oltre a artisti, filosofi, ortodossi tradizionalisti anche antroposofi, adepti di movimenti esoterici.⁷

Troviamo conferma indiretta dell'animazione di questi dibattiti nel *Samopoznanie*⁸ di Berdjaev, in cui il filosofo afferma che i russi discutono in modo molto più animato dei francesi, incapaci di sfiorare la verità ultima perché si accontentano di brillanti dispute. Possiamo facilmente immaginare quale clima dominava in quegli incontri in base ad una testimonianza relativamente recente:

Le dimanches après-midi, des Français et des Russes émigrés se tenaient autour d'une grande table. Parmi eux se trouvaient souvent des écrivains tels que Jacques Madaule, Jean Daniélou et

3 Tra i pensatori dell'800 dobbiamo ricordare A.A. Potebnja (1835-1891) che tra i primi ha avviato un discorso sul rapporto dialogico tra pensiero e arte, impostazione che ha avuto eco poi in Špet, Losev, Vygotskij.

4 Celebre è la lettura pubblica *O granicach iskusstva* di Vjačeslav Ivanov nel 1916, considerata un evento di massima importanza, al quale assisterono A. Belyj, P. Florenskij e A. Blok.

5 Non sto ad elencare i numerosi e ben noti circoli religiosi, ma per sottolineare l'importanza del fenomeno vorrei ricordare che Florenskij, mentre era docente all'Accademia teologica di Mosca, propose di creare un circolo letterario tra gli studenti di teologia, ma il suggerimento non aveva incontrato il favore del procuratore generale Pobedonoscev.

6 Ai quali appartenevano personaggi di rilievo, come M. Gor'kij e, tra gli altri, Gercen, L.N. Tolstoj, Čechov, Bulgakov.

7 Basta citare P.D. Uspenskij che aderì al gruppo formatosi intorno a Gurdžiev.

8 *L'autobiografia spirituale* scritta negli anni Trenta e Quaranta a Parigi.

Stanislas Fumet. Les problèmes métaphysiques étaient immédiatement abordés. Nicolas Berdiaev discutait avec passion. Quand les oppositions devenaient par trop vives, les mots français lui faisant brusquement défaut, il s'exprimait en russe. Parfois ses amis russes étaient si pressés de parler qu'ils n'attendaient pas les uns et les autres que chacun eût achevé sa phrase. Les paroles s'entremêlaient et la voix de Nicolas Berdiaev dominait le tumulte. Le ton devenait impérieux, les visages crispés (...) Soudain tout s'apaisait et Nicolas Berdiaev prononça en français une phrase chargée d'humour. (Davy 1964: 75).

Tra i *cerchi* ideologici si ricordano anche formazioni minori,⁹ ma a noi interessano soprattutto i circoli letterari e tra questi l'*Opojaz*, i vari cenacoli dei futuristi, il *cech poetov* (Il laboratorio dei poeti), i caffè letterari, tutti sorti perché il simbolismo aveva trascinato la società verso un dibattito culturale onnicomprensivo. L'*intelligencija* ne sentiva appieno l'urgenza, perché vivendo ai margini di un mondo dominato da un regime centralizzato e conservatore, cercava di approfittare di tutti gli spazi disponibili per portare avanti un libero dibattito sui problemi del paese.

Bisogna però sottolineare che la Russia del 1917 non era un mondo chiuso in sé, ma un'arena aperta in cui si svolgeva una lotta universale (non solo in campo politico), con correnti culturali orientate verso l'occidente che ambivano a dare risposte universalmente valide agli interrogativi paneuropei. Per offrire valide risposte ai paesi occidentali si va alla riscoperta del folklore russo, e la Gončarova, Vrubeľ, Vasnecov danno vita al cenacolo di Abramcevo per dialogare con la natura, con gli artigiani e per risalire alle radici di antichi valori popolari, un'esperienza che vivrà più tardi anche Lentulov.¹⁰ Altri, come Kandinskij, si misurano con i cenacoli occidentali, dialogando però a distanza anche con la Russia e da questo dibattito nasce *Lo spirituale nell'Arte*, opera fondamentale per il formarsi di una *chudožestvennaja kul'tura* russa e soprattutto per far comprendere all'occidente che oramai era necessario tenere conto dei valori che la Russia aveva da proporre al resto dell'Europa.

Sul *background* del simbolismo nasce dunque un'*energeja* senza precedenti che finisce per provocare una esplosione generale che si palesa nell'avanguardia e si affaccia all'Europa occidentale, dove suscita meraviglia M. Čiurlionis che traduce in pittura la sinfonia

9 Uno di questi è *Christianskoe bratstvo bor'by* fondato da Sventickij, al quale aderì V. Ern e in un primo tempo anche Florenskij.

10 Includiamo fra questi Kustodiev, Djagilev, Jakulov.

musicale, tentativo già realizzato da A. Belyj nelle sue *sinfonie* poetiche, esperimenti che, se non sbaglio, non hanno precedenti altrove. Intanto Skrjabin trasforma i suoni musicali in immagini colorate e la conseguenza di tutti questi tentativi artistici è una forte propensione verso la sintesi. In concomitanza con l'affermarsi delle nuove forme artistiche nasce infatti la necessità di codificarne le leggi per rendere la propria esperienza accessibile ad altri, come dimostrano gli scritti di Malevič Kandinskij, Larionov.¹¹

L'inclinazione alla teorizzazione ha trasformato il simbolismo in corrente dialogica, in terreno sul quale è nato il formalismo¹² che ha messo in discussione tutto ciò che era convenzionale e ha generato una *Weltanschauung* (*mirosozercanie*) dialogica che si rivela pienamente negli scritti *O sobesednike* e *Slovo i kul'tura* di Mandel'stam. Questi insiste sulla funzione del dialogo come requisito artistico e si presenta oggi come precursore russo dell'ermeneutica letteraria contemporanea. Nel *Razgovor o Dante* e nel *Viaggio in Armenia* Mandel'stam *beseduet*, dialoga con tutte le discipline e giunge a sintesi sorprendenti, contrapponendo le terzine di Dante o lo spettacolo del paesaggio armeno alle conquiste delle scienze naturali. L'Achmatova mette invece in discussione la propria espressione poetica, verifica nel confronto con altri il rapporto tra forma e vita, come confermano le memorie della Čukovskaja. Dai molteplici interessi sollecitati dal simbolismo nasce anche l'«esplosione» della mentalità dialogico-critica dei pensatori Florenskij, Bachtin e Lotman.

Nell'approccio a questa dialogicità mi attengo al criterio della *Wahlverwandtschaft* goethiana che lascia ampio margine al confronto tra una tipologia e l'altra, partendo dal presupposto che una cultura è sempre dialogica, perché, se fosse monologica, sarebbe condannata a perire. Della opposizione dialogica tra

11 La tendenza verso la teorizzazione prende avvio dal simbolismo con gli scritti teorici di Brjusov, Blok, Belyj, Ivanov, autori che s'interrogano sulla validità della propria esperienza poetica. I pittori dell'avanguardia compiono un ulteriore passo e attribuiscono alla loro esperienza artistica un valore quasi filosofico, come dimostrano, per esempio, il *Suprematismo* di Malevič e gli scritti di M. Larionov, riuniti in *Une Avant-garde explosive*.

12 È noto che Šklovskij avvia il discorso su L'arte come procedimento da un dialogo a distanza con Potebnja per ridefinire l'unità creativa minima che non deve essere più l'immagine/simbolo (che ha le proprie origini proprio in Potebnja), ma un artificio che supera il valore di simbolo.

Florenskij e Bachtin si è occupata in Italia la Ferrari Bravo: la studiosa, senza peraltro addentrarsi in rischiose valutazioni, ha dimostrato che il dialogo florenskiano poggia sull'antinomia "libertà-necessità", mentre quello di Bachtin si muove tra "dialogismo e monologismo" (Ferrari Bravo 1987). Lo studioso americano Holquist mette in luce l'affinità e le discordanze fra la concezione dialogica dei due pensatori, limitandosi a una rispettosa messa a fuoco delle singole posizioni (Holquist 1991: 178-185), mentre la studiosa russa N. Boneckaja opera una contrapposizione, dando la preferenza al dialogo di tipo bachtiniano (Boneckaja 1991).

Non c'è dubbio che nella concezione dialogica di Florenskij, Bachtin e Lotman ci troviamo alla presenza di tre modi, di tre concezioni dialogiche corrispondenti alla scelta ideologico-scientifica compiuta da ciascuno dei tre autori. Tenterò di tracciarne le linee in un dialogo a distanza.

La tendenza dialogica manifestatasi nell'area simbolista, con la quale Florenskij era stato in contatto (Florenskij-Belyj 1991: 399), ha probabilmente accentuato in lui un'inclinazione che gli era *naturaliter* congeniale, come conferma l'opera *Stolp i utverždenie istiny* (Florenskij 1914b), impostata nel rispetto della forma dialogica: ogni lettera/capitolo è rivolta, secondo il principio socratico, ad un interlocutore. La disposizione a tale tendenza spicca nei ricordi d'infanzia, dove l'autore ricorda come da bambino a Batumi egli s'intrattenesse con il mare, per compiere una verifica di quelle verità che gli erano allora accessibili. Captando la melodia segreta del mare, scopriva i misteriosi tesori che si nascondevano nelle sue profondità, permettendogli di percepire per la prima volta la

sconfinata ricchezza di colori, fiori, profumi che finisce per incantare la mia mente, mi mozza il fiato con la sua vivacità e tutta questa pienezza ci è data dal mare (Florenskij 1992: 55).

Florenskij ricorre quasi in tutte le sue opere alla forma dialogica perché ha bisogno di un interlocutore, un *penchant* che si rinsalda negli anni postrivoluzionari, quando era difficile dialogare con l'altro a viva voce. Con tale spirito si avvicina nel 1922 all'opera dantesca partendo dalla sua posizione dialogica. Florenskij, come è noto, è di estrazione platonica e neoplatonica, lontano da Kant, il cui rigore euclideo gli è estraneo. Egli si muove, al contrario, nella scia di Lobačevskij e Gauss, propende verso la geometria non euclidea¹³

13 Un paragrafo di commento a *Gli immaginari in geometria* è dedicato a Dante in occasione del VI Centenario della morte del sommo poeta

che lo incoraggia a affrontare le terzine della *Divina Commedia* (Inferno, XXIII: 71-91) in modo dialogico, interpretandole secondo i principi di questa geometria. Egli giunge così alla conclusione che il mondo del sommo poeta non è contenibile entro la rigida struttura della geometria euclidea, perché il suo sistema è costituito da un susseguirsi di elissi e non di cerchi (Florenskij 1922: 48) e con questa asserzione infrange gli schemi critici tradizionali.

Florenskij è inoltre dotato di una dialogicità critica che applica soprattutto all'interpretazione dell'icona, immagine dialogica per eccellenza nella sua bidimensionalità e il teologo, muovendosi costantemente tra visibile e invisibile, scopre nell'icona il segno tangibile di questa contraddittorietà che viene superata con la prospettiva rovesciata o la pluralità dei punti di vista. Secondo questa teoria l'icona raffigura in modo visibile l'idea invisibile, permettendo di giungere al superamento dello spartiacque che separa i due versanti del sapere e della vita umana. Tale deduzione assurge in lui a una *Weltanschauung* che lo spinge a entrare in dialogo anche con altri popoli per verificare se, individuandone gli elementi contrastanti, si rivelino anche quelli unificanti, per giungere ad una nuova disciplina umanistica che avrebbe voluto definire: *mirosozercanie* dei popoli.¹⁴ Questo orientamento genera in lui un profondo rispetto per la cultura altrui, lo pone al di sopra di estremismi slavofili o occidentalisti¹⁵ e lo induce a contrapporre aree e testi distanti (Lotman 1992a: 121), metodo che riassume l'originalità del suo pensiero.

Come già accennato, la pluralità dei punti di vista costituisce una delle maggiori caratteristiche del suo metodo, che gli era stato suggerito dal suo maestro N. Bugaev, sostenitore della discontinuità basata sull'improvviso passaggio da una entità all'altra, da un angolo visivo all'altro. Quest'idea costituisce il momento centrale del pensiero florenskiano ed è un aspetto familiare al dialogo lotmaniano, come dimostra *Cultura e esplosione*, basato pure sulla discontinuità e la pluralità dei punti di vista. Del resto vorrei

italiano

14 Per realizzare questa idea aveva trasformato la cattedra di storia della filosofia in storia della *Weltanschauung* (*mirosozercanie*) dei popoli.

15 Mi sembra ozioso collocare Florenskij nel campo degli slavofili, proposta motivata dal fatto che egli aveva pubblicato le lettere di Ju. Samarin, apprezzate per l'alto valore spirituale.

ricordare che nel 1967 Lotman ha per primo reso nota l'esistenza della *Prospettiva rovesciata*, pubblicandola nella rivista di Tartu.¹⁶

Anche la dialogicità bachtiniana è legata al medesimo principio; egli parte dal presupposto che il punto d'approccio è della massima importanza in una discussione interculturale e giunge poi alla conclusione che ogni spostamento o cambiamento del punto di vista comporta un risultato nuovo o diverso. C. Emerson è convinta dell'importanza di questo criterio per mettere a fuoco il pensiero bachtiniano che collega con la tradizione iconografica, partendo dal libro di L. Uspenskij,¹⁷ basato sulle teorie florenskiane.

Bachtin era di matrice kantiana e neo-kantiana e quindi di corrente opposta rispetto a quella di Florenskij, sebbene temporaneamente essi siano stati affiancati da un certo interesse per la teoria della conoscenza. La loro dialogicità, al di là della diversità messe in evidenza dalla Ferrari Bravo, ha in comune l'elemento linguistico: antinomico in Florenskij, in cui, come nella icona, esiste l'opposizione tra visibile (significante) e invisibile (significato), non monologicamente chiuso, ma dialogicamente aperto verso altre dimensioni; in Bachtin invece il principio dialogico è di "massima decentralizzazione, di energia centrifuga con finalità aperta". Secondo Caryl Emerson si può dunque concludere che:

nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future (Emerson 1994: 6).

Al di là di evidenti divergenze, i nostri autori sono legati dalla convinzione che la sostanza dell'io può essere sfiorata soltanto contrapponendola dialogicamente a due o più entità altre. Questa convinzione ha contribuito a generare in ognuno una originale Weltanschauung e, secondo la Emerson, quella di Bachtin poggia essenzialmente sul rapporto tra l'io e l'altro e resta proiettata nel futuro. È indubbio che il *mirosozercanie* di Florenskij era anche orientato verso il futuro (cfr. *idem*).

16 Il punto di vista dialogico apre vaste prospettive tipologiche, come dimostra la discussione lotmaniana sulla *zakonomernost'*, lo spazio geografico e creativo, il rapporto fra tempo e Tempo per individuare la tipologia di determinate culture (Lotman 1992b: 386-479).

17 C. Emerson è convinta che la pluralità dei punti di vista è sostanziale nella concezione bachtiniana, motivata, a suo parere, dalla prospettiva iconografica come esposta da Leonid Ouspensky (Ouspensky 1982).

Bachtin intanto si dedica a esplorare il discorso e la parola, all'interno della quale scopre la pluridirezionalità che ne rende la vita interiore complessa. Per indagare il segreto di questa interazione mette l'accento su un concetto etico che si potrebbe rendere con "comportamento responsabile" (*postupok*), il che lo avvicina a Buber e Levinas.

La dialogicità si cristallizza invece in Lotman nell'opposizione tra *svoe* e *čužoe*, opposizione che si dovrebbe porre a frontespizio della sua *opera omnia* perché riassume la sostanza del suo pensiero. A questa antinomia è rimasto fedele fino agli ultimi giorni, come dimostra il convegno voluto da lui a Tartu nel giugno del 1993, dedicato a questo tema dialogico. In quell'occasione Jurij Michajlovič ne espose la sostanza in una lezione introduttiva, un testamento lasciato a allievi ed estimatori, in cui metteva in chiaro come l'intersecarsi dei due termini contrastanti di questo binomio accendesse sempre nuove energie, spingendo numerosi fattori a lievitare, a fermentare e a generare nuovi concetti e fenomeni culturali. Si può aggiungere che in questa opposizione echeggia il principio bachtiniano "io-altro" e anche in questo senso il pensiero critico russo può essere accostato a quello di Buber e Levinas.

Il semiologo di Tartu concepiva il dialogo dal punto di vista metodologico come strumento di indagine per misurare l'interdipendenza fra diverse aree, teorie o testi, il che costituisce il perno intorno al quale ruota la sostanza dei suoi criteri semiologici. Questa impostazione gli ha permesso di individuare i singoli momenti dell'evoluzione interculturale e di mettere a fuoco le singole fasi che si verificano nello scontro tra *svoe* e *čužoe*.

La sensibilità dialogica lotmaniana si distingue infine per la sua capacità di leggere i segni dei fenomeni culturali, di intuirne l'interdipendenza perché nella sua accezione culturale nulla può esistere isolato, giacché ogni sistema è messo in rapporto con l'extra-sistema. L'importanza di questo procedimento gli si era forse rivelata per la prima volta a contatto con la scuola letteraria etnografica pietroburghese basata sul raffronto tra tradizioni etnografico-strutturali di diversa origine. Della medesima influenza aveva risentito anche Bachtin, seguendo i corsi di alcuni di questi maestri.

La dialogicità di Florenskij, al di là delle affinità evidenziate, si muove nella dimensione matematica e si distingue perché cerca di convalidare ogni idea con il procedimento della prova, il che lo spinge a compiere la verifica secondo i principi della logica matema-

tica. Anche questo metodo conferma che egli è sempre in dialogo con se stesso e ciò gli permette di giungere a risultati inattesi, dopo aver messo tutto dialogicamente in discussione. Negli anni Dieci egli elabora le *Stratificazioni della cultura egea* e avvalora con recenti reperti archeologici quanto esposto precedentemente nel saggio sulla *Filosofia presocratica*. Tale procedimento non sorprende in una esposizione filosofica, ma stupisce in uno *zitie* (Vita), in cui narra come i confratelli di abba Isidoro si fossero scandalizzati perché lo *starec* cantava a un rospo i salmi del mite re Davide. Per giustificare tale fatto Florenskij afferma:

un altro abba, S. Macario il Grande, era solito ripetere che come il sole, pure illuminando con la sua luce le lordure (...), non si insozza (...), analogamente la bontà di Dio penetra ogni anima restando immacolata (Florenskij 1992: 50).

Il procedimento della prova non inficia tuttavia l'affinità con il "non finito" di Bachtin. Nella premessa al ricordato trattato filosofico e alle *Stratificazioni* Florenskij afferma che una lezione deve essere sempre dialogicamente aperta, non deve comunicare verità monologicamente chiuse, bensì stimolare l'altro a svilupparle oltre per ottenere nuovi risultati. La prova, sempre proiettata verso il futuro, appare dunque come un *priem* che può fare da guida nell'approccio a tesi o idee ipotizzate.

La dialogicità dei nostri autori è dunque accomunata dalla pluralità dei punti di vista e dalla discontinuità, arricchite nelle ricerche bachtiniane dalla polifonia¹⁸ che gli è forse stata suggerita dalla solenne tradizione corale della musica religiosa russa a cappella. L'amore per la musica ha affinato la sua sensibilità per le vibrazioni della parola, ha reso il suo orecchio interiore capace di cogliere le sfumature dell'orchestrazione polifonica di una composizione poetica e questa qualità gli ha permesso di penetrare nella tensione dialogico creativa dell'opera e dei personaggi dostoevskiani.

Il problema della dialogicità è infine inscindibile da quello della creatività, anch'essa sempre aperta e rivolta verso l'altro, problema

18 È noto che gli studiosi da Holquist a Machlin, da Averincev a Emerson sono convinti che Bachtin fosse un uomo religioso, sebbene non nel senso dogmatico. La Emerson suppone che fosse vicino agli slavofili, ma io giudico più prudente evitare queste classificazioni e preferisco insistere sulla matrice simbolista, movimento che è stato più significativo per Bachtin.

già esposto da A. Belyj, A. Blok e Vjačeslav Ivanov,¹⁹ fautori di una grande libertà creativa che ha stimolato una eccezionale produttività artistica in Russia.²⁰ Molte di queste opere originalissime sono in buona parte il risultato di una forte tensione dialogica tra autore, eroe e l'altro, problematica questa già affrontata da Bachtin in *L'autore e l'eroe*. Il medesimo problema aveva nel 1911 spronato N. Berdjaev a dare una risposta agli interrogativi sorti in concomitanza con le nuove esigenze creative, redigendo *Smysl tvorčestva (Il significato dell'atto creativo)*,²¹ un manifesto o pamphlet, in cui dichiara:

creazione può essere definito solo ciò che è stato creato da una sostanza originale che possiede la forza di fare crescere la potenza nel mondo. Ciò che è prodotto dall'esterno (...) con una sostanza preesistente non è creatività. La creazione non consiste in un nuovo rapporto fra le singole parti del mondo. Se il mondo non è una gerarchia di sostanze personali, dotate di forza indipendente e originale, allora la creazione non è possibile nel mondo (Berdjaev 1986: 168).

Questo concetto berdjaeviano è legato agli impulsi della potenza (*moč*), ai forti stimoli sollecitati dalla dinamica dell'*energeja*. L'atto creativo è, secondo questa concezione, talmente propulsivo da essere in grado di modificare lo spazio, d'immettervi forme nuove, originali, precedentemente sconosciute. Questo punto di vista coincide con quello florenskiano e bachtiniano perché basato sulla forza motrice dell'*energeja*, la cui potenza è intrinsecamente dialogica. Florenskij formula quest'idea prima della rivoluzione in *Smysl idealizma (Il significato dell'idealismo)* (Florenskij 1914a: 65), in *Naplastovanija egejskoj kul'tury*²² (1913) e, dopo il 1917, in *Ikonostas* (1919) e in *Antinomija jazyka (L'antinomia del linguaggio)* (1922) (Florenskij 1989). La medesima idea è presente

19 Mi limito a ricordare alcuni di questi scritti: A. Belyj: *Iskusstvo (Arte)*, *Smysl iskusstva (Il significato dell'arte)*, *Emblematika smysla (L'emblematica del significato)*; A. Blok: *Kraski i slova (Colori e parole)*, *Narod i intelligencija (L'intelligencija e il popolo)*; V. Ivanov: *O granicach iskusstva (I limiti dell'arte)*, *Forma formans i forma formata*.

20 Il problema del significato della creatività fu sentito in Russia più acutamente dai simbolisti che non nel periodo romantico.

21 Quest'opera fu giudicata da Berdjaev, fino alla fine della vita, una delle più valide da lui create.

22 Discutendo un ritratto femminile di Cnosso afferma che l'irregolarità dei tratti trasmette l'*energeja* interiore di cui è carico il personaggio.

in Bachtin, ma risulta orientata in senso etico verso il *postupok* o comportamento responsabile:

arte e vita non sono la stessa cosa, ma devono diventare inscindibili nell'unità della mia responsabilità (Bachtin 1986: 8).

L'affinità tra l'idea creativa di Berdjaev e quella di Bachtin è stata messa in luce dalla Emerson, mentre Holquist sottolinea che l'idea di responsabilità bachtiniana è il frutto dell'*energeja*, della capacità della mente di raggiungere una non comune unità:

La personalità deve diventare totalmente responsabile: tutti i singoli momenti (della vita) non devono allinearsi solo uno accanto all'altro nell'ordine temporale della propria vita, ma devono compenetrarsi l'un l'altro nell'unità di colpa e di responsabilità (Bachtin 1986: 7-8).

Queste righe chiariscono inoltre che la forza creativa è ancorata alla categoria tempo, dotata anche secondo Florenskij di una *energeja* carica di potenza e di conseguenza in grado di modificare la realtà spaziale, come confermano *Organoproekcija* e *Analiz prostranstvennosti (Analisi dello spazio)*, testi elaborati nel corso degli anni Venti (Florenskij 1969, 1985). Non c'è dubbio che la forza di questa *energia creativa* nasce dal rapporto dialogico tra l'io e il mondo. Esprimendoci in termini bachtiani possiamo dire: l'io risponde alle esigenze dell'altro con l'atto creativo perché ognuno di questi atti deve essere fondato su un comportamento responsabile.

A questo si può aggiungere che anche in Lotman l'idea creativa risulta ancorata all'*energeja* come era stata esposta negli anni Sessanta nella *Semiosfera*, un'idea che lo aveva avvicinato non solo a Vernadskij, ma anche a Florenskij: in una lettera a Vernadskij questi aveva accennato alla possibilità dell'esistenza di una *Pneumatosfera*, in cui si realizzerebbe uno scontro tra elementi prodotti dal progresso scientifico-tecnico e il mondo delle idee; questo processo sarebbe in grado di generare nuovi fenomeni culturali.

Resta ora da aggiungere che il dialogo del semiologo di Tartu si distingue per la sua sistematicità tipologica e che ogni problema viene affrontato all'interno di un contesto circoscritto, come dimostra la ricerca sulla letteratura russa del '700 che contempla, tra l'altro, anche lo studio dal significativo titolo *Russkaja literatura na francuzskom jazyke (La letteratura russa in lingua francese)*. Questo fenomeno si verifica negli anni 1740-1830/40, quando il progresso

culturale comincia a penetrare in Russia e non trova un terreno linguistico idoneo, in quanto la lingua russa non dispone dei neologismi indispensabili per formulare la novità del *cuzoe* che irrompe per mutare il tradizionale assetto del *svoe*. Prima di Lotman si era convinti che fosse stata la precarietà della lingua russa ad aver generato questo particolare genere letterario.²³

A uno sguardo retrospettivo risulta dunque che il dialogo a distanza tra tre eminenti spiriti del nostro tempo è stato, almeno in parte, condizionato da una delle periodiche esplosioni che caratterizzano l'evoluzione culturale russa. Il dialogo s'impone tuttavia anche come risultato della rivoluzione intellettuale provocata dal simbolismo che aveva imposto alla Russia una *pereocenka cennostej* (una rivalutazione dei valori) e aveva messo in moto una sorprendente energia creativa. Questo movimento porta indubbiamente in sé i germi che favoriscono l'esplosione della rivoluzione, ma con la sua carica di *energeja* anche verso un'opera così peculiare come quella di Malevič che risale alla protoforma per tentare di sollecitare nell'altro un dialogo che possa mettere tutto in discussione e proporre nuove soluzioni per il futuro. D'altra parte anche Mandel'stam, come già detto, è convinto che l'autore deve rivolgersi ad un interlocutore, quando cerca di affrontare nuovi problemi creativi.

L'idea della continuità culturale avanzata da Geller è stata certamente stimolante per verificare se il grande capovolgimento della rivoluzione d'ottobre abbia provocato un blocco nell'evoluzione delle condizioni intellettuali in Russia. Mi sembra che un filo percorra tutta la storia ideologica russa da Berdjaev a Florenskij, Bachtin, Lotman e che esso non si sia spezzato nemmeno nel *caos* dei fatti rivoluzionari. Ciascuno ha cercato di rispondere ai fatti storici secondo le proprie esigenze intellettuali e la tensione creatasi in quella particolare situazione. Il loro atteggiamento, sostenuto da un eccezionale comportamento responsabile, rivela che la Russia, perfino in mezzo al *caos*, è in grado di proporre autonome soluzioni culturali e artistiche in un impegno di fedeltà alla sostanza della sua *chudožestvennaja kul'tura*, profondamente radicata nella *počva* (humus) delle antiche tradizioni della Rus'.

23 Un altro interessante esempio citato da Lotman è la funzione dialogica del libro che, una volta penetrato nell'*intérieur*, ha infranto l'isolamento, il monologismo nel quale tradizionalmente si rinchiodava l'*intelligencija* russa.

Partendo dai principi goethiani ho cercato di verificare come il *background* del simbolismo abbia condizionato la vita intellettuale di questi tre studiosi. Le diversità che distinguono il loro dialogo spronano ad approfondire a ritroso la storia culturale, partendo dall'eredità lasciata da questi nostri contemporanei, nella convinzione che solo un dialogo aperto verso l'altro e la realtà del *byt* possa mettere in moto nuove tendenze creative senza compromettere la continuità di cui parla Geller.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, M.M.
 1975 *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975.
 1986 *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1986.
- Berdjaev, N.
 1986 *Smysl tvorčestva. Opyt opravdanija čeloveka*, Paris 1986.
- Boneckaja, N.
 1991 *Teorija dialoga u M. Bachtina i P. Florenskogo*, in: *M.M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka – Problemy bachtinologii*, S. Peterburg 1991: 52-60.
- Clark, K. – Holquist, M.
 1991 *Michail Bachtin*, Bologna 1991.
- Davy, M.M.
 1964 *Nicolas Berdiaev. L'Homme du Huitième Jour*, Paris 1964.
- Emerson, C.
 1994 *Bachtin at 99: His Life and Legacy*, “Strumenti critici”, 1994.

- Ferrari Bravo, D.
1987 *Ponjatje slova u Bachtina i u Florenskogo*, "Europa Orientalis", 1987: VI: 135-149.
- Florenskij, P.A.
1914a *Smysl idealizma*, Sergiev Posad 1914.
1914b *Stolp i utverzdenie istiny*, Moskva 1914.
1917 *Pervye šagi filosofii. Iz lekcij po istorii filosofii*, Sergiev Posad 1917.
1922 *Mnimosti v geometrii*, Moskva 1922 (reprint Muenchen, Verlag Otto Sagner 1985).
1969 *Organoproekcija*, "Dekorativnoe iskusstvo SSSR", 1969: XII.
1985 *Analiz prostranstvennosti v chudožestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijach*, Paris 1985.
1989 *Antinomija jazyka*, "Studia Storica Hungarica", 1986: IV: 117-163; (trad. it. P.A. Florenskij, *Attualità della parola*, Milano 1989: 59-117).
1992 *Sol' zemli*, Platina 1984 (trad. it. *Il sale della terra – vita dello staret Isidoro*, Comunità di Bose 1992).
- Florenskij, P.A. – Belyj, A.
1991 *Perepiska P.A. Florenskogo s Andreem Belym*, "Kontekst", 1991.
- Geller, L.
1994 *Slovo Mera Mira – stat'i o ruskoj literature XX veka*, Moskva 1994.
- Lotman, Ju.M.
1992a *Kul'tura i vzryv*, Moskva 1992 (tr. it. *Cultura e esplosione*, Milano 1993).
1992b *Problema vizantijskogo vlijanija na ruskuju kul'turu v tipologičeskom osvjaščenii*, in: Lotman, Ju.M., *Izbrannye stat'i*, Tallinn 1992: I.
1994 *Besedy o ruskoj kul'ture – byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načala XIX veka)*, S. Peterburg 1994.

Ouspensky, L.
1982

Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe, Paris
1982.

Zernov, N.
1974

Russkoe religioznoe vrozozhdenie XX veka, Paris
1974.

СТРУКТУРА И СВОБОДА
(ИЗ ЗАМЕТОК О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЯХ
ТАРТУСКОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ)*

Михаил Лотман

Уважаемые коллеги! С чувством глубокого волнения выступаю здесь сегодня перед вами. Дело в том, что Испания – страна, в которой моему отцу так и не удалось побывать, но о которой он постоянно думал и в которую он мечтал попасть. Так, 15-летним подростком он пытался бежать в Испанию, чтобы принять участие в гражданской войне. В дальнейшем на смену романтическим увлечениям юности пришел более серьезный интерес к уникальной культуре Испании, причем не столько даже к ее литературе (хотя *Песнь о моем Сиде*, Лопе де Вега, Сервантес и Федерико Гарсия Лорка всегда находились в орбите его внимания), сколько к живописи: Эль Греко, Гойа и, в особенности, Веласкес были его постоянными собеседниками. Я не случайно употребил здесь это казалось бы неуместное слово – названных художников отец ценил не столько даже как живописцев, сколько как мыслителей европейского масштаба. Наконец, уже за несколько недель до своей смерти, вспоминая страны, в которых ему так и не удалось побывать, отец сказал, что по-настоящему сожалеет лишь о том, что не был в Испании.

Все это имеет определенное отношение и к основному предмету моего сообщения, поскольку свобода передвижения является неотъемлемой частью свободы вообще. Хотя тема моего доклада звучит вполне академично и даже по-философски отстраненно, предмет этот не лишен злобы дня и сам вопрос о соотношении структуры и свободы стоит сейчас совершенно иначе, нежели в 1960-е годы, когда складывалась парадигма тартуской семиотической школы. Дело в том, что в целом ряде постструктуралистских публикаций (и – шире – в культуре европейского постмодернизма вообще) делаются

* Настоящее сообщение было зачитано в качестве пленарного доклада на „Международной конференции памяти Ю.М. Лотмана” в Гранаде (Испания) 26 октября 1995 года.

вполне серьезные попытки дискредитации не только структурализма как научного направления и даже как мировоззрения, но и самого понятия структуры. Для постструктурализма структура есть набор жестких ограничений, сковывающих свободное развитие (не важно, идет ли при этом речь об отдельном человеке, искусстве, обществе или человечестве в целом). С этой точки зрения структуралистская ориентация мысли в XX веке знаменует, если воспользоваться выражением Эриха Фромма, „бегство от свободы” – структурализм философский и филологический оказывается явлением того же ряда, что и модернизм в искусстве и тоталитаризм в политике. Применительно к тартуской школе литературный критик В. Турбин прямо заявил, что лотмановский структурализм эквивалентен концентрационным лагерям сталинского ГУлага. Такого рода явно недобросовестные обвинения едва ли заслуживали бы внимания, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Поскольку критика структурализма ведется с позиций свободы, то получается, что его апология как будто направлена, по крайней мере косвенно, против свободы. Так, на конференции в Бергамо (Италия) в 1994 году, также посвященной памяти Ю.М. Лотмана, американский славист проф. В. Александров в своем выступлении¹ в защиту структурализма однозначно связывал свободу с произволом, а ограничивающий этот произвол порядок – со структурой, т.е. по сути дела исходил (с инверсией оценок) из той же концептуальной модели, что и постмодернисты. Такое представление имеет в европейской культуре глубокие корни и само нуждается, как сказали бы деконструктивисты, в деконструкции.

Вопрос о том, в какой мере постмодернистские обвинения обоснованы по существу дела мы рассмотрим ниже, пока же отметим, что с субъективной точки зрения дело обстояло прямо противоположным образом: дух свободы, исходивший из тартуских структуралистских штудий, был очевиден как для самих участников летних школ и семиотических изданий, так и для их противников из лагеря советской официальной науки, стремившихся если не к прямому запрету, то, во всяком случае, к строгому

1 См. в настоящем сборнике (*прим. ред.*).

ограничению деятельности тартуской школы. Приведу лишь несколько примеров в подтверждение этого тезиса.

По воспоминаниям основных участников летних семиотических школ в Кяэрику эти собрания выделялись не только новизной научных идей, но и особой освобождающей атмосферой. При этом дело шло не только о свободе научной и академической – на фоне советской действительности летние школы воспринимались как отдушины в затхлой атмосфере советской несвободы.²

Свой некролог Ю. Лотману Юлия Кристева – структуралист и бунтарь – начинает с того, что является с ее точки зрения главным: с падения берлинской стены. По ее мнению, берлинская стена была обречена уже в 60-е годы, в работах структуралистов разных стран – столь силен был освобождающий пафос этого направления мысли. Значительная роль в этой борьбе принадлежала вышедшим в 1964 г. в Тарту *Лекциям по структуральной поэтике*. Опять-таки не будем сейчас обсуждать вопрос о том,

2 Приведем лишь несколько характерных высказываний участников этих школ.

Б.М. Гаспаров: „Традиции академических свобод и интеллектуальной независимости, делавшие Дерпт уникальным явлением в русской академической жизни еще в прошлом веке, в значительной мере сохранились в Тарту 1950-1960-х годов. (...) и для тех, кто продолжал жить и работать за пределами тесного тартуского сообщества, систематические поездки в Тарту и погружение в этот мир стали необходимым духовным опытом. Сам факт наличия этого особого мира давал ощущение внутренней независимости, выхода в духовное пространство, защищенное от враждебной среды” (Гаспаров 1994: 281-282).

Г.А. Лескис: „(...) я (...) ждал от него [от Тарту – М.Л.] освобождения, хотя и не политического, но духовного. (...) И действительно – такой свободы мысли и слова, такого отсутствия всякой казенщины я до того не встречал ни разу в жизни.” (Лескис 1994: 313, 315).

В.Н. Топоров: „(...) наше состояние [во время летних школ – М.Л.] – как бы изъятость из *мира сего* с его злобой дня, чувство раскрепощенности, ощущение близости пространства свободы и предстоящей встречи с ним, эйфория духа” (Топоров 1994: 336).

Вероятно, наиболее радикальное мнение было высказано поэтом и семиотиком О.А. Седаковой, назвавшей тартуско-московский структурализм авангардом освободительного движения в Советском Союзе (Седакова 1995: 262-265).

насколько эти претензии обоснованы, однако в искренности их сомневаться не приходится.

В своих мемуарах Б.Ф. Егоров вспоминает о значении кибернетических идей 50-х годов для зарождавшейся тартуской школы. При этом прочтение, например, работ Н. Винера и У.Р. Эшби представляется сейчас одновременно и принципиально важным и несколько курьезным. Курьез здесь в том, что кибернетическая проблематика переводилась в философскую плоскость, а эвристические приемы кибернетики (я имею ввиду здесь, например, метод „черного ящика”, принцип обратной связи и гомеостазиса и т.п.) воспринимались в качестве положений, имеющих общенаучное методологическое значение. При этом первостепенное значение отводилось кибернетической формулировке проблемы свободы.³

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Марксизм принял (лишив однако ее большей части этического содержания) формулировку Б. Спинозы, согласно которой свобода есть осознанная необходимость. Т.о. свободы нет в природе вещей, она целиком лежит в сфере идеологии, т.е. свобода по сути своей иллюзорна. Развитие субъекта определяется исключительно воздействием на него объективной реальности, в первую очередь – реальности социально-экономической. Развитие есть адаптация субъекта к условиям внешней среды. Очевидно, что в таком подходе к решению проблемы свободы марксизм следовал не только Спинозе, но и Дарвину (Ф. Энгельс прямо указывал на влияние дарвинизма на становление марксизма). Хотя марксизм и критиковал концепции социального дарвинизма за прямолинейное перенесение теории естественного отбора из биологической сферы в социальную, очевидно, что

3 „Меня (...) перевернула книга Н. Винера [*Кибернетика и общество* – М.Л.]: все смутные сомнения относительно «свободы как осознанной необходимости» и жесткого детерминизма, однонаправленности его сверху вниз – рассеялись, разрешились. Я немедленно сделал доклад на нашем методологическом семинаре и, как сейчас, помню живое творческое горение мысли, буквально внешне отразившееся на лице Ю.М. Лотмана: обратная связь и диалектическое понимание свободы и выбора показывают и философскую, и социально-политическую нелепость тоталитарных режимов” (Егоров 1994: 96).

проблема воздействия социальной среды на субъекта в марксизме решается совершенно аналогично тому, как трактуется воздействие природной среды на организм в дарвинизме. Все это следует учитывать в контексте того неприятия дарвинизма, который всегда был характерен для Ю.М. Лотмана (этой неприязнью объясняется, в частности, публикация биолога А. Любищева в тартуских семиотических изданиях); антидарвинизм и антигегельянство⁴ тартуского структурализма были косвенно направлены против марксизма, прямая критика которого в Советском Союзе была невозможна.

Пафос тартуского методологического семинара в конце 1950-х – начале 1960-х годов и состоял в том, чтобы, руководствуясь новейшими идеями кибернетики, теории информации и структурной лингвистики, перевести такие проблемы как свобода, необходимость, система, структура и т.п. из сферы спекулятивной философии в сферу беспристрастного научного знания.⁵ Так, по мнению Ю.М. Лотмана, учет механизма обратной связи во взаимоотношении системы со средой позволяет отказаться от представления свободы как осознанной необходимости. Система посылает некий импульс в окружающую ее среду, получает по каналам обратной связи определенный ответ, учет которого приводит к корректировке „поведения” системы. Таким образом развитие предстает, в первую очередь, реализацией внутренних потенций системы и лишь во вторую очередь адаптацией к внешним условиям (даже если система не посылает целенаправленных импульсов, но лишь воспринимает поступающую извне информацию, инициатива в „диалоге” со средой все равно принадлежит ей уже в силу самого ее присутствия в данной среде).⁶ Свобода оказывается связанной с самореализацией внутренних возможностей, а не с осознанием диктата внешних условий. Таким образом, подобно тому, как тартуские летние школы

4 Об этом см. М. Лотман 1995.

5 Представление, что введение научной аргументации в философский спор знаменует конец философии – дань позитивизму, едва ли не единственная в мировоззрении Ю.М. Лотмана.

6 Последнее положение очевидным образом соотносится с принципом дополнительности Н. Бора.

были окружены атмосферой свободы, и становление самой методологии тартуского структурализма неразрывно связано с рефлексией над проблемой свободы.

Теперь уже совершенно очевидно, что дальнейшее рассмотрение соотношения свободы и структуры требует выхода за рамки чистой филологии в область философской проблематики. Однако, во избежание возможных недоразумений, считаю необходимым подчеркнуть, что предлагаемый ниже анализ философской проблемы сам не является философским, но семиотико-культурологическим. И дело здесь не только в том, что я не считаю себя достаточно компетентным для проведения собственно философского анализа, но и в самих целях этого анализа. Грубо говоря, нас будет интересовать не столько то, чем же является свобода так сказать „на самом деле” (или, говоря семиотически, что является ее референтом), сколько внутренняя логика выстраивания концепции свободы и место ее в культурном механизме той или иной эпохи. Иными словами, нас интересуют, в первую очередь, сигнификации и коннотации понятия свободы, а такой анализ уже лежит в компетенции семиотических исследований.

При проведении этого анализа мы будем руководствоваться методологическими принципами тартуского структурализма, согласно которому содержание любого концепта – не важно, относящегося ли к некоторой художественной, научной ли, философской ли системе – не может рассматриваться в изоляции или лишь в его связи с референтом. Поскольку каждый концепт занимает определенное место в концептуальной системе, его значимость (*valeur* Ф. де Соссюра) определяется совокупностью структурных связей с коррелирующими с ним концептами. Для экспликации хотя бы основных черт этой значимости необходимо выявление как минимум противостоящего концепта. Так, Ю.М. Лотман неоднократно подчеркивал, что обширная литература, посвященная эстетике комического, в основном проходит мимо существа дела именно в силу того, что рассматривает содержание этой категории изолированно от коррелирующих с ней и ей противостоящих. Например, в европейской художественной системе нового времени

сколь угодно продуктивное рассмотрение проблемы комического возможно лишь в его корреляции с трагическим и т.п. Применительно к категории свободы это означает, что мы постоянно должны иметь в виду, как минимум, противоположный полюс: любая концепция свободы не может не включать в себя определенное представление о несвободе.

Проблема свободы, начиная с принятия христианства, всегда была одной из центральных в концептуальном пространстве европейской культуры. Уже Св. Августин выдвинул принципиально важный тезис о двух различных типах свободы. Первая, малая свобода (*libertas minor*), есть человеческая свобода выбора и действия, это, так сказать, низкая свобода; вторая, большая свобода (*libertas major*), есть высшая свобода в Боге. Интеллектуальная аттрактивность учения Св. Августина не в последнюю очередь связана с его очевидной парадоксальностью: высшая свобода одновременно и утверждает низшую, и отрицает ее. Принятие высшей свободы, возможное только в качестве акта свободной воли, т.е. реализации свободы низшей, означает в то же время полный отказ от своей воли, полное подчинение воли Провидения. Отсюда же проистекает и следующий парадокс системы Св. Августина, связанный со свободой воли и предопределением: если все во вселенной предопределено, то где же то пространство, на котором осуществляется свобода выбора? Однако свобода выбора также предопределена. (Сам Св. Августин, как известно, подходил к проблеме таким образом, что предопределение оказывалось связанной с точкой зрения Бога, в то время как свобода выбора – с точкой зрения человека.)

Т.о. семантическое пространство свободы оказывается многомерным и в качестве антонима свободе может выступать и принуждение, и предопределение, и отказ от Бога. Последнее представляется принципиально важным, поскольку очевидным образом ассоциирует свободу с истиной. Ложь же оказывается также одной из антитез свободы. (Отметим в скобках, что любому человеку, на своем опыте знакомому с практикой тоталитарной государственности, это положение кажется столь очевидным, что его и формулировать неловко.) Сказанное

можно суммировать в следующей (естественно упрощающей) схеме:

	+		-
<i>Libertas major</i> :	свобода/истина ↔		предопределение
<i>Libertas minor</i> :	свобода выбора ↔		принуждение

Учение о двойственности свободы было глубоко усвоено теологической мыслью средневековья, однако в эпоху Ренессанса и Реформации оно было подвергнуто разделению и редукции. Секуляризованная философия Ренессанса отказалась от компонента, связанного с *libertas major*, в то время как протестантизм (особенно радикально – в его кальвинистском варианте) по сути дела отбросил идею *libertas minor*. Если для гуманистов эпохи позднего Ренессанса свобода все более ассоциировалась с абсолютным произволом, то для реформаторов свобода выбора есть опасная иллюзия, оборачивающаяся, по выражению Мартина Лютера, лишь свободой греха. Концепция реформаторов в какой-то мере явилась реакцией на волюнтаризм гуманистов, однако для нас главное заключается в другом: в обоих случаях концепт свободы коррелировал с предопределением: отказ от идеи предопределения приводил к полному волюнтаризму, отказ от идеи свободы приводил к абсолютизации предопределения. Одновременно редукция августиновской схемы привела к усилению аморфности и амбивалентности понятия свободы, смещению и смешению акцентов: ведь предопределение у Св. Августина коррелировало – в отличие как от Лютера, так и от полемизировавшего с ним Эразма Роттердамского – не со свободой выбора, а с высшей свободой-истиной (т.е. и Лютер, и Эразм прочли схему Св. Августина как бы по диагонали, соединив ее левый нижний член с правым верхним).

Философия Нового времени сохранила ренессансное представление об одноплановости свободы, однако в качестве антитетичного по отношению к ней концепта выступает теперь не предистигнация, а детерминизм. С одной стороны, субституция предопределения детерминизмом может считаться просто секуляризованной парафразой проблемы. Действительно, что такое детерминизм, как не предопределение, лишенное его божественного источ-

ника? С другой же стороны эта „парафраза” имела далеко идущие последствия, поскольку в парадигме рационализма и Просвещения детерминизм ассоциировался с закономерностью и необходимостью и противопоставлялся случайности и произволу, что, в свою очередь, неизбежно ассоциировало случайность со свободой. Мироззрение рационализма и Просвещения пыталось представить универсум как систему закономерностей. При этом случайность рассматривалась в качестве иллюзии, своим происхождением обязанной не действительному положению дел, но лишь нашей неспособности понять законы, управляющие миром. Случайность есть проявление неосознанной закономерности. Отсюда же следовало и представление об иллюзорности свободы, и концепция свободы Спинозы: если все в мире подчинено необходимости, то в нем вообще нет места для свободы. Свобода целиком исключается из сферы онтологии, ей остается место лишь в сферах идеологии и этики: свободным делает человека не заранее обреченная на неудачу попытка вырваться за пределы необходимого, но мужественное („стоическое”) его осознание и принятие.

И еще один важный аспект. Рассмотренное понимание свободы и случайности в культуре Нового времени приобрело устойчивый ореол научности. Действительно, оно хорошо согласуется с системой классической механики, системой новоевропейского научного знания и – еще шире – всей парадигмой новоевропейской культуры. Инерция этой трактовки оказалась исключительно устойчивой. Наука, имевшая в Средние века преимущественно прикладное значение и ассоциировавшаяся с ремеслами и искусствами, в культуре Нового времени все более теснит теологию и философию и в эпоху позитивизма ассоциируется непосредственно с истиной. О силе этой инерции свидетельствует хотя бы тот факт, что неприятие А. Эйнштейном идей квантовой механики основывалось не на физической несостоятельности последней и не на ошибках в обосновывающем ее математическом аппарате, но исключительно на ее идеологической и я бы даже сказал психологической неприемлемости. „Бог не играет в кости”, т.е. вселенная может строиться исключительно на детерминистских, но никак не вероятностных законах.

В традиции русской духовной (православной) культуры схема Св. Августина подвергается иной трансформации: та свобода, которую Св. Августин обозначил как *libertas major*, интериоризируется, образуя сферу внутренней свободы, в то время как *libertas minor* противостоит ей в качестве свободы внешней. Эта схема обсуждалась и даже в сколько-нибудь артикулированном виде формулировалась крайне редко, поскольку она представляла собой не столько концепцию, сколько переживание свободы. И это переживание было характерно не только для дореволюционной философской мысли – особую остроту приобрело оно в диссидентских и околодиссидентских кругах в СССР, к которым относилось и большинство участников тартуско-московских семиотических школ.

Н. Бердяев, который более чем кто-либо из русских мыслителей уделял внимание проблеме свободы, произвел рационализирующую редукцию многопланового противопоставления в одноплановое, сопоставимую с той, которую гуманисты и реформаторы проделали в западноевропейской традиции. В основе мировоззрения Бердяева лежит абсолютное противопоставление духовного и материального; все остальные дистинкции осуществляются на фоне этого, базового. Так, свобода и бессмертие – являются атрибутами исключительно духовного, в то время как в материальном мире царствуют несвобода и смерть.⁷ Таким образом, свобода оказывается настолько возвышенной, что возвышается не только над материальным миром, но, по-видимому, и над Богом. Однако такое возвышение имеет и оборотную сторону: свобода оказывается изгнанной и из мира, и из жизни. Она – трансцендентна, в вешном мире мы с ней не соприкасаемся. По сути дела модель Бердяева оказывается обращенным вариантом рационалистическо-просветительской модели, нашедшей свое завершенное выражение в парадигме позитивизма: если для последней действителен лишь эмпирический мир,веряемый наукой, то для Бердяева действителен только мир духа. Однако в обоих случаях в вешном мире свободе места нет.

7 Любопытно, что Бердяев не хочет замечать, что по его схеме и жизнь должна относиться исключительно к сфере материального; как и в большинстве аналогичных случаев, бегство от смерти знаменует здесь одновременно и бегство от жизни.

И, тем не менее, о приравнивании статуса свободы в западно-европейской и русской традиции не может быть и речи: изгнание свободы из сферы онтологии в европейской традиции приводит – в отличие от русской традиции – к ее материализации в сферах этики, политики и, что особенно важно, юрисдикции. Именно просветители, объявившие свободу фикцией, сыграли существенную роль в формировании концепции гражданских прав и свобод; иными словами, свобода лишается метафизического, но наполняется инструментальным содержанием.

Развитие концепции свободы в России шло в противоположном направлении. Следующий после Бердяева шаг заключался в формировании уже чисто-негативного понимания свободы.⁸ Если свобода лишается всякого позитивного наполнения, то логично предположить, что единственный подлинно свободный акт в этом мире – это отказ: абсолютный отказ от всего, в том числе и от самого мира. Опять-таки следует подчеркнуть, что хотя такая трактовка свободы постоянно присутствовала в интеллектуальном „ландшафте”, она обычно явно не формулировалась и чаще попадала на страницы художественных и публицистических текстов, нежели собственно философских сочинений. Не приходится поэтому удивляться, что наиболее яркую ее формулировку мы находим в стихотворении Марины Цветаевой *О слезы на глазах!*, которое целиком строится как серия отказов: „отказываюсь – быть”, „отказываюсь – жить” и т.п. и завершается следующей обобщающей формулировкой:

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На Твой безумный мир
Ответ один – отказ.⁹

8 Здесь намечается параллель с апофатическим богословием, столь популярным в русском православии, однако, если приведенный способ рассуждения и напоминает православие, то результат его приближается к восточным концепциям типа буддийской.

9 Стихотворение посвящено оккупации Чехии немцами в 1938 году, однако смысл его отнюдь не сводится к злобе дня. Центральная тема его – отказ, как возврат билета Творцу, очевидным образом отсылающая к Достоевскому, – есть центральная тема

Примечательно, что и по форме стихотворение это строится как своего рода антимолитва (обращение к Богу не с просьбой о чем-то, а с отказом от всего).

На этом можно завершить наш исторический экскурс, поскольку мы по сути дела вернулись к исходной точке: концепция отрицательной свободы очевидным образом соотносится с учением Св. Августина и можно даже сказать, что прямо вытекает из него: если свобода требует отказа, то отказ от самой свободы должен восприниматься как проявление высшей свободы – *libertas major* требует отказа от *libertas minor*.

Как теперь соотнести все сказанное, с одной стороны, с проблематикой тартуских структурально-семиотических штудий, а, с другой стороны, с постмодернистской критикой?

Прежде всего следует провести одно чисто-семантическое разграничение: будем различать, с одной стороны, *свободу от (чего-либо)* и, с другой стороны, *свободу для (чего-либо)*. Начнем с первой из них, которую, во избежание терминологической путаницы, будем называть не свободой, а *освобождением*.

Освобождение предполагает существование каких-то барьеров, которые должны быть в процессе освобождения преодолены или разрушены. Под такими закабаляющими барьерами могут пониматься не только политические ограничения, но и социальные, культурные, психологические, эстетические и т.п. условности, причем в концептуальной системе постмодернизма всякая условность такого рода интерпретируется в качестве репрессивной. Здесь мы наталкиваемся на очевидный парадокс: освобождение является производным от ограничений, свобода оказывается вторичной по отношению к неволе и

позднего творчества Цветаевой, закономерно приведшая к ее самоубийству. Это стихотворение было одним из самых любимых Ю.М. Лотманом, особенно после оккупации Чехословакии советскими войсками в 1968 году, которую он, как и Цветаева за тридцать лет до этого, воспринял как личную катастрофу и личный позор. Этому стихотворению посвящен специальный разбор в Лотман 1972, а одна из его последних – незавершенных – работ была посвящена самоубийству Цветаевой.

насилию.¹⁰ Более того, производность здесь не только качественная, но и количественная: чем строже и сильнее преодолеваемые ограничения, тем сильнее сопутствующий освобождающий эффект, в то время как отмена необязательного и слабого (т.е. незаметного) запрета дает соответственно и ничтожный освобождающий эффект.

В качестве примера можно указать на комплекс проблем, связанных со свободным стихом (*vers libre*). Свободный стих – это не просто литературоведческий термин, но и обширный мифологический комплекс, поскольку он воспринимается как *освобожденный* стих. Напротив, стихотворный метр, рифма и т.п. выступают с этой точки зрения как цепи, сковывающие в классическом стихосложении свободное течение речи и мысли. Разумеется, такая интерпретация свободы свободного стиха возникла задолго до постмодерна – о революционности *vers libre* говорил уже литературный авангард, а если бросить взгляд еще далее в глубь времен, то обнаружится, что и *freie Rhythmen* у немецких штурмеров ассоциировались, в числе прочего, с бунтарством.

История поэзии (литературы вообще, культуры вообще, жизни вообще) представляется с этой точки зрения как непрерывная борьба с условностями, борьба за ослабление структурирующего начала. Действительно, соответствующие процессы постоянно присутствуют в литературном и – шире – культурном развитии, однако представление о том, что именно они и составляют основу и суть этого развития является не просто односторонне-упрощающим, но и фактически неверным.

Во-первых, наряду с процессами разрушения канонов и норм в культуре постоянно происходит их зарождение и укрепление. Когда в эпоху модернизма происходило радикальное обновление стихотворной техники, то акцентированное разрушение одних – старых – форм сопровождалось, хотя психологически и менее заметным, но

¹⁰ Свобода с этой точки зрения предстает не только в качестве вторичного, но и неестественного образования; естественным же состоянием является насилие и подавление (ср. с изложенной выше точкой зрения Н. Бердяева, согласно которой естественными законами материального мира являются насилие и смерть).

по существу не менее важным усилением роли других (например, сонет в творчестве символистов встречается во много раз чаще, нежели в предшествовавшей поэзии XIX века), возрождением некоторых забытых форм (рондель, терцины) и возникновением совершенно новых форм.

Во-вторых, разрушение старых форм, освобождение от них, предполагает первичность этих форм и вторичность деструктивных процессов. В результате же этих процессов рождается нечто аморфное и неопределенное. Так, *vers libre* трактуется чисто негативно как стих без размера и без рифмы, а не как самостоятельная форма стиха со специфической организацией. *Vers libre* может восприниматься в качестве освобожденного стиха только на фоне предшествующей традиции регулярного стихосложения. Он требует энергии преодоления и памяти об отвергнутых ограничениях. В современной же западно-европейской поэтической культуре, где *vers libre* преобладает над всеми формами традиционного стихосложения, где само его противостояние им осуществляется лишь в силу инерции, а не энергии разрушения, чисто негативного подхода к свободному стиху уже недостаточно. Необходимость учета культурного контекста, внетекстовых связей привело Ю.М. Лотмана к созданию концепции энергии художественного произведения (Лотман 1970: 234-242).

В-третьих, сознательная ориентация какого-либо автора или направления на ломку норм и ограничений совсем не обязательно обозначает, что порождаемые им тексты действительно более свободны, нежели созданные в рамках предшествовавшей („поработанной“) традиции. В качестве иллюстрации этого положения можно привести пример поэтики романтизма, который противопоставлял себя классицизму именно как свободное искусство несвободному. Однако вскоре выяснилось, что, во-первых, осуществленная романтиками ломка классицистического канона оказалась гораздо менее радикальной, чем это первоначально представлялось,¹¹ а, во-вторых, романтизм стремительно

¹¹ Что касается русского романтизма, то, как показал еще Б.В. Томашевский (Томашевский 1956), его новаторство в области поэтики носило довольно скромный и ограниченный характер. Фактически не только романтизм, но реализм базировался на системе, разработанной классицизмом.

оброс собственными клише, так что фактически репертуар эпитетов или рифм оказался если не беднее классицистического, то, во всяком случае, более предсказуемым. Таким образом, хотя выбор поэта-романтика не был регламентирован столь жестко как выбор поэта-классициста, ассортимент наиболее частотных форм у него был еще более ограничен. Иными словами, ограничения, связанные с классицизмом, носили алгоритмический, а романтизмом – статистический характер.

В своей типологии культуры Ю.М. Лотман различает ситуации, когда обучение носит эксплицитный характер и ориентируется на создание и использование метатекстов (ср. использование словарей и грамматик при обучении иностранному языку), и ситуации, когда обучение носит имплицитный характер и ориентируется на ранее созданные тексты (так обычно обучаются родному языку). Аналогичные процессы имеют место и в истории искусства, где эпохи, направления и стили, ориентирующиеся на метаязыковое регулирование (поэтики, декларации), противопоставляются направлениям, ориентируемым на узус, реальные тексты (Лотман 1971, ср. также Лотман 1973). К первым относятся, например, классицизм и различные течения модернизма, ко вторым – романтизм и реализм. Таким образом, речь по сути дела должна идти не о более или менее свободных стилях, но об ограничениях осознанных и неосознаваемых.

Подведем итог. Та форма свободы, которую мы называем освобождением, при ближайшем рассмотрении оказывается не просто секундарным, но иллюзорным образованием. Переживание его исходит из идеологии, или вернее сказать мироощущения, согласно которому репрессивная по своей сути структурированность представляет собой изначальное и естественное состояние мира, в то время как борьба за освобождение есть перманентный и, очевидно, безнадежный процесс. Назовем такую идеологию анархической. Примечательно, что анархизм предстает оборотной стороной тоталитарного мироощущения, согласно которому в мире царит анархия и хаос (это, так сказать, естественное состояние мира), в то время как порядок (т.е. структурированность) может быть установлен и поддержан лишь насильственными методами.

С точки зрения тартуского структурализма оба этих мироощущения представляются в равной степени несостоятельными. Уже концепция энергии художественного текста¹² заставляет рассматривать свободу не как производное от преодолеваемых ограничений, а как реализацию внутренних потенций. А это положение, в свою очередь, требует перехода от концепции *свободы от* к концепции *свободы для*. Свобода не есть отсутствие чего-то (например, внешних ограничений), но наличие чего-то, достойное.

Свобода представляется значительно более общим, фундаментальным понятием, нежели насилие или случайность, поэтому производить его от них (или им подобным концептам) представляется некорректным. Отметим, что и в математической теории вероятности само понятие вероятности (и, соответственно, случайности) является производным от понятия степени свободы, которое, хотя и не может быть идентифицировано со свободой в философском смысле, все же является родственным последнему. Степень свободы можно определить как способность к выбору. Реализация этой внутренней способности зависит от внешних возможностей выбора.

Примечательно, что при таком подходе свобода оказывается связанной – через посредничество вероятности – с информацией, которую Ю.М. Лотман, вслед за А.Н. Колмогоровым, связывал, в свою очередь, со структурой (Лотман 1975): оппозиция *хаос/космос* с информационной точки зрения оборачивается оппозицией *энтропия/информация*. Сказанное позволяет в частности понять, почему в ряду гражданских прав и свобод совершенно особое место принадлежит свободе информации. А это, в свою очередь, заставляет еще раз вспомнить концепцию свободы-истины, восходящей к Св. Августину.

Итак, с точки зрения тартуского структурализма свобода и структура оказываются не только не противопоставленными, но и тесно между собой взаимосвязанными понятиями: свобода порождает структуру и реализуется в

12 Ю.М. Лотман соотносит свое понятие энергии с понятием функции у Ю.Н. Тынянова и Я. Мукаржовского; вместе с тем представляется продуктивным соотнести его и с энергией у В.Ф. Гумбольдта (ср. Лотман, М.Ю. 1995).

ней. Уже в конце своей жизни Ю.М. Лотман познакомился с работами И. Пригожина, которые произвели на него исключительно сильное впечатление отчасти именно потому, что хорошо соответствовали его собственным интуициям и теоретическим разработкам: порядок (=структура) зарождается в хаосе, а не насаждается извне (ср. напр. Prigogine-Stengers 1984). Однако для этого хаос должен обладать определенной структуропорождающей потенцией, которая в сфере искусства сравнима с тем, что Ю.М. Лотман называл энергией художественного творчества.

Однако закончить я хочу примером не из художественной, но из социально-политической сферы. Лозунгами развития всех государств и режимов, образовавшихся после развала коммунистического блока и самого Советского Союза стали свобода и демократия. Однако за прошедшие с тех пор годы обнаружилось, что развитие в этом направлении идет крайне неравномерно: одни из них, например, такие как Чехия или Эстония, которую я имею честь представлять на этом форуме, стремительно приближаются к стандартам западной демократии, в то время как для других, в числе которых, к сожалению, находится и Россия, характерно конвульсивное развитие. Представляется, что наряду с различными экономическими, историческими, демографическими и политическими факторами, причина названной неравномерности кроется в факторах культурно-семиотического и даже, если угодно, философского порядка. Дело в том, что в таких странах как Чехия и Эстония упор делался на создание гражданского общества и снятие всех искусственных ограничений развития, унаследованных от тоталитарного прошлого; демократия при этом мыслится как результат свободного самораскрытия внутренних потенций общества. В то же время в России демократия вводилась в приказном порядке сверху: старым тоталитарным структурам и организациям приказано стать демократическими, а функционеры коммунистической партии, выполняя этот приказ, зачислились в демократы.¹³ В результате, свободного

¹³ Весьма показательна в этом смысле разработанная и пропагандируемая официозными российскими демократами идея, что переход к свободному рыночному хозяйству в России должен пройти через промежуточный этап диктаторского режима:

становления демократических структур в России не происходит и общество управляется искусственным образом поддерживаемыми полуразрушенными и полутрансформированными структурами, пришедшими из тоталитарного прошлого. В современной России мы видим взаимодействие, конкуренцию и взаимопроникновение двух основных парадигм: тех, которые выше были названы соответственно тоталитарной и анархической. Развитие в странах восточной и центральной Европы наглядно свидетельствует о взаимосвязи свободы и структуры: свобода порождает социальную структуру, именуемую гражданским обществом, только в котором и возможна полноценная реализация политических свобод.

В дальнейших размышлениях на эту тему можно было бы указать на очевидную связь свободы и информации в общественном развитии, что особенно актуально в настоящее время – время становления информационного общества и всемирной информационной среды.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров, Б.М.
1994 *Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен*, в: Ю.М. Лотман 1994: 279-294.
- Егоров, Б.Ф.
1994 *У истоков тартуской школы. Воспоминания о 1950-х годах*, „Новое литературное обозрение”, 1994: VIII.
- Лескиис, Г.А.
1994 *О летней школе и семиотиках*, в: Ю.М. Лотман 1994: 313-318.

диктатор типа Франко или Пиночета (иногда здесь ссылаются на Ден Сяопина и китайскую модель) насильственным образом проводит рыночные реформы, и лишь после их завершения можно перейти к политической либерализации. Все это более всего напоминает тезис И.В. Сталина, согласно которому переход к коммунизму как бесклассовому обществу должен проходить через этап усиления классовой борьбы.

- Лотман, М.Ю.
1995 *За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики, (Статья первая), в: Лотмановский сборник, М. 1995: I.*
- Лотман, Ю.М.
1970 *Структура художественного текста, М. 1970.*
1971 *Проблема „обучения культуре” как ее типологическая характеристика, „Ученые записки Тартуского гос. ун.-та”, вып. 284, (Труды по знаковым системам, 5), 1971: 167-176.*
1972 *Анализ поэтического текста, Л. 1972.*
1973 *Каноническое искусство как информационный парадокс, в: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки, М. 1973.*
1975 *Несколько слов по поводу рецензии Я.М. Мейера «Литература как информация», “Russian Literature”, 1975: IX.*
- Седакова, О.А.
1995 *«Вечные сны как образчики крови...». О Юрии Михайловиче Лотмане и структурной школе в контексте культуры 70-х годов, в: Лотмановский сборник, М. 1995: I.*
- Томашевский, Б.В.
1956 *Пушкин. Книга I (1813-1824), М.-Л. 1956.*
- Топоров, В.Н.
1994 *Вместо воспоминания, в: Ю.М. Лотман 1994: 330-347.*
- Ю.М. Лотман
1994 *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М. 1994.*

Kristeva, J.
1994

Juri Lotmanist, в: *Keel ja kirjandus*, Tallinn 1994: X;
(оригинал опубликован в: *Publications of the
Modern Language Association of America*, 1994:
CIX(3): 375-376.

Prigogine, I. – Stengers, I.
1984

*Order Out of Chaos. Man's New Dialogue with
Nature*, London 1984.

Rorty, R.
1991

*Objectivity, Relativism and Truth. Philosophical
Papers*, Cambridge UP 1991: I.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА, СВОБОДА, СЛУЧАЙНОСТЬ

Владимир Е. Александров

Наличие свободы – одна из самых распространенных и общепринятых мыслей нашего времени. От понятий о человеческой природе до основ религиозных верований, до национальной политики, до сексуального поведения, вплоть до популярной культуры – все построено на распространенной вере в возможность, или, точнее, на императиве экзистенциального самосоздания.

Одинаково распространено убеждение в роли случайности в существовании человека. То, что события просто происходят, без какой-либо надобности или причины, является основной мыслью широко распространенного современного мировоззрения, – в особенности среди людей, ведущих интеллектуальную жизнь – которое захватывает все, от положения человечества в космосе до мировой политики, до мелочей повседневной жизни. Недавний крах марксизма и фрейдизма – лишь добавочное выражение этого широко распространенного скептицизма по отношению ко всем большим, тотализирующим системам, которые исключают свободу и случайность. (В той же мере очевидно, что существуют, всегда были, и всегда будут существовать значительные и интересные течения, идущие против доминирующих убеждений, но эти течения являются исключениями, которые подтверждают общий закон.)

Таким образом, вряд ли кому-нибудь покажется удивительным, что вера в роль свободы и случайного в человеческой жизни отражена в литературе, как с точки зрения писателей, которые вводят темы свободы и случайности, так и с точки зрения многих читателей, которые подходят к тексту с предубеждением, что свобода и случайность *должны* фигурировать в литературе так же, как и в жизни.

Этот перенос убеждений из жизни в литературу является именно тем, что меня интересует. И цель моих последующих замечаний – аргументировать, что этот перенос неоправдан, и что случайное и свобода не

совместимы со структуралистской и семиотической концепциями литературной формы, как ее понимал Лотман.

Чтобы подойти к этому вопросу, я хотел бы использовать в качестве примеров две книги о выдающихся писателях, которые недавно прошумели в Соединенных Штатах: монография Gary Saul Morson, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"* (1987), и двухтомная критическая биография Владимира Набокова, написанная Brain Boyd (1990-1991).

Книга Морсона предлагает радикально антитотализирующий взгляд на жизнь, который автор переносит прямо на роман Толстого. (Подход Морсона к *Анне Карениной* такой же, как он показывает в своей статье *Prosaics and Anna Karenina*, см. Morson 1988: 1-12.) Это включает такие соображения, как то, что авторитарные авторские высказывания Толстого в его романах подрезаются неизбежной диалогичностью, что есть „лишние” подробности в тексте, которые описаны с любовью, но которые не имеют никакой другой функции, кроме как проиллюстрировать те мелочи, из которых состоит жизнь, что в известных толстовских романах нет доминирующего сюжета, который давал бы значение и вес подробностям, из которых состоит жизнь персонажей, и т.д. Вообще, Морсону не нравятся все мыслители, которых он считает „семиотическими тоталитаристами”, т.е. которые „pretendуют на то, что понять факт культуры можно, только показав его место в системе, которая хотя бы в принципе может все объяснить (...), (и которые подразумевают) что все кажущиеся случайными факты по-настоящему являются признаками какого-то основного порядка, для которого эта специальная герменевтическая или семиотическая система является ключем” (Morson 1988: 1).¹ Этим мыслителям Морсон противопоставляет свою концепцию „prosaics”, („прозаика”, по аналогии с „поэтикой”), следуя которой „основное состояние мира – беспорядок”. Этот взгляд на жизнь Морсон переносит на литературу и рассматривает Толстого как представителя сугубо „прозаического мировоззрения”.

1 Перевод мой, В.Е.А.

Я хотел бы сначала рассмотреть взгляды Морсона на примере *Анны Карениной*, потом перейти к нескольким основным соображениям Лотмана, имеющим отношение к проблеме связи между структурой искусства и структурой жизни, и, наконец, к Набокову в этом контексте.

При любом обсуждении возможной роли случайного или свободы в *Анне Карениной* следует обратить внимание на страницы, посвященные художнику Михайлову в Италии. В этих главах мы находим самое подробное описание того, как создается и воспринимается искусство. Таким образом эти главы предстают перед читателем как „мета-художественное” или рефлексивное освещение того же самого текста, в который они включены. Одна из самых известных подробностей в этом описании – это набросок рассердившегося мужчины, запачканный стеариновыми пятнами. Знаменателен тот факт, что хотя эти пятна попали на набросок совершенно случайно, Михайлов воспринимает их как фактор, придающий рассерженному человеку новую позу. Причем, в связи с этим художник припоминает еще одну „случайную” деталь – лицо продавца, у которого он покупает сигары, – которую он тоже включает в композицию переосмысленного наброска.

Что же это все значит? Является ли это признанием Толстого роли, которую непредвиденное и случайное играют как в жизни, так и в искусстве? Продолжение описания сцен с Михайловым дает основание думать, что нет. Мысль Михайлова о том, что в измененном наброске фигура мужчины „жила и была ясно и несомненно определена” (ч. 2-ая, гл. 10)-ая) сообщается читателю частично посредством впечатления Михайлова, что новое изображение как бы уже существовало перед тем, как он попытался его создать: „Он как бы снимал с [фигуры] покровы, из-за которых она не вся была видна” (свою картину *Христос перед Пилатом* он рассматривает с такой же точки зрения). Таким образом, Михайлов устанавливает *отношение* между первым вариантом наброска и случайными стеариновыми пятнами, и это отношение заставляет его видеть набросок как приближающийся к совершенству. Другими словами, характер его восприятий *относительный* или реляционный, и то, что происходит случайно, изменяет то, что он нарисовал раньше таким образом, что случайный, новый

элемент включается без швов в новую целостность или тотальность. Таким образом, даже если происшествие с этими стеариновыми пятнами было случайным в жизни, эта случайность не сохраняется в искусстве, где она как бы растворяется *доминантой отношений* и перестраивает набросок.² Как мне кажется, это заключение не может не освещать формальную композицию целого романа, в котором, как и в любом произведении искусства, разнообразные подробности находятся в сплетениях соотношений, которые в свою очередь определяют значения этих подробностей.

Такое же заключение подсказывается еще одним „мета-художественным” описанием в романе – посещения Левиным концерта современной музыки. Он остается недовольным произволом композитора – ему кажется, что „отрывки (...) музыкальных выражений (...) были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены” (ч. 7-ая, гл. 5-ая). Одинаковое впечатление на него производит чередование переживаний, вызванных музыкой, в которой он не может уловить никакой последовательности или систематичности. Левин обращается к знакомому, чтобы узнать его реакцию, и тот ему напоминает, что это музыкальное произведение нельзя понять без соответствующего текста из шекспировского *Короля Лира*. Но Левина это объяснение не удовлетворяет, и он начинает спорить о надобности разграничивать разные виды искусства, каждое из которых, по его мнению, имеет свою соответствующую область или сферу изобразительности.

Что получается, если мы попытаемся применить заключения Левина к *Анне Карениной* как герменевтическое руководство для нашего понимания романа?

По-моему, заключения Левина подсказывают простую и знакомую, но, тем не менее, очень важную мысль о том, что хорошее искусство характеризуется функциональным соотношением его составных элементов, воспринимаемых как входящих в ряды разнообразных серий. Пример Михайлова проиллюстрировал это положение с точки зрения *художественной продукции*; пример Левина иллюстрирует это с точки зрения *художественного*

2 См. такое же заключение у Ю.М. Лотмана 1971: 100-101; см. еще Лотман 1992а: 472-79, в особенности 478.

восприятия. Коррелят этого заключения – что свобода и присутствие случайных элементов в художественном произведении (в особенности в великом произведении) является чем-то вроде *оксюморона*. (У меня не хватает времени это сейчас проиллюстрировать, но тем не менее я хотел бы заметить мимоходом, что можно привлечь данные, которые покажут, что герменевтика чтения в *Анне Карениной* имеет параллели с герменевтикой жизненной, и что формальные соотношения между элементами в тексте *неизбежно* становятся моделью для узоров, которые создает судьба в человеческой жизни.)

Вопрос о свободе и случае в искусстве также можно переформулировать следующим образом: если форма *Анны Карениной* – бесчисленные переклички и связи подробностей, на которых сосредотачивают внимание многочисленные исследователи, тогда эта *форма* является как бы той „линзой”, которую произведение нам предоставляет для того, чтобы постараться увидеть и понять характер и природу жизни, изображенной в романе. Короче говоря, мы ничего не можем узнать о мире в романе с иной точки зрения, чем с той, которая нам предоставлена самим романом (допустить, что это возможно, значит допустить, что содержание может быть отделено от формы). И какая другая могла быть цель у Толстого, если он повествует о жизни своих персонажей посредством своих известных „лабиринтов сцеплений”³

Таким образом, утверждения Морсона не согласуются ни с тем, как Толстой понимает природу значения в искусстве, ни с его изображением жизни.

Теперь я хотел бы перейти ко второй части моих замечаний.

Для того, чтобы понять, *почему* случай или свобода невозможны в фиктивных мирах Толстого (или Набокова), было бы полезным обратиться к нескольким формулировкам Лотмана о случайном в жизни по сравнению с искусством, которые он делает в *Структуре художественного текста*. Здесь мы находим весьма плодотворное замечание, что „внесистемное в жизни отображается в искусстве как полисистемное” (Лотман

3 См. известное письмо Толстого Н.Н. Страхову от 23-го и 26-го апреля 1876-го г.

1971: 96). Другими словами, в высоко организованном тексте иллюзия свободы от систематичности достигается, как ни парадоксально, посредством многовалентности – т.е. посредством того, что данная деталь находится на пересечении многих текстуальных серий. (Таким образом, деталь, находящаяся на пересечении трех серий кажется менее значимой чем та, которая может быть связана с десятью. Парадокс в том, что хотя с увеличением количества серий данная деталь становится все более „свободной”, диапазон ее значений одновременно увеличивается до необъятности. В этом смысле полная свобода приводит к полной бессмыслице, потому что если какая-нибудь деталь обозначает все, то она и ничего не обозначает. Наглядный пример этого явления – сорок вторая глава романа Германа Мелвилла *Моби Дик*, в которой повествователь, пытаясь вникнуть в то, что представляет из себя белый кит, нагромождает столько самых разнообразных ассоциаций с понятием „белизны”, что кит становится недифференцированным символом всех тайн бытия.) Лотман также констатирует, что „все заметное в художественном тексте неизбежно воспринимается как осмысленное, несущее определенную семантическую нагрузку” (*там же*, 195). Это значит, что читатель неизбежно будет искать связи между подробностями в тексте, причем такие, которые ему позволят вставить любую подробность, на которую он обратит внимание, в систему значимых отношений. Лотман, конечно, прекрасно понимал весомость и влияние культурно обусловленных экзегетических традиций, как мы можем убедиться на основании его слов о том, что „слушатель склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий поэта, поскольку знает о присутствии в них некоторого умысла, но не знает еще, в чем этот умысел состоит” (*там же*, 195).⁴

4 Важно также указать, что на уровне соотношения текста с нетекстовой реальностью (в отличие от внутритекстовых соотношений деталей), Лотман признавал ту важную роль, которую искусство играет по отношению к увеличению свободы. Из-за того, что искусство „делает возможным не только запрещенное, но и невозможное (...) по отношению к реальности, искусство выступает как область свободы”, Лотман 1992б: 233. В этой оценке искусства можно уловить параллель с мнением

За лотмановскими соображениями о *мнимой* беспорядочности в искусстве лежит его (и не только его) даже более фундаментальная мысль о реляционной природе значения (*там же*, 47-51). Таким образом, констатировать, что данная деталь в тексте свободна или находится в нем случайно, является де факто констатацией, что эта деталь не имеет никакого значения, т.е., что она не имеет и не может иметь никакого отношения к любой другой подробности. Совершенно ясно, что это невозможно в любом вразумительном изречении, будь это самая короткая метафора или роман такой длины и сложности как *Анна Каренина*. И это, конечно, является парадоксом в экзегетической практике тех, кто, с одной стороны, претендует на то, что свобода и случайное в текстах не только существует, но и их характеризует, а с другой, что этот самый текст все-таки что-нибудь значит, даже если объем этого значения ограничен. Спрашивается, какие критерии позволяют констатировать, что одна деталь свободна или произвольна, а другая крепко вписывается в значимые соотношения?⁵

Я хотел бы теперь перейти к третьей части моих замечаний – к схожим проблемам у Набокова.

В своей критической биографии Бойд пытается охарактеризовать восприятие Набоковым мира и строит свои произведения на основании двух фундаментальных понятий, которые он считает *одинаково* важными:

Аристотеля в девятой главе его *Поэтики* о том, что поэзия стоит выше истории, частично из-за того, что в отличие от истории, которая говорит о прошедшем, поэзия говорит о том, что может произойти.

- 5 Возможность, что свобода вообще несовместима со сложным изречением также подсказывается следующим положением Лотмана о соотношении между историческими происшествиями и историографией: „Реальные эксцессы истории безграничны в своем многообразии, алфавит любой семиотической системы ограничен (или нами воспринимается как несколько ограниченный). Это приводит к тому, что описания исторических событий резко увеличивают их повторяемость. Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания” (Лотман 1992б: 132). „Изоморфизм” и понятия повторяемости намекают на сходство с „поэтической функцией” Р.О. Якобсона, и, таким образом, на основную черту художественно организованной речи.

„независимость и узор” (“independence and pattern”). В формулировке Бойда, эти два понятия являются „двумя полушариями” набоковского мозга (Boyd 1990-1991: 9), с одной стороны, разнообразные детали, моменты и индивидуумы как в жизни, так и в искусстве всегда схвачены Набоковым в их прекрасной своеобразности; это одно „полушарие”. Бойд эту черту объясняет частично тем, что Набоков не верил в предсказуемое будущее, в результате чего в его мировоззрении человек свободен от пут детерминизма. Но с другой стороны, все мнимо-свободные и независимые явления, происшествия и персонажи, которые наполняют произведения Набокова и его мир, в свете ретроспективного восприятия неизбежно выступают как часть сложного узора, который, в свою очередь, намекает на существование создателя, превосходящего созданный им мир; это второе „полушарие”. Но, по-моему, нужно апеллировать к понятию *иерархии*, чтобы осмыслить правильно эти два вида восприятия, в результате чего узор понимается как более высокая истина о явлениях, которые только *кажутся* свободными до тех пор, пока они по-настоящему не увидены и не осмыслены. (Причем, даже простой акт видения подразумевает медиацию или опосредованность, и, таким образом, *отсутствие* свободы.) Спора нет, что Набоков в разных своих *не* беллетристических писаниях говорил о своей вере в существование свободы (хотя стоит подчеркнуть, что он это делал с долей амбивалентности, как это и показывает его нео-платоническая концепция искусства, которая проступает в его сборнике *Strong Opinions*, и в таких романах как *Дар*, *The Real Life of Sebastian Knight*, и *Bend Sinister*). Из этого можно заключить, что на уровне абстрактной мысли существование свободы было у Набокова неразрешенным парадоксом. Но никакого парадокса нет на конкретном уровне – в его романах и рассказах, потому что мнимая свобода какой-либо подробности в его произведениях исчезает, как только читателю удастся распознать или расшифровать то, как эта подробность интегрирована – причем часто с большой хитростью – в огромную, сложную, *формальную* сеть значений.

Но дело не ограничивается только тем, что произведения Набокова наполнены несчетными узорами соотношений,

которые очень тонко связывают подробности, не имеющие, на первый взгляд, никакого отношения друг к другу. Произведения Набокова наполнены героями, которые выполняют мета-эксегетические программы своими попытками „прочитывать” мир, в котором они существуют, как будто этот мир – зашифрованный текст. Это наталкивает на мысль, что для Набокова, как для Толстого, герменевтика чтения и опыта одинаковы. Например, Лужин в *Защите Лужина* чувствует, что происшествия в его жизни являются частью огромной игры, в которой он сам пойман; Федор в *Даре* понимает свою жизнь как часть какого-то огромного и таинственного узора; Гумберт в *Лолите* размышляет о том, не был ли его роман с Лолитой предвосхищен его любовью к Аннабелле, когда он был подростком; и Джон Шейд в *Бледном Огне* приходит к заключению, что тот факт, что он пишет стихи и умеет узнавать пародийные совпадения в жизни, может быть доказательством космического порядка. Примеров таких можно найти большое множество. И из-за того, что их много, и что они вездесущи в беллетристике Набокова (так же, как и в его автобиографических писаниях), я бы сказал, что они предупреждают возможность указать на проявления свободы или случайности в его произведениях. Иначе говоря, из-за того, что его произведения насыщены деталями, связи между которыми должны быть открыты читателем (и которые несомненно часто так и „запрограммированы”, чтобы читатель их мог обнаружить), и из-за того, что в произведениях множество героев, которые пытаются дешифровать значения разных знаков, читателю ничего не остается как заключить, что в данном тексте нет вообще лишних деталей; проблема только в том, в какую систему связей их вписать. В результате оказывается относительно легкой задачей продемонстрировать вероятные или правдоподобные причинные связи и звучные тематические переключки между составными элементами набоковских произведений; а, с другой стороны, *невозможно* доказать наличие деталей, не имеющих отношения к остальному тексту, или, другими словами, примеров случайности или свободы.

В самом деле, интересно попытаться представить себе, как могло бы выглядеть в тексте свободно выбранное

действие героя или совершенно случайное происшествие. Читатель, считающий, что обе возможности существуют в произведениях Толстого или Набокова, должен был бы доказать, что нет никаких связей – будь они семантические, тематические, звуковые, ритмические, или структуральные – между данной подробностью и чем-либо другим в тексте. Потому что, если можно было бы определить даже хоть одну такую связь, тогда свободная или случайная природа данной детали была бы поставлена под сомнение именно фактом существования этой связи. Даже если что-нибудь „вставлено” в текст чисто механически, отношение между этой вставкой и контекстом, которое в результате сформируется, не может *не* определить значение данной вставной детали (в особенности в том случае если текст сам подсказывает мысль, что скрытые связи характеризуют данный фиктивный мир). Постараться защитить обратное – значит дозволить отделение формы от содержания. Лотман выразил эту мысль следующим образом: „Статуя, брошенная в траву, может создать новый художественный эффект в силу возникновения *отношения* между травой и мрамором” (Лотман 1971: 99).⁶

На основании выше сказанного, я заключаю, что все утверждения насчет присутствия мнимой свободы или мнимой случайности в произведениях Набокова и Толстого это не более, чем выражения верований и мировоззрений специфических читателей, а не проникновение в суть набоковских или толстовских словесных тканей. И нельзя восторгаться фактом, что романы Набокова или Толстого являются чудом организованности на всех возможных уровнях – на чем настаивают почти все их читатели – и одновременно претендовать на то, что эти романы демонстрируют свободу одной подробности от других. [В этом контексте есть смысл вспомнить такие сродные теории об активной читательской *конструкции* целостного значения художественного объекта, как феноменология чтения

6 См. также описание Лотманом тенденции читателей „приписывать тексту законченность” даже в случаях, когда автор воспринимает свой текст „как незаконченный, находящийся в динамическом состоянии” (Лотман 1992б: 180).

Вольфганга Изера (Iser 1978), и понятие „монтажа” Сергея Эйзенштейна.]

Конечно, важно было бы сделать оговорку, что, несмотря на большую разницу между ними, Набоков и Толстой все-таки представляют определенную категорию писателей, и что есть совсем другие писатели, тексты и методы чтения. Если, например, произведение проповедует *невозможность* значения – если в нем мы встречаем героев, которые стараются и не могут понять то, что их окружает, – тогда многозначность подробностей в таком тексте может стать (следуя Лотману) формой мнимого отсутствия связей, а-систематичности и свободы, хотя, возможно, довольно неприятного характера. Примером этого могут служить такие писатели как „Оберюты” в Советском Союзе, или Кафка и Бекетт в Европе, или до какой-то степени Мелвилл в *Pierre*, Конрад в *Heart of Darkness*, Сартр в *La Nausée*. Их произведения пародируют более ранние литературные традиции и нарочно ниспровергают такие знакомые литературные условности девятнадцатого века, как иерархия значения, целостный характер персонажа и причинность (хотя это никогда не останавливало многочисленных читателей, пытающихся создать вразумительные интерпретации путем изобретательных и порой натянутых гипотез, – факт, подчеркивающий силу инерции некоторых традиционных взглядов на литературу). Вдобавок, нам всем знакомы „пост-структуралистические” методы чтения и их принципиальный отказ от возможности найти глобальные и объединенные интерпретации чего бы то ни было. Стоит вспомнить тоже позицию такого теоретика как Ролан Барт, с его пресловутыми утверждениями насчет игровой свободы критика складывать тексты, как ему угодно из любых произвольно избранных элементов (Barthes 1977: 142-148). Но такой способ прочтения, конечно, не способен оценить уникальные достоинства ни Толстого, ни Набокова.

Таким образом, я прихожу к заключению, что тема свободы и драматизация случайности в литературных текстах несовместимы с их художественной формой. Но хотя детерминистические узоры выступают всюду в произведениях Толстого и Набокова (несомненно с разной силой), сложность и изощренность серий и тканей, которые

получаются в результате этого, настолько велики, что никогда не получаешь впечатления, что имеешь дело с механической предсказуемостью. То, что любой читатель просто не способен одновременно держать в памяти (или тем более открыть) все возможные пермутации значимых комбинаций в данном произведении, приводит к той характерной игре между определенностью и бесконечно уходящими вдаль глубинами значений, которые являются одним из отличительных признаков великого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R.
1977 (1968) *The Death of the Author* (1968), в: *Image, Music, Text*, изд. и пер. Stephen Heath, New York 1977: 142-148.
- Boyd, B.
1990-1991 *The Russian Years*, Princeton University Press 1990-1991.
- Iser, W.
1978 (1976) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, (Muenich 1976), Baltimore, Maryland 1978.
- Morson, G. S.
1987 *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*, Stanford University Press 1987.
1988 *Prosaics and Anna Karenina*, "Tolstoy Studies Journal", 1988: I.
- Лотман, Ю.М.
1971 (1970) *Структура художественного текста*, М. 1970 [репринтное издание, Providence, Rhode Island 1971].
1992a *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I.
1992b *Культура и взрыв*, М. 1992.

ПРОЩАНИЕ С ОРУЖИЕМ
(ЗАМЕТКИ О СЕМИОТИКЕ ПО ПОВОДУ
СЛОВАРЯ РУССКОГО МЕНТАЛИТЕТА)

Леонид Геллер

I. В Польше недавно вышел в свет словарь основных понятий русской жизни и культуры под названием *Русский менталитет* (Lazari 1995). Он готовит почву для большого энциклопедического словаря *Идеи в России*. Над проектом работает группа ученых, возникшая при Лодзинском университете благодаря стараниям профессора Анджея Лазари. В своей хронике на страницах „Русской мысли” Михаил Геллер встретил *Русский менталитет* отрицательным отзывом. Разделяя в принципе ту же критическую позицию, я рассмотрю книгу с иной точки зрения (и постараюсь не повторять тех же аргументов).

Книга достойна подробного разбора, настолько важны вопросы, которые она ставит. Цель проекта: зафиксировать в энциклопедической форме послесоветскую русистику, „нормализовать” ее, ввести в рамки заданной и общепринятой научной парадигмы, некое единства знания и умения, то есть объяснения предмета и средств для его исследования, как говорит Томас Кун. Это важная задача. Мероприятия по „нормализации” необходимы. Согласно Куну, они выводят знание из донаучного хаоса, где идет постоянная война противоречащих друг другу концепций, в упорядоченное состояние науки, где действуют общепринятые гипотезы о мире и не вызывающие сомнений аксиомы. Ситуация, в которой теории Птолемея, Ньютона и Эйнштейна располагают тем же количеством сторонников и одинаковой степенью легитимности, – не „научная” ситуация. Ситуация, в которой практически равноправное хождение имели советские, несоветские, антисоветские теории о мире русской культуры, – не была научной ситуацией. Попытка внести в нее порядок – огромная заслуга лодзинского словаря.

Признаем эту заслугу, отдадим лишний раз должное всему предприятию, – и посмотрим, в какой мере можно говорить о его успехе, то есть об аксиоматической и

нормализаторской ценности словаря. Не буду подробно разбирать спорные положения в отдельных его статьях; сосредоточусь на том, что вызывает принципиальные возражения.

Если, как говорилось, цель проекта, введением к которому явился *Русский менталитет*, состоит в „нормализации” русистики, то в качестве научной парадигмы предлагается такое сочетание исторических и семиотических гипотез и методов, в котором ведущая роль отведена семиотике. Несколько авторов словаря работает в этом направлении, и именно им принадлежат главные теоретические статьи. Они считают, что именно наука о знаках, дополненная „концептуальной лингвистикой” и этно-анализом, наиболее эффективно раскрывает структуры менталитета. Оптимизм этот кажется, мягко говоря, необоснованным.

Вот пример семиотической процедуры. Статья о *Красоте* утверждает: русские видят в красоте не эстетическую, а „внутреннюю” ценность, и это отношение коренится в истории понятий: „Словом «краса/красота» переводился греческий «космос» в смысле «порядок мира», «мир»” (Lazari 1995: 44).¹ Прямо не говорится, но подразумевается, что русские расширили объем греческого слова, вложив в его перевод только им присущее чувство. Достаточно затем связать красоту с правдой, а правду с Богородицею – все в строгом согласии с русской традицией, – чтобы заключить: русские принимают только „православную” красоту, воплощенную Софию-любовь к Богу; любая другая – светская, западная, „латинская” – неизбежно будет для них извращением истины. Так выявляется еще одна коренная русская черта. Заметим, однако, что слово „космос” означает и красоту, украшение (оттого „косметика”), – не русский смысл был привнесен в греческое понятие, а греческая семантика „вселенского лада” обогатила русское понимание красоты. Совершив безобидную инверсию, обойдя платоническую традицию и влияние западных теософов-софиологов в России, семиотическая „концептуальная лингвистика” придает такому пониманию красоты имманентно-национальный

1 Дальнейшие ссылки на это издание ограничиваются указанием страниц.

характер. Это создает предпосылки для вывода, имеющего более широкое значение.

В ряде статей *Русского менталитета* используется оппозиция между типами культуры, которую сформулировал Ю.М. Лотман, исходя из двойственной структуры знака, сочетающей план выражения и план содержания. Напомню, что, по Лотману, для культур одного типа связь между двумя аспектами знака условна, для других – мотивирована; одни развивают установку на план выражения, другие на план содержания. В первой статье польского словаря (*Алфавит социализма*) сказано об „архаичном и прочно вошедшем в русскую культуру (или менталитет) убеждении о тождестве плана выражения и плана содержания в знаке” (7). И далее: если западный человек руководствуется условностью выражения, которое можно оторвать от содержания, то русский дает содержанию такой большой перевес, что выражение перестает иметь значение. Конкретно это обозначает бесхозяйственность, неряшливость в быту, непонятное для западных людей безразличие к внешним формам поведения, к комфорту, и т.д. (15). Без внешнего оформления обходится и тот порыв, который вне плана выражения раскрывает „скрытую сущность”, „неприметную русскую красоту” – потому он „не входит в культуру в прочных формах” (86).

Необязательность выражения, его отрыв от содержания коренится на Западе в конвенциональной, контрактной основе культуры. Деление культур по признаку отношения к знаку Лотман дополняет оппозицией двух исходных моделей социально-культурного поведения, „договором” и „вручением себя”. Договор вырастает из магической практики; в русском контексте договорные отношения были всегда подозрительны (пакт заключался с чертом), отсюда подозрение падало и на правовые отношения. Безусловное же „вручение себя” высшей воле связано с религиозным мироощущением. В России, как и на Западе, действуют оба типа (например, после просветителей XVIII-го века приходит масонство, вручившее себя абсолюту), хотя, разумеется, преобладает религиозность. Польский словарь перенимает и терминологию, и концепцию Лотмана, но опять усиливает полярность культурных типов, бросает

оговорки и утверждает, что в силу одновременного крещения и образования государственности в России модель „вручения себя” полностью доминирует (ср. стр. 18).

Если отвлечься от семиотической терминологии, в кратком очерке эти положения выглядят так: любовь к внутренней красоте, отождествляемой с православной истиной о мире, сопровождается у русских, с одной стороны, отрицанием других понятий о красоте, в частности, враждебностью к эстетике западного искусства, а с другой стороны, атрофией чувства внешней формы. Симптомы атрофии: неспособность эстетически организовать быт и утопия „прозрачности” формы, то есть мечта о том, чтобы передавать содержание непосредственно, как бы телепатически, опуская план выражения, формализации знака, или, по меньшей мере, о полном подчинении формы содержанию-Идее. Потому-то личность не имеет автономного значения, а сакрализация власти ведет к всеобщему примирению с ее произволом. В области социально-политической, мечта об отдаче себя, подвиге растворения личности в целом, открывает пути всевозможным идеологическим манипуляциям.

Не нужно быть безоговорочным фанатиком всего русского, чтобы почувствовать некоторое недоумение. Многие здесь уловлено верно и дает интересный материал для размышлений, особенно насчет взаимозависимости эстетического и социального. Но слишком многое не принимается во внимание: анархистская и богоборческая струя в русской культуре, формализм русской эстетической традиции (и в государственно-церковном, и в фольклорном своем варианте), устройство быта и хозяйства с вниманием, не уступающим квакерскому, в *Домострое* и у староверов, тот русский *Лад*, на который молятся теперешние русофилы от Солоухина до Белова; формальная чуткость поэзии, стремящейся к свободе от тяжести содержания; исключительная восприимчивость русских к западным формам искусства и т.п.

Возразить хочется не только из-за несоответствия рассуждений в словаре тому, что до сих пор известно о русской культуре. Революционная теория способна заставить нас видеть иначе и заметить новое. Но тут заметна не столько новизна, сколько шаткость самой

аргументации. Исконно русское понимание связи между аспектами знака представляется то как отождествление выражения с содержанием, что равнозначно с „идеологизацией плана экспрессии и трактовкой его как сообщения” (7), то как „редукция или полное устранение плана выражения” (15). Результат в первом случае – чрезмерное внимание к внешним формам, воплощающим определенную идеологию, характерное, например, для Московской Руси (об этом писал Лотман); во втором – презрение к тем же внешним формам и идея „неприметного” порыва. Это тенденции разные не в количественном, а в качественном смысле. Обе противостоят идее об условности знака, но они противоположны и одна другой. Какая из них более русская? Может быть, они совместимы, – одна, скажем, действует в быту, где личности общаются между собой, а другая в ситуациях, где личности или группы относятся с властью? Но это уже новая гипотеза, она не сформулирована авторами.

Обратность двух тенденций как будто не замечается в словаре. И так же не замечается, что названная оппозиция должна вести к выводу о существовании разных семиотических механизмов, порождающих „русскость”.

Семиотическая интерпретация смешивает объект исследования с моделью, то есть приписывает черты абстрактного построения самой реальности, но подтверждения в этой реальности часто не находит. Тогда она легко порождает гипотезы *ad hoc*, функция которых – не обработка новых данных, а защита теории перед данными, которые ей не соответствуют. Русская красота, которая якобы исключает любую другую, похожа на такую гипотезу *ad hoc*.

Есть еще один источник сомнений в эффективности той семиотики, которая определяет профиль словаря. Иллюстративный материал взят из разных эпох и историко-культурных контекстов; сходными средствами делается, например, анализ архаического корня **svet* и позднего в русском языке слова „Царь”. Это напоминает работу с телеобъективом, когда перестают различаться передний и задний планы. На фоне такой искаженной исторической перспективы утверждается центральный тезис словаря: русская история и культура непрерывны и однородны, ибо

постоянно определяются и направляются в своем развитии архаичными структурами.

С первой же страницы проводится мысль о том, что советская эпоха – не более, чем эпизод этой же истории, и что советская культура воспроизводит, под видом новых ритуалов, те же старые структуры (7). Древнее русское предпочтение содержания естественным образом оборачивается службой Идее и так же естественно „может вести к утопии и тоталитаризму” (36). Тоталитаризм оказывается как бы вписан в основу русской истории и самой „русскости”. Вводится даже – в статье о „доносительстве” – понятие „русско-советский менталитет” (24).

Итак, все понятно. Но вот в другой статье констатируется: у русских нет идентификации с национальным флагом, цветом, гербом; они могут и не знать, как выглядит русский бело-лазорево-алый флаг, и не имеет смысла задавать им вопрос: „каков твой знак?” (98). Но разве в советское время русские не идентифицировали себя с красным знаменем и серпасто-молоткастым гербом? Если допустить, что в прошлом они не знали своих знаков, а сегодня их не помнят, то, во-первых, разговор о „русско-советском” менталитете теряет смысл: разрыв между русским и советским явен хотя бы в этом плане идентификации с государственными знаками. Во-вторых, это допущение не согласуется с аксиомами об архаичных механизмах. Внешний аспект знака для русских сплошь идеологизирован, так почему же идентификации нехватает как раз с иконическим выражением главного: империи, нации, русскости? Вместо разъяснений происходит то, что на французском университетском жаргоне называется “brouillage”, „включение помех” (как когда-то в соцстранах глушили западные радиостанции).

Роль самоглушителя играет и ключевое для словаря понятие „менталитета”. В словаре сказано: оно „замещает выработанное XIX-м веком понятие «дух (определенного) языка» или вообще «дух (определенного) народа»” (50). Странная дефиниция, она отсылает к другому понятию, о котором сообщает лишь, что оно давно устарело. Мы узнаем, что менталитет скрывается в поведении, оценках, в манере мыслить и говорить. Выучить и подделать его

нельзя, можно лишь „впитать” вместе с языком, который вмещает в себя мировоззрение и коды данной культуры. Он выражает себя косвенно, исподволь „навязывая” содержание и форму любому дискурсу. Подчеркивая загадочность объекта – и тем самым поднимая статус семиотики, единственной науки, способной раскрыть загадку, – описание не дает понять, как менталитет образуется, как соотносится с культурой.

В словаре слово „менталитет” используется и как синоним „культуры” (74), и как нечто отличное от нее. „Бессознательно усваиваемый из различных проявлений культуры (из семиосферы) менталитет продолжает реализоваться как бы независимо от эксплицитно высказываемых содержаний” (51). „Усваивается из культуры”: очевидно, культура предшествует менталитету; но, по определению, она не формируется вне заданных менталитетом операций: возникает порочный круг. Вырваться из него можно, предположив, что культура и менталитет влияют друг на друга, вызывая ответные реакции. Однако, возникает другая трудность. Согласно словарю, новые понятия усваиваются (культурой? менталитетом?) тем лучше, чем меньше они отличаются от исторически закрепленного комплекса (51). Сложившиеся в архаическую эпоху (и закодированные в языке) понятийные структуры, основа менталитета, меняются в ограниченной мере и противятся включению качественно новых элементов, они либо воспроизводят себя, либо заполняются сходным материалом. Конкретно это значит, что чуждые для русских понятия никогда не смогут вписаться в обиход и обогатить менталитет, не будучи к нему приспособлены, преобразены, то есть искажены или даже извращены (см. статьи об „идее”, „демократии”, „правах человека” и т.д.). Русский менталитет обречен оставаться самим собой: значение его так абсолютизируется, что действительность обратного влияния обезволенной культуры лишается правдоподобия.

Вывод некорректен (не буду говорить о его ложности). Одна из причин этого – сомнительность как самого понятия „менталитет”, так и способов его применения. Это социологическое понятие, не сделавшее карьеры в психологии, семиотика переняла от французской школы

Новой истории. Ее утверждение „медленной истории”, интерес к автоматизмам и организации повседневной жизни, исследуемой с помощью этнологических орудий, поиски механизмов, скрытых под „событийной историей”, все это дает повод семиотике назвать ее в числе своих сподвижников. Однако, принципы лодзинского словаря противоположны школе Новой истории.

Во-первых, школа эта вводит в науку серийные исследования, которые, дополняя друг друга, должны составить некий фасеточный образ действительности, более полный и точный, чем линейное ее описание. Этой множественности нельзя упростить, она является эпистемологическим постулатом школы, соответствуя множеству социальных и природных актеров, проблем, предметов, обстановок, делающих историю и требующих внимания к себе. Соответственно, одна из аксиом школы гласит, что „в одну эпоху и в одном сознании сосуществует несколько менталитетов” (Le Goff 1974: 122). Словарь *Русский менталитет* имеет дело с одним актером, абстрактным русофилом, и продельывает с его помощью радикальную редукцию реальности (только междисциплинарность изредка спасает положение, хотя и она подчинена принципу одного актера).

Во-вторых, менталитет в Новой истории имеет разные звучания: социальное, культурное, историческое, социально-психологическое. „Новые” историки отличают варварский, придворный, городской, готический, суеверный, буржуазный, современный и многие другие менталитеты. Но они не прилагают этого понятия к „национальному” характеру. Когда они упоминают этнологию, речь идет о ее способности исследовать социальную повседневность, а не этнические свойства; все они, впрочем, бывшие марксисты или левые, сам термин „национальный менталитет” для них неприемлем из-за своих националистских потенций. Короче говоря, ссылки на них при разговоре о „русском менталитете” следует приписать недоразумению. Придать научную респектабельность этому понятию они вряд ли захотят (и вообще понятие менталитета уже опять выходит из моды, и во всяком случае резко критикуется новым поколением историков) (Lloyd 1990).

Больше, чем о Новой истории, лодзинский словарь заставляет думать о знаменитой книге Леви-Брюля *Примитивный менталитет* (*La mentalité primitive*, 1922), которая актуализовала сам термин, введя его в антропологию, и которая противопоставила западные структуры мышления, рациональные и объективные, до-логическому и мистическому мышлению диких народов, основанному на принципе соучастия и не знающему противоречия. Позже Леви-Брюль признал, что мистическая мысль существует во всех культурах и менталитетах, а у диких народов всего лишь выступает более явно. Не возвращается ли семиотика к модели семидесятилетней давности? У меня создалось впечатление, что в словаре русские играют роль „дикого народа” по Леви-Брюлю: оппозиция остается почти той же, и русской культуре, с ее односторонностью и единомыслием, совершенно отчетливо противопоставлена „полнота западной рефлексии и культуры” (55).

Парадоксальным образом, лодзинскую трактовку менталитета можно описать в терминах этноцентризма (склонение на все лады „русских” черт), культурного детерминизма (подавляющее давление архаики), исторической обусловленности (неизбежность имперских амбиций и идеологии силы), филологизма (дух языка есть дух народа). Но ведь такая позиция очень близка, если не тождественна той, которую словарь яростно атакует, позиции русофильства.

Семиотика, вопреки заверениям, не вносит ясности в вопрос о „русскости” и о русском менталитете. Наоборот, она дала включить себя в миссию, которую взяли на себя авторы словаря – они предупреждают о „русофильской” опасности и о возможном возврате в России мышления, которое всегда отличало ее политику и было основано на „убеждении о том, что сильный должен подчинить себе более слабого” (38). Разоблачая русофильство, семиотика ограничила свой вклад в словарь переложением на язык своих терминов клише о русской религиозности, пассивности, покорности властям. Инвективы, частые некогда в литературе критического направления, она позволила перенести в академическое издание и вывела русских под видом прирожденных лентяев, нерях и

доносчиков. Она позволила вернуться к мысли Чаадаева о неполноценности русско-православной культуры. Не нов и ее главный тезис о „русско-советской” непрерывности, о коммунизме, воспроизводящем все свойства русской истории. Три четверти века назад об этом, как известно, исчерпывающе сказал Максимилиан Волошин: „Тот же ураган на всех путях./ В коммисарах дух самодержавья./ Взрывы революции в царях”. С тех пор, пройдя сквозь ряды сменовеховцев, евразийцев, американской школы историков, этот тезис давно стал общим местом.

II. О чем свидетельствует неудача семиотического анализа? Слабость ли это самого метода или того, кто им пользуется? Трудно найти лучших специалистов, чем польские семиотики, но в *Русском менталитете* они очень радикализуют метод. Лотман подчеркивал, например, что найденные им типы абстрактны, и в исторических культурах разные отношения к знаку уживаются вместе или сменяют друг друга. Нет сомнения, что часть вины за передержки в словаре несут его авторы.

Тем не менее, и у Лотмана нестрогости встречаются в самом концептуальном ядре теории. Так, противопоставляя магический принцип действия в мире религиозному, он как бы забывает о том, что базой трех религий откровения был именно завет, договор, союз Моисея с Богом (древнееврейское „берит” использовалось поначалу в юридическом и коммерческом обиходе), и что Новый Завет есть и новый „Договор”. Эти принципы не противостоят друг другу, они пересекаются, и один из них содержится в другом – во вручении себя Богу или Царю есть элемент договора. Как известно, для славянофилов самодержавие оправдывало себя именно своим характером двустороннего согласия, пакта между царем и народом. И если масоны вручили себя Абсолюту, как говорит Лотман, то многие из них отнюдь не были „противниками договорной теории общества” (Лотман 1992: 355); именно они – Щербатов, Херасков, Новиков – распространяли правовые теории государства и ложи свои организовали по строго договорному формализованному принципу.

С другой стороны, можно заметить, что и принятие гипотезы о радикальной оппозиции моделей „договора” и

„вручения себя” не объясняет, почему они то конкурируют, то исключают друг друга, в каких пропорциях сочетаются, в каких условиях взаимодействуют, каким образом происходит то, что констатирует Лотман: архаичные оценочные категории вдруг переворачиваются, и низ становится верхом, отрицательное положительным, а договор – вручением себя. Или почему одновременность перехода в христианскую веру и рождения государственности побудила Россию принять модель вручения себя, а Польшу толкнула к „магической” модели договора, – в конце концов, даже если в X-XI вв. западное и восточное христианство уже различались, то, наверное, не в степени религиозности.

Одна из главных лотмановских гипотез – она дает лодзинскому словарю теоретическую легитимность – постулирует коренное отличие русской культуры бинарного типа от культур типа „тринарного”, в первую очередь, от западной. В виде коронного доказательства приводилось – в знаменитой статье Лотмана и Успенского (Лотман-Успенский 1990: 22-23) – отсутствие чистилища в русской православной традиции. Русская культура строится на столкновении противоположностей, рая и ада. Между ними нет ничего среднего, потому они могут легко меняться местами. Бинарный механизм работает и в обществе, и в мире идей: одни идеи демонизируются, а другие идеализируются, нет постепенных изменений, а только радикальные перевороты, когда Старое полностью отрицается, но немедленно передает свои функции Новому.

В *Русском менталитете* статья *Чистилище*, наряду с изложением лотмановских идей, дает текст, написанный польским православным богословом. Он показывает, как отсутствие чистилища компенсируется в православии сложными переходами между землей, адом и раем; и удивительно, насколько он в своих суждениях умереннее, чем семиотик (такие сопоставления, как я говорил, представляют большой интерес, и жаль, что они не проводились в словаре систематически).

Гипотеза о бинарности русской культуры не подтвердилась в исследовании русской утопии, которое я проделал вместе с профессором Канского университета Мишелем Нике. В соответствии с особенностями жанрового

дискурса, склонного к схематизму, ожидалась либо поляризация пассаеистских „ретро-утопий” и утопий сторонников нового, либо яростная борьба внутри большинства утопий между старым и новым, наделенных обратными знаками, либо, по меньшей мере, преобладающее значение утопий, резко и демонстративно порывающих с прошлым. Этого не произошло. Как показал М. Нике в части, посвященной народной утопической „теории и практике”, многообразие решений – от скита до хлыстовского корабля, от Пугачева до общин духоборов, – никак не поддается простой „бинаризации”. Очень сложно и отношение народной утопии к Западу. Именно здесь, в народной среде, где наиболее активны архаические механизмы, должно было бы целиком отвергаться „западное” мироощущение с его „договорностью”, „тринарностью” и другими чуждыми русской культуре чертами. Часто наблюдается обратное; вызывает удивление, насколько быстро и широко распространяются в народной России – и особенно в южных ее частях, с самой долгой культурной традицией – течения, вдохновленные западными вариантами христианства: баптистов, штундистов, саббатистов, меннонитов...

Отрицательное отношение к Западу и к прошлому встречается, конечно, в русской „культурной” утопии. Но, начиная с Пересветова, и для нее не менее, если не более характерно частичное, а иногда и решительное принятие нового, но – наряду с утверждением заново осмысленной традиции. В одной из своих статей Лотман и Успенский совершенно точно назвали утопистом „славянофила” адмирала Шишкова, оставив, однако, ощущение, что его позиция парадоксальна (Лотман-Успенский 1975). Между тем, для русской утопии – а, может быть, и для русской культуры вообще – такая фигура „архаиста-новатора” настолько же типична и важна, что и фигуры новатора, с одной стороны, и консерватора, с другой. Достаточно назвать Посошкова, Третьяковского, Щербатова, Хомякова, Вельтмана, Федорова, Солженицына – их позиция состояла не в скачках от любви старого к обожанию нового, от почитания русской старины к культу олицетворенной Западом моды, а в целенаправленной выработке синтетического „третьего состояния”.

К синтезу сознательно стремился и русский модернизм. „Полутораглазый стрелец”, обернувшийся лицом назад, на Восток, и полглаза скосивший на Запад, – так русский футуризм описан его первым теоретиком (Лившиц 1978: 55). „Полутораглазость” и есть „третье состояние”. Его сумел найти Хлебников, и потому сыграл такую важную роль для всего авангарда. Но можно говорить и о „полутораглазости” Вяч. Иванова, Ремизова, Белого; и нельзя ли усмотреть сходную неопределенность у Кузмина, как будто обращенного к Западу, а на деле по меньшей мере полглаза скосившего на давнюю русскую традицию.

„Третье состояние”, „полутораглазость” не только с большим трудом размещаются на каком-то одном полюсе параллельных и взаимозаменяемых осей Запад-Восток, вперед-назад, прошлое-будущее, – они рождаются из смещения осей.

Вообще, дискурсы об отношении России к Востоку и Западу далеки от однозначности, от монолитности и постоянства очень далеко и представление о Западе или о Востоке: первый идентифицируется то с Германией, то с Францией, то с Америкой, в качестве второго могут выступать в разное время или одновременно, но соперничая друг с другом, Персия, Китай, Индия, монгольское или турецкое культурные пространства. Россия же определяет себя то частью Запада, то частью славянского мира, то неотъемлемой слагающей Азии, то синтезом, средним членом великого уравнения будущего мира. По ходу нашего исследования утопий сплошь и рядом оказывалось, что нарушение и смещение оппозиций примечательнее их наличия. Можно, конечно, русскую культуру и русское самосознание описать – в синхронии или диахронии – с помощью пучка бинарных оппозиций. Но такое описание никак нельзя считать соответствующим именно русской специфике.

Противопоставляя русскую и западную культуры Ю. Лотман погружает их в некое „семиотическое время”, которое не совпадает с историческим. Из него вытеснен, например, тот факт, что чистилище прочно вошло в западно-христианские представления только с XIII-го века (Le Goff 1981). Иначе говоря, в этой области реальная западная культура вплоть до конца Средневековья была

бинарной, и бинарность русской культуры не представляла собой ничего особенного (и ничего не-европейского). Различие между культурными типами (в этой области) оказывается поздним, и следовательно, вторичным. Правомерно ли ему приписывать решающее значение? Особая проблема, почему русское христианство за триста лет не пережило сходной с Западом эволюции. Навязывается ответ: под вторичной бинарностью, связанной с ранним христианством, той, которая проявилась в привязанности русских к оппозиции рай-ад, скрывается первичная бинарная структура. Она явно действовала с большей силой, чем ее аналог на Западе. Но почему? Откуда она взялась и что из себя представляет? Куда девалась та третичность, о которой писал Дюмезиль, и которая как будто составляет основу всех индоевропейских цивилизаций? Каждый вопрос ведет за собой череду новых.

Разработанное в замечательно интересных работах Лотмана и его соратников (в том числе и польских теоретиков) учение о семиосфере, опираясь на материал истории и культуры, ставит задачей их общее описание и объяснение. Раскрытые ими семиотические законы имеют несомненное локальное значение; иначе говоря, можно найти конкретные явления, исторические события, факты литературы и искусства, для которых они действительно, которые можно описать с их помощью. Однако, универсальными объяснениями семиотика, вопреки ожиданиям, не обеспечивает. Она не решает загадки, а отодвигает, иногда затрудняя, их решение. В своих поисках универсальных, надвременных факторов она трактует материал инструментально, не спасая от деформации, ее же бинарные схемы служат не объяснению фактов, а их классификации, зачастую насильной, и многое оставляют за пределом рубрик.

Внимательная прежде всего к архаическим формам и к этимологии, семиотика стремится показать, что в историческую эпоху основа семиозиса уже существует, его механизмы действуют и управляют накоплением культуры, укрепляясь со временем, но не меняясь кардинальным образом. Но вот заключение книги Ю. Лотмана *Культура и взрыв*: „Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы, происходящее на наших глазах, дает,

может быть, возможность перейти на общеевропейскую тернарную систему” (Лотман 1992б: 270). Тут ясно сказано не только, что бинарная основа подвержена историческим изменениям – это мнение проскальзывает и в других работах, – но что ее можно волюнтаристским усилием преобразить в ее противоположность. Но это значит – отменить постоянство архаических структур. В таком случае бинарность, как и другие фундаментальные черты семиозиса (вручение себя, установка на содержание, и т.д.) теряют свою обязательность, становятся явлениями, зависящими от истории.

Вывод о векторной обратимости, а, может быть, и принципиальной неопределенности, множественности отношений между временем, в котором действуют знаковые механизмы, „семиохронией”, и временем историческим, этот вывод позволяет сохранить действенность семиотического анализа, но тем самым отменяет его претензии на единственность.

Внутренняя несвязность, в общем, не смущает семиотику. Так же, как психоанализ или марксизм, в своих глазах она не ошибается; если ей удобно, она найдет опору своим тезисам в реальном событии или открытом дискурсе, если нет, сочтет событие или дискурс нерелевантными, и истолкует то, что за ними или под ними скрывается. В затруднении у нее почти всегда готова гипотеза *ad hoc*. Это ее право. Взгляду со стороны, однако, зачастую открываются слабости таких гипотез.

Семиотика и содержит противоречия в своем высказывании о мире, и, как я пытался показать, не выдерживает продолжительного столкновения с фактами, не проходит ту проверку на фальсификацию, о которой говорил Поппер.

Работа Ю. Лотмана и его соратников и учеников необычайно обогатила наши знания, ввела в научный обиход множество значимых фактов и интересных толкований, в этом сомнений быть не может. Даже если какие-то ее гипотезы казались спорными, лотмановская семиотика была заряжена огромной эвристической энергией. Теперь канонизированная семиотика утрачивает эту энергию, зато развивает заложенные в себе самой противоречия. Теперь ее вряд ли можно считать хорошей

„программой исследований” в том смысле, какой этому термину дал Имре Лакатош. Главный критерий хорошей программы – способность делать новые плодотворные предвидения. В *Русском менталитете* применение семиотического метода разрешилось давно известными общими местами.

Трудно осуществлять нормализацию науки на такой основе. И можно задать себе вопрос: не окажется ли польский словарь вехой в истории русистики в том смысле, что в нем семиотика дает, после четверти века завоеваний, свой арьергардный бой?

ЛИТЕРАТУРА

- Lazari, A. (ред.)
1995 *Mentalność rosyjska. Słownik*, Interdyscyplinarny Zespół Badań Sowieologicznych Uniwersytetu Łódzkiego, ред. A. Lazari, Katowice 1995.
- Le Goff, J.
1974 *Les mentalités: une histoire ambiguë*, в: J. Le Goff, P. Nora (ред.), *Faire de l'histoire*, Paris 1974: III.
1981 *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981.
- Lloyd E.R., G.
1990 *Demystifying Mentalities*, Cambridge University Press 1990.
- Лившиц, Б.
1978 *Полтораглазый стрелец*, New York 1978.
- Лотман, Ю.М.
1992а „Договор” и „вручение себя” как архетипические модели культуры, в: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: III.
1992б *Культура и взрыв*, М. 1992.

Лотман, Ю.М., Успенский, Б.

1975

Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры, „Учение записки Тартуского гос. ун.-та”, Тарту 1975: 358.

1977

Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века), в: *Труды по русской и славянской филологии*, (XXVIII: Литературоведение, „Ученые записки Тартуского гос. ун.-та”, Тарту 1977: 414: 3-36.

МОДЕЛИ БУДУЩЕГО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Жорж Нива

(...) если у нас нет прошлого, истории, то
что-то должно быть! Что? Будущее!
(Евгений Фёдоров, *Илиада*)

Культура это не только память о предках, но и ощущение будущего, прогноз будущего. Философ Николай Фёдоров, оказавший столь огромное влияние на русскую мысль начала XX века, представляет собой странную смесь скованности мысли прошлым (культ и воскрешение предков) и проекта „регуляции” будущего. Исполнение молитвы „хлеб насущный даждь нам днесь” возможно путём „регуляции метеорических явлений”. Такая регуляция, пишет он в Философии общего дела, обеспечивает необходимое, „запасов делать не нужно”. Такое весьма странное отношение к будущему – явление очень характерное в русской культуре: русский человек хочет быть хозяином будущего, охотно мечтает о далёком будущем, о разных утопиях, о Царстве Божьем как о модели абсолютного будущего, но „запасов делать не нужно”, т.е. нормальная экономическая жизнь, всё, что латинский язык называет словом “*industria*”, осуждается как индивидуальная эксплуатация. „Регуляция метеорических явлений” – проекция в будущее органической, соборной энергии народа... „Это искать естественного, а не искусственного обеспечения от голода.” (Фёдоров 1994: 200).

Перцепция будущего, разные модели будущего стали изучаться сравнительно недавно. По-французски существует многотомный труд Жоржа Пулэ *Этюды о человеческом времени*. Пулэ сначала рисует кривую эволюции перцепции времени у западного христианского средневекового человека. Сначала чувство времени не отличается от чувства бытия. Христианин ощущает себя в мире созданных тварей наравне со всеми другими субстанциями этого мира. Будущее не пользуется никакой привилегией. Средневековый человек находится между разными „длительностями”; он принадлежит как падшему миру, так и надъестественному

миру Божьей милости. Долгое время западный человек спорит о „продолжаемой милости”. Вечно возобновляемый акт Бога нужен, чтобы тварь продолжалась в бытии. Нас удивляют сегодня эти упрямые прения, потому что наша перцепция времени коренным образом изменилась. Бог отступил от процесса времени. Он создал время, но потом оставил время времени, т.е. вторичным причинам. Средние века основывали своё мировоззрение на Аристотеле: процесс бытия шёл от потенции к реальности. После внутренней революции XVIII века процесс опрокидывается. От реальности к потенции. Реальность уже не законченная вещь, а сам генетический процесс возникновения. Человек живёт в полном смысле лишь тогда, когда он вливается в этот процесс. Будущее становится высшей мерой реальности. И лучше всего выражает это новое чувство отец европейского романа XIX века, Бальзак. Бальзаковский герой весь стремится в будущее. Человеческая комедия – огромная поэма о воле, т.е. о будущем, об энергии, проецируемой в будущее. А будущее – это „обетованная земля, куда, взлелеиваемый небесными проблесками, стремится наш взгляд и не сталкивается с горизонтом.”

Бальзаковский герой желает, как учёный мерит, художник рисует, композитор сочиняет. Он весь – желание, он весь проецируется в будущее.

Однако помимо этой почти сверхъестественной способности желать, т.е. переноситься в будущее, каждый бальзаковский герой также учитывает горизонт, который определяет русско-американский историк-экономист Алехсандр Гершенкрон (Gerschenkron 1962, 1968, 1970). В любом обществе, в любой культуре существует некий исторический горизонт, за которым глаз современников не умеет ничего разглядеть. У Бальзака это завоевание салонов Растиньяком, это основание экономической династии или ожидание смерти патриарха-богача и открытие завещания (в конце романа Кузен Понс). Чаще всего горизонт этот распространяется на одну карьеру, одно поколение. Давно замечено, в особенности критиком Морисом Бардеш, что молодые завоеватели Бальзака подсознательно подражают Наполеону. Они хотят прорвать фронт общества, основать новую династию.

Русское восприятие будущего значительно отличается от западного именно потому, что понятие карьеры, понятие социального прогресса отсутствуют, может быть, не полностью и в реальности, но, во всяком случае, в социальном воображении. Проблематику русского будущего рельефно иллюстрируют знаменитые симметрические высказывания Герцена и Боткина: „Спаси Бог Россию от буржуазии!” и „Дай Бог России буржуазию!”. Без груза традиций, богатств, экономического развития Россия свободнее Европы; та „идёт ко дну оттого, что не может отделаться от своего груза (...) – у нас это искусственный балласт, за борт его – и на всех парусах в широкое море!” (А. Герцен, Предисловие к Письмам из Франции и Италии).

Гершенкрон установил связь между экономической отсталостью России и уклоном её интеллигенции к утопизму, к дальнему и эсхатологическому будущему. „Спаси Бог Россию от буржуазии” – этот возглас Герцена означает отказ от регулярного, капиталистического, кумулятивного социально-экономического развития. Ответное пожелание Боткина, пожелание предвидимого будущего на манер Запада – редкая в России позиция.

В архаических обществах исторический горизонт наглухо замкнут, ибо будущее не может быть ни чем иным, как повторением прошлого. В религиозных обществах – горизонт эсхатологический или сотериологический, т.е. ожидается спасение, Второе Пришествие. В знаменитой книге, опубликованной в 1905 г., немецкий социолог Макс Вебер показал, как у Лютера сочетались и сотериологическое мировоззрение и освящение простого, ежедневного профессионального труда. С одной стороны „мистический союз” с Богом (*unio mystica*), с другой стороны, постоянная забота о труде, о профессии, о простом профанном будущем.

В России такого парадокса не было, хотя со временем старообрядческая жизнь стала приобретать подобные черты. Юрий Лотман выдвинул на этот счёт странную и очень интересную теорию в статье «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры (Лотман 1993: III). В этой статье автор развивает довольно парадоксальную теорию. Определяя магические общества и культуры, он утверждает, что они характеризуются

взаимностью (между шаманом и заклинаемой силой), принудительностью (код акций и реакций зафиксирован), договорностью. Наоборот, религиозные культуры основаны на „безоговорочном вручении себя во власть“; они характеризуются односторонностью (без контракта), отсутствием принудительности и понятия обмана. Нетрудно обнаружить старую славянофильскую концепцию за этой теорией. С одной стороны договор, римское право, предвидимое будущее, даже принудительное будущее (Запад!), с другой стороны односторонняя, свободная отдача себя, дар (государственность на Руси вызывает религиозное чувство „отдачи себя“). На Западе могут быть добрые договоры, как, например, договор святого Франциска Ассизского с волком из Губбио; в России средневековой такой добрый договор невозможен, договор – дело дьявольское. Ср.: „На Руси договор воспринимается как дело чисто человеческое в значении“: «человеческое», как противоположное «божественному».” (там же).

По Лотману, дух договорности проник в русскую культуру XVIII века, но интеллигенция воскресила религиозный дух „отдачи себя” в идее служения свободе, народу, „общему делу”. В статье о Пиковой даме и теме карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века Лотман прекрасно показал также роль карточной игры в психологической жизни русского общества. Некоторые игры – мимикрия по отношению к социальной жизни и воспроизводят социальную игру, социальную иерархию. Другие, азартные игры, наоборот, отрицают любую социальную рациональность и представляют собой как бы поединок со Случаем. Непредсказуемость Фортуны, страшные капризы азартных игр овладели русской душой, поскольку они символизировали капризы русского деспотизма и невозможность предвидеть будущее. Русская литература особенно склонна к апологетической похвале Случая. То есть абсолютно непредсказуемого будущего. Герой Игрока Достоевского говорит: „Неизвестно ещё, что гаже: „русское ли безобразие или немецкий способ накопления честным трудом.”

Попытаемся выработать понятие „романного горизонта”, исходя из того, как Гершенкрон изучает „исторический горизонт” любого общества. Возьмём несколько примеров и

начнём с Мёртвых душ Гоголя. Горизонт собственников-помещиков, навещаемых Чичиковым, – абсолютный вакуум, не предвидится никакой перемены, календарь остановил свой бег у Манилова, это застылость, вечная повторяемость, крепостническая вечность. А у плута Чичикова ощущение времени противоположно; он весь стремится в будущее, оперирует фикциями (мёртвыми душами), похожими на те фиктивные финансовые „продукты”, которыми торгуют сегодня так называемые *golden boys* Уолл-Стрита. Он олицетворяет вторжение капитализма в крепостническую вечность, но, поэтической силой Гоголя, он сразу же возвышается до крайней капиталистической виртуозности. Никакие неудачи его не смущают, его горизонт – это „фантастика” его прожектов. И он смотрит на себя, как на настоящего труженика на поприще социальной фантастики: „Терпенье, труд! Вещь нетрудная: с ним я познакомился, так сказать, с пелён детских.” (ч. II, гл. 4). Во второй части Чичиков знакомится с человеком, который для него почти идеал: Костанжогло, хозяин-промышленник, умеющий перерабатывать и использовать все отбросы, весь мусор („Это Наполеон своего рода!”). Однако Гоголь очень настоятельно показывает главный порок русского человека: „неумение пользоваться временем, завтрашним днём. „Всё думаешь с завтрашнего дня сядешь на диету; ничуть не бывало: к вечеру того же дня объешься, что только хлопаешь глазами, а язык не ворочается, – как сова сидишь, глядя на всех – право! И эдак все”. Этот паралич, этот „столбняк”, свойственный русскому человеку, отменяет любое будущее. Костанжогло, идеальный хозяин, – лишь чужой, не-русский элемент. А Чичиков мечется между мотом и промышленником. Мануфактура Констанжогло – это иносказательный образ той спасительной мануфактуры душ, о которой мечтает Гоголь. Но она обречена на неудачу.

Обломов Гончарова – просто поэма безгоризонтности. Отношение жителей Обломовки к будущему очень просто: это полный отказ от будущего. Даже не открывают писем. Они блаженствуют в нирване неизменного вечного настоящего. Они напоминают нам картину Брейгеля со спящими крестьянами в знойный полдень. Они существуют

вне всяких временных координат. А обрусевший немец Штольц, олицетворяющий, наоборот, активность, проекцию в будущее, строящий экономические планы, не способен победить обломовскую стихию. Интересно, что в Обрыве Гончаров добавил третье лицо: „русского (а не немецкого) деятеля, лесничего и промышленника Тушина. О нём думает Райский:

В этой простой русской, практической натуре, исполняющей призвание хозяина земли и леса, первого, самого дюжего работника между своими работниками, а вместе распорядителя и руководителя их судеб и благосостояния, он видел какого-то заволжского Роберта Овена (ч. V, гл. 18).

Тушин и русский, и практичный. Он – „наша истинная партия действия, наше прочное будущее”, – думает тот же Райский. В России дела нет, а есть лишь „мираж дела”. Обрыв противопоставляет преобладающее мировоззрение Райского, мечтателя, „шедшего за веком” и досадовавшего на „черепаший шаг” прогресса, Тушину, „работнику и хорошему хозяину (он читает учебник по агрономической части, держит сведущего немца, специалиста по лесному делу, слушает его советы, но распоряжается сам). Тушин предвещает дядю Ваню Чехова, он хозяин-мечтатель, человек дела и мечты. В мире Гончарова он явно представляет собой некий идеал, но идеал ограниченный и отвергнутый (Вера его уважает, но не любит). Поединок „обрыва” (тяги к гибели) и „леса” (тяги к добру, малому делу) всё-таки кончается победой „обрыва”. А ведь в переводе на язык упоминаемой статьи Юрия Лотмана это означает преобладание „вручения себя” над „договором”.

Хотя деньги занимают огромное место в романном мире Достоевского, они не играют никакой созидательной роли, а лишь подрывают мир, делают его рыхлым и опасным, подвергают его вечному шантажу, как в Подростке. Нигде у Достоевского нет прочного, хозяйского экономического горизонта. Нет и Тушина. Макар, отец подростка, живёт как птица божья, а Версилов, настоящий отец его, ждёт судебного решения: кому суд отдаст наследство, ему или князьям Сокольским. То есть горизонт – это лишь решение тяжбы, а как только суд решил в пользу Версилова, Версилов благородно возвращает оспариваемое наследство

своим соперникам. Иными словами всё разыгрывается на сцене собственного „я”, экономическая жизнь не имеет никакой прочности. Важны лишь взаимные вызовы друг другу.

О временной структуре мира Достоевского сказано уже много, в особенности у Бахтина. Но с нашей точки зрения важно отметить, что время у Достоевского расторгнуто между двумя полюсами: абсолютным отрицанием всякого разумного будущего (мир равняется Рулетенбургу) и абсолютным эсхатологическим будущим, будущим окончательного спасения, нового чуда в Кане Галилейской. Между этими крайностями нет никакого предвидимого, рационального будущего. Капитализм, власть денег существуют в мире Достоевского, но исключительно как разрушительная сила.

У Льва Толстого временная структура также двойственная, но полюсы совершенно иные. С одной стороны, толстовский мир стремится обратно к патриархальной структуре, к идеалу созвучия между бариним и мужиком (идеалу, воплощённому Ростовыми, но подрываемому дурным хозяйствованием и долгами); с другой стороны, действует у Толстого безличная сила денег („фальшивых купонов”), и она гноит всё общество, причиняет всеобщее вырождение. Толстой прирождённый поэт счастья; а счастье переполняет всё в миг вновь обрётённой гармонии, некой „симфонии” между личностью и миром (Наташа у своего дяди после охоты, т.е. молодая графиня у одичалого барина и его крепостной спутницы). Моменты счастья достигаются отказом, аскезой, как это показывает Воскресение, роман, где излагается экономический план Толстого. Этот план основан на идее Генри Джорджа, что единственный источник богатства – земля, что единственный налог должен быть всеобщая подать на землю.

Концепции Толстого архаичны, в буквальном смысле реакционны, и единственный более-менее рациональный экономический горизонт – это горизонт Левина в Анне Карениной. В III части, в 27-ой главе, Левин обсуждает именно проблему экономического будущего России с двумя знакомыми помещиками вечером после охоты. Один из собеседников утверждает, что в России „всякий прогресс

совершается только властью”. Это один из самых навязчивых тезисов в истории русской общественной жизни, живучий и поныне (его развил в конце „перестройки” покойный ныне Натан Эйдельман в книге *Революция сверху*). Другой вяло и неубеждённо развивает мысль о прогрессе на западный манер, т.е. рациональном, без принуждения, с помощью банков и найма рабочих. Левин добавляет: „Я сошлюсь на всех хозяев, ведущих рациональное дело; все, за редкими исключениями, ведут дело в убыток.” Адвокат прогресса признаёт, что хозяйство его невыгодно: „Это только доказывает, что я плохой хозяин, или что я затрачиваю капитал на увеличение ренты.” На что Левин возражает: „Ах рента! Может быть есть рента в Европе, где земля стала лучше от положенного на неё труда, но у нас вся земля становится хуже от положенного на неё труда, то есть, что её выпашут, стало быть нет ренты. – Как нет ренты? Это закон. – То мы вне закона; рента ничего для нас не объяснит, а, напротив, запутает.” Итак, Толстой опровергает все западные экономические законы, в особенности закон о прибавочной стоимости. Русский человек не может жить по этим законам; специально выписанный из Петербурга немец нашёл, что рационализированное хозяйство Свяжского приносит лишь убыток (опять немец! без него не обойтись, как только в России речь идёт об экономической реформе). Интересно, что в том же месте, когда Левин обдумывает реформу своего хозяйства (сдать часть хозяйства мужикам, принять участие, как пайщику, вместе с работниками, во всём хозяйстве), приходит ему на ум рассуждение о причинах неприменимости западных экономических законов к России.

Он думал, что русский народ, имеющий призвание заселять и обрабатывать огромные незанятые пространства, сознательно, до тех пор, пока все земли не заняты, держался нужных для этого приёмов и что эти приёмы совсем не так дурны, как это обыкновенно думают.

Другими словами Толстой нашёл объяснение проблеме русской особенности: в России особые отношения времени с пространством. Будущее лишено некоторых определённых черт именно из-за огромности и необработанности

пространства. Когда Левин стал объяснять Ивану-скотнику будущие выгоды, „на лице Ивана выражались тревога и сожаление, что он не может всего дослушать”. Как мы видим, Толстой остро ощущал проблему экономического будущего России, обдумывал именно проблему экономического горизонта, но, в конце концов, отвергал „Кауфмана и Мичели”, т.е. западные концепции и возвращался к неэкономическим концепциям всеобщего братства (Хозяин и работник).

На рубеже XIX-XX веков русская общественность живо обсуждала проблему „образа будущего”. Народнические общинные утопии (М. Гоц, В. Новомирский), анархическая утопия (П. Кропоткин) укрепили тенденцию ко вневременному экономическому мышлению. Лишь первый труд Ленина о развитии капитализма в России, „легальный марксизм” П. Струве или Туган-Барановского эфемерно показывают некий этап „западного” мышления. Но Ленин быстро ушёл в сторону максимализма, Струве обратился „от марксизма к идеализму”, Туган-Барановский был отлучен от социализма, заклеимён как ревизионист (Кузьминов 1994). Не так поражает уклон русской экономической и философской мысли к утопии, как уклон к политизированию, к идеологизации и манихейству. При явном экономическом прогрессе Россия начала XX века не имела экономической мысли, связанной с этим прогрессом. Терроризм, война с Японией (а большинство интеллигенции публично желало поражения российских армий), мираж революции, конечно, влекли за собой ещё большее ослабление идеи будущего. Так что русская литература начала века развивается под знаком апокалипсиса. Темы вторжения вражьей силы, „коня бледа”, взрыва бомбы, падения звезды находятся повсюду. Андрей Белый доводит до крайности тему Достоевского о расколоте времени. С одной стороны, время у Белого „кризисное”, доведённое до размельчания, до автономии почти каждой секунды (в романе Петербург), личности распадаются, социальный пейзаж подвергается раздроблению; тиканье бомбы разрушает как общество, так и каждую индивидуальность. Взрыв и брешь на фасаде учреждения: вот всё, что остаётся от общественного фундамента. Даже психическая цельность индивида под угрозой. Параноя ведёт к идиотизму. Темы эти

дошли до нас. Тема „лаза” у Маканина продолжает тему „бреши” у Белого. Бесчисленные дешёвые романы продолжают тему вторжения вражьей силы, осады...

Василий Розанов – блестящий выразитель идеи тупика, идеи конца, конца литературы, жизни, „апокалипса нашего времени”. Для него экономический прогресс – нечто абсолютно нерусское. Это „Штунда”.

Штунда это мечта, «переработавшись в немца», статья, если не «святою» – таковая мечта потеряна – то, по крайней мере, хорошо выметенной Русью, без вшей, без обмана и без матёрщины дома и на улице.

– Несите вон иконы!

– Подавайте метлу!

С «метлой» и без «икон» Русь – это и есть Штунда. Явление это огромно, неуловимо и повсеместно.

Поразительно в этой цитате, что Розанов описывает процесс нормализации жизни в России (конец обмана, выметание сора, моральное очищение) именно как вторжение некой таинственной и вражьей силы. То есть урегулирование жизни, установление норм экономических и социальных осмысливается патологически, явно не без паранойи.

Из великих авторов XX века, наверно, один Александр Солженицын попытался освободиться от этого. В его историческом романе Красное колесо противостоят два начала. Начало разрушительное, колесо огненное, раздавляющее всё разумное и человеческое, и в особенности все четыре основных добродетели по Аристотелю, справедливость, благоразумие, воздержание и мужество. Начало зиждательное, деятельность инженеров-строителей (Арханго-родский, Ободовский). Эти строители – сторонники „малых дел”, из анархистов они обратились в строителей (по образцу Тихомирова, одного из любимых мыслителей-политиков Солженицына). Тема концепций будущего играет в Красном колесе ключевую роль. Россия давно увлекается идеей „развития через скачок”. Варсонофьев, один из любимых рупоров Солженицына, возражает двум молодым „гегельянцам”: „А государство, оно не любит разрыва с прошлым. Оно именно постепенность любит. Перерыв, скачок – это для него

разрушительно.” Однако в анти-эпопее Солженицына, как я уже назвал эту огромную книгу (Нива 1993), разрушение, деконструкция (не наррации, а общества, целого народа) побеждают. Поэму Солженицына можно сравнить с поэмой Гоголя. Гоголь сжёг вторую часть своей поэмы, Солженицын отказался довести до конца свой замысел. Неудача – общий итог этих двух текстов, воодушевлённых грандиозной попыткой „метаной”, коллективного раскаяния.

Наверно, во всех европейских литературах (и в американской) мы можем обнаружить некую двойственность времени, временной структуры и образа будущего. В своём Трактате об истории религий румынский историк Мирча Элиад пишет, что время делится на два типа времени: время сакральное, „нерофанское”, когда человеку кажется, что он через время прикасается к сакральному, и время бытовое, рабочее, будничное. Если сопоставить концепции Мирча Элиада и Юрия Лотмана, я бы сказал, что „русское время” – смесь сакрального времени и религиозного „вручения себя”, а „западное время” скорее смесь бытового времени и модели „магического договора”. В России исторический горизонт не урегулирован ни бытом, ни договором. „Примирение с действительностью” – это в России лишь кратковременный этап, этап переживаемый Белинским, когда он одурманен Гегелем. Отказ от „примирения с действительностью” постоянно затемняет образ будущего в России. Кризисы в России не играют ту умеренно очистительную роль, которую они играют на Западе. Ссылаюсь здесь на знаменитый курс, прочитанный в 1871-72 (по следам франко-русской войны и восстания Коммуны) в Базельском университете Якобом Буркхардтом:

Кризисы – перекрёсток в нашем развитии, они освобождают нас от бесчисленных сил, ставших давно ненужными, но которые нельзя было отвергать вследствие их исторических прав. Кризисы отменяют, уничтожают псевдо-организмы (...). Кризисы также освобождают нас от преувеличенного страха перед переменами; они рождают новые и крепкие личности.

Отметим, что одним из слушателей курса Буркхардта был Фридрих Ницше. Перед Ницше Буркхардт уточнял: „С

условием, что они не полностью разрушительны, кризисы имеют бесспорное значение для искусства.”

По-другому объяснял значение резких перемен французский философ Анри Бергсон. В книге Два источника морали и религии он различает замкнутые и открытые общества. Великие преобразователи и пророки живут в замкнутых обществах и мечтают об открытых обществах, ведут себя как будто в открытом обществе, и поэтому их преследуют и убивают.

В России особенно заметна боязнь кризисов, беспредельных кризисов, полностью разрушительных, и тяга к замкнутости. В 1811 году в Твери историк Карамзин вручил императору свою Записку о древней и новой России, где он выражает свои опасения перед предсмертным „открытием” России, например – преждевременным освобождением крепостных; увеличится эксплуатация человека человеком, лучше сохранить умеренно закрытое общество. Записка Карамзина служит моделью многому, что сегодня пишется в России о будущем. Например, для Александра Зиновьева советское замкнутое общество ограничивало риск, опекало русского человека. Зиновьев или Горенштейн стали выражать глубокую обратную тягу к замкнутости (Горенштейн с иронией и как бы извне, Зиновьев без иронии и с адвокатским рвением). Тирания – главная защита от „кризиса”, от неясности будущего, невозможности договора, отсутствия исторического чёткого горизонта.

Как это ни странно, всё больше и больше выражаются в русской словесности опасения русского человека насчёт недолговечности самой России. От Карамзина до Андрея Амальрика, Александра Зиновьева или Фридриха Горенштейна повторяется этот тревожный вопрос. „Нужна ли будет Россия в XXI веке?” – пишет Горенштейн в романе Место. Столь упорная неуверенность в себе свойственна лишь России. Она часть той патологии образа будущего, о которой мы сейчас говорим.

Как симметрическая патология встречается другая особенность: гипертрофия и обожание будущего за счёт настоящего. В своей книге о „последовательности в истории” Гершенкрон объясняет эту особенность политикой Петра I. Царь был чистым меркантилистом, развивал

торговлю и флот в ущерб земледелию и внутреннему рынку. Таким образом развивается в России, начиная с Петра и в продолжении всего XVIII века, острое напряжение между реальностью и потенциальностью, возникает идея, что Россия богата главным образом потенциальностью и будущее давит на настоящее. Чем нагляднее отсталость, тем больше потенциальность. Экономически это означает возможность просить и брать в долг у развитых стран всё больше и больше. Займы – форма преодоления отсталости во имя огромного будущего. Идеологически и литературно это выражается в громких одах российских поэтов XVIII века великорусской державе, потом, уже в следующем столетии, в славянофильском мифе, апофеозом которого являются последние тексты западника Герцена: „Мы входим в историю полные энергии в тот момент, когда все политические силы устарели, завяли (...). Интимность с Европой ещё больше убеждает нас в нашей национальности.” Русская интеллигенция жила ипостасью Будущего, будь она русский миф или миф революции. Поэтому русский роман не мог показать тот исторический горизонт на расстоянии одного поколения, который даёт европейский роман, Диккенс или Бальзак. О рыхлости непосредственного будущего, о победе беспредельного в русском образе будущего рельефно пишет Розанов в Опавших листьях:

Жизнь – раба мечты. Перед этим цепким существованием, как рассыпчаты каменные стены, железные башни, хорошее вооружение. Против мечты нет щита, ни копья. А факты – в вечном полинянии.

ЛИТЕРАТУРА

- Gerschenkron, A.
1962 *Continuity in Hisytory*, Cambridge 1962.
1968 *Economic Backwardness in Historical Perspective*, Cambridge 1968.
1970 *Europe in the Russian Mirror*, Cambridge 1970.

Slavica tergestina 4 (1996)

- Кузьминов, Я. (ред.)
1994 *Образ будущего в русской социально-экономической мысли конца XIX-начала XX века. Избранные произведения*, М. 1994.
- Лотман, Ю.М.
1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1993: I-III.
- Нива, Ж.
1993 *Поэма о разброде добродетелей*, „Континент”, М. 1993: 75(январь).
- Федоров, Н.Ф.
1994 *Сочинения*, М. 1994.

IMMAGINI DEL PONTE
(PER UNA RICOGNIZIONE DEL «NONLUOGO»
NELLA LETTERATURA RUSSA)

Rosanna Casari

“Pons quidem potissima viae pars est” (Alberti 1966: 309), afferma perentoriamente, come in un aforisma, Leon Battista Alberti, nel suo *De re aedificatoria*. La proposizione albertiana, se da un lato esprime un significato diretto riguardante le caratteristiche tecniche e strutturali del manufatto ponte, nel cui merito naturalmente non entriamo, dall’altro può rimandare alla vasta e complessa tradizione sacrale e rituale che il ponte ha portato con sé attraverso i secoli. “L’edificazione di ponti, implicita in *pontifex* (come ogni tecnica trasformatrice di ciò che è), viene appresa dalla coscienza come un fatto angosciante, una intrusione nel dominio del sacro; ed è per ciò stesso bisognevole di un sussidio magico-religioso” (Seppilli 1990: 49). A livello culturale arcaico alla sacralità della acqua si contrapponeva la costruzione dei ponti, che aveva in sé un significato implicito di trasgressione, prevedendo l’atto sacrilego del conficcare i piloni nel grembo del fiume “fino al sottosuolo”, era un’intromissione nell’ambiguo dominio degli inferi. Già il varcare le acque, in tutte le sue forme, era avvertito come empio: “Ogni discontinuo della terra (...) è carico di sacralità: sia che venga varcato, sia che venga navigato, sia che si osino collegare le opposte sponde per artificio umano, le tradizioni paurose si addensano intorno ad esso” (*idem*, 217). Un significato diverso ha invece il motivo del “ponte pericoloso”, “sottile come un capello”, che unisce la terra al cielo e equivale “all’arcobaleno, al pilastro cosmico, albero o scala o ponte di frecce” (*idem*, 249 e Potebnja 1868: 6-7). In questo secondo motivo è assente il significato di sfida che è insito in ciò che l’uomo artefice costruisce, sfidando la natura e assoggettandola. Le numerosissime leggende, sviluppatesi già in età cristiana, che attribuiscono al diavolo, per lo più in lotta con un santo, la costruzione di un ponte (Seppilli 1990: 261), ricordano questo complesso di significati arcaici, hanno radici rituali, riallacciandosi “al rito sacrificale alle potenze inferie”.

Anche G. Simmel ha preso in considerazione i concetti di continuità e discontinuo in relazione all’immagine del ponte, inserendoli in un’ampia considerazione di tipo fenomenologico:

Slavica tergestina 4 (1996)

“L’immagine delle cose esterne ha per noi questo doppio senso: tutto nella natura può valere come collegato, ma anche tutto come diviso (...); la volontà di connessione diventa Forma delle cose (...). Nella costruzione del ponte quest’opera raggiunge il suo punto più alto (...) il ponte simboleggia l’espandersi della sfera della nostra volontà sopra lo spazio” (Simmel 1970: 4).

Le parole di Simmel rilevano, ancora una volta, la doppia natura del ponte, che collega ciò che è diviso, ma sottolinea anche la separazione, e che stabilisce un’unione divenuta necessaria nel momento in cui si prende coscienza dell’essere le due rive distinte e separate, cioè della divisione come tale. A sua volta il concetto contiguo di fiume (e come abbiamo visto di acqua) attrae l’immagine del ponte in un campo di valenze non univoche e di ambiguità. Il fiume rappresenta, per eccellenza, la frontiera, afferma Ju. Lotman: “la frontiera fra il proprio (In) e l’altrui (Es) è rappresentata da un fiume (ponte) che divide lo spazio in spazio vicino alla sede abituale (In) e lontano da essa (Es)”. E ancora: “Il bosco nella fiaba di magia, il mare o il fiume nel mito fanno parte dello spazio esterno” (Lotman 1975: 177, 165), sono cioè ostili.

Il fiume è ostile perché pericoloso, perché, sempre secondo la tradizione folclorica, oltre il fiume si trova ciò che non è più umano (Nekljudov 1966: 30), il mondo dei morti. Ma l’immagine del fiume frontiera non esclude l’altra, altrettanto remota e pregnante, quella del fiume considerato nella sua linearità e lunghezza: “simbolo della vita umana. L’idea base è quella del movimento finalizzato e della traiettoria (...). Il fiume simboleggia la vita in quanto tale, la lunghezza *senza larghezza*, il movimento verso l’ignoto”¹ (Lotman 1975: 195). In relazione al fiume esiste tutto un paradigma di segni disomogenei, che lo rendono di volta in volta leggibile in modo contrastante sul piano simbolico. Come frontiera può o non può essere attraversato, le opposte rive possono o non possono essere collegate. Questa idea del fiume si impone con straordinaria evidenza nel momento in cui è varcato dal ponte.

Nella tradizione russa i grandi fiumi: il Volga, il Dnepr, il Don segnano tutti dei forti confini, concetti come quello di *zavolž’e* sono categorie ampiamente culturali e più che geografiche in senso stretto. La divisione fra *l’al di qua* e *l’al di là* di questi fiumi traccia nettamente i confini o della terra russa o di singoli e ben individuati mondi all’interno di essa. *L’oltre fiume* è letteralmente un altro

1 Come la strada.

mondo, con leggi diverse, il ponte in questo caso sarebbe sentito come minaccia. Il costruire il ponte, l'attraversare il ponte (o il suo opposto, il distruggerlo) appartengono a un'epoca già vicina alla nostra, rappresentano il nuovo e come tali entrano nella letteratura. Significativo il caso del racconto di Leskov *L'Angelo suggellato* con il ponte *cepnoj*, sorretto da catene, che deve riunire le due sponde del fiume Dnepr' a Kiev. Sulle opposte rive si affacciano i due mondi distinti dei Vecchi credenti e della Chiesa ortodossa ufficiale. Da una parte Kiev, la città della Lavra, la città santa, dall'altra l'*artel'* dei Vecchi credenti che si sono staccati dalla Chiesa per rimanere fedeli fino in fondo alle tradizioni che essi considerano più autenticamente russe.

Ma Kiev con le sue chiese e con i suoi monasteri è città santa anche per loro, la Lavra appartiene al periodo in cui il mondo ortodosso era indiviso e i *raskol'niki* (Vecchi credenti) sono attratti dall'immagine della città quale poeticamente si apre ai loro occhi al di là del fiume: "La città è sulla ripida riva destra del fiume, ma noi eravamo sulla sinistra, che ha un pendio dolce coperto di prati, e si apriva davanti a noi un paesaggio meraviglioso: antiche chiese e monasteri sacri con molte reliquie di santi, giardini fitti e alberi come si vedono nelle vignette dei libri antichi, cioè pioppi con le cime puntute" (Leskov 1956: 325). Traspare nelle parole del Vecchio credente come un senso di nostalgia per la terra promessa.² L'immenso fiume separa i due mondi e la sua immagine coagula a livello del testo tutta una serie di opposizioni spaziali che vengono a costituire due sistemi distinti. Il punto di vista è quello dell'*artel'* e l'opposizione fondamentale si configura, in apertura di racconto, fra il loro mondo, mondo dei giusti, santificato dalla presenza delle antiche icone, contrapposto a quello della santa città ora in mano agli stranieri (i tedeschi e gli inglesi) e ai burocrati corrotti coalizzati con i rappresentanti della Chiesa ortodossa ufficiale. Il fiume costituisce il confine che non deve essere valicato, a rischio di perdita della propria identità. Solamente Pimen lo attraversa e si sposta da una riva all'altra apparentemente libero, ma in realtà perché personaggio ambiguo e corruttibile. Mark e il giovane Levontij, invece, alla ricerca del vero isografo, di colui che conosce ed è depositario dei segreti della pittura delle icone, non varcano il fiume, ma si dirigono a Nord, verso Orel e Mosca e oltre, verso Nižnij Novgorod, nella regione dei boschi. La foresta rappresenta, notoriamente, nella

2 Qui Leskov potrebbe fare un riferimento al Salmo 136, "Super flumina Babylonis".

tradizione russa l'equivalente del deserto, là risiedono i *podvižniki* (gli eremiti e gli anacoreti). Nel modello che abbiamo tracciato, in cui l'opposizione *raskol*-Chiesa ufficiale è spazialmente incentrata sul fiume come frontiera fra i due opposti campi, s'inserisce il concetto cardine del ponte. L'*artel'* dei Vecchi credenti si è stabilito sulla riva del Dnepr "per costruirvi un grande ponte sorretto da catene, oggi molto famoso" (*idem*). La costruzione del ponte è affidata, paradossalmente, a coloro che sono, per tradizione, i fautori dell'isolamento e del ripiegamento su se stessi, della separazione al fine di salvaguardare la purezza delle tradizioni religiose. Ma nel momento in cui la comunità dei Vecchi credenti ha preso dimora di fronte a Kiev e l'ha contemplata come altro da sé, a livello profondo è avvenuta una presa di coscienza della divisione e contemporaneamente della necessità di superarla. Quel ponte che erano venuti a costruire ha incominciato ad agire nel suo significato di unione, sebbene in modo non pacifico e immediatamente accettato. Ne è sorta una antinomia: sul ponte non ancora terminato passerà miracolosamente Luka per salvare la venerata icona dell'Angelo suggellato, ma il ponte determinerà anche la definitiva capitolazione dei Vecchi credenti di fronte alla Chiesa. L'immagine del ponte non rientra pienamente in nessuno dei due sistemi di segni contrapposti.

Il grande ponte a catene di Kiev è come il grande ponte di pietra di Mosca che unisce il centro della città a *Zamoskvoreč'e*. Iniziato nel 1643, e portato a termine quarant'anni più tardi, esso costituisce il primo ponte non mobile sul fiume Moskva. Fu visto come una forzatura della natura e accentuato negativamente, pur nella sua grandiosità, tanto che sorsero subito leggende che l'associavano a ladri e briganti. Racconta Pylaev che sotto una delle grandi arcate del ponte aveva il suo rifugio Van'ka Kain, il celebre ladro e rapinatore (Pylaev 1990: 381, *nota 26*). Intorno al ponte poi sorgevano in gran quantità trattorie e ritrovi di infimo ordine e di dubbia fama (Višnjakov 1989: 287). Il ponte in pietra unisce due parti della città che fino al 1800 costituivano due mondi distinti e molto diversi. *Zamoskvoreč'e* è il mondo dei mercanti che qui avevano le loro abitazioni-fortezze: chiuso, geloso delle proprie tradizioni da salvaguardare intatte, al riparo dalle nefaste influenze del nuovo che potevano provenire dalla città situata oltre il fiume. Nell'ottica degli abitanti di *Zamoskvoreč'e*, i quartieri che si trovano al di là del fiume sono terra di tentazione e attraversare il ponte è già mettersi in occasione di peccato. È significativo come in alcune opere di

Ostrovskij non solamente il parco *Marina rosca*, che si trova lontano, oltre il fiume, venga presentato come luogo di perdizione per eccellenza, ma anche il più semplice divertimento sia collocato subito oltre il ponte, nei giardini del Cremlino (Ostrovskij 1959: 316 ss.). Persino i negozi dei mercanti si trovano oltre il fiume, esclusi dalla gelosa conservazione delle tradizioni religiose e familiari rappresentate dalla casa, dalle chiese e dai monasteri del proprio quartiere.

D'altra parte il grande ponte di pietra porta con sé la possibilità di passare il fiume legata solamente alla volontà dell'individuo che non trova più ostacoli naturali, esprime la sfida di cui si parlava all'inizio. Rappresenta quindi un miracolo della tecnica, rappresenta il nuovo, (proprio grazie a questa straordinaria facilità di movimento, l'idea di ponte attiva anche altri significati remoti, archetipi legati al folclore, quali quello della non resistenza al movimento della terra russa, proprio della fiaba [Lichačev 1973: 114]). Ancora una volta si coagulano intorno all'immagine del ponte ambiguità e polisemicità, la non collocabilità in uno dei due sistemi rappresentati dalle due opposte sponde del fiume, poiché il ponte rispetto ad esse si caratterizza di valori contrastanti. Rappresenta lo spazio in cui i due sistemi si incontrano, cioè l'unità rispetto al doppio, ma una unità soggetta a valutazioni non univoche, la quale, poiché si parla in termini di immagini spaziali, si può definire come extraspazialità, una specie di *nonluogo*.

Infine Pietroburgo. I ponti entrano di diritto nella rappresentazione immediata di questa città d'acqua. Sulla Fontanka e sul Griboedov, sulla Mojka e sulla Neva infiniti ponti collegano i quartieri di Pietroburgo e, all'interno dei quartieri, i diversi isolati. Questo reggersi e coagularsi di tutta la città intorno al ponte ribadisce la visione di Pietroburgo come struttura essenzialmente razionale, città tracciata a tavolino, che ha vinto la battaglia col nemico tradizionale rappresentato dall'acqua. Ma l'immagine dei ponti pietroburghesi, espressa nella letteratura, contrasta spesso con tale premessa, rivelando altri significati e facendo emergere antichi timori. Tralascero il discorso complesso della polisemanticità del ponte nel romanzo ottocentesco pietroburghese per eccellenza, *Delitto e castigo*, per rivolgere l'attenzione a *Pietroburgo* di Belyj che, ancora una volta, presenta un'opposizione fondamentale fra due parti della città separate dal fiume. Sulla riva sinistra della Neva, la Pietroburgo delle diritte prospettive, degli incroci geometrici fra le vie, dei monumentali palazzi, sulla destra il mondo delle isole abitate

dalle masse operaie in fermento e da oscuri terroristi, mondo caotico e indistinto. Sembra superato dunque il modello oppositivo che abbiamo considerato nei due casi precedenti, spazio del peccato/spazio dei giusti, mentre emerge quello fra razionale/irrazionale, fra chiaro e distinto/fumoso, nebbioso, indistinto. Il punto di vista dominante nel romanzo è quello della razionalità (i due personaggi Ableuchov padre e figlio) e ai loro occhi, fra i due mondi così nettamente distinti, emergono, con una presenza minacciosa e incombente, i ponti: “si arrossava il ponte Troickij”, “nella nebbia vibrando rumoreggiava il ponte Nikolaevskij” (Belyj 1961: 90, 12). Attraverso il ponte può prendere corpo la minaccia rappresentata dalla popolazione delle isole, i ponti sono connotati quindi negativamente. Se l’acqua rappresenta per Pietroburgo la forza primigenia e nemica solo temporaneamente sconfitta dalla pietra, allora il ponte, contiguo all’acqua, ne assume in parte il significato, rilevando, ancora una volta, l’ambiguità di fondo della propria area semantica.

È dunque pericoloso costruire il ponte, c’è diffidenza verso il ponte nella tradizione culturale russa, così come è pericoloso affrontare il nuovo, ciò che non è chiaramente connotato e i cui segni non sono distintamente leggibili. Nell’opposizione binaria, rappresentata dalle due distinte rive del fiume, l’immagine del ponte tende a non caratterizzarsi né nell’una né nell’altra struttura, a rappresentare una terra di nessuno, un *nonluogo*,³ quasi una pura

3 Il ponte si può pertanto definire come *nonluogo*, avendo presente la definizione proposta da Mark Augé: “Luogo è lo spazio dell’identità di un gruppo di individui in quanto dissimili da tutti gli altri”, ciò che naturalmente richiama la celebre distinzione lotmaniana fra proprio-altrui e il concetto di frontiera. Il luogo è dotato di senso “iscritto e simboleggiato”, cioè come fortemente marcato si contrappone per esempio al concetto di spazio meno marcato, il concetto di spazio è più astratto di quello di luogo (Augé 1993: 76, 77). Il ponte che unisce due “luoghi” non si identifica pienamente con nessuno dei due e tende effettivamente alla neutralità, ad essere un *nonluogo* in quanto propria del *nonluogo* è la nozione di “passaggio”. “*Nonluoghi* per eccellenza sono quelli del trasporto, di transito, di commercio e di tempo libero” (Augé 1993: 74).

A queste nozioni si possono agganciare le immagini del ponte che abbiamo passato in rassegna. Non il ponte come frontiera, ma passaggio della frontiera, possibilità di unire ciò che in linea di principio non sarebbe unibile. Ancora una volta emerge l’ambiguità di fondo di questa immagine, il passaggio è senza ostacoli, virtualmente facile, rapido, ma costituzionalmente biunivoco, da ognuna delle due parti proiettato verso “l’altro” che è anche l’ignoto o, in altre varianti, il vuoto.

possibilità, ma una virtualità sospetta. La necessità del ponte nasce nel momento in cui il modello spaziale statico, rappresentato dalle due rive contrapposte, si fa dinamico ovvero “l'altra riva” entra nella sfera della coscienza del “proprio” come disunita. Ma una volta costruito il ponte, esso assume anche un significato pericoloso di relativismo e discrezionalità.

BIBLIOGRAFIA

- Вышняков, Н.П.
1989 *Из купеческой жизни*, in: *Московская старина*, М. 1989.
- Лесков, Н.С.
1956 *Собрание сочинений в 11-и томах*, М. 1956: I.
- Неклюдов, С.Ю.
1966 *К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былины*, Tartu 1966 (tr. it. in: *Ricerche semiotiche*, Torino 1973).
- Островский, А.Н.
1959 *Полное собрание сочинений в 10-и томах*, М. 1959: III.
- Потебня, А.А.
1868 *Переправа через воду, как представление брака*, М. 1868: I.
- Пылаев, М.И.
1990 *Старая Москва*, М. 1990.
- Alberti, L. B.
1966 *De re aedificatoria*, Milano 1966.
- Augé, M.
1993 *Nonluoghi*, Milano 1993.

- Belyj, A.
1961 *Pietroburgo*, tr. it. di A.M. Ripellino, Torino 1961.
- Lichačev, D.S.
1973 *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in: *Ricerche semiotiche*, Torino 1973.
- Lotman, Ju.M.
1975 *Il metalinguaggio delle descrizioni della cultura*, in: Lotman, Ju.M., Uspenskij, B.A., *Tipologia della cultura*, Milano 1975.
- Seppilli, A.
1990 *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo 1990.
- Simmel, G.
1970 *Ponte e porta*, in: *Saggi di estetica*, Padova 1970.

РЕЗЮМЕ

Мост, связывающий два пункта, разъединенных от природы, выступает как яркий знак объединения, как положительный образ. Но тот же самый мост может облегчить нападение врага, следовательно его культурное значение может быть, в зависимости от условий, положительным или отрицательным; мост как таковой не является ни „своим”, ни „чужим”. В амбивалентности моста наблюдаются следы его архетипического восприятия, по которому сооружение моста было кощунством, так как оно выступало как вызов, брошенный священной воде реки. На основе этих соображений, автор анализирует функцию образа моста в некоторых знаменитых произведениях Лескова, Островского, Белого, приходя к выводу, что русская литература в действительности изображает мост как двойственное и полисемантическое пространство.

СТИХ VS. ПРОЗА: ОТ БАХТИНА К ЛОТМАНУ И ДАЛЬШЕ...

Иван Верч

В современной науке о литературе вопрос о соотношении между прозой и поэзией, или – что одно и то же – об их разграничении, прослеживался по двум основным исследовательским линиям: одна уделяла больше внимания внутритекстовой структуре поэтического текста, другая опиралась на выяснение тех историко-литературных смен, благодаря которым резче отмечалось наличие того или иного жанра.

Кажется, структуралистский подход к проблеме почти окончательно отказался от противопоставления поэзии прозе по контрадикторному или/и по контрарному началу, то есть на основе отмеченности/неотмеченности как свойственных тому или иному жанру, так и взаимоисключающих между собой поэтических элементов (звука, ритма, рифмы и т.д.). Исходя из предположения, что нет художественного творчества без текстопорождения и что нет текстопорождения без возвращения речи, то есть нет творчества без возвращения речи, Игорь Смирнов в своей статье *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза* переставил ленту своего анализа с отдельных формальных элементов обоих жанров на проблему о „разн[ых] возможност[ях] реализации одной и той же процедуры (...) [смыслообразования]” (Смирнов 1985: 261), то есть на вопрос об организации текста с учетом различных способов движения внутри потенциально единой и сходной лингвистической структуры художественного текста, опираясь, и в то же время переделывая ее, на стратификационную схему словесного сообщения, предложенную на несколько лет раньше Греймас (Greimas 1972). Именно такой подход позволяет ученому применить принцип „возвращения речи” ко всему художественному дискурсу, а не только к стихотворному слову, как это преимущественно делалось и отчасти все еще делается.

Если поставить проблему в вышеупомянутые рамки, то она существенно упрощается: вместо уточнения

специфических и повторяющихся формально-поэтических элементов внутри обоих жанров, то есть элементов, так или иначе определенных пространством и временем (что заставляет исследователя развернуть почти беспредельную историческую энциклопедию), можно заняться уточнением лингвистических элементов, способных производить текст внутри потенциально стабильной структуры художественного текста, понимаемого как словесное сообщение и включающего как прозу, так и стих. 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 объема, как „выше” лексемы (синтагмы, например), так и „ниже” ее (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 (например, фонема может быть использована как порождающий текст элемент и превращаться в морфему и впоследствии в семему, также как лексема может „возвращаться” по обратному пути до словоформы, отменяющей значение, детерминированное планом грамматической манифестации и соответствующей синтагмой, и производить текст уже на другом семантическом уровне, то есть в плане содержания). „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 моделированный 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 подчиненными референциальной информации.

Нет сомнения, что вышеуказанная работа Смирнова сделала немаловажный шаг к новой типологии структурного разграничения поэзии и прозы. Как известно, Бахтин и Лотман прошли другой путь, но в то же время нельзя упускать из виду и тот факт, что некоторые положения, использованные и современной структуралистской наукой о литературе (в том числе и Смирновым), исходят как раз из их теоретических размышлений. Так, например, Бахтин, опираясь на свою общую теорию о диалогическом существе слова, утверждает, что любое высказывание, именно поскольку оно ориентировано на чужое высказывание, „индивидуализиру[ет]ся и оформля[ет]ся” (Бахтин 1975: 89) в процессе нового высказывания; более того, процесс этот является не просто репродуктивным, а активным до такой степени, что обладает „стилеобразующей” и „формотворческой” силой (*там же*, 93, 97). Значит, превращение основного параметра знак/значение/мир реалий осуществляется не только на референциальном (речь тут не идет о простом воспроизведении „чужих” стилей), но и на языковом уровне, то есть на том, что Бахтин определяет как „внутренн[ая] форм[а] слова” вплоть до ее „молекулярн[ой] и внутриатомн[ой] глубин[ы]” (*там же*, 98, 113). Когда Бахтин возражает „чистой” лингвистике, способной, по его мнению, видеть лишь „абстрактн[ые] языков[ые] элемент[ы]” и совсем не замечать содержательного „взаимовлияния” (*там же*, 89) и на уровне минимальных языковых единиц (фонем, морфем), он ставит на самом деле вопрос о диалогизованном отношении к словесному миру, которое может реализоваться как выше, так и ниже лексемы. Что касается вклада Лотмана в современную поэтологическую науку, мне кажется, что было бы излишним подчеркивать его принципы о „повторе”, о „возвращении”, словом, о „возвращающей” речи (Лотман 1964, 1972), которая предполагает не только механическое повторение речевых единиц, но и постоянное восстановление основного параметра знак/значение/мир реалий, на котором порожда-

ется художественный текст. Значит речь в тексте не только возвращается на отдельных этапах текстопорождения, но и сам текст возвращает отдельные единицы речи. Кстати, и сам Лотман говорит о микро-системах, движущихся „вверх и вниз от определенного горизонта” (Лотман 1964: 86), выделяя принцип повторяемости как на фонологическом и ритмическом, так и на смысловом уровнях (Лотман 1970).

Несмотря на то, что Бахтин и Лотман подчеркивают невторостепенность наличия лингвистических элементов как выше, так и ниже лексемы, оба они отстоят от чисто структуралистского подхода прежде всего в том, что настаивают на внетекстовых структурах в художественном тексте, то есть на структурах исторически детерминированных. Мне даже кажется, что существенная разница в решении вопроса о разграничении прозы и поэзии в теоретических постановках Бахтина и Лотмана зависит, с одной стороны, от научно обоснованной необходимости создать теоретические модели на основе простейших образцов поэзии и прозы, но с другой и от культурного сознания, что стих и проза – категории не вневременные или “*sub specie aeternitatis*”, а диалогически взаимодействующие в данные исторические эпохи. Так, например, когда Бахтин указывает на романную расслоенность языка и объявляет первенство „активного понимания” чужой речи, противопоставляя его пониманию „пассивному”, „чисто рецептивному, которое ничего нового не вносит в понимаемое слово”, а лишь „дублирует его” (Бахтин 1975: 94), на самом деле он ставит вопрос историко-литературного характера, то есть вопрос об отношении, немыслимом и неанализируемом вне историко-культурного контекста, между творческим субъектом и его словесным творчеством. И лотмановское начало „фона” для определения эстетической рецепции прозы (Лотман 1964: 51) – это не что иное, как включение в рамки поэтического анализа измерений историко-культурных, хотя общий подход к анализируемому вопросу и остается в общем структуралистским. С этой точки зрения нам кажется совершенно второстепенным и тот факт, что Бахтин и Лотман по-разному и даже противоположно решают вопрос об определении пределов стиха и прозы и что положение Лотмана о разграничении стиха и прозы было решительно оставлено современной

структуралистской мыслью (Смирнов 1985: 256-257). Стоит, наоборот, подчеркнуть тот факт, что для обеих любой подход к проблеме „стих/проза” не может быть разрешен лишь на внутритекстовом уровне.

Проверочное испытание вышеуказанных положений проявляется, впрочем, и в большой осторожности, с которой, как чистая структуралистская теория, так и теория с определенным уклоном к историко-культурному анализу, подходят к вопросу о гибридных или смешанных жанрах. „В эпохи смен литературных поэтических жанров” (Бахтин 1975: 100) Бахтин не исключает возможности смешения двух жанров: опять же опираясь на диалогизованный образ слова и восстанавливая в каком-то смысле формалистское понятие о воскрешении слова, Бахтин приписывает авангарду способность „борьбы с оговоренностью предмета” (*там же*, 90), чтобы впоследствии дойти до его ретимологизации. Сам Смирнов кажется нам более осторожным в своей теоретической обработке двух типов рекуррентности, когда затрагивает проблему о „стихо-прозаических гибридах” и вновь возвращается к „контрарному” подходу, хотя, правда, и на совсем новых основах и все еще внутри собственной текстопорождающей схемы (Смирнов 1985: 273-274). Нами было уже отмечено, что необходимость создания чистых теоретических моделей определяет и выбор словесного материала, подвергаемого анализу: в основном анализируются простые художественные модели, нормативные с точки зрения разграничения между поэзией и прозой, а гибриды „смешанных жанров”, по преимуществу сложные, обычно рассматриваются как уклон от нормы. С этой точки зрения нам кажется важным, что Смирнов, опираясь и на Хансен-Лёве (Hansen-Loewe 1982), исключает для прозы „в ее непереходной форме” (Смирнов 1985: 276) возможность реализации метафоры, осуществление которой мыслимо лишь при прямом переходе с плана выражения к плану содержания, то есть от словоформы к лексическо-грамматическому значению, оставляя, так сказать, первичную синтагму и воспроизводимое от нее предложение. Но стоит подчеркнуть, что реализация метафоры является категорией не только стихотворных произведений, но и прозаических: не всей прозы, конечно, но, тем не менее, значительной части

прозаической литературы XX-го века, особенно той литературы, которую принято связывать с так называемым „мифологическим” направлением начала века (и не только). В таких случаях скрепление структуралистского анализа с историко-литературным оказалось бы, может быть, делом не бесполезным.

С этой точки зрения последняя книга венгерского ученого Арпада Ковача *Персональное повествование* содержит, на мой взгляд, весьма ценные методологические указания. С одной стороны Ковач ставит две проблемы бахтинской, так сказать, традиции: вопрос об „интериоризации чужих жанров” (Ковач 1994: 7) и вопрос о „связ[и] между актом моделирования и объектом моделируемого мира” (*там же*, 20) (что у Бахтина звучит как отношение автора к герою [Бахтин 1979], или, на другом уровне, как уже упомянутая способность активного восприятия словесного мира), а с другой „структуралистскую” проблему об „автореферентности” (Ковач 1994: 8) в процессе высказывания, которая так или иначе восходит к указаниям Лотмана о „возвращении речи”. Следующий вопрос затрагивает то, что можно назвать этическим содержанием акта высказывания, то есть вопрос о становлении субъектом в процессе творения текста (*там же*, 105, 108), но проблема эта, фундаментальная в размышлениях Ковача, уже выходит за пределы настоящего доклада.

В данный момент для нас не столько интересно наблюдение, что моделируемый мир меняет свой статус в зависимости от способов моделирования (что само собой разумеется), сколько то, что и акт моделирования обрисовывается как процесс текстопорождения, детерминированного не только отношением: знак/референтная ценность знака/мир реалий (что кажется типичной чертой прозы); сам акт моделирования, включающий в свои рамки и моделизацию собственного статуса „быть носителем высказывания” (повествования), способен производить особые механизмы текстопорождения, активирующие тип автореферентности, в которой возвращение речи предусматривает и превращение языковых ценностей в референтные и, наоборот, референтные в языковые, что кажется типичной чертой стиха. С учетом этих предположений и сюжет повествовательного произведения, хотя как мы еще

увидим, речь идет о повествовании особого типа, подчиняется не только обычному отношению между предметным миром и моделированием предметного мира, но и в не меньшей степени самому акту моделирования, способному производить текст, не только черпая из отношения моделирующий субъект vs. моделируемый объект, но и из отношения моделирующий субъект vs. произведенный текст, где произведенный текст опять же обрисовывается как новый моделируемый объект, отличный от моделируемого объекта предметного мира.

Когда Ковач подвергает анализу *Великого Инквизитора* Достоевского, он, на самом деле, анализирует рассказывание Достоевского о том, как Иван рассказывает рассказывание Великого Инквизитора, то есть анализирует „романное” рассказывание Достоевского о „поэжном” рассказывании Ивана о „притческом” (позвольте мне такой неологизм) рассказывании Великого Инквизитора. Следовательно, текст не может рассматриваться как три самостоятельные части (текст Ивана, текст Великого Инквизитора, текст притчи об *Искушении в пустыне*), поскольку весь текст Ивана реализуется как новое высказывание, способное „производить текст” не только по отношению к „чужому жанру” (притче), но и по отношению к собственному „новому” высказыванию, которое „возвращает” как языковые, так и референтные ценности, придавая им одинаковые способности текстопорождения и располагая их, в конечном счете, на одном жанрообразующем уровне.

Является очевидным, что такой тип „прозаического” повествования способен производить текст на основе лингвистических элементов, которые располагаются „выше” и „ниже” лексемы (*там же*, 218), активируя в то же время как собственную, так и чужую речь (в упомянутом примере текст „долговечной памяти” [*там же*, 217]) свободным, так сказать, передвижением между планами высказывания: как стих, перешагивая от фонемы к семеме или от словоформы к лексеме, и в то же время переходя, как проза, от морфемы к предложению или от словоформы к синтагме. Это совсем не странно, если учесть, что акт высказывания – это не что иное, как акт словесного сообщения, которое уже само по себе включает как языковые, так и референтные ценности, и еще менее

странно, если учесть бахтинское положение о том, что акт художественного высказывания ориентирован на „сохранение” (Бахтин 1975: 111) творческой и, добавим, этической личности, которая, именно в силу своего статуса „быть личностью”, не может отказаться от „создания индивидуального и автономного дискурсивного подхода к миру”, примиряясь с воспроизведением „речевых шаблонов” (Ковач 1994: 27).

Проиллюстрированный на вышеуказанных текстах подход к поэтическому произведению является не простым примером более или менее удачного структуралистского анализа, а носителем сугубо историко-литературной проблематики. Установление смешанного типа текстопорождения в некоторых особых чисто прозаических жанрах или в их подтипах, как например в „записках” Гоголя или в „поэме” Достоевского и, в более общем плане, хотя и не в редуктивном смысле, в повествовательных формах типа *Ich-Erzählung* (*там же*, 8), заставляет исследователя существенно передвинуть, – как с точки зрения хронологической, так и с точки зрения эволюционных моделей, – рамки, в которые заключается процесс так называемой *лиризации прозы* и, что на самом деле одно и то же, увеличить общий типологический объем так называемых смешанных жанров, которые, особенно в том, что касается литературы XIX-го века, мы привыкли относить в основном к проблеме прозаизации стиха (например у Пушкина) или к сказу с его установкой на устную речь. Может быть, смешанные жанры не так редки, как кажутся нам на первый взгляд, и, может быть, они являются отнюдь не уклонением от нормы, а, наоборот, константой литературной эволюции; возможно также, что лиризация прозы, о которой говорил Веселовский в конце прошлого века (Веселовский 1940: 379-380), это не что иное как ярче отмеченное продолжение длинного, почти столетнего пути. Или, наконец, возможно, что прав был Б. Томашевский, когда – хотя и в другом контексте, – писал, что можно „законно говорить о *более или менее* прозаических, *более или менее* стихотворных явлениях” (Томашевский 1959: 7, *курсив мой, И.В.*): видимо, установление точных параметров разграничения немало зависит от точки зрения, от исследовательских инструментов, которые литературный анализ

приобретает на своем научном пути и, в конечном счете, от сознания, что наука о литературе не может отказаться ни от одного от своих естественных компонентов.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, М. 1975.
1979 *Эстетика словесного творчества*, М. 1979.
- Веселовский, А.
1940 *Историческая поэтика*, Л. 1940.
- Ковач, А.
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Лотман, Ю.М.
1964 *Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха, (Труды по знаковым системам, I)*, Тарту 1964 (цитирую по репринтному изданию: Brown University Press, Providence, Rhode Island 1968).
1970 *Структура художественного текста*, М. 1970.
1972 *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Л. 1972.
- Смирнов, И.
1985 *Поэзия vs. проза: два типа рекуррентности*, "Wiener Slawistischer Almanach", 1985: 15: 255-280.
- Томашевский, Б.В.
1959 *Стих и язык*, М. – Л. 1959.

Gremais, A.J.

1972

Pour une théorie du discours poétique, в: *Essais de sémiotique poétique*, Paris 1972: 7-24.

Hansen-Loewe, A.

1982

Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten, "Wiener Slawistischer Almanach", 1982: 10: 197-252.

LA MOBILITÀ DELLA CULTURA COMICA COME SEGNO DELLA SUA ETEROGENEITÀ

Maria Chiara Pesenti

Il nostro interesse per la cultura popolare, e in particolare per quella comica, ha preso spunto dallo studio dell'intermedio, genere del teatro dilettantesco russo settecentesco; è ora nostro compito prendere in esame aspetti particolari di tale genere per proporre alcune considerazioni.

Il teatro dilettantesco nasce negli anni Trenta del XVIII secolo quando, come scrive la Savuškina, il *byt* della città si differenziò da quello della campagna e le masse cittadine sentirono l'esigenza di creare un'arte propria (Savuškina 1988: 13-14).

Il repertorio di questo teatro, che vedeva crescere la professionalità dei componenti le *troupes*, sebbene si trattasse di attori, registi e autori dilettanti, comprendeva messinscena di romanzi tradotti, scenette, commedie e numeri di acrobazia. L'attività del teatro dilettantesco si protrasse fino agli anni 1760-1770. Gli spettacoli si rappresentavano in determinati periodi dell'anno: in occasione delle feste del periodo natalizio (*svjatki*) e del carnevale. Gli attori si dedicavano alla recitazione solo in questi periodi, esibendosi per una, due settimane al massimo, per tornare poi al proprio lavoro (Kuz'mina 1958: 165). Inoltre tali attori dilettanti solitamente venivano informati della *pièce* in programma solo alla vigilia della rappresentazione, fatto che ci aiuta a capire quanto il tutto fosse affidato all'*abilità* del singolo attore, senza dimenticare l'importante ruolo dell'*improvvisazione*.

Un genere molto in voga nel teatro dilettantesco era l'*intermedio* o *interludio*.¹ Esso trae la sua origine dal teatro scolastico di derivazione polacco-ucraina: originariamente consisteva in una

1 V.N. Vsevolodskij – Gerngross sostiene che “intermedi e interludi del teatro popolare cittadino sono nati indipendentemente dal teatro scolastico. Al contrario le commedie, che continuavano la tradizione della commedia orale popolare, si usavano talvolta nel teatro scolastico”. L'autore si riferisce a una certa differenziazione esistente indubbiamente tra le scenette e i personaggi propri del teatro scolastico e del teatro dilettantesco. Tuttavia l'intermedio, piccola scenetta che rappresenta la realtà quotidiana della vita russa, è un genere appartenente sia all'uno sia all'altro teatro, ben distinguendo le funzioni e le caratteristiche legate al teatro di appartenenza (Vsevolodskij-Gerngross 1977: 109-110).

piccola *pièce* che, nei teatri delle istituzioni scolastiche, si recitava tra un atto e l'altro delle rappresentazioni, spesso troppo lunghe, e aveva la funzione specifica di creare una pausa di sollievo per gli spettatori con scenette di vita quotidiana. Nel teatro dilettantesco l'intermedio diventa invece un genere a sé, il genere prediletto dal pubblico: all'inizio questo termine si riferiva a scenette brevi, quindi rappresentate a gruppi di due o più, ma anche quando si incominciarono a interpretare scene più complesse e di maggior durata, la denominazione di *intermedija* rimase, a definire un genere comico che presentava quadri di vita quotidiana e che si pone alla radice della nascita della commedia russa del XVIII secolo (Lewin 1967: 203).²

L'intermedio divenne quindi un genere assolutamente autonomo del teatro dilettantesco, un genere estremamente eterogeneo nel quale si fondono numerose influenze, o meglio vengono assimilati e rielaborati motivi, procedimenti, soggetti dalle provenienze più diverse. Esporremo brevemente le caratteristiche di questa eterogeneità.

Un elemento che sta alla radice di tale eterogeneità è l'interscambio fra due "istituzioni" molto diverse: il teatro scolastico, con scopo eminentemente didattico, e il teatro dilettantesco con intento satirico e ludico:

la drammaturgia scolastica da un lato forniva al teatro dilettantesco il proprio repertorio, dall'altro ne prendeva a prestito il materiale per il diletto degli spettatori, estenuati da lunghe rappresentazioni moralizzanti che duravano talvolta alcuni giorni di seguito (Deržavina 1976: 10).

Inoltre i componenti le *troupes* del teatro dilettantesco (scriba, scolari, mercanti, persone in servizio a corte) erano in alcuni casi ex alunni delle accademie ecclesiastiche. Emergono quindi in tutta la loro evidenza i motivi dello stretto legame fra il teatro dilettantesco e il teatro scolastico, sia per l'insegnamento pratico (la messinscena ecc.), sia per il tipo di repertorio;³ e proprio l'intermedio ne è la più evidente dimostrazione. Ma dall'analisi dei testi del teatro

2 P.N. Berkov, e come lui altri, affermano: "In quanto genere comico, sono proprio gli intermedii e gli interludi, e non le prime commedie serie, a preludere alla nuova commedia russa" (Berkov 1955: 287).

3 La matrice di questa "istituzione" riaffiora pure nella scelta di motivi e personaggi, legati al teatro scolastico russo e polacco-ucraino.

dilettantesco⁴ risulta che, nell'evoluzione di tale "istituzione spontanea", si innestano su questa base di origine scolastica, "dotta" per così dire, e si fondono con essa, *motivi* provenienti da altri ambiti: dalla satira popolare secentesca, dalla *povest'*, dal genere della parodia e dalle facezie, tradotte dal polacco nel Seicento.⁵ A queste considerazioni va aggiunto un altro elemento, evidenziato dall'analisi delle scenette: un frequente interscambio tra intermedio e *lubok* (Pesenti 1996: 168, n.127), tra intermedio e commedia popolare (*idem*, 154-155). Infine dobbiamo aggiungere che in qualche repertorio si constata una significativa assimilazione e rielaborazione di elementi tratti dal teatro europeo di cui la platea russa fece esperienza dal periodo petrino in poi. Si evidenzia pertanto l'assimilazione di motivi tratti dalla Commedia dell'arte, della quale giungono in Russia due ondate successive di influenza: una più remota, filtrata ancora una volta attraverso il canale polacco-ucraino, l'altra più recente e più fresca grazie alle arlecchinate di *troupes* girovaghe che recitavano ai tempi di Pietro il Grande e soprattutto grazie alle compagnie in *tournee* che si esibivano alla corte di Anna Ioannovna. A questo proposito abbiamo potuto constatare non solo una parziale utilizzazione di soggetti, l'assimilazione di gesti, di procedimenti caratteristici della Commedia dell'arte, di personaggi dotati delle medesime caratteristiche, ma una vera e propria assimilazione e rielaborazione, congiunta a una maggiore o minore russificazione. Dobbiamo ora osservare che studiosi come la Kuz'mina, la Lewin, Jarcho (Kuz'mina 1958: 88-90; Lewin 1967: 89-90; Jarcho 1968: 229-259), per citarne alcuni, hanno già accennato, ma accennato soltanto a questa influenza. Nel volgere della nostra ricerca, noi ne abbiamo individuato le caratteristiche, il diverso grado di assimilazione, gli aspetti più diversificati, e questo ci ha permesso di constatare come nell'intermedio si fondano filoni dalle provenienze più varie in un insieme estremamente *mobile* che racchiude per un attimo le influenze più eterogenee e poi si allenta, per stringersi di nuovo attorno ad un altro fascio di motivi, onde farne un soggetto nuovo.

4 Ci riferiamo qui ai testi analizzati del teatro dilettantesco: *Sbornik Tichanova* (11 scenette), *Sbornik Titova* (31 scenette), il ciclo *Intermedii o Gaere* (5 scenette), *Gaerskaja svad'ba o Intermedija o Garlitinskoj svad'be* – l'intermedio più lungo (RRD: 564-749).

5 L'avvenuta assimilazione di motivi e tecniche compositive affiora soprattutto nel confronto della *Raccolta Tichanov* con altre raccolte (cfr. Pesenti 1996).

Pertanto possiamo asserire che da qualunque aspetto si analizzi l'intermedio, si giunge alla conclusione di essere in presenza di un genere di grande eterogeneità; in esso si incrociano, si mescolano tradizioni di diversa origine, e sorprendono soprattutto i differenti gradi di assimilazione di elementi di varia provenienza, l'assimilazione di nuove influenze.

A questo punto, secondo la teoria di Ju. Lotman, si può affermare che gli elementi *mobili*, e cioè stranieri, assimilati negli intermedi in diversi momenti e in diversi modi, possono essere considerati come segno del complesso processo che si svolge nella Russia petrina e post petrina tra l'intensificarsi di *svoe* e l'assimilazione di *cuzoe*. L'intermedio, poiché strettamente legato al *byt*, al quotidiano, diventa così lo specchio di un'altra *mobilità*, segno dell'incertezza che percorre la società russa del tempo. In quel produttivo dialogo fra culture, del quale il teatro dilettantesco settecentesco diviene fucina privilegiata, in cui "lo stimolo per un'azione reciproca non è la somiglianza e la convergenza, ma la differenza" (Lotman 1992: 111),⁶ assistiamo a un intricato rapporto fra un complesso di tradizioni e "quanto più esse sono diverse fra loro (teatro scolastico, racconto tradotto, Commedia dell'arte, rappresentazione popolare russa, ecc.), tanto più energica è l'esplosione di una produzione originale di testi nello stadio successivo" (Lotman 1985: 135). E se la nascita di un teatro russo ha dovuto passare attraverso la copiosa e non sempre originale produzione di Sumarokov e maturare una coscienza del "proprio" e dell'"altrui" nel "programma" illuminista dello *sklonenie na russkie nruvy* (Toporov 1989) di cui V.I. Lukin è esponente di spicco, è grazie a questo dialogo fra culture che il teatro russo ha potuto "esplodere" nella sua originalità.

Riconsiderando quel teatro dilettantesco, intricato tessuto di elementi *mobili* ed eterogenei, importante è poi che questi elementi si scontrino con il *lubok*, il quadretto, entrato a far parte del quotidiano e della cultura popolare (Lotman 1992b; Nekrylova-Savuškina 1988: 19-20).

Tale produttivo "scontro" si concretizza in più di un aspetto. Innanzitutto riguarda un legame sostanziale tra *lubok* e teatro, ed è necessaria questa premessa per capire come "funzionino" gli elementi costituenti il *lubok*. Questo legame sostanziale riguarda sia l'organizzazione dello spazio artistico nel quadretto,

6 La traduzione è di S. Salvestroni.

(un'organizzazione non di tipo "grafico-pittorico, ma di tipo teatrale" [Lotman 1976: 248-249]), sia l'interazione (in senso semiotico) tra gli elementi che lo compongono: il testo, ad esempio, non è semplicemente la spiegazione dell'illustrazione, bensì la sua "rappresentazione (...), costringendo a percepirla non staticamente, ma come un'azione" (*idem*, 251). In sintesi, aggiunge Lotman, la natura teatralizzata del quadretto consiste nel fatto che esso "non raffigura scene di vita quotidiana, ma rappresentazioni teatrali di tali scene" (*idem*, 253).

Facendo qui riferimento a quadretti settecenteschi, ricordiamo ad es. il *lubok* intitolato *Trapeza blagočestivych i nečestivych* (Il banchetto dei pii e degli empi) (Rovinskij 1881: III: n.757) (*ill. n.1*), rappresentato su due piani, come si trattasse della cassetta a due piani di un *vertep*, teatrino portatile di provenienza polacco-ucraina. In questo *lubok*, la cui cornice raffigura un edificio barocco di tipo prepetrino, sul piano inferiore è rappresentato il banchetto degli empi, ai quali si accompagnano tre diavoletti di diversa dimensione (il più piccolo, sulla tavola, è colto nell'atto di defecare in una coppa). Un angelo distoglie lo sguardo e "piange, vedendo i diavoli con loro"; intanto due suonatori allietano i commensali. Sul piano superiore un angelo presenzia al banchetto degli uomini pii, "scaccia i diavoli e con la forza di Cristo li ottenebra", come recita una frase del testo, riportato in alto, ai due lati, e ispirato probabilmente al *Domostroj* (capitolo XI), ma anche alle Omelie di Giovanni Crisostomo (Itkina 1992: 202). Nell'angolo in alto a destra è rappresentato Cristo nell'atto di elargire la propria benevolenza, la propria "forza" come "affacciato" a una corona di nuvolette. Tutti i personaggi raffigurati non sono statici: grazie agli atteggiamenti e agli sguardi si coglie una situazione quasi "in movimento".

Un originale esempio di interazione tra testo e immagine ci è offerto da *Reestr o cvetach i muškach* (La lista dei colori e dei nei) (*ill. n.2*) (Rovinskij 1881: I: n.228). Un *lubok* nel quale compaiono due nani per recitare il testo posto fra loro, che paiono in posa: "Ascolta, anima mia, son già qui alla tua porta, ma sono un codardo, ho paura di uscire poiché temo il tuo padrone, ora scherzeremo e ci baceremo". "So, mia luce che mi ami, dici la verità e non scherzi".

La dama è ricoperta di nei, applicati per la maggior parte sul viso, ma anche sulle mani e sul petto. La parte inferiore del quadretto riporta l'elenco dei colori e del loro significato da un lato, dall'altro l'elenco dei nei e del significato di ognuno in base al posto in cui la dama lo ha applicato (ad es. "In mezzo alla gota destra: nubile. In

mezzo alla fronte: segno d'amore. Fra le sopracciglia: unione d'amore").⁷ Il legame tra ogni neo, elemento di abbellimento femminile di derivazione occidentale (Lotman 1994: 51), e la relativa spiegazione nel testo, crea una interazione frammentata ma organica tra immagine e testo esplicativo. Tuttavia il ritratto della dama ricoperta di tali numerosissimi "bolli neri", corrispondenti a ben 20 "messaggi" (talvolta fra loro contrastanti), tutti spiegati nella didascalia, offre un'immagine satirica della "bella" bruttona, una descrizione sgradevole e volutamente sintetica dell'uso del neo, suggerendo la satira dei costumi del tempo nella società settecentesca europeizzata.

Un esempio emblematico del legame tra *lubok* e teatro è senza dubbio la serie di 36 quadretti che illustrano la *Komidija pritči o bludnem syne* (Commedia della parabola del figliol prodigo); in esso il testo di S. Polockij viene in parte rimaneggiato, ma soprattutto la parabola evangelica ivi rappresentata lascia spazio ad accenti satirici.⁸ Ciò che colpisce, a prima vista, è la presenza in ogni quadro di elementi teatrali: osserviamo infatti non solo la raffigurazione del palco, dei fondali decorati per comporre la scena, dell'illuminazione (una fila di lampade in primo piano, disposte con ordine sulla ribalta), ma soprattutto la prima fila di spettatori, sempre di schiena. Mentre talvolta la scena illustrata è connotata da una certa staticità [ad es. nel quadro in cui il protagonista compare sulla scena, solo, alla fine della parte III (Rovinskij 1881: n.23)], notiamo che gli spettatori paiono quasi in continuo movimento, conversano fra loro, si rivolgono l'uno all'altro: l'atteggiamento dell'uno pare sempre differente nei riguardi dei propri vicini, quasi a rappresentare le reazioni degli spettatori a quanto avviene sul palco (*ill. n.3*).

Questa considerazione ci incoraggia a sottolineare altre analogie tra *lubok* e teatro dilettesco: come in quest'ultimo era di fondamentale importanza il coinvolgimento della platea da parte

7 Il testo è probabilmente tratto dal *Pis'movnik* di N. Kurganov (1769). È noto che l'uso di nei, di colori nell'abito e di taluni cenni nel muovere il ventaglio permettevano di condurre tacite conversazioni con i propri ammiratori (Rovinskij 1881: V: 51).

8 Cfr. *Komidija pritči o bludnem syne* (Rovinskij 1881: III: n.696, quadretti 26, 27, 34, 42). In queste raffigurazioni vengono sottolineati in modo comico i fallimenti del protagonista, ora ubriaco (26), ora deriso (34), ora picchiato (42), inoltre egli viene mostrato in camera con una donna di liberi costumi (27): particolari iconografici che mancano nella versione di S. Polockij (Cfr. anche Eleonskaja 1976: 76-77).

degli attori (Levin 1971), così il *lubok* presuppone una attiva partecipazione del fruitore a quanto in esso viene rappresentato (Lotman 1976: 254). Ad esempio nel quadretto già illustrato *Reestr o cvetach i muškach* nella parte inferiore, in talune varianti, compare una scritta, apparentemente priva di senso (“Ma che cosa guardi?”), rivolta evidentemente al fruitore del quadretto che incominciasse a osservare con troppa attenzione quanto rappresentato (Rovinskij 1881: V: 274).

Un altro esempio fra i tanti: nel *lubok Mysli vetrenyja* (Pensieri leggeri) (Rovinskij 1881: I: n.81A) (*ill. n.4*) è raffigurato un contadino che si reca al mercato a vender uova e sogna nel frattempo come investire i soldi che ricaverà, pensando prima all’acquisto di alcune galline, che gli permetteranno di possedere un maiale, che egli scambierà poi con una mucca, successivamente con un cavallo, fino a possedere una casa. Questi pensieri sono raffigurati come un fumetto, quasi uscissero uno dopo l’altro dalla mente del protagonista in una giustapposizione di immagini in successione verso l’alto. Tutto ciò trova la propria corrispondenza compositiva nella immagine delle uova che dal cestino del contadino stanno cadendo una dopo l’altra a terra. La compresenza di diversi momenti della storia in una sola immagine, nella quale si colgono i due movimenti: ascendente dei pensieri e discendente delle uova, ci offre un esempio emblematico del “funzionamento” degli elementi che costituiscono il testo: esso, nella sua “dinamicità”, ricorda la tecnica di costruzione dell’immagine nel montaggio del cartone animato che, condensato qui in una sola illustrazione, richiede una partecipazione attiva del fruitore del quadretto.

Un’altra caratteristica analogia tra il genere dell’intermedio e quello del *lubok*, come espressioni della *mobilità* della cultura comica, è l’eterogeneità dei soggetti rappresentati: una evidente sperimentazione sia di elementi di varia provenienza che di differenti metodi rappresentativi.

I *lubok* sono per loro natura di soggetto molto vario: alcuni illustrano aspetti del folclore, altri la satira popolare (anticlericale, politica o di costume), ricordiamo ad esempio il quadretto dedicato alla supplica dei monaci di Kaljazin *Kaljazinskaja čelobitnaja ovvero Pros’ba Kasinskomu Archiepiskopu ot monachov Kaljazinskago monastyrja* (Rovinskij 1881: I: n.174) o quelli che illustrano l’inventario della dote (*Rospis’ pridanomu*) (*idem*, nn.143, 144), o ancora l’epos popolare russo, con i suoi eroi (ad es. Il’ja Muromec [*idem*, n.1, in otto quadri]). Vi sono quadretti che illustrano

momenti del quotidiano, come il marito che intreccia *lapti* e la moglie che fila (*idem*, nn.148, 149). Talvolta tali personaggi sono protagonisti di storielle come la venditrice di *bliny*, insidiata da un seduttore (*idem*, n.120). Alcuni *lubok* sono incentrati su buffoni tipicamente russi come Foma e Erema, Savoška, Paramoška (*idem*, nn.188,192), oppure compaiono il fidanzato, la fidanzata e la paraninfa,⁹ il marito e la moglie infedele (*Ols.* VI: 1155),¹⁰ o ancora il marito gabbato che sposa una ragazza incinta (*Ols.* VI: 1159),¹¹ figure assai frequenti negli intermedi.

Altri *lubok* ritraggono i personaggi della *povest'* tradotta, quindi di provenienza non russa: dame e cavalieri, come Evdon e Berfa (Rovinskij 1881: I: nn.51,52), ritratti quasi in posa di maniera, oppure eroi come Bova Korolevič (*idem*, n.19).¹² Quest'ultimo è presentato in atteggiamento di eroe vittorioso, abbigliato come un cavaliere occidentale: sul proprio destriero imbizzarrito egli sovrasta il nemico sconfitto, che a terra si dibatte ancora sul campo dello scontro, ove giace un altro cadavere. Tale illustrazione avvicina questo racconto a una *bogatyrskaja skazka* (Lichačev-Makogonenko 1980: 350), lasciando emergere quei tratti tipici dell'eroe, caratteristici dei *lubok*-illustrazione di alcune *byliny*.

Tra i soggetti di derivazione non russa troviamo anche altri protagonisti della comicità russa, buffoni come il già citato Gaer, protagonista di numerosi intermedi, Gonos e Farnos (Rovinskij 1881: I,IV: nn.209A, 209B), derivazione di due buffoni di corte stranieri: Lacoste e Pedrillo (Rovinskij 1881: V: 269-273). Inoltre ricorre spesso la coppia di nani, cui abbiamo già accennato, presenti in gran numero fra i buffoni, a corte o presso nobili facoltosi.

Sovente il quadretto popolare rappresenta soggetti di ispirazione sacra, a volte è una vera icona su carta, in altri casi, oltre a quello

9 Cfr. l'intermedio *Gaerskaja svad'ba* (Le nozze di Gaer), composizione che presenta evidenti analogie con certi soggetti dei quadretti popolari, ad es. *Razgovor meždu ženichom i svachoju* (Rovinskij 1881: I: n.137) dei quali esso stesso potrebbe essere una rielaborazione: "Alla base di questa *pièce* è il dialogo *Ženich i svacha*, molto vicino ai testi che si sono conservati nei quadretti popolari (*lubok*) del XVIII secolo. L'abito del *ženich* è simile a quello di Gaer che fra l'altro lo sostituisce alla fine del dialogo" (Kuz'mina 1958: 123).

10 Cfr. con Intermedio I, *Sbornik Titova*, RRD: 632.

11 Cfr. con l'intermedio *Javlenie 9-e*, *Sbornik Titova*, RRD: 614-616.

12 *Povest' o Bove Koroleviče*, dai racconti medievali francesi sul cavaliere Buovo d'Antona, popolare nella Russia secentesca (Lichačev-Makogonenko 1980: 349).

già considerato della *Parabola del figlio prodigo*, si affievolisce il senso religioso dell'immagine, per dare spazio a quello anedddotico (*La storia del magnifico Giuseppe e Il povero Lazzaro*), rappresentato in più immagini che potevano formare un libretto.¹³

Nonostante i pochi esempi qui riportati, emerge che i quadretti popolari sono anch'essi un genere estremamente composito, ritraggono aspetti della grande eterogeneità della "cultura del comico", eterogeneità che si fonda, a nostro modo di vedere, sulla costante *mobilità* del punto di vista degli elementi vari costituenti il "testo".

L'accostamento tra la *mobilità* di elementi di diversa origine negli intermedi e nei *lubok* ci incoraggia a compiere un ulteriore passo. Il *lubok*, o quadretto popolare, offre la visione rovesciata della tecnica e della concezione iconografica. Per contenuto comico-satirico i *lubok* sono vicini agli intermedi e presentano, con i loro punti di vista mobili, l'aspetto rovesciato del quotidiano. Essi colgono, come gli intermedi, "rapidamente" momenti particolari della vita, attimi che richiedono estrema mobilità perché condizionati sempre da situazioni nuove e impreviste.

Questa mobilità della cultura comica con l'eterogeneità che la caratterizza trovano un'altra conferma nel personaggio comico, elemento ricorrente, spesso personaggio conduttore delle rappresentazioni del teatro russo nei suoi primi 100 anni di vita: la *Sutovskaja persona*, esempio di tale eterogeneità, fusione di elementi differenti nella quale convergono i due filoni fondamentali presenti nel teatro russo della prima metà del Settecento: *svoe*, cioè le radici originali russe e di provenienza ucraino-polacca e *čužoe*, cioè l'influenza del teatro europeo. L'elemento "proprio", *svoe*, si è riversato nella passione per il personaggio comico che incontriamo nel *plut*, il furbo e il gabbato, nei quali si specchia ancora una volta la lotta pro e contro la nobiltà, ingaggiata secondo Lotman in una strenua lotta tra l'influenza straniera e la salvaguardia della russicità. Lo zingaro, Gaer, Cherlikin sono esempi di personaggio comico dalle mutevoli caratteristiche, avvincente mescolanza di tratti e connotazioni differenti, fra cui Cherlikin è quello più degli altri plasmato su modello straniero.

Per quanto riguarda *cužoe*, bisogna ricordare che elementi legati al personaggio comico con numerose varianti incominciarono ad

13 *Žitie Iosifa prekrasnago* [Rovinskij 1881: III: n.829 (23 quadri), n.830 (12 quadri)]; *Pritča o bogatom i ubogom Lazare* [Rovinskij 1881: III: n.686 (4 quadri)].

affacciarsi al teatro russo al tempo di Aleksej Michajlovič con il teatro tedesco di J. Gregori che introdusse in Russia la tecnica dei “commedianti inglesi”, una caratteristica dei quali era l’introduzione nella *pièce*, pur seria o di argomento biblico, dell’elemento comico. Anche il teatro di Kunst e Fuerst si muoveva nella medesima direzione come dimostrano i personaggi di Zodelet e Pikel’hering.¹⁴ Questa passione per il comico culminerà infine nelle rappresentazioni della Commedia dell’arte, con le sue maschere, i suoi *pluty*, dove la tecnica della commedia “improvvisa”, finalmente supportata dalle traduzioni degli scenari in tedesco e in russo, costituì un vero e proprio successo presso la corte di Anna Ioannovna.

La varietà e la mobilità dei personaggi comici e della loro funzione all’interno dell’intermedio ricorda ancora una volta il quadretto del *lubok*. L’intermedio è per così dire uno schizzo bidimensionale, come il *lubok*, al quale manca ancora la profondità della terza dimensione. L’assenza di questa dimensione favorisce l’estrema *mobilità*, variabilità ed eterogeneità degli elementi comici che, come abbiamo visto, si fondono con estrema elasticità.

Nel personaggio comico si fondono le connotazioni dello zingaro e la furbizia di Gaer o dell’Arlecchino della Commedia dell’arte, personaggi comici connotati da una gamma di caratteristiche mutevoli che convergono per fondersi in modo sempre differente nel delinearsi di un personaggio dalle sembianze sempre nuove. In questa mutevolezza dell’elemento comico si specchia, come abbiamo cercato di puntualizzare, secondo Lotman, tutta la “mobilità” del periodo in cui dall’urto tra elementi variatissimi sta per emergere, nel corso dell’evoluzione di tutto il Settecento, il vero volto della cultura russa di cui il teatro è una delle espressioni più vitali. Ci sembra dunque d’uopo aggiungere che nello *smech* (riso) settecentesco la cultura russa passa da una fase di ascolto e di salvaguardia della propria russicità a un’attività intensificata, mentre si realizza un notevole contatto del tutto rinnovato con il proprio passato (Lotman 1985: 134).

14 Jodelet (Francia XVII sec.) e Pickelhaering (personaggio comico delle compagnie girovaghe inglesi – XVII sec.); cfr. Pesenti 1996: 51-56.

BIBLIOGRAFIA

- Берков, П.Н.
1955 *Из истории русской театральной терминологии XVII-XVIII веков*, in: „Труды Отдела Древнерусской литературы”, М.-Л. 1955: XI: 280-299.
- Всеволодский-Гернгросс, В.Н.
1977 *История русского драматического театра*, М. 1977: I.
- Державина, О.А.
1976 *Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII в.*, in: РРД: 7-52.
- Елеонская, А.С.
1976 *Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в.*, in: *Новые черты в русской литературе и искусстве*, М. 1976: 73-87.
- Иткина, Е.И.
1992 *Русский рисованный лубок конца XVIII-начала XX века*, Москва 1992.
- Кузьмина, В.Д.
1958 *Русский демократический театр*, М. 1958.
- Левин, П.
1971 *Сценическая структура восточно-славянских интермедий*, in: *Русская литература на рубеже двух эпох (XVII-начало XVIII)*, М. 1971: 105-127.
- Лихачев, Д.С. – Макогоненко, Г.П.
1980 *История русской литературы*, Л. 1980: I.
- Лотман, Ю.М.
1976 *Художественная природа русских народных картинок*, in: *Народная*

- гравюра и фольклор в России XVII-XIX вв.*, М. 1976: 247-267.
- 1985 *La semiosfera*, Venezia 1985.
- 1992 *К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I.
- 1992b *Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I: 248-268.
- 1994 *Беседы о русской культуре*, СПб. 1994.
- Некрылова, А.Ф. – Савушкина, Н.И.
1988 *Фольклорный театр*, М. 1988.
- Олс. *Собрание А. Олсуфьева*, Публ. Библ., СПб.
- Ровинский, Д.А.
1881 *Русские народные картинки*, Атлас, Спб. 1881: I-V.
- РРД *Ранняя русская драматургия*, М. 1976: V.
- Савушкина, Н.И.
1988 *Русская народная драма*, М. 1988.
- Топоров, В.Н.
1989 *Склонение на русские нравы с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского «Недоросля»)*, in: *Труды по знаковым системам*, XXIII, „Ученые записки Тартуского гос. ун.-та”, Тарту 1989: 855: 106-126.
- Ярхо, Б.И.
1968 *Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий*, в: *Теория стиха*, Л. 1968: 229-279.

- Lewin, P.
1967 *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI-XVIII wieku*,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.
- Pesenti, M.C.
1996 *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento*, Milano 1966.

РЕЗЮМЕ

В России восемнадцатого века любительский театр представляет собой идеальное поприще для необычайно продуктивного „диалога культур”, когда проявляется ярче „свое” и охотно перенимается „чужое”. С этой точки зрения любительский театр – одно из наиболее богатых явлений комедийной культуры, дающее простор сложному процессу экспериментирования и переработки направлений различного происхождения. В частности, в комедийных сценах и интермедиях смешиваются воедино разные традиции, такие как школьный театр, повесть, демократическая сатира, народный театр, комедия дель арте и т.д., образуя чрезвычайно подвижный (живой) узел, который сплетается, вбирая в себя самые разнородные влияния, и вновь распускается, чтобы тут же опять туго стянуться вокруг новой связки мотивов, давая тем самым жизнь новому произведению.

Подобная подвижность и разнородность мотивов наблюдается и в лубке: интермедия и лубок обнаруживают множество общих аспектов – и потому, что лубок часто изображает те же сюжеты, что и интермедия, и потому, что составляющие его элементы организованы по-театральному в плане семиотики.



Illustrazione 1



Illustrazione 2



Illustrazione 3



Illustrazione 4

Slavica tergestina 4 (1996)

ЛОМОНОСОВ – ПЕВЕЦ ЕКАТЕРИНЫ

Елена Погосян

„Царствование Екатерины, ставленницы среднего дворянства, было решительно неблагоприятно для Ломоносова, – писал П.Н. Берков в 1936 году. – Он не только не был «взыскан милостями» новой императрицы, но даже испытал явное унижение: в то время, как Сумароков, хотя и не осуществивший своего плана – стать поэтическим выразителем правительственного курса, – был первым поименован в подписанном Екатериной в день коронации указе и пожалован из бригадиров в статские советники, Ломоносов был 2 мая 1763 года уволен «в вечную от службы отставку», правда, тоже с производством в статские советники. Впрочем, через несколько дней указ этот был аннулирован Екатериной. Тем не менее, песня Ломоносова была спета. Он пишет еще изредка оды, сочиняет «слова» и прочее, но для русской поэзии 60-х годов он прошлое, а не настоящее.» (Берков 1936: 273).

Причину такой ситуации исследователь объяснял, вслед за П.П. Пекарским, тем, что еще до переворота Екатерина и Ломоносов принадлежали разным „партиям”. В конце царствования Елизаветы „при дворе уже успели образоваться две партии, одна, более многочисленная и сильная, держалась так называвшегося тогда старого двора, который находился вполне в распоряжении Шуваловых; другая, менее значительная, состояла из приверженцев великой княгини Екатерины Алексеевны и считала своими покровителями графов Разумовских (...). Первые выпрашивали милости Ломоносову, вторые восхищались и держали в милости Сумарокова”, – писал Пекарский (Пекарский 1870-73: II: 533-534).

В 1935 году С.Н. Чернов в статье *М.В. Ломоносов в одах 1762 г.* подробно проанализировал первую „екатерининскую” оду Ломоносова. Подчеркнув, вслед за М.И. Сухомлиновым, „тематическое совпадение” данной оды с манифестами Екатерины, изданными сразу по восшествии на престол, он пишет: „Казалось бы, Екатерина поэтому должна была быть довольна этою одою М.В. Ломоносова.

Однако никаких известий о том, чтобы она осталась ею довольна, нет. Наоборот, между нею и им в течение долгого времени, несмотря на все его дипломатические ходы и славословия, несмотря также на его более чем просто заметное положение в русских интеллигентных кругах, отношения остаются тяжелыми. Очевидно, императрица или была недовольна одою или, по крайней мере, недостаточно довольна ею.” (Чернов 1935: 178). Причину этого С.Н. Чернов видит в том, что, используя слова манифестов Екатерины, Ломоносов „придал им характер поучения не назад, Петру III, а вперед, Екатерине”, чем „не мог не задеть” императрицу (*там же*, 179-180).

Именно такая точка зрения на эту оду – как на слишком радикально истолковавшую положения манифестов Екатерины и потому негодную последней – была принята и позднейшими комментаторами Ломоносова. Так, А.А. Морозов в 1986 году указывал, что Екатерина „осталась недовольна (...) публицистической направленностью этой оды” (Морозов 1986: 509).

Уже сама постановка вопроса представляется несколько неточной. Ломоносов мог „не отгадать” монарших планов и тогда какие-то строфы могли прозвучать несвоевременно.¹ Однако нельзя согласиться с тем, что в намерения поэта входило поучать императрицу или даже угрожать ей. И древняя, и современная история для Ломоносова была такой же „натурой”, как, например, северное сияние. Он

¹ Именно так случилось с одой 1742 года, которая увидела свет лишь в составе *Собрания сочинений* Ломоносова 1751 года, так как ее антишведские настроения не соответствовали намерениям правительства заключить со Швецией мир. Возможно, причина того, что Екатерина не выразила своего отношения к оде 1762 года (нам ничего не известно о том, что Екатерине эта ода не понравилась), была похожей. Известно, что уже сразу после переворота императрица отказалась от мысли продолжать войну. 28 июня на этот предмет был послан рескрипт в действующую армию. Но фельдмаршалу Салтыкову, который, не зная о сохранении мира, возобновил военные действия, Екатерина писала: „Однако ж будьте уверены, что я и все верные сыны отечества весьма довольны вашим поступком, что вы велели занимать королевство Прусское. Авось Бог даст переделывать по своему несносный сей мир” (Бильбасов 1900: 107). Ода Ломоносова могла вызвать именно такую реакцию Екатерины: в своей оде Ломоносов показал себя таким же „верным сыном отечества”.

был ее наблюдатель, „читатель”, интерпретатор, в его задачи входило найти смысл, сформулировать закон, объяснить факты, очевидцем которых он был, а не поучать монархиню, которой он служил.

В приведенных мнениях творчество Ломоносова екатерининского периода рассматривается, исходя из фактов биографического характера. Так, П.Н. Берков, как мы видели, смотрит на творчество Ломоносова последних лет через призму 50-х годов: они определяют положение Ломоносова при Екатерине, а этот биографический ряд, по мнению исследователя, определяет и официальную оценку ломоносовских панегирических опытов, и реальное их значение для русской литературы.

Для С.Н. Чернова факты биографии Ломоносова – неприязненное и настороженное отношение к нему императрицы – становятся отправной точкой исследования: он пытается обнаружить причины сложного положения Ломоносова при Екатерине в первом публичном выступлении поэта данного периода.

В 1948 году вышел восьмой том академического издания сочинений Ломоносова, которое было начато еще Сухомлиновым. В этом томе была опубликована переписка Ломоносова с комментариями Л.Б. Модзалевского. Работа с письмами последних лет позволила комментатору сделать ряд важных заключений. Так, он проследил реальную динамику отношений императрицы и поэта. „Первая половина 1764 г. вообще прошла под внешними проявлениями особенно «милостливого» отношения Екатерины к Ломоносову”,² – пишет Л.Б. Модзалевский (Ломоносов 1948: 280).

Обратимся к фактам. Ломоносов подал в отставку 24 июля 1762 года, вслед за известием о повышении Тауберта: Тауберт был „в случае”, Ломоносов требовал повышения, исходя из установившейся практики, как старший. Уже на следующий день по подаче прошения об отставке, Ломоносова посетил Ф.Г. Орлов, обещал покровительство Г.Г. Орлова, и с ним Ломоносов передал документы, удостоверяющие его достижения в науках. Однако даже

2 Л.Б. Модзалевский рассматривает эти „милости” как „тонкий политический ход” со стороны императрицы, направленный по адресу Западной Европы (Ломоносов 1948: II пагин.: 281).

покровительство Орловых не помогло Ломоносову, а, возможно, даже помешало: именно в первые месяцы своего правления Екатерина настойчиво пытается освободиться от опеки Орловых. В феврале 1763 г. М.И. Воронцов советовал Ломоносову прекратить временно хлопоты перед императрицей, что „может быть теперь многим подвержено трудностям” (*там же*, 263). Приблизительно на это время приходится перелом в отношении Екатерины к Ломоносову: она интересуется материальным положением поэта, делает запрос о том, в самом ли деле Ломоносов обойден в повышении младшими по чину (то есть в самом ли деле нарушены установившиеся нормы) (*там же*, II пагин.: 269, 270).

Екатерина подписала указ об отставке только в мае и почти сразу отозвала его из Сената. После истории с отставкой Екатерина с большим вниманием относится к работам и проектам Ломоносова. Можно указать, например, на снаряжение экспедиции по проекту Ломоносова, личные указы императрицы о сборе минералов для его работ, сведений для атласа, который он составлял, „личные” заказы, например, заказ „географических” и из русской истории обоев для апартаментов Екатерины; выбор Ломоносова членом Академии художеств, заказ стихотворения, которое появилось вместе с манифестом о создании Воспитательного дома; на работу Ломоносова по личному указанию императрицы над организацией департамента „агрикультуры”; многочисленные встречи, о которых Ломоносов писал Михаилу Ларионовичу Воронцову 19 января 1764 года: „Чувствую ея государскую милость довольно: несколько раз изволила меня приглашать к себе в комнаты, и довольно со мною разговаривать о науках с оказанием своего всемилостивейшего удовольствия” (Ломоносов 1893: 361), наконец, личное посещение Ломоносова императрицей.

То есть отношение Екатерины к Ломоносову не было неизменно отрицательным. Очевидно, что „немилость” – результат того мнения, которое сложилось у Екатерины о Ломоносове до переворота. Ломоносову потребовалось не менее полугода на то, чтобы склонить к себе императрицу.

Сумароков, несмотря на пожалование во время коронации и разрешение печатать его оду, посвященную перевороту, как и последующие, на деньги кабинета

императрицы (оба жеста императрицы – несомненные знаки того, что Сумароков должен был стать официальным, оплачиваемым придворным поэтом), очень быстро перестал интересоваться Екатериной. Екатерина, став императрицей, была заинтересована в реальной идеологической работе – ода Сумарокова 1762 года не только не успела за ломоносовской, но, составленная из нескольких стандартных комплиментов эпохи „Трудолюбивой пчелы”, совершенно не отвечала новой ситуации. Представляется, что ода Ломоносова ей отвечала в значительно большей степени и, возможно, сыграла положительную, а вовсе не отрицательную роль во взаимоотношениях поэта и императрицы.

Использование официальных документов в панегирической литературе является ее регулярным признаком. Однако факт использования Ломоносовым тех или иных положений манифестов Екатерины в одах 1762 и 1763 года важен для решения вопроса о том, как Ломоносов читал эти манифесты, какой круг идей, важных для Ломоносова и в предшествующую эпоху, оказался актуальным теперь; что именно из утверждений и доводов императрицы Ломоносов переносит в свои оды, в какой контекст эти екатерининские рассуждения попадают у Ломоносова, как он их осмысляет.

То есть речь должна идти не о том, как бы императрица могла понять оду 1762 года (у нас нет материалов ни для утверждений, что ода понравилась, ни для утверждений обратного характера), а о том, как Ломоносов понял манифест.

Один из центральных вопросов, который решает Ломоносов в оде 1762 года и который стоит в центре екатерининских манифестов этих дней, – вопрос о законности власти новой императрицы.³

3 Цель манифестов, также, как и оды Ломоносова, вовсе не заключалась в том, чтобы дать стройное философское или богословское описание форм законной передачи царской власти и проблемы власти вообще (в этом смысле упреки Екатерине в том, что она уже в первом манифесте отступилась от тех философских идей, поклонницей которых была до вступления на престол, представляются несколько натянутыми): идеология подчинена совсем иным ритмам и осуществляет совсем иные задачи. Идеологические (политико-идеологические) системы выстраиваются как системы, способные интерпретировать данный набор обстоятельств, данную ситуацию(при этом ситуация

Манифест 7-го июля писал о Петре III: „Он *возмечтал* о своей власти Монаршей, яко бы оная не *от Бога* установлена была и не *к пользе и благополучию подданных* своих, но *случайно к нему в руки впала* для собственного его угождения” (Бильбасов 1900: 85).⁴ Здесь противопоставлены две позиции по отношению к монаршей власти: Екатерина всякую власть рассматривает как законную („от Бога установлена”, то есть следует норме и традиции в лице Прокоповича), в то же время Петр Федорович ошибочно полагает („возмечтал”), что власть может „случайно (...) в руки впасть”.

Ломоносов в *Слове похвальном Петру Великому* в 1755 году писал: „Хотя бы еще кому *сомнительно* было, *от Бога* ли на земли обладатели поставляются, или *по случаю* державы достигают” (Ломоносов 1898: 363). Эти слова – пересказ надписи, которая была написана Ломоносовым к проекту фейерверка на день рождения Елизаветы в 1753 году:

О вы, которы все *по рассуждению* злomu
Обыкли *случаю* приписывать слепому,
Уверьтесь нынешним превожделенным днем,
Что *промысл вышнего господствует* во всем.
(Ломоносов 1986: 244).⁵

У Ломоносова существует некоторый условный оппонент, носитель „злого” рассуждения, который отрицает божественную природу всякой власти, события же, история (в *Слове* это воцарение Елизаветы Петровны) опровергают его мнение. У Екатерины условный оппонент превращается в свергнутого монарха, а опровергает его мнение ее воцарение.

Вернемся к манифесту. И Петр III, и Екатерина, как говорит манифест, – законные властители. Но природа их власти различна. Так, когда Екатерина обвиняет Петра III в незаконном („презрел он и законы естественные, и

априорно признается истинной и не нуждается в оценке – или исконно ложной и может быть лишь заклеимлена) и в этом они в корне отличаются от любого философского построения.

4 Здесь и ниже *курсив мой* – Е.П.

5 Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

гражданские” [Бильбасов 1900: 86] – то есть и как отец, и как монарх) отъятии у Павла Петровича права быть наследником, она добавляет: „забыв правило естественное, что кто большего права другому дать не может, как то, которое сам получил” (*там же*). Петр III получил власть по праву крови, как ближайший родственник Елизаветы Петровны (сама она получила престол именно как дочь Петра I и законно передала его „по крови” – то есть не преступая прав, которые получила, взойдя на престол). Здесь власть Петра III явно противопоставлена тем правам, которые присвоил себе Петр I – выбрать наследника. Именно как такой выбор в официальной идеологии рассматривалось коронование Екатерины I. Так, Ломоносов, говоря о вопросах престолонаследия, сравнивал в 1764 году царствующую императрицу с Екатериной I:

Той Петр вручил, сей вверил Бог! (177).

То есть природа власти Петра Великого была иной, его права были шире.

Вопрос о статусе власти Петра интересовал Ломоносова до переворота. В декабре 1760 года из печати вышла первая песнь поэмы *Петр Великий*, где Ломоносов подробно описывает воцарение Петра.

Вопросы престолонаследия автор решает с подчеркнутой ориентацией на *Правду воли монаршей*. В использовании этого трактата он допускает двойной анахронизм: во-первых, Софья и патриарх в прениях о наследовании времен стрелецкого бунта говорят словами Прокоповича; во-вторых, рассказ об этих событиях передан Петру, но Петру только что восшедшему на престол, а не конца царствования. Однако для Ломоносова именно в этом трактате отразились и язык, и идеология петровской эпохи.

Здесь царевна Софья противопоставлена патриарху. Первая выступает за объявление царем старшего из братьев – Иоанна и указывает, что

(...) вопиет *естественный закон*,
Что меньший старшему отъемлет брату трон (290).

Патриарх выдвигает другой принцип престолонаследия (и позиция патриарха, с точки зрения Ломоносова, законна):

Slavica tergestina 4 (1996)

От жизни отходя и брат твой, и родитель
Избрание Петра препоручили нам (290).

(Федор, как получивший власть по крови не может сам передать свою власть иным способом и поручает патриарху „избрать” Петра.) Также описывает природу своей власти и сам Петр у Ломоносова:

Перед кончиною мой старший брат признав,
 Что средний в силах слаб и внутренне не здрав,
Способность предпочел *естественному праву*
 И мне препоручил Российскую державу (289).

Петр Великий у Ломоносова – монарх, избранный („Мы *избрали* Петра и сердцем, и языком”, 290) по „способности” в нарушение естественного права. Нарушение „закона” в престолонаследии – но не самовластием, а всенародным избранием, – знак того, что избранный монарх „от промысла избранный человек” (288), как Ломоносов характеризует Петра Великого в поэме. И полномочия такого „избранного промыслом” монарха значительно шире, чем права монарха „по крови”.⁶

Когда Екатерина указывает в манифесте на поправление „естественных прав”, то это не „жизнь, свобода, имущество”, в терминологии философов – учителей императрицы, она апеллирует к совсем другой системе представлений.

В оде 1762 года вопрос о природе власти Екатерины решен Ломоносовым очень отчетливо:

Уже для обществу покрову
 Согласно всех душа готова
 В ней дочь Петрову возвратить (170).

6 При этом необходимо учитывать, что поэма в своей трактовке проблемы взаимоотношений „монарх/подданный” отличается от всех панегирических произведений, написанных до 1762 года. И различие это, по всей вероятности, носит не жанровый характер, а определено темой – воспеванием Петра Великого, власть которого отличается по своей природе от власти царствующей императрицы (императриц и императоров). И именно по той же причине близкими оказываются в творчестве Ломоносова Петр Великий и Екатерина (здесь, конечно, для Ломоносова речь не шла о сопоставлении масштаба личности императора и его „внуки”, речь шла о типе власти и соответственно о том, как она меняет формы взаимоотношения монарха и подданного).

Общество (Ломоносов называет подданных именно „общество“) здесь выбирает Екатерину из соображений собственной безопасности, то есть ищет монарха, который будет „народну наблюдать льготу“ (173), оно – носитель единого мнения, оно „согласно“ избрать Екатерину.

В оде на новый 1764 год Ломоносов вновь обращается к этой проблеме:

Усыновленна добродетель
Российский украшает свет (...)
Усердие всего народа
Крепит, как кровная природа (177).

Здесь избрание сопоставляется „кровной природе“, но как такая же законная власть. Избрание, как и в оде 1762 года, и в манифестах, выражается в „усердии *всего* народа“. „Добродетель“ указывает, что выбор был осуществлен „по способности“.⁷

И для императрицы, и для Ломоносова законная власть могла быть очень различной по своей природе. Определяя свою власть как власть „по способности“, Екатерина, естественно, должна была доказать неспособность своего супруга (показательно, что когда речь зашла об Иоанне Антоновиче, Екатерина опять на первый план выдвигает его „неспособность“).⁸

Мы видим, что Ломоносов не просто „следует“ манифестам Екатерины. Напротив, императрица, определив свою власть как выборную, обратилась к своеобразной концепции, в рамках которой власть Петра Великого

7 Сухомлинов обратил внимание на то, что слова Ломоносова „усыновленна добродетель“ нашли отражение в *Борисе Годунове* Пушкина. Можно с уверенностью утверждать, что эта формула является характеристикой избранного монарха. Наследственный монарх связан со своим народом „по крови“, выборный монарх должен его „усыновить“ (или быть им усыновлен) (Ломоносов 1898).

8 В манифесте от 17 августа 1764 года – о суде над Мировичем – императрица писала об Иоанне Антоновиче: „Мы увидели в нем, кроме весьма ему тягостного и другим почти невразумительного косноязычества, лишение разума и смысла человеческого.“ (*там же*, 333).

рассматривалась как власть избранного монарха.⁹ Екатерина обратила в манифесте на себя систему идей, выработанных Ломоносовым в поэме для описания Петра Великого и, как бы продолжая диалог, Ломоносов именно эти идеи положил в основу своей первой екатерининской оды.

В то же время уже в первой екатерининской оде, как впоследствии и в других панегириках нового царствования, заметно меняются стереотипы описания монархини: перед Ломоносовым стояла задача описать власть не наследственную, а выборную.

В оде 1762 года Ломоносов последовательно разделяет, в определенном смысле противопоставляет, подданных и монархиню:

*Спешим Отечество покрыть
Вослед премудрой героине* (171);
И купно сердце всех пылает
О целости *ее и нас* (172);
Склонила высоту небес
От злой судьбы *себя избавить*,
Над нами царствовать поставить (175);
Хранить *свою с моею* славу (183) и др.

Эта же тема получает развитие и в последующей, последней оде Ломоносова, написанной в 1763 году. Мы видим, что судьба монархини и судьба ее подданных не совпадают, что „спасти себя” и „спасти нас” – действия отдельные: „Екатеринин рок и общей” (275), – пишет Ломоносов в 1764 году.

Взаимоотношения предшествующей императрицы и ее подданных особенно отчетливо описаны Ломоносовым в надписях на фейерверки. Выделение именно этой темы как центральной для надписи определялось тем, что семантика фейерверка в целом была подчинена эмблематическому значению этого типа зрелища. Огни фейерверка всегда знаменуют чувства подданных к монархине и, в то же время, обращены ко „всевышнему”.

9 Это тем более интересно и показывает связь избрания с представлениями поэта о различных типах власти, что Михаил Романов у него – наследственный монарх.

Мы ныне празднуя тот час благословенный,
 Огнями кажим огонь, во всех сердцах возжженный.
 О если б с внутренним огонь внешний равен был,
 Он выше бы восшел в ночь блещущих светил (223).

Как правило, в надписи три действующих лица (иногда одно из них может только подразумеваться): монархиня („ты”), подданные, народ („мы”) и „Он” – Бог, „промысел”. Их взаимные отношения и составляют смысловой каркас любой надписи Ломоносова (и надписи на фейерверк вообще). Так, например, в 1751 году Ломоносов писал по случаю празднования дня рождения Елизаветы:

Рукою вышнего *нас ради* насажденна
 Ты силою его повсюду покровенна.
 Мы, сердце возводя и очи к небесам,
 Согласно просим все: «Поддай, о боже, нам,
 Да солнце милости сиять к ней не престанет (...)» (216).

Здесь „Вышний” „насаждает” власть монархини и „покрывает” ее, но объектом его действий является „народ”: „нас ради”, – пишет Ломоносов. Монархиня является здесь „орудием”, формой божественного покровительства. Эта тема у Ломоносова очень устойчива и даже получает идиоматическое выражение – „нам тобою”:

Но где прекраснее селение покою
 Как то, монархиня, что *дал нам Бог тобою?* (222);

(...) всевышний споспешает,
 На верхний *нас* степень *тобою* поставляет (229) и др.

Точно так же трактует отношения монархини с подданными и „всевышним” и ломоносовская ода, например:

На глас *себя он наш* склоняет (139);

Как в имени *твоем* предвечный
 Поставил *нам* покоя сень (150) и др.

В *Слове похвальном Петру Великому* Ломоносов предпосылает описанию дел Петра панегирическое вступление, обращенное к Елизавете. Таким образом, два монарха в *Слове* оказываются сопоставлены. Елизавета,

как монархия „по крови” сохраняет те же признаки, что и в оде. Ломоносов сравнивает ее вступление на престол с царствованием первых Романовых: „раздраженный Бог” поработил Россию „чужому языку”, но „стенанием” и „воплем преклоненный” посылает наследственного государя (Ломоносов 1898: 364).¹⁰ Такой государь является и знаком, и формой божественного покровительства. Речь идет о взаимоотношении Бога и народа, монарх – лишь форма таких отношений.

Царствование Петра для Ломоносова не определяется отношениями Бога и народа. Оно определяется отношениями самого монарха с Богом. Ломоносов многократно подчеркивает личные заслуги монарха как причину благосклонности небес: „Бог в награждение трудов неусыпных воздал Петру совершенную победу”; „Помог Всевышний Петру преодолеть все тяжкие препятствия, и Россию возвысить. *Споспешествовал Его благочестию, премудрости, великодушию, мужеству, правде, снисходительству, трудолюбию*” (Ломоносов 1898: 374, 383).

Сходным образом характеризует Ломоносов отношения власти Екатерины к божественному промыслу:

Екатеринин рок и общий отвратил (249)

– пишет Ломоносов. Екатерина – носительница своей личной судьбы, и божественное покровительство, которым она пользуется, существует помимо молитв подданных. Она сама „склонила высоту небес” (175). Как следствие такой оценки, актуальной становится тема молитвы Екатерины (молитва Елизаветы, при всей реальной набожности императрицы, лишь один раз косвенно отражена в надписи: все подданные молятся о наследнике и Елизавета „соединяет” с ними свой „глас” [Ломоносов 1893: 121]). Екатерину Ломоносов изображает в церкви:

¹⁰ Ломоносов не считал Михаила Федоровича избранным царем. Так, в *Идеи для живописных картин из российской истории* он включил сюжет «Право высокой фамилии Романовых на престол Всероссийский»: „Царь Федор Иванович, приближаясь к кончине, при патриархе Иове и при боярех подает скипетр брату своему двоюродному боярину Федору Никитичу Романову” (Ломоносов 1948: II пагин.: 293).

Екатерина в божьем храме
С благоговением стоит.
Хвалу на небо воссылает (173).

Такую же картину Ломоносов рисует и в *Слове похвальном Петру Великому*: „Его веселие был дом Господень; не слушатель токмо предстоял божественной службе (...) с простыми певцами на ряду стоял перед Богом” (Ломоносов 1898: 383-384), – пишет Ломоносов о Петре Великом. То есть „встать на ряду” со своими подданными для монарха в системе политических идей Ломоносова – это значит резко расширить границы своей власти и повысить ее статус.

Описывая Екатерину, Ломоносов использует идеологему, которая традиционно характеризовала у него именно подданных – подданный „радуется” перед лицом монарха и перед лицом „всевышнего”. Но Елизавета никогда не становится сама носительницей радости – она ее источник. Екатерина, напротив,

Сияет радостным лицом (182);
(...) учит,
Как с радостью носить державу (183).

Личное обращение ко „всевышнему”, борьба за свою личную судьбу делают Екатерину в изображении Ломоносова подчеркнута активной, борющейся с судьбой.

От злой судьбы себя избавить (175)

– одна из целей Екатерины в перевороте. В оде 1763 года Ломоносов опять возвращается к этой мысли:

Послушнице твоей, судьбе (176)

– пишет он и подчеркивает, что такая активность в борьбе с судьбой – личная характеристика Екатерины:

Одолеваешь зиму, снега,
Таков Екатеринин нрав (178).

Отношения монархини и подданных в панегириках, посвященных Екатерине, у Ломоносова приобретают

значение отношений монархини и „общества”. Так, в несомненно заказном стихотворении (оно появилось в печати в составе брошюры *Учреждение императорского Воспитательного дома для приносных детей и госпиталя для бедных родильниц в столичном городе Москве* [СПб. 1763], содержащей в числе прочих официальных документов манифест Екатерины II) Ломоносов очертил эти отношения следующим образом:

Блаженство общества всядневно возрастает;
 Монархиня *труды к трудам соединяет*.
Стараясь о добре великих нам отрад
 О воспитании печется малых чад; (...)
 Внемлите важности *монаршего примера*:
 Екатерина вас предводит к чести сей,
Спешите щедростью, как верностью, за ней (279).

Мы видим, что монархиню и общество связывают отношения пользы (блаженство общества, добро отрад) и примера. Указания на такой тип отношений мы находим и в других произведениях Ломоносова этой эпохи.

Независимость существования общества, единство его „мыслей”, польза и пример, которые определяют отношения монарха и общества (к этому можно прибавить многочисленные размышления Ломоносова в анализируемых произведениях о законе, общих правах и т.п.) – все это может быть прокомментировано как комплекс идей, которые будут более подробно разработаны в *Наказе* Екатерины, но которые, без сомнения, входили в ежедневный политический обиход императрицы.

Однако Ломоносов не просто вводит их в оду, он вводит их в контексты, отсылающие к ключевым политическим представлениям его оды, он адаптирует идиоматику, оставляя за пределами оды тот круг идей, который они могли представлять. Его представления о природе власти оставались вне зависимости от того или иного жеста императрицы, но всякий жест императрицы по логике оды должен был быть описан как принадлежащий этой системе. Политические идеи императрицы Ломоносов толкует как форму выражения особого статуса власти Екатерины – ее выборного характера.

Так, еще одна новая тема ломоносовской оды эпохи Екатерины – тема подчинения всех личных интересов императрицы служению своему народу:

Монархиня труды к трудам соединяет (279);

Она о подданных покое
Печется, ночь вменяя в день (178);

Твой труд для нас обогащенье (...),
И неусыпность наш покой (181).

Деятельность императрицы Ломоносов описывает в категориях „своего” и „общего”:

Что *общее* добро *своим* довольством числит (248)

– писал он в послании Г.Г. Орлову.

Известно, что Екатерина с первых же дней стала демонстрировать свое личное участие в управлении государством. Такого же участия она требовала и от „общества”. Так, на запрос коллегии иностранных дел о том, каким образом будут теперь вестись дела („Прежде было всегда такое обыкновение, что для неутруждения многим и излишним чтанием, подносимы были государям экстракты только из министерских реляций, заключающие в себе нужнейшее к сведению”), она отвечала: „Точные реляции ко мне принести” (Ломоносов 1898: 114). Вопросы о „неутруждении” или „излишнем чтении” для Екатерины не стояло. Участие же общества в управлении выразилось еще задолго до открытия комиссии по составлению уложения в учреждении огромного числа комиссий, каждая из которых занималась решением какого-либо определенного вопроса.

Исследователи неоднократно использовали воспоминания Екатерины о первом ее посещении заседания Сената. Однако нас интересуют не столько факты плачевного состояния дел после небрежения Елизаветы Петровны и Петра III, сколько формулировки Екатерины. Она писала: „Сенат начал с представления о крайнем недостатке в деньгах. (...) Императрица Елизавета в конце своей жизни собирала возможно более денег и держала их при себе, ничего не употребляя на нужды империи; в государстве всюду чувствовалась нужда, почти никто не получал жалованья.

Почти также поступал Петр III. Когда у них спрашивали денег на государственные потребности, они с гневом отвечали: «Найдите денег, где хотите; эти припрятанные деньги – наши.» *Он, как и его тетка, отделял свои личные нужды от потребностей империи.* Екатерина, видя настоятельную нужду, объявила в полном собрании сената, что, *принадлежа сама государству*, она считает и все, принадлежащее ей, собственностью государства, и чтоб на будущее время не делали *никакого различия между интересом государственным и ее личными.* Такое заявление вызвало слезы на глазах всего собрания.”¹¹

Эти слова не были поздней рефлексией. В манифесте *О лихоимстве*, например, она писала: „Не снискание высокого имени Обладательницы Российской; не приобретение сокровищ, которыми паче всех земных Нам можно обогатиться; не властолюбие и не иная какая корысть, но истинная любовь к отечеству и всего народа, как Мы видели, желание понудили Нас принять сие бремя правительства. По чему мы не токмо все, *что имеем или иметь можем*, но и самую Нашу жизнь на отечество любимое определили, *не полагая ничего себе в собственное, ниже служба Себе самим*, но все труды и попечение подъемлем для славы и обогащения народа Нашего.”¹²

Во время коронации, когда объявлены были „милости” императрицы, было указано: „Вышеупомянутые пенсии годовые пожалованы по смерть из собственной Ея Императорского Величества комнатной суммы, так как из той же суммы и все прочие денежные награждения.”¹³

Но такое неразделение государственного и личного переворачивало ситуацию, превращая награды из государственных в формы личной благодарности императрицы за участие в перевороте, то есть заявленное отсутствие личных интересов у императрицы и подчинение их государственным получало совсем иной смысл – резкое расширение сферы личной активности императрицы, значения ее личности.

11 *Собственноручные воспоминания Екатерины II об одном из первых заседаний ее в сенате после возшествия на престол*, в: РА 1865: 489.

12 ПСЗРИ N 11616.

13 „СПб. ведомости”, 1762: N.64.

Ода 1762 года необычна для Ломоносова еще в одном аспекте. Традиционно композиционным стержнем оды является фигура повествователя. „Ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения”, – писал Г.А. Гуковский (Гуковский 1927: 18). При этом поэт – носитель восторга, обозначается в оде как „я”, но не носит реально-биографических черт: он не лирический герой оды, а одна из ее условностей. В противовес условному субъекту похвалы, ода обязательно включает и „реальный” субъект – это народ, подданные, „мы”. Он является носителем оценки и участником исторического действия, которое созерцает одописец – „я”.

В оде 1762 года – первой екатерининской – в противовес устоявшейся у Ломоносова системе, „я” в оде не появляется вообще. Однако речь идет не о композиционном изменении оды: переходы от одной темы к другой по-прежнему сопровождаются переходом от одного „видения” к другому. Однако Ломоносов избегает именно местоимения „я” – он замещает его метонимически:

О коль видение прекрасно!
О коль мечтание ужасно!
Что смотрит сей, что слышит град? (171)

В другом случае в функции „я” – носителя восторга, выступают „Невски музы”.

Похожую тенденцию – стремление избежать прямого использования местоимения „мы” – можно найти в некоторых надписях в случае, когда в ее состав вводится молитва. „Мы” как обозначение подданных в надписи на фейерверк имеет подчеркнuto условный характер: надпись на фейерверк (и проект фейерверка в целом) всегда пишется на заказ и не может появиться без санкции монархини. Но в то же время смысл ее, как было указано выше, заключался в выражении эмоции подданных (хотя какая-либо инициатива подданных в подготовке ее отсутствует).

Соответственно, в случаях „неконвенциональных”, как, например, молитва подданных, Ломоносов стремится заместить „мы” каким-либо аллегорическим персонажем,

например, Россией, Москвой.¹⁴ Этот эффект не является регулярным правилом для ломоносовской надписи, но как тенденция он довольно заметен. По всей вероятности, стремление Ломоносова к исключению „я” как носителя восторга в оде 1762 года связано с изменением позиции „неконвенционального” повествователя.

Дальнейшую трансформацию образа повествователя панегирика можно проследить на примере стихотворения, посвященного Екатерине, – *О небо, не лишай меня очей и слуха*. По объему оно примыкает к жанру надписи, но резко отличается введением „я”. Обращение к Екатерине отличается еще и тем, что „я” здесь получает у Ломоносова автобиографические черты. Он здесь не „всякий” подданный. Во-первых, здесь указывается на реальные, известные императрице обстоятельства: его болезнь, просьбу об отставке и готовность к дальнейшей службе:

О небо, не лишай меня очей и слуха
(Ломоносов 1893: 270).

Во-вторых, Ломоносов называет себя „премудрый”, то есть в определенном смысле очерчивает ту роль, которую он на себя берет (или, возможно, которую „предлагает” ему императрица, роль, которая может быть разыграна при такой императрице и которую потом будут играть при ней Вольтер, Гримм и Дидро).

В оде 1763 года эта автобиографическая тема получает еще более подробное развитие (в то же время в оде есть и традиционный носитель восторга – Парнас: „Возвыси ныне светлый глас”, – обращается к нему „я” оды, тем самым выделяя свою особую роль, отличную от носителя восторга).

Пою наставший год: он славен (176),

14 „Как ныне зря тебя, красуется Москва,
Гласит: о боже, дай, чтобы Елизавета
С усердьем нашим к ней свои сравнила лета” (220);
„Россия (...)
Проси, как просишь ты, от вышнего проси
И громкий к нему глас и сердце вознеси” (226) и др.

– начинает Ломоносов оду и через две строфы снова подчеркивает:

Пою, как пел Петрову дочь (176)

(то есть у повествователя оды есть „прошлое” – его оды, посвященные Елизавете).

Показательно, что последние слова оказались пуантом и смысловым центром устного рассказа княгини Дашковой о посещении Екатериной Ломоносова летом 1764 года. В этом рассказе Екатерина обращается к Ломоносову со словами: „Приветствуя меня с новым годом, вы сказали, что так же усердствуете ко мне, как и к дочери Петра Великого.” (Глинка 1865: 244). Рассказывая о личном посещении поэта императрицей, Дашкова приводит слова, которые в оде демонстрируют особый характер отношений подданного и монархини. То есть и факт посещения, и легендарные рассказы о нем уже были „предсказаны” в оде Ломоносова: Ломоносов описывает отношения с монархиней, которые должны включать такие личные встречи.

Кроме этих автобиографических черт в оде 1763 года находим:

Ни моего преклонность века,
 Что слабит дух у человека
 Ниже гонящий в гроб недуг,
 Ниже завистливы злодеи,
 Чрез вредны воспетят затеи
 Почтительный к монархам дух (176).

Вернемся к стихотворению *О небо, не лишай меня очей и слуха*. Его звучание необычно не только потому, что все оно выдержано строго от лица поэта, как если бы это было частное обращение к императрице.¹⁵ Оно неожиданно для Ломоносова и для панегирической русской традиции и потому, что обращается к монархине на „вы”.

15 Можно было бы отнести это стихотворение за пределы панегирика, даже несмотря на использование характерной идиоматики, но и тогда оно окажется вне традиции – русская литература XVIII века не знала жанра послания, обращенного к монарху.

Блажен, кто зрит чудясь Монарши дива в вас
 Блажен, кто слышит *ваш*, Екатерина, глас
 Приятной/Любимой быть, владеть судьба вас одарила...
 (Ломоносов 1893: 270).

По мнению Сухомлинова, стихотворение описывает одну из личных встреч Ломоносова с Екатериной. Обращение к монархине на „вы” в личной беседе – это обращение к ней как к лицу, персоне. Введение такого обращения в панегирический по своей идиоматике текст трансформирует объект панегирика.

Екатерина в своих указах разрушала привычное представление о том, что монарх в своем частном быту отделен от государства. В интерпретации Ломоносова этот факт получает иное преломление: для него императрица как лицо, личность императрицы оказывается включена в ряд базовых официальных идеологических понятий, которые описывают власть выборного монарха. Деятельность такого монарха обращена не к „хору” подданных, но к „обществу” – коллективу единомышленников. А это означает, что каждый может представлять всех подданных перед императрицей, может обращаться к ней от своего имени, как Ломоносов – „премудрый” – выступает от своего. Изменение стереотипов поведения монархини влечет за собой, как мы видели, изменение повествовательной структуры панегирика.

В статье *Очерки по литературе первой половины XVIII века* Л.В. Пумпянский указывал, что 1762-1763 гг. „имеют в истории русской оды особое значение, что видно уже из того, что на каждый из предшествующих годов падает никак не больше пяти торжественных од (обыкновенно 1-3), между тем как под 1762-м годом нам лично известно 25 од, почти столько же под 1763-м (на деле было еще больше), а далее (даже до турецкой войны) одическая продукция почти не ослабевает, а в 1768-1772 гг., естественно, расширяется. Ода именно с 1762 г. становится массовым явлением. Еще большее расширение (до 50 одних нами зарегистрированных на каждый год) произойдет в годы второй турецкой войны, Французской революции и II и III раздела Польши” (Пумпянский 1935: 120). К этому времени, по мнению исследователя, окончательно сложился репертуар „общих

мест” похвальной оды, начинается процесс ее широкого репродуцирования.

Однако для того, чтобы ода стала массовым явлением, чтобы право обратиться к монархине с одой мог присвоить себе всякий подданный, а не только лицо, представляющее Академию наук или Московский университет, должна была быть выработана система представлений об изменившихся нормах поведения подданного перед лицом монарха. Творчество Ломоносова екатерининской эпохи во многом было обращено к решению этой проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

- Берков, П.Н.
1936 *Ломоносов и литературная полемика его времени*, М.-Л. 1936.
- Бильбасов, В.А.
1900 *История Екатерины второй*, Берлин 1900: II.
- Глинка, С.Н.
1865 *Из записок Сергея Николаевича Глинки, от 1802 до 1812 года*, „Русский вестник”, 1865 (июль).
- Гуковский, Г.А.
1927 *Русская поэзия XVIII века*, Л. 1927.
- Ломоносов, М.В.
1893 *Сочинения*, с объяснительными примечаниями академика М.И. Сухомлинова, СПб. 1893: II.
1898 *Сочинения*, с объяснительными примечаниями академика М.И. Сухомлинова, СПб. 1898: IV.
1948 *Сочинения*, М.-Л. 1948: VIII.
1986 *Избранные произведения*, (Библиотека поэта. Большая серия), Л. 1986.

- Морозов, А.А.
1986 *Вступительная статья, составление и примечания*, в: Ломоносов, М.В., *Избранные произведения*, (Библиотека поэта. Большая серия), Л. 1986.
- Пекарский, П.П.
1870-73 *История имп. Академии Наук в Петербурге*, СПб. 1870-73: I-II.
- Пумпянский, Л.В.
1935 *Очерки по литературе первой половины XVIII века. II: Ломоносов в 1742-1743 гг., в: XVIII век*, М.-Л. 1935: I.
- Чернов, С.Н.
1935 *М.В. Ломоносов в одах 1762 г., в: XVIII век*, М.-Л. 1935: I.

IL PITTORE RINASCIMENTALE E L'ISOGRAFO RUSSO:
IL "PROPRIO" E L'"ALTRUI" NEL CONTESTO DEL
LEONARDO DA VINCI DI MEREŽKOVSKIJ

Ugo Persi

In occasione del convegno, svoltosi a San Pietroburgo, dal titolo *Italija-Rossija: literatura i živopis' v dialoge kul'tur* (4-6/11/ 1994), presentai alcune considerazioni sul paesaggio italiano nel romanzo di Dmitrij Merežkovskij *La rinascita degli dèi. Leonardo da Vinci*. Sottolineai come l'autore fosse perfettamente riuscito a trasferirsi nel campo visivo e nella percettività di un italiano, compito ben più arduo della semplice ricostruzione di un paesaggio sulla scorta di immagini e documenti. Terminai, poi, ipotizzando che lo scrittore si fosse avvalso del ritratto della Gioconda nel creare il suo ritratto letterario di Leonardo, non da ultimo per la funzione esplicata del paesaggio sia nel famoso quadro che nel romanzo.

Un altro aspetto della *Rinascita degli dèi* che varrebbe la pena di esaminare in questa sede è il rapporto istituito da Merežkovskij fra l'azione del romanzo, che sostanzialmente è una biografia di Leonardo con grande dovizia, e a volte sfoggio, di erudizione di storia e di storia dei costumi d'Italia, e due episodi legati alle vicende dell'ambasceria russa di cui fa parte anche un giovane isografo.

Non v'è dubbio che i due episodi, ambientati il primo alla corte milanese di Ludovico il Moro e il secondo alla corte di Francesco I ad Amboise, dal punto di vista della *fabula* siano irrilevanti: essi costituiscono, infatti, materiale pressoché inerte per lo sviluppo del percorso primario della narrazione, e quindi non influiscono sulle vicende del protagonista. Ma se è vero che essi hanno, per di più, una dimensione assai ridotta nell'economia del romanzo, è ancor più vero che sono dotati di un peso specifico notevole.

Si potrebbe dire che i due episodi stanno al romanzo come un *particolare evocatore* sta ad una scena; è noto l'artificio del batter d'ali nella notte per evocare la maestà del suo silenzio. Allo stesso modo si potrebbe dire che le vicende dell'ambasceria russa hanno il compito di evocare e impregnare di italianità il romanzo di Merežkovskij. Altra funzione non è dato riscontrare.

Il problema è indagare come avviene tale evocazione.

In questa prospettiva, i russi che incontrano Leonardo non sono affatto inerti, ma anzi reattivi, stimolano il dialogo interno del romanzo, e proprio perché sproporzionati al gigante protagonista, stabiliscono una asimmetria dialettica di grande utilità per le dinamiche narrative. Ma procediamo con ordine.

Il primo incontro con l'ambascieria russa alla corte di Ludovico il Moro nel castello di Milano è traumatica: il vecchio ambasciatore fa le bizze, poiché, nella sua qualità di rappresentante della persona del gran Principe di Moscovia, non può accettare di essere collocato in un posto da lui reputato più basso di quello dell'ambasciatore della Repubblica veneziana. Da scandalo di corte il fatto potrebbe presto trasformarsi in incidente diplomatico a causa della cocciutaggine del russo. Il Signore di Milano interviene presso l'ambasciatore della Serenissima affinché si dimostri superiore, evitando così la jattura. La scena avrebbe potuto esaurirsi nella descrizione fisica dell'ambascieria, dare insomma un po' di sapore esotico alla descrizione della festa. La strumentazione predisposta da Merežkovskij, al contrario, ci induce a credere che lo scopo fosse un altro. Nel Libro VIII, il capitolo quarto termina con queste parole:

(...) allora, di sulla balconata, i musici intonarono il loro concerto e gli invitati presero posto alle tavole del banchetto, imbandite con indicibile sfarzo (Merežkovskij 1953: 266).¹

Il quinto capitolo così inizia:

In quel momento si produsse un mezzo putiferio. L'ambasciatore del gran Principe della Moscovia, Danilo Mamyrov, rifiutava di occupare il posto assegnatogli (...).²

L'“indicibile sfarzo” viene dunque guastato dal “putiferio” sollevato dal moscovita; il tutto affinché una persona non identificata, evidentemente portatrice del pensiero del bel mondo milanese, possa dire:

1 „на хорах заиграла музыка – и гости стали садиться за пиршественные столы” (Мережковский 1990: 213).

2 „Произошло замешательство. Посол великого князя московского Данило Мамыров не пожелал сесть ниже посла яснейшей республики Сан-Марко.”

Ancora qualche storia con quei Moscoviti? Che selvaggi! Vogliono occupare dovunque i primi posti... Veri barbari sono! Impossibile invitarli tra gente per bene! E che razza di lingua parlano! Non li avete mai sentiti? Ascoltate, ascoltate! Si direbbero Turchi! Un vero popolo di selvaggi. (266).³

I confini sono ormai segnati, due culture si trovano di fronte, ciascuna convinta di trovarsi, orripilata, dinnanzi al baratro del caos, ciascuna pronta a lanciare i suoi scongiuri sull'altra: i milanesi gli scongiuri di uno scettico *bon ton*, i russi quelli dell'autocrazia e dell'ortodossia. Non è un caso che per sottolineare l'incomunicabilità, quella voce abbia detto: "E che razza di lingua parlano!". La lingua è quindi la discriminante, il confine che separa il noto dall'ignoto, il bene dal male, per usare termini lotmaniani lo spazio "культурное" da quello "некультурное (хаотическое)". Si rivelerà più tardi che ciascuno di questi due emisferi non è affatto omogeneo, ma a sua volta bipartito. Si scopre invece subito che inevitabili sono i processi osmotici fra le usanze milanesi e quelle russe:

Messer Boccacchino, l'interprete, un furbo e irrequieto mantovano, si slanciò verso Mamurov:

– Messer Daniele, messer Daniele (...) dovete sedervi al posto che vi è stato assegnato. È un'usanza milanese, questa (...).

Anche un altro funzionario dell'ambasciata russa, (...) gli si avvicinò, cercando di convincerlo:

– Danilo Kuz'mič, non dovete irritarvi: non si entra in un convento altrui con le proprie regole. (266).⁴

Più degli interventi e degli sforzi dell'interprete poté la curiosità di Leonardo che, ponendo delle domande sulla lontana Moscovia, riesce a stabilire un rapporto positivo con i russi, con ciò

3 „Опять с московитами неприятности? Дикий народ! Лезут на первые места – знать ничего не хотят. Никуда их приглашать нельзя. Варвары! А язык-то – слышите? – совсем турецкий. Зверское племя!” (213).

4 „Юркий и вертлявый мантуанец Бокалино, толмач, подскочил к Мамурову:

– Мессэр Даниеле, мессэр Даниеле (...) Сесть надо. Обычай в Милане (...) Подошел к старику и молодой спутник его, (...) тоже дьяк посольского приказа.

– Данило Кузьмич, батюшка, не изволь сердчать! В чужой монастырь со своим уставом не ходят.” (213-214).

confermando la sua funzione non solo di protagonista del romanzo, bensì di unità metaculturale che in sé tutto assomma, il “proprio” e l’“altrui”, concilia i contrari, in nulla coinvolto, motore che non si muove, forse umano riflesso del “Primo Motore”. Ma il mondo “культурное” reclama ben presto i suoi diritti, l’incantesimo osmotico è finito: Madama Ermellina ribalta i connotati del suo mondo “acculturato”:

Ho sentito dire che quel meraviglioso paese è chiamato “Rosia” per la gran quantità di rose che vi crescono. È proprio vero? (269).⁵

Di nuovo la barriera linguistica introduce il caos, un caos immanente alla lingua, in questo caso, per la somiglianza deviante fra Россия, Rosia e rosa. Lo “сдвиг смысла” (scarto di significato) produce l’“effetto biliardo”: una biglia, colpendone un’altra in un certo suo punto, fa carambola, la fa schizzare in una direzione diversa dalla traiettoria della prima. La biglia “Rosia” fa schizzare la boccia “Россия” dalla posizione positiva in cui si trovava con Leonardo a colloquio con gli ambasciatori, in quella negativa della bizzarra novella sull’inverno russo: la boccia “Россия” finisce in buca:

Gli sguardi delle signore (...) si fissarono su Nikita Karač’jarov, abitante di una terra tanto desolata, maledetta da Dio. (270).⁶

Ma la risposta non si fa attendere: vengono portati in tavola capolavori dell’arte culinaria, su tutti spicca un’Andromeda nuda fatta di petti di cappone, incatenata ad una rupe di formaggio bianco; la reazione del vecchio ambasciatore russo è violenta:

Tutta sozzura dell’Anticristo! Tutte porcherie pagane! (270).⁷

È appena il caso di ricordare che in russo *lingua e paganesimo* hanno lo stesso radicale (“язык – язычество”).

5 „Я слышала, будто бы эту удивительную страну потому называют Розия, что там растет много роз. Правда ли это?” (215).

6 „Взоры дам, полные сострадательного любопытства, обратились на Никиту Карачьярова, обитателя столь злополучной, Богом проклятой земли.” (216).

7 „Антихристова мерзость! Погань языческая!” (217).

E dunque, quello che pareva un semplice e involontario gioco di parole di Madama Ermellina, si rivela un intenzionale *прием* (artificio) dell'autore, atto a creare ulteriori sbocchi narrativi, e non solo: per usare ancora una volta le parole di Lotman:

Il testo stesso, essendo semioticamente disomogeneo, entra in gioco con i suoi codici di decifrazione e esercita su di loro un'azione deformante. In ultima analisi, nel processo di spostamento dal mittente al destinatario, avviene uno scarto del significato e una sua concrescita. Per questa ragione possiamo definire questa funzione come *creativa*. Se nel primo caso ogni modificazione del significato nel processo di trasmissione è errore e irregolarità, nel secondo essa si trasforma in un meccanismo che genera nuovi significati.⁸

Con ciò termina il primo episodio, che vede l'entrata in scena degli ambasciatori russi. È, per così dire, l'impostazione del problema: tutta la magnificenza è qui, in Italia, a Milano, a Firenze, Roma; la barbarie è là, nel paese del gelo; e di contro, tutta l'immoralità è laggiù, nel paese latino, in Russia regna la vera fede.

Il secondo episodio, più esteso, si svolge ormai verso la fine del romanzo; Leonardo è già in Francia, sono passati venti anni dalla famosa festa al castello di Milano. Ad Amboise si festeggia la nascita di un figlio di Francesco I: gli invitati giungono da ogni dove, ci sarà persino l'ambasciatore di Moscovia presso la Santa Sede, Nikita Karač'jarov, e al suo seguito un anziano segretario, Il'ja Potapyč, e due giovani scrivani, Evtichij Gagara e Fedor Rudometov, detto Fed'ka Žarenyj, per i capelli corvini. Ambedue i giovani sono appassionati di pittura sacra, ma Fed'ka si è lasciato traviare dal sapere occidentale, e Evtichij oscilla tra quelle stesse tentazioni e l'osservanza delle fede ortodossa, l'unica che può conservare la purezza alla sua arte di pittore.

8 „Сам текст, будучи семиотически неоднородным, вступает в игру с дешифрующими его кодами и оказывает на них деформирующее воздействие. В результате в процессе продвижения текста от адресанта к адресату происходит сдвиг смысла и его приращение. Поэтому данную функцию можно назвать *творческой*. Если в первом случае всякое изменение смысла в процессе передачи есть ошибка и искажение, то во втором оно превращается в механизм порождения новых смыслов.” (Лотман 1992: I: 145). Le traduzioni dei testi lotmaniani sono nostre (U.P.).

È a questo punto del romanzo che si distinguono meglio le caratteristiche del “proprio” e dell’“altrui”, ma anche la dialettica produttiva interna di ambedue, perché come afferma Lotman, “nella sua intima struttura esso copia *tutto* l’universo, poiché ha il suo spazio «proprio» e il suo spazio «altrui»”.⁹ E infatti, se osserviamo il grafico (*fig. 1*) che rappresenta in estrema sintesi la struttura del romanzo nell’ottica binaria ITALIA/RUSSIA, non avremo difficoltà a renderci conto di quanto simile sia l’impostazione dei due settori, pur nella diversità volumetrica.

Figura 1

ITALIA		RUSSIA	
Medioevo Superstizioni religiose: SAVONAROLA, ROGO LIBRI A FIRENZE	Rinascimento Progresso delle scienze: MACCHIAVELLI L.B. ALBERTI	Vecchio Karač’jarov contrario al nuovo	Giovanni Evtichij istruito in Europa
CONFERENZA di Leonardo sulle conchiglie: nessuno lo capisce		DISPUTA A CAVALLO Evtichij rischia le bastonate	
Personalità di LEONARDO		Personalità di FED’KA	
Ricerca del reale (con l’ausilio dello spirituale)		Ricerca dello spirituale (con l’ausilio del reale)	
RICERCA DEL PRIMO MOTORE			

Nel primo si sta svolgendo l’acerrima lotta fra il vecchio e il nuovo, o se così vogliamo fra il suo “proprio” e il suo “altrui”: fra la superstizione, il fanatismo religioso capitanato da Savonarola e il trionfo della razionalità dei Machiavelli, dei Brunelleschi, dei Leon Battista Alberti; fra chi attende la venuta dell’Anticristo e chi aspetta la “rinascita degli dèi”; fra chi brucia i libri in piazza e chi va di notte a disotterrare di nascosto le statue degli antichi. Ma allora, chi è qui l’italiano raffinato e chi il barbaro moscovita?

Simmetrica la situazione in campo russo; il vecchio Il’ja Potapyč teme come il demonio le idee empie del giovane nipote Fed’ka:

Finiscila una buona volta di tirare in ballo codesta tua prospettiva [sic!]! Sei come una gazza che ripete sempre lo stesso

9 „в своей внутренней структуре он копирует весь универсум, имея свое „свое” и свое „чужое” пространство” (Лотман 1992: I: 142).

verso... È detto: «non andare oltre alla tradizione dei Santi Padri». Hai capito? Non cambiar nulla né in fatto di prospettiva né d'altro. Dov'è novità, è falsità. (717).¹⁰

E, all'affermazione del vecchio che “per il Signore quello che è santo è bello”, Fed'ka ribatte:

E quello che è bello è santo! È sempre la stessa cosa, zio!
 – No, non è la stessa cosa! – e il vecchio, infine si adirò. – La bellezza ci può venire anche dal diavolo.
 Egli si voltò verso il nipote e lo fissò negli occhi, come se meditasse se fosse il caso di ricorrere al solito metodo di persuasione, al nodoso bastone. Ma Fed'ka sostenne il suo sguardo senza abbassare gli occhi. (718).¹¹

Mi sono posto il problema se questo parallelismo fra il settore ITALIA e il settore RUSSIA non sia da intendere come una parodizzazione; mi pare di no. Credo che Merežkovskij volesse proprio giustapporre le due realtà per farne risaltare una; d'altro canto, senza voler costringere a tutti i costi le mie considerazioni nelle strutture prefabbricate dei *sacri testi*, mi riesce difficile non pensare, a questo punto, in termini bachtiniani. Cos'è, infatti, questo dialogo fra Il'ja Potapyč e Fed'ka, se non una sorta di dialogo socratico nel corso del quale il più giovane fa emergere le contraddizioni della vecchia cultura, mettendo con le spalle al muro il povero zio? E non è forse la reazione brutale di quest'ultimo una sorta di carnevalizzazione in cui la sua autorità viene derisa e scoronata? È quanto avviene, in altri termini, nel settore italiano, allorché Leonardo è chiamato dal duca di Milano a parlare delle sue scoperte scientifiche alla presenza dei filosofi: e parla delle conchiglie rinvenute alle falde dei monti, testimonianza tangibile del fatto che là dove ora si ergono le montagne, un tempo si estendevano le acque del mare. Gli ci volle poco per mettere in

10 „Что ты мне перспективу свою в глаза тычешь? Заладила сорока Якова... Сказано: кроме предания святых отцов, не дерзать. Слышишь? В перспективе ли, в ином чем, своим замышлением ничего не претворять. Где новизна, там и кривизна.” (584).

11 „– А что лепо, то и свято, (...) это, дядюшка, все едино.
 – Нет, не едино, – рассердился старик. – Есть лепота и от дьявола! Он обернулся к племяннику и посмотрел ему прямо в глаза, как бы соображая, не прибегнуть ли к обычному доводу, к суковатой палке. Но Федька выдержал взор его, не потупившись.” (585).

difficoltà il rettore dell'Università di Pavia che intendeva controbattere con l'argomento del diluvio universale, ma quando intervenne un vecchio dottore di scolastica a confonder le acque con la dialettica, nacque un vero putiferio in sala. Altra carnevalizzazione con conseguente scoronazione degli accademici.

Da queste dilogie interne ad ognuno dei due settori e dalla loro contrapposizione dialettica deriva chiaramente un accrescimento di significato, e di materiale narrativo. L'effetto più evidente è quello di un potenziamento dei personaggi principali: le figure di Leonardo e di Fed'ka ne vengono arricchite, messe nella giusta luce. Per di più, la netta contrapposizione fra il vecchio e il giovane russo contribuisce a far crescere la figura dell'altro giovane, Evtichij, l'isografo. È lui la sintesi dei due mondi, così come Leonardo è la confluenza della spiritualità medievale con la scientificità del Rinascimento.

[Evtichij] invocava il Signore perché gli desse forza e lume per sceverare il frumento dal loglio e per poter trovare la via retta, senza profanare la fede dei padri e senza «latinizzarsi» come Fed'ka, ma anche senza respingere da sé, in blocco, tutto ciò che fosse il portato di una civiltà straniera, come faceva Il'ja Potapyč. (713).¹²

Fedele alle regole dell'*Ikonopisnyj podlinnik* (Manuale di pittura sacra) Evtichij non può fare a meno di inserire elementi della vita quotidiana, e così, vedendo dalla finestra la bella fornarina che dà il becchime ai colombi, la ritrae nell'icona che sta dipingendo, nelle vesti di una santa martire. Ma la scoperta più sconvolgente che il giovane pittore d'icona fa in Occidente, è che tutte quelle immagini peccaminose e lubriche della classicità, tutti quegli dèi svergognati in cui s'imbatte ogni giorno, non sono affatto relegati nell'Occidente cattolico e latineggiante, ma occhieggiano e guizzano furtivi anche nelle sacre immagini della fede ortodossa. Istruito su un Libro dei Salmi scritto a Uglič nel 1485, lo riprende in mano dopo tanti anni ad Amboise; e quelle immagini che avevano riempito la sua fanciullezza pia, ora si rivelano diverse, ora Evtichij capisce il loro vero significato; siamo ormai all'agnizione:

12 „Силы и разумения испрашивал он у Бога, дабы, заблудившись от веры отцов, не «залатынившись», подобно Федьке, но и не отвергая без разбору всего чужеземного, подобно Илье Потапычу, – очистить пшеницу от плевел, доброе от злого, найти «истинный путь».” (581).

Capì che l'uomo azzurro, con in mano un vaso inclinato, da cui scorreva l'acqua, premesso al salmo che incomincia: «Come il cervo brama una sorgente d'acqua, così brama l'anima mia di slanciarsi verso di Te, o Signore», era il dio dei fiumi; (...) il vecchio barbuto a cavallo di un mostro verde e accompagnato da una donna nuda, di cui s'illustrava il salmo: «Benedite le sorgenti del mare e dei fiumi», era Nettuno con una Nereide. (720-721).¹³

Confuso, spaventato, riprende in mano l'icona che stava dipingendo, e aggiunge alle figure tradizionali “quella del martire Cristoforo dalla testa canina e quella del dio-animale Centauro”, gli pareva che una mano invisibile conducesse la sua; in quell'immagine sacra tutto rientrava, l'aveva intitolata *Ogni soffio loda il Signore*.

Il sincretismo che caratterizza queste immagini del *Libro dei Salmi* di Uglič testimonia l'esattezza di quanto afferma Lotman quando scrive: “Pur non soffermandoci ad illustrare il fatto che i testi, che riuniscono sincreticamente in un'unica azione tutti i fondamentali tipi della semiosi, non per questo scompaiono, (...) è necessario comunque dire che l'impiego di più codici cifrati è la norma per un preponderante numero di testi di cultura”.¹⁴

Lotman afferma inoltre che proprio questo “gioco interno dei mezzi semiotici” fa del testo un “generatore di significato”, e il significato, in questo caso, uno dei significati, per lo meno, è che la vicenda dei russi è inversamente speculare a quella di tutto il resto del romanzo; ovvero: la classicità pagana che domina nel *Leonardo da Vinci* di Merežkovskij ha un piccolo contraltare nell'intransigente fede ortodossa rappresentata dai componenti dell'ambasceria; così come, di converso, nel *Libro dei Salmi*, che qui rappresenta la religiosità ortodossa, entrano surrettiziamente le figurette vagamente scandalose ereditate dalla classicità greca.

13 „(...) он понял, что голубой человек с наклоненною чашею, из которой льется вода, – к стиху Псалтыри: «Как желает душа моя к тебе, Боже», – есть бог речной; (...) бородатый старик на зеленом чудовище с голою женщиною, к псалму: «Благословите источник моря и реки», – Нептун с nereидою.” (587).

14 „Даже если оставить в стороне указание на то, что на всем протяжении истории культуры тексты, синкретически сочетающие в едином действии все основные виды семиозиса, не исчезают, (...) придется говорить, что зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры” (Лотман 1992: III: 143).

Ma se il giovane e oscuro isografo russo non può sottrarsi, volente o nolente, al “диалог культур”, nemmeno Leonardo nel dipingere i tratti della Gioconda si sottrae a questa necessità. Non è certo il confronto consapevole fra Medioevo e Rinascimento ciò che provoca la tensione artistica nel grande maestro; è piuttosto l’incontro dei due principi portanti, quello della spiritualità e quello della scienza, inteso come pacifica coesistenza di due necessità umane:

Per il pittore (...) il fanatismo dei sedicenti «servi della scienza» non era meno odioso del fanatismo di quanti osavano denominarsi «servi di Dio». (622).¹⁵

L’attento studio delle luci e delle ombre sull’incarnato di Monna Lisa, ha un unico scopo, quello di rendercela quanto più disincarnata. Il risultato, perfettamente riuscito, è però la conseguenza di lunghe ricerche anatomiche, della dissezione dei cadaveri che Marc’Antonio della Torre gli forniva in abbondanza, ora che i tempi erano cambiati.

Nelle note a un disegno che raffigurava i tendini dei muscoli della coscia, egli scriveva: «Guarda quei bellissimi muscoli *a, b, c, d, e*, e se ti pare che siano troppi, provati a diminuirne il numero; se ti sembrano pochi, aggiungine altri; ma se vedi che sono in giusta quantità, rendine gloria al Primo Fattore di una macchina tanto perfetta». Così al di là dell’ultimo limite di ogni conoscenza, egli provava sempre un grande stupore, fonte di riverenza, davanti alla Grande Incognita, alla Divina Necessità, alla volontà del Primo Motore (...) (621).¹⁶

È proprio nel segno del Primo Motore che possiamo riconoscere i due settori, o meglio, i due “emisferi” nella loro univoca funzione

15 „Для художника изуверство мнимых служителей знания было столь же противно, как изуверство мнимых служителей Бога.” (505).

16 „В примечаниях к рисунку, изображавшему связки бедренных мускулов, он писал: «Рассмотри эти прекрасные мускулы – *a, b, c, d, e*, и если кажется тебе, что их много, попробуй – убавь, если мало – прибавь, а достаточно – воздай хвалу Первому Строителю столь дивной машины». Так, последнюю целью всякого знания было для него великое удивление перед Непознаваемым, перед Божественной Необходимостью – волей Первого Двигателя (...)» (505).

reciproca; ciascuno a suo modo, ciascuno per le sue competenze, essi rispondono ad un'unica necessità globale. Raffinati artisti del Rinascimento italiano oppure oscuri isografi russi, il referente è uno solo: il Divino, a cui tutto tende. Il simbolo di questo romanzo di inizio-secolo è uno solo, ricorrente, quasi ossessionante: le ali. Volare verso la vetta dell'Assoluto e superare in esso, con un solo balzo, tutte le suddivisioni binarie intermedie che, nell'aspirazione alla sintesi, faticosamente scalano la Montagna.

Leonardo e Evtichij finalmente s'incontrarono ad Amboise: il giovane russo, ad occhi bassi, mostrava al grande Maestro gli arnesi della sua arte e la sua ultima opera, *Ogni soffio loda il Signore*:

(...) il pittore capì l'idea dell'icona, e si stupì che quel barbaro, figlio di un «popolo bestiale» come i viaggiatori italiani avevano chiamato i russi, avesse sfiorato l'estremo limite della saggezza umana: non era forse Colui che sedeva sul trono sopra le sfere dei sette pianeti glorificato da tutte le voci della natura: dal cielo e dall'inferno, dal fuoco e dallo spirito della tempesta, dalle piante e dagli animali, dagli uomini e dagli angeli, «il Primo Motore» della divina meccanica, «il Primo Motore» di lui, Leonardo? (737).¹⁷

BIBLIOGRAFIA

- Лотман, Ю. М.
1992 *Текст и полиглотизм культуры, in: Избранные статьи в трех томах*, Таллинн 1992.
- Мережковский, Д.
1990 *Воскресшие боги – Леонардо да Винчи*, М. 1990.
- Merežkovskij, D.
1953 *La rinascita degli dèi, ovvero Leonardo da Vinci*, Milano 1953: I-II.

17 „(...) художник понял замысел иконы и удивился тому, что этот варвар, сын «зверского племени», как называли итальянские путешественники русских людей, коснулся предела всей человеческой мудрости, не был ли Сидящий на престоле над сферами семи планет, воспеваемый всеми голосами природы – неба и преисподней, огня и духа бурного, растений и животных, людей и ангелов, – «Первым Двигателем» божественной механики – Primo Motore самого Леонардо?» (602).

РЕЗЮМЕ

Незначительные по объему два „русских” эпизода в произведении Д.М. Мережковского *Воскресшие Боги – Леонардо да Винчи* приобретают весомый структурный смысл как контраст „итальянской” теме романа. „Культурное” и „не культурное” отождествляются здесь – и не в последнюю очередь в языковом плане – со „своим” и „чужим” в соответствующих точках зрения. Но именно в живописи, которую олицетворяют молодой иконописец и старый Леонардо, эти понятия подлинно выкристаллизовываются, чтобы затем достигнуть высшей степени синтеза в Божественном.

RESURRECTION AND REBIRTH IN BABEL:
МОЙ ПЕРВЫЙ ГУСЬ

Joe Andrew

In Babel's heart there was a kind of fighting – he was captivated by the vision of two ways of being, the way of violence and the way of peace, and he was torn between them. (Trilling 1974: 14).

1. In much of the critical literature of Babel's principal work of fiction, *Конармия*¹ (*Red Cavalry*), one of the central points at issue is the personality or *type* of the hero. Lionel Trilling's observation with which I have begun is but one of many.² Indeed, one of the main questions of this work of fiction and its criticism is whether Liutov could be construed as a *hero* in the everyday sense of the word, although his status as the "sentient centre" or narrative focus is largely uncontested (Shcheglov 1994).³ What I want to do in this present paper is to examine Liutov's role in the cycle (Luplow 1982: 111-12),⁴ with particular reference to its eighth

1 All references to this work will be to the following edition: Babel 1966: 27-156.

2 For other discussions of the hero and his character, see, *inter alia*, Luplow 1982: 31 ff., Falen 1974 and Carden.

3 Most studies of *Конармия* discuss Liutov as a «normal» literary character. For Yuri Shcheglov this approach is not necessarily the correct one. He comments:

“One can argue that the narrator of *Red Cavalry*, Kirill Vasil'evich Liutov, is not endowed with the same unique and «dense» individuality as are the other characters in the book, even those who are minor and episodic. Much of the time he appears as a more or less formal figure, subject to various elements of authorial voice and outlook (...) Only occasionally does Liutov thicken from a purely functional figure into a semblance of a hero in his own right.”

4 Again, the use of this term is not quite as straightforward as might be thought. Luplow comments:

“Although *Red Cavalry* is clearly meant to be a larger unified whole and not just a collection of stories, it still does not as a cycle have a «finished», «unified», closed quality. It presents the stories, rather, as a series of parallels and contrasts, as juxtapositions and variations on main themes. This lack of structural closedness, however, fully accords with and

story, *Мой Первый Гусь*, in the light of some of Lotman's work on cultural typologies, narrative structures and narrative space, along with reworkings of Lotman, as well as some similar approaches to plot typologies and narrative space in Bakhtin ("chronotopes"). The aims of these discussions will be to attempt to answer the questions raised by the application of Lotman's work to this cycle, and to move towards some tentative conclusions concerning the autobiographical "hero's" position in this highly polyphonic and enigmatic work.

2. The work by Lotman to which I first refer is his article *Происхождение сюжета в типологическом освещении* (Lotman 1992: 224-42).⁵ In this article Lotman outlines his interpretation of the central features of narrative, many of which are exactly applicable to the characters and plot-lines of both *Конармия* in general, and to *Гусь* in particular. Lotman sees characters typologically as either „подвижной” or „неподвижной”:

Нетрудно заметить, что персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и *пересекать границу – основной типологический признак этого пространства*, и на неподвижных, являющихся, собственно, функцией этого пространства. (Lotman 1992: 229, *my italics, J.A.*)

Lotman then goes on to refine this typology to an even simpler and more fundamental model:

Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: *вхождение в закрытое пространство – выход из него* (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как «пещера», «могила», «дом», «женщина», (и соответственно наделяться признаками темного, теплого, сырого), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как «смерть» «зачатие»

contributes to the sense of thematic and philosophical irresolution which is central to the complex and paradoxical world of *Red Cavalry*.”

5 This article was originally published in *Статьи по типологии культуры*, Tartu 1973: II: 9-41. An English version, *The Origin of Plot In The Light Of Typology*, is in "Poetics Today", 1979: I/1-2: 161-84.

«возвращение домой» и т.д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью-зачатием *воскресение-рождение* связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей личности, а в качестве обновления уже существовавшей. (Lotman 1992: 230, *my italics, J.A.*).

It is important to note some of the key concepts in these definitions because, as I will argue, they are central to an understanding of *Конармия*. They are: „вхождение – выходение”, „дом”, „женщина”, „смерть”, and „воскресение”. Indeed, later in this same piece, Lotman moves on to refine these definitions to even more elementary units, in regarding „смерть – половое общение – возрождение” as “the most archaic mythological complex” (Lotman 1992: 234).

3. In these positions, however generative they may be, Lotman is seemingly blind to gender difference. Important refinements to Lotman’s model are added by Teresa de Lauretis in her powerful article *Desire in Narrative* (de Lauretis 1984: 103-57), where she persuasively re-reads (and re-writes) Lotman, to demonstrate the roles allotted typologically to male and female characters in underlying narrative structures and models. Women, as Lotman notes, are seemingly interchangeable, even synonymous with “cave”, “grave” and so on. In Lotman’s model, narrative typically, and typologically, concerns male destiny, indeed how the hero forms himself and is defined, as Liutov seeks to do throughout *Конармия*. Indeed, as de Lauretis convincingly reinterprets Lotman, the narrative hero *must* be (at least morphologically) male, because the space is morphologically female (“woman=closed space”):

the mythical subject [,] is constructed as human being and male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of sub-space, a topos, a resistance, matrix and matter. (de Lauretis 1984: 119).

As I have argued elsewhere (Andrew 1989), women are indeed largely peripheral to the intensely male world of *Конармия*, but there are several significant encounters with women for the typological hero Liutov, which play a significant part in his quest

for self-definition. Developing Lotman's equation of «woman= enclosed space», de Lauretis traces the function of female characters in hero narratives to ancient sources, although what she has to say will apply very closely to Babel's work:

Medusa and the Sphinx, like the other ancient monsters, have survived inscribed in hero narratives, in someone else's story, not their own; so they are figures or markers of positions – places and *topoi* – through which the hero and his story move to their destination and to accomplish meaning. (Andrew 1989: 109).

This argument does not go far enough, however, and de Lauretis soon develops it to note that these “monsters” are “obstacles man encounters on the path of life, *on his way to manhood* (...); they must be slain or defeated so that he can go forward to fulfil his destiny – and his story” (Andrew 1989: 110).

4. Lotman himself has, of course, developed these ideas in a number of places and I would now like to dwell briefly on another illuminating piece, namely, *Заметки о художественном пространстве* (Lotman 1992: 448-64). Here we find significant developments around the semiotics of „дом”, which will also be of some importance for an understanding of the semiotics of space in *Конармия*. Lotman begins the second section of this article (*Дом в «Мастере и Маргарите»*) by noting:

Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) антидому, «лесному дому» (чужому, *дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир*).⁶ (Lotman 1992: 457, *my italics, J.A.*).

Even more pertinently for our present purposes, Lotman then proceeds to discuss the Dostoevskian hero and his path through narrative, noting that he „должен (...) пройти через мертвый

6 See also van Baak 1990, where we find similar text-modelling. For example: “The opposition House/Cosmos – Chaos has the following spatial parallels: interior, ordered, protective space of culture vs. exterior, chaotic, hostile or unsafe space (sometimes equivalent to Nature)” (p.3).

дом, чтобы воскреснуть и возродиться” (Lotman 1992: 458, *my italics, J.A.*).

5. In the same year that Lotman first published his seminal *Происхождение сюжета*, 1973, Bakhtin added his important “Concluding Remarks” to his equally seminal (and perhaps more famous) piece, *Формы времени и хронотопа в романе* (Bakhtin 1975: 234-407). In these remarks, Bakhtin develops a series of very powerful and productive chronotopes which both echo and develop Lotman’s typologies. In particular, it seems to me, Bakhtin’s chronotope of „порог” should be regarded as an important and fruitful extension of Lotman. That is, in entering „закрытое пространство” the narrative hero, fairly obviously, must cross the threshold of this space. And, indeed, the semiotics of the threshold, in Bakhtin’s development of this concept, bear strong similarities to Lotman’s discussions of the semiotics of narrative space. Thus, according to Bakhtin, the threshold „это хронотоп кризиса и жизненного перелома” (Bakhtin 1975: 397, *his emphasis, J.A.*). Particularly in Dostoevskii, this and the related chronotope of the staircase, and their continuation, the street and the square are the main loci in his works, „где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека” (*ibid.*, *my italics, J.A.*).

6. A recent article by Yuri Shcheglov (1994) seeks to analyse Babel, and primarily *Гусь*, in terms of the archetypes with which it deals. I shall return to Shcheglov’s findings from time to time in the following pages. For the moment, I draw attention only to the principal archetypes he has uncovered, as they are strikingly similar to a number of the concepts to which Lotman in particular also refers, in that Shcheglov sees the central motif complexes in the story, and perhaps in the cycle as a whole, as “initiation” and “*Visiting the Otherworld*” (Shcheglov 1994: 658-9).

7. In the light of all these various sources, we can now move to synthesising what we might call the “*typological motif clusters*” (TMCs) which form the basis for narrative, and which, I will argue, are very important in developing an understanding of the dynamics of *Конармия* in general, and *Гусь* in particular. The overall TMC may be synthesised thus:

Slavica tergestina 4 (1996)

The hero is male, and mobile; he leaves home,⁷ crosses the boundary/threshold and enters enclosed space. This space can be thought of as «death/the grave/descent into the otherworld/the devil's kingdom/the house of the dead»; here he encounters/overcomes/slays immobile [female] obstacles/antagonists and/or engages in sexual relations. These encounters (or equivalents) lead to emergence from this space, to rebirth/resurrection, in the form of a new identity or the renewal/confirmation of the old identity.

And this last stage in the thread, in a sense, leads us back to where we started with Lionel Trilling's words: Babel and his "hero" Liutov are "torn between (...) two ways of being". In other terms, this fictional world is profoundly *dialogised*, seen in terms of the dialectic (Luplow 1982: 57-9): the question will be whether Babel is able to find a synthesis between the oppositions he so brilliantly dramatises.

8. My main focus will be *Мой Первый Гусь*.⁸ It seems to me, as to others, that this is one of the most significant, even pivotal stories for an understanding of the cycle as a whole. My procedure will now be as follows: I will examine the stories which precede it, in terms of the TMCs identified; then *Гусь* itself will come, followed by a general account of the remaining stories, viewed typologically.

9.1. The opening story, *Переход через Збруч*, is of great significance in terms of these typologies. Much attention has already been paid to this story in the critical literature. For Luplow the story "symbolizes the entrance into a war world as a descent into a hell of destruction and desecration" (Luplow 1982: 47), while Gronggaard notes the whole cycle is set in *border* territory (Gronggaard 1979: 63).⁹ Marc Schreurs is especially illuminating on the symbolic significance of the story and of the river-crossing more generally.

7 Of course, it may be argued that all these typologies ultimately derive from Propp's work on the folktale: "leaving home" is indeed one of the functions he specifies for the folktale. Equally, Bakhtin's chronotope of „дорога” should also be remembered at this point.

8 For an earlier investigation of this story by the present author, see Andrew 1984.

9 Falchikov (1977: 125) suggests that „переход” may be an echo of Dostoevskii's „Преступление (и наказание)”.

He draws our attention to Babel's debt to *Слово о Полку Игореве*, while noting that the Donets in the tale "is also the borderline between light and darkness, good and evil, heaven and hell, God and the devil. In Babel's story, too, the river has a symbolical meaning of this type" (Schreurs 1989: 104).¹⁰

Indeed, the very first word of the cycle, „переход”, announces, as it were, the author's intention to invoke ancient archetypes. This story, standing first and acting as a kind of prologue to the rest (Schreurs 1989: 153, 173), marks the theme of "entry into enclosed space/crossing the threshold" as the initial theme, and, perhaps, the main theme to come. It is also of significance that Liutov's company, in historical equivalent terms, was heading from east to west, implicitly, perhaps, to forge a new cultural identity. The motif of entering enclosed space is further marked and developed both in this story and the next, in that they not only cross the river/boundary, but then drive on into Novograd, before the narrator finds his billet with a Jewish family, and enters their dirty flat.

9.2. The secondary characteristics of the TMC are soon evident as well: we enter with the "hero"/narrator "the world/house of the dead".¹¹ This is apparent in the very first paragraph of the cycle, in which the troops progress along the „шоссе (...) построенному на мужичьих костях Николаем Первым" (27). Indeed, it could be said that death permeates this opening story, just as it will much of the cycle. We read that the setting sun rolls across the sky „какотрубленная голова" (27), and a little later, „Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу" (27): even the "cool" is redolent of the grave. And, of course, the most striking aspect of this story is the narrator's discovery that he has spent the night virtually embracing the hideously murdered father of the pregnant Jewish woman.

9.3. The motif of "evening" („вечернюю прохладу") is also of some significance. As Shcheglov remarks in connection with *Гусь*, in the Romantic tradition, "twilight and the evening landscape constitute a *borderline chronotope* in which the *otherworldly* is at its closest to the terrestrial" (Shcheglov 1994: 660, *my italics, J.A.*).

10 See also p.146 for the more general historical significance of this river and p.191 for the variety of interpretations of this crossing, as well as pp.171-99 for a full analysis of the story.

11 See Andrew 1989 for a discussion of the theme of death in the cycle. See also Luplow 1982: 47, 49, as well as Carden and Falen 1974.

And, it seems to me, it is but a short step from the “otherworldly” to the devilish. This is corroborated by the many echoes in this story, as in *Гусь* and in others, of *Тамань*, and in particular of that story’s “uncanny/devilish” atmosphere to which Shcheglov also draws our attention. In this light we should also remember Liutov’s remark to the Jewish woman: „Как вы грязно живете”: „грязно” is of course a virtual synonym of the „нечисто” (denoting lack of icons/devilishness) of Lermontov’s story.

9.4. As I have noted elsewhere (Andrew 1989: 11), this woman, like most of those encountered by Liutov remains unnamed: her consequent anonymity (and, of course, her “immobility”) render her part of the “space” through which the hero is beginning to move. She is not yet an “obstacle/antagonist” but is a pre-echo of the later „старухи” Liutov is to attack. The woman is pregnant, again an intimation of the motif of „половое общение” which will be, in a travesty form, an important part of Liutov’s typological progress. Another element of sexuality which is later to be much developed is implied in another of this story’s celebrated images, in Liutov’s dream of Savitskii. In the dream Savitskii shoots another officer in the eyes, „и оба глаза его падают наземь” (28): castration is an obvious interpretation of this dream, and I shall return to this motif, and its related cluster of decapitation and blindness.

9.5. In conclusion, then, we may say that this opening story, *Переход через Збруч*, fulfils many of the aspects of the first half of the TMC: the question that will need to be answered in due course is whether Liutov will emerge reborn from this nether world.

10. As Schreurs has noted, the second story, *Костел в Новограде*, is a kind of continuation of the first, and it too is structured around the chronotope of “the threshold” (Schreurs 1989: 69-70). Equally, the key motifs of entry (or rather *descent*), death and sex saturate the text. Having already crossed into Poland, then entered Novograd, Liutov, in his search for his Commissar, goes into the eponymous church. Alarmed by the Gothic sights that await him (silver skulls on a broken coffin), „В испуге я бросаюсь вниз, в подземелье” (30). Now indeed he has entered the underworld. Death is also evident in the skulls and coffin, as well as in many other details of the story. So too is sex, in the „лифчики” hung on the crucifixes or in the startling imagery of „я вижу раны твоего бога, сочащиеся семенем, благоуханным ядом, опьяняющим девственниц” (30). These motifs are brought

together in the concluding lines of the story: „– Прочь, – сказал я себе, – прочь от этих подмигивающих мадонн, обманутых солдатами (...)” (31). The narrator has descended into an alien world he cannot understand, in which death and sex are intimately and strangely interconnected, and from which he is already desperate to emerge.

11. Although there are a further five stories before *Мой Первый Гусь*, Liutov plays no active part in any of them, so that, in narrative terms, it may be argued that *Гусь* follows *directly* after the scenes of *Костел*, and will indeed be a direct continuation of the motifs discussed so far. Before moving to a discussion of this most pivotal story,¹² it only remains to pick out the main motifs of the intervening stories, as they are relevant to the present analysis.

11.1. The theme/motif of „дом/антидом/бездомье”¹³ continues to be an important spatial organising principle (as it will remain throughout the cycle), both in general terms as Liutov “literally and philosophically wanders” (Luplow 1982: 32) through eastern Poland, and more explicitly when the hero/narrator remarks in *Пан Аполек*: „По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе” (45, *my italics*, J.A.). This story, as well as *Солнце Италии* and *Гедали* all take place in the evening or at night. Apart from the “uncanny” associations noted by Shcheglov, this time of day also has traditional associations with death. This motif itself remains a *dominanta* of the work, in the many allusions to death in this last-mentioned story, for example. Amongst other details we should note the references to „чучело орла” (50), „охотничий винчестер” (50), „мертвая бабочка” (51), „черепов” (51), „мертвых цветов” (51), „умерших цветов” (51) and „легкий запах тления” (51).

11.2. A further allusion to death develops another aspect of this motif which is to become increasingly important (and is crucial in *Гусь*), namely, the cluster of decapitation/ castration/blindness.¹⁴ In

12 Indeed, according to Shcheglov 1994, this story had a far-reaching impact: “The conciseness and density of *My First Goose*, reinforced by its wealth of archetypal connotations, make this story an almost emblematic prototype of many works of later Soviet fiction that address analogous themes” (p.670).

13 See Lotman 1992: 458 ff. for the theme of „бездомье”.

14 For a discussion of the collocation “blindness/castration” in *Тамань*, see Andrew 1992, especially pp.468-70, as well as the later discussion in the present paper.

Пан Аполек, in amongst his other religious subjects, an important figure is John the Baptist, whose demise is depicted in the graphic detail that is typical of the work: „Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шей” (39). This dwelling on detail draws our attention to the decapitation, and the significance of this will later emerge as we dissect the mosaic-like structure of Babel’s imagery. Another thread in this cluster is the motif of „очки”, which again will become significant in *Гусь*.

11.3. Before finally moving to this story, it is important to remark upon a more general aspect of the cycle. A central aspect of the “dialectic” to which Trilling and others have drawn our attention is the struggle within Liutov between the Cossack approach to life and death, on the one hand, and on the other, “the way of peace”, and prominent in this latter tendency are the Jewish characters. It is therefore clearly significant, in considering *Конармия* as a *cycle*, that *Гедали* immediately precedes *Гусь*, as it is in this story that the Jewish theme is first fully developed, while it is in *Гусь* that he first really encounters the Cossacks. The “two ways” are thus placed in “conflict montage”.¹⁵

12. That this story marks a new departure in the cycle, and one that will make it pivotal, is, in a sense, obvious from the very title. It is the first story, and indeed the only one, that refers to the narrator/hero in its title („мой”). Similarly, the second word of the title leads us to expect something novel. That said, the third word introduces the notes of bathos and travesty which will be so important to an overall reading of the story.¹⁶

12.1. Although it is disguised by the long preamble concerning the appearance and behaviour of Savitskii, the opening of the story, in the end, clearly locates it well within the paradigm of „вхождение в закрытое пространство”. (Indeed, as Mendelson has noted, this is Liutov’s first contact with the Red Cavalry corps: in this sense it marks his *first arrival* [Mendelson 1982: 115].) Moreover, as in the first two stories of the cycle, or *Тамань*, there is in fact a *series* of entrances and spatial switches. Having arrived, and been dealt with by Savitskii, he goes off to seek „ночлег”:

15 For an illuminating discussion of various types of “montage” in the cycle, see Schreurs 1989.

16 Yuri Shcheglov 1994: 657-8 also draws our attention to this aspect of the story: see also Luplow 1982: 45.

„Мы подошли к хате” (54). That he is away from home/on the road/homeless is also marked in his observation that the pork „дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне” (54). By implication, at least, he is in the „антидом”, the nether world.

12.1.1. Another important aspect of Lotman’s work on spatial semiotics is the „верх/низ” dichotomy (Lotman 1970: 275), and we see this as a vital ingredient of textual organisation here. Thus, great emphasis is placed at the outset on Savitskii’s “highness” („Он встал (...) разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо” [53]). In reverse, Liutov, as in *Костел* („подземелье”), plunges down: he crawls on the ground (like an animal?) to retrieve his papers, before we read that he „лег на землю” (55). As I have argued elsewhere (Andrew 1984), it is quite difficult to pinpoint the peripeteia in this story: in the light of the present argument, this could be said to come when Liutov notes: „Тогда я отложил газету и пошел к хозяйке” (55). Obviously he „встал” in order to be able to do this: his ascent/resurrection has begun.

12.2. As noted earlier, the story is set in the evening. The specific description of this is also of interest: „умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух” (54). The general collocation of “evening=death” is here laid bare (twice). But, as we would expect from this cycle, the fact that the narrator has descended into the world of the dead is apparent in many details of *Гусь*. We see this in Savitskii’s written command („уничтожение”, „шлепну на месте”), in Savitskii’s remarks („тут режут за очки”), in the old woman’s repeated wish to hang herself and, of course, in the central, bathetic event of the story, the killing of the goose: death is prevalent at every turn.

12.3. In reading *Мой Первый Гусь* as a kind of microcosm of the whole cycle in terms of the TMC, we need to investigate the parabola of the plot development. Liutov has entered enclosed space, descended into the grave: will he arise? In order to address this question we need to examine the “dialectic” of this particular story, which is made most manifest in the contrasting relationships he enters, with the Cossacks on the one hand, and the old woman on the other.

12.3.1. The dilemma for Liutov in this new world is summarised by the quartermaster:

– Канитель тут у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия – из него душа вон. А испортить вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка. (54).

And, indeed, his relations with the Cossacks follow this dialectic, and mirror the overall lineaments of the plot. Put simply, at first they reject him, and then gradually accept him.¹⁷ The turning point would seem to be when he begins to behave *like a Cossack* (by assaulting the old woman and killing the goose). In terms of the present argument, we might say that his rebirth begins when he adopts the manners of the denizens of this underworld. His acceptance („ласка”) is marked in a number of ways. After the assault and killing, one of the Cossacks remarks: „парень нам подходящий” (55); later he is lent a spoon, and joins them for their meal of pork.¹⁸ (I shall return to the later stages of Liutov’s integration into the group, and to what extent this constitutes „воскресение”.)

12.3.2. Much more than the Cossacks, the old woman is clearly an almost purely emblematic character. In de Lauretis’s terms, she is an “element of sub-space”, an “obstacle” to be overcome and/or destroyed. Many details corroborate this view. She is unnamed, while the appellation „старуха” is redolent of a witch. She is also referred to (three times) as „хозяйка”, which suggests Baba Yaga (Shcheglov 1994: 666-7). Liutov’s treatment of her is also important, especially in the context of the cycle as a whole: at the very least, his rejection of her represents his aspiration to adopt the Cossack style.¹⁹ Moreover, she is clearly linked to the motif of death („Я желаю повеситься” [55]): in turning from her path, Liutov, arguably, begins to move back to the world of life.

12.4. One very important aspect of the old woman is her blindness, which is compounded with her wearing glasses. („Старуха блестя слепотой и очками” [55]). Again, this is suggestive of Baba Yaga,²⁰ and adds to her emblematicism. Equally, it links her to the bespectacled narrator, whose glasses had

17 See Andrew 1984 for a detailed discussion of this.

18 The fact that a Jew eats pork is clearly of some significance! – a mark of either how liberated he is, or how desperate.

19 For a fuller discussion of this, see Andrew 1984.

20 I am again indebted to Shcheglov for this point: he also reminds us that in Тамань there is both blindness and an old woman, although the two are not fused in the one character.

earlier threatened him with disaster („тут режут за очки” [54]). In rebuffing her, Liutov rejects as well his potential (metaphorical) blindness, and all this symbolises. As Toril Moi has noted, “as the example of Oedipus demonstrates, the fear of blindness is the fear of castration” (Moi 1985: 134).²¹ This encounter, then, draws together all the threads of this cluster, whereby “glasses= blindness = castration = decapitation = death (in general)”. In turn, it seems to me, this motif cluster could more broadly be construed as a subset of the death/ grave/underworld cluster.

12.5. Returning to the main parameters of our initial TMC, part of Lotman’s core typology is the motif of „половое общение” consequent upon death, and leading to rebirth/resurrection. Like much of *Конармия*, this story is saturated with sexuality, to such an extent that it is difficult to know with whom the “hero” may or may not have had „половое общение” as there are so many candidates!

12.5.1. For the opening description of „начдив шесть”, Savitskii is rightly famous and much discussed. We should note here, first of all, that it is heavily foregrounded: in a story of three and a half pages, over one page is devoted to the appearance and behaviour of a character *who will play no part in this particular narrative*. And this appearance has some strikingly sexual notes: „От него пахло духами (...) Длинные ноги его были похожи на девушек” (53). Even more to the point we note Liutov’s later comment: „завидуя железу и цветам этой юности” (54). The “hero” as he arrives in the enclosed space would seem to be sexually drawn to this splendid young man. He next encounters the group of Cossacks, and again the physical attractiveness of one is highlighted: „Молодой парень с льяным висячим волосом и прекрасным рязаньским лицом” (54). Significantly, it is precisely this one who proceeds to emit the „постыдные звуки” (54), once more suggesting homosexual links between the hero and a character of this underworld. Indeed, as Shcheglov notes, this obscene behaviour also has devilish connotations (Shcheglov 1994: 662-5). It is, in fact, the case that throughout all of the diegesis of *Конармия* Liutov has no real contact with sexually attractive women, except in dreams, whereas in other stories as well as here, he seems strongly drawn to „общение” with other men.

21 The Biblical Samson is another instance of the fusion of blindness and (symbolic) castration.

12.6. The old woman, as we have already seen, is an emblematic “obstacle” with folk demonic connotations. Even here, however, sexual relations are possibly hinted at, in that Liutov pushes her „кулаком в грудь” (55). So too, with the killing of the goose, as I have noted elsewhere (Andrew 1984: 75): its „белая шея” (55) clearly echoes the „самую чистенькую даму”. But, if Liutov can be said in one sense to engage in „половое общение”, then it is a clear travesty of the typology, a grotesque mockery of a “hero’s’ behaviour” (Luplow 1982: 45).

12.7. As we have already seen, the killing of the goose allows Liutov to have „общение” of a general kind with the Cossacks, and this becomes more specific at the end of the story, when they retire for the night, in a scene that is once more clearly sexual, if again in a parodic mode: „Мы спали шестеро там, *согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами*” (56): this is perhaps the „ласка” he had been promised for spoiling the purest of ladies. Finally, „дамы” as such do appear, or rather „женщины”, but only in his dream: as already noted, it seems that Liutov is only able to relate to women while asleep!

12.8. The third part of Lotman’s core triad is „возрождение”, and we must conclude our discussion of *Мой Первый Гусь* by reposing the question as to whether Liutov does emerge from this enclosed space reborn. The simple answer to this question is that there can be no „возрождение” because there is no „выхождение”: we leave Liutov asleep with the five Cossacks, dreaming his dreams. Indeed, it is only at the very end of the cycle as a whole that there is any indication of re-emergence from „закрытое пространство”, and much of the rest of the collection witnesses ever deeper immersion in death and the “grave”. Be all this as it may, these issues are addressed in the present story, and we now need to retrace our steps to look at Liutov’s progress through this section of the underworld.

12.8.1. It is Savitskii who first addresses this issue, in his parting words to Liutov, as he sends him out to meet his challenge which will define him (or not) as a hero. He says: „Тут режут за очки. *Поживешь с нами, што ль?*” (54). At the beginning of the exposition of the plot, then, the lines are drawn: will the “hero” survive his ordeal? Liutov at first is confident, declaring simply: „*Поживу*” (54). And as we have already seen, he does not only survive, but finds a measure of acceptance, not only by his travesty rape and murder but also, as I have noted elsewhere (Andrew

1984: 71, 75-7), by displaying to the Cossacks his intellectual gifts. The fact that he recovers from his prostration at the feet of the tormenting Cossacks is also suggested by one of the many striking images that convey the setting of the story: „Вечер завернул меня в *живительную* влагу сумеречных своих простынь” (56). In some senses at least, the hero is indeed reborn as a result of his ordeal, and the sexual relations he engages in. At the very least, we may be sure that this is the beginning of a new status in his life.²² It now remains to be seen to what extent these processes are continued in the remaining twenty-seven stories of the cycle.

13. Looking at these stories does indeed confirm the view that *Мой Первый Гусь* is a pivotal story in that the motif clusters that are so important there are repeated throughout the remainder. Thus, „вхождение в закрытое пространство” remains an important organising principle, as in *Берестечко*, *У Святого Валента* and *Замостье*, for example. Liutov remains on the road, in the world of „антидом”, and, indeed, in „мертвый дом”, in that death remains as prevalent as before, or rather increases in frequency – and awfulness. The motif of parody/grotesque „половое общение” also remains. Thus, two stories after *Мой Первый Гусь* Liutov comments: „Я испытываю восторг *первого обладания*” (63). This does not refer to an amorous conquest, however, but his proud ownership of a „тачанка”! True heterosexual eroticism involving Liutov there certainly is, in *Замостье*:

Женщина, одетая для бала, приблизилась ко мне. Она вынула грудь из черных кружев корсажа и понесла ее ко мне с осторожностью, как кормилица пищу. Она приложила свою грудь к моей. Томительная теплота потрясла основы моей души, и капли пота, живого, движущегося пота, закипели между нашими сосками. (130).

This is the only sexual encounter between the hero and a woman. However, it is only a dream, and moreover, even there, the relationship is not straightforward in at least two ways. The apparent offer of milk suggests a maternal rather than sexual link. Even more striking is the fact that the dream shifts to one of the

²² Shcheglov 1994: 667-8 also draws our attention to the way Liutov is healed in this story, and achieves a new status.

dreamer's own death (with another blindness/castration motif, to which I will return).

13.1. As before, in reverse, most of Liutov's close relationships and quasi-erotic encounters are with men. In *Смерть Долгушова* he regrets the loss of friendship with Afon'ka Vida, „первого моего друга” (68), while he mourns the loss of Khlebnikov in similarly elegiac terms:

Я был опечален, потому что Хлебников был тихий человек, похожий на меня характером. (...) Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони (87).

This emotional closeness becomes the same kind of physical sustenance that we saw at the end of *Гусь* in *Иваны*: he sleeps „согреваемый прелым сеном и телом Ивана Акинфиева” (121).

13.2. The rest of the cycle also sees a marked assimilation of Liutov into the Cossack ensemble. In *Учение о Тачанке* (just two stories after *Гусь*) he notes that he has acquired a driver and that „я перестал быть парией среди казаков” (62). Thereafter, he frequently uses „мы” to describe the ongoing military activity. Equally, in part at least, he shows himself capable of the kind of aggression which characterises Babel's depiction of the Cossack way: in *После Боя* (admittedly one of the last stories) we see him physically fighting another man.

13.3. Indeed, as many commentators have observed (Luplow 1982: 44-7), Liutov vacillates between the “two ways of being” virtually to the very end: he remains immured in the „мертвый дом”. One indication of this is the continuing reference to the motif-cluster of “glasses/blindness/decapitation/castration”. Shortly after *Гусь*, in one of the much quoted episodes of the cycle, he finds himself unable to kill the disembowelled Dolgushov. His “first friend”, Afon'ka Vida, upbraids him: „Жалеете вы, очки-тые, нашего брата, как кошка мышку” (67). To wear glasses, in this world, is to be impotent, incapable of action, even a “mercy killing”. In *У Святого Валента*, he encounters another blind old woman, whom he again rebuffs, while in the same story the references to Holofernes and John the Baptist remind us of another thread of this motif. In *Замостье* a number of these strands come together. In Liutov's dream Margot, having offered him her breast, now moves to much more sinister behaviour: „Она укрепила два истертых пятака на моих веках (...) потухающие зрачки

медленно повернулись под медяками” (131). Sexual relations lead to blindness (castration) – and to death, whether or not through decapitation.

13.4. Virtually all the material adduced so far would seem to suggest that the “hero” remains lost in „закрытое пространство”. Indeed, it is also the case that after *Гусь* he has three more encounters with “obstacles/antagonists” who must be “slain or defeated”, in the guise of more „старуха/хозяйка” figures. Indeed, it is the case that *virtually* every female with whom he has a close encounter is of this type. Perhaps the most grotesque instance of this reincarnated Baba Yaga is in *У Святого Валента*. In the eponymous church Liutov is accosted by a „старуха с распущенными желтыми волосами (...) Зрачки ее были налиты белой влагой слепоты и брызгали слезами” (108). Once more there are sexual hints: Liutov takes her by the hand, before „Старуха целовала мои сапоги с нежностью, обняв их, как младенца” (108). (We should also note the travesty mother motif once more [„младенца”].)

13.4.1. This motif becomes even more apparent in *Замостье*, which has much in common with *Гусь*. As in the earlier story, the woman is „хозяйка” as well as „старуха”; Liutov verbally assaults her (and threatens worse); she is the source of food (which includes the quasi-sacramental bread and wine);²³ Liutov shares food with a Cossack. Significantly, unlike in the earlier story, in *Замостье* Liutov *does* leave this particular village, he emerges from „закрытое пространство”. Then in *Песня* (only three stories from the end), this motif of the hero’s encounter with the underworld antagonist moves absolutely centre-stage. The first line of the story announces that this will be the story’s theme: „На постое в сельце Будятичах мне пала на долю злая хозяйка” (146). Many of the earlier motifs are recapitulated. He enters „закрытое пространство”, it is evening, he demands food from the woman, and threatens her and she reproaches him for his “Cossack” behaviour.²⁴ And it is indeed the case that this abuse of

23 Shcheglov 1994 has some very illuminating things to say about the use of ritual (in the literal and not merely metaphorical sense) in *Гусь*.

24 Luplow 1982 comments:

“There are, in fact, three stories – *My First Goose*, *The Song*, and *Zamostye* – in which Lyutov exposes the baseness of violence by

old women is the only such behaviour that Liutov is capable of on a consistent basis. Equally, it is significant that Babel devotes one of the last stories to this theme. De Lauretis says of the Sphinx: “She only served to test Oedipus and to qualify him as hero” (de Lauretis 1984: 112). These encounters with „старухи” (there are at least five in all) may be said to have a similar function, although any conclusion as to Liutov’s “heroism” must remain guarded. Be that as it may, taking this unnamed „старуха/хозяйка” as an echo of Baba Yaga, it would appear that, as regards the cycle as a whole, the “hero” remains in the kingdom of the dead.

14. It is only in the last two stories that there are any strong indications that the triad that Lotman described („смерть – половое общение – возрождение”) is to be completed. In the penultimate story, *Сын Рабби* (the last of the cycle for several years, of course), we see the bedraggled Russian army returning from Poland: the hero leaves enclosed space with them. Finally, in *Аргамак* the narrator announces that „Я решил *перейти* в строй” (152), a deliberate echo of the „переход” of the opening story. This last story also shows Liutov learning to ride properly and being accepted by the Cossacks. It would seem, particularly remembering that Babel added this story some years after the others, that the author was attempting to add something of an upbeat ending. In terms of our present analysis the case is not clear. In one sense Liutov has left the world he has been inhabiting by virtue of his decision to seek a transfer. But it is hard to find real evidence that this departure will do anything other than take the hero to another room in the „мертвый дом”, or that any real „возрождение” has taken place. From beginning to end, apart from a few intimations, the world of *Конармия* is almost entirely synonymous with the spaces of „антидом”, and more exactly, „мертвый дом”, from which, on the evidence available, there is precious little hope of escape, still less of „возрождение”.

offending old women who have already been victimized by the war to the point of anguish and despair”.

BIBLIOGRAPHY

- Andrew, J.
1984 *Babel's "My First Goose"*, in: Joe Andrew (ed.), *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*, (Essays in Poetics Publications), Keele 1984: 64-81.
- 1989 "Spoil the Purest of Ladies": *Male & Female in Isaac Babel's "Konarmiya"*, "Essays in Poetics", 1989: 14/2: 1-27.
- 1992 "The Blind Will See": *Narrative and Gender in "Taman"*, "Russian Literature", 1992: 31: 449-76.
- Babel, I.
1966 *Избранное*, М. 1966: 27-156.
- Bakhtin, M.M.
1975 *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, М. 1975.
- Carden, P.
no date *The Art of Isaac Babel*, Ithaca and London.
- de Lauretis, T.
1984 *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, London 1984.
- Falchikov, M.
1977 *Conflict and Contrast in Isaac Babel's Konarmiya*, "Modern Language Review", 1977: 72: 125-33.
- Falen, J.
1974 *Isaac Babel, Russian Master of the Short Story*, Knoxville 1974.
- Grøngaard, R.
1979 *An Investigation of Composition and Theme in Isaak Babel's "Konarmija"*, Aarhus 1979.

- Lotman, Ju.M.
1970 *Структура художественного текста*, М. 1970.
1992 *Избранные статьи в трех томах*, Tallinn 1992: I.
- Luplow
1982 *Isaac Babel's Red Cavalry*, Ann Arbor 1982.
- Mendelson, D.
1982 *Metaphor in Babel's Short Stories*, Ann Arbor 1982.
- Moi, T.
1985 *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*,
London and New York 1985.
- Shcheglov, Y. K.
1994 *Some Themes and Archetypes in Babel's Red Cavalry*, "Slavic Review", 1994: 53/3: 653-71.
- Schreurs, M.
1989 *Procedures of Montage in Isaak Babel's "Red Cavalry"*, Amsterdam-Atlanta 1989.
- Trilling, L.
1974 *Introduction*, in: Isaac Babel, *Collected Stories*,
Harmondsworth 1974: 9-33.
- van Baak, J.
1990 *The House in Russian Avantgarde Prose: Chronotope and Archetype*, "Essays in Poetics",
1990: 15/1: 1-16.

ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА ДУШЕВНОЙ ПРОСТОТЫ М.М. ЗОЩЕНКО

Александр К. Жолковский

Речь пойдет о рассказе Зощенко *Душевная простота* (1927; Зощенко 1987: 392-93¹; далее сокр. – ДП) и в связи с ним о ревизии некоторых принятых представлений о его авторе. Эта комическая миниатюра, относящаяся к первому, сравнительно веселому, десятилетию зощенковского творчества, при ближайшем рассмотрении обнаруживает скрытое родство с написанными в 30-е и 40-е годы мрачноватыми книгами, посвященными темам физического и душевного нездоровья и самолечения, – *Возвращенной молодостью* (1933) и *Перед восходом солнца* (1943).

На первый взгляд, в ДП нет никаких признаков психопатологии.

Артисты гостившей в СССР „негритянской негрооперетты”, „избалованны[e] европейской цивилизацией”, остались довольны всем, кроме „уличного движения” – грубой толкотни на улице. „А на ноги у нас действительно наступают”, но не по злему умыслу, а исключительно, „пушай негры знают, по простоте душевной”. Однажды и сам рассказчик, „засмотре[вшись] на какого-то нищего”, наступил впереди идущему на пятку. Со страхом и сознанием вины ждал он возмездия – „развернется сейчас этот милый человек и влепит в ухо”, – но тот так и не обернулся. „[Т]ут душевная простота. Злобы нету. Ты наступил, тебе наступили – валяй дальше”.

Рассказ отмечен многими типичными чертами зощенковского стиля. Это и краткость (чуть больше страницы печатного текста); и предварение собственно повествования „философскими рассуждениями” (занимающими треть рассказа); и глуповатость рассказчика (впрочем, невольно отражающая иронию российской судьбы) – готовность видеть в неграх представителей

1 Дальнейшие ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страниц, а на другие издания Зощенко – указанием года, тома и страниц.

высшей – европейской – цивилизации;² и общая сатирико-морализаторско-культуртрегерская нацеленность рассказа (не надо наступать на ноги); и причастность перволичного рассказчика к грехам «мещанской» стихии (ведь именно он впадает в грех «некультурности»); и нарочито примитивное, амейно-тавтологическое повествование („Идет и идет. А я сзади его иду. А он спереди идет... И так мы, знаете, мило идем. Аккуратно. Друг другу на ноги не наступаем” и т.д.); и наивно-бесконфликтная развязка сюжета (в духе таких

2 Комически удвоенная Зошенко, „негрооперетта” действительно гастролировала в СССР в апреле-мае 1926 года (в Ленинграде с 5-го по 20-е мая) и воспринималась как незаурядное культурное событие и окно в Европу. Ее гастролям было посвящено специальное издание: *Оперетта негритянская*. Гастроли. Специальный, вместо очередного, выпуск журнала „Цирк”, Центральное Управление Госцирками, М. 1926. Михаил Кузмин в своей рецензии (Кузмин 1926) хвалил спектакль, ссылаясь на Стравинского и Мейерхольда, но заметил, что „на простого слушателя и зрителя” негры могут произвести разное впечатление, в частности, могут показаться „кусочком Европы”.

Очевидец, ветеран советской эстрады В.С. Поляков вспоминает об этих гастролях так:

„В 1926 году в Ленинградском цирке на арене, превращенной в сцену, выступал негритянский джаз-банд под управлением Сема Вудинга совместно с «Негро-опереттой». Спектакль назывался «Шоколадные ребята». В проспекте (...) говорилось: «Немало людей мечтательно вздохнуло этой ночью, уносясь душой к милой сердцу «культурной» Европе. Не удивительно. Негритянская оперетта, в которой, к слову сказать, нет никакой оперетты, являет собой не что иное, как сконденсированный европейский шантан (...).”

Это написано не без доли ханжества. Обыватели ахали и восторгались элементами шантана (...) Но настоящие ценители видели самобытный спектакль. «Шоколадные ребята» прежде всего были блистательными артистами, равных которым в жанре ритмических песен и танцев мы еще никогда до их приезда не видели. Среди них была поразительная актриса Форест (...) изумительной женственности, танцовавшая, казалось бы, в невозможных темпах (...) Эти «шантаные» артисты исполняли замечательные негритянские «спиричуэлс», которые навряд ли могли исполняться в шантанах (...) [Это] был негритянский свадебный праздник, по ходу которого (...) разыгрывали друг друга, а некоторые «подвыпившие» гости проделывали немыслимые для трезвого человека трюки” (Поляков 1976: 82).

За сведения о негрооперетте я благодарен П.В. Дмитриеву, Б.А. Кацу, А.А. Ореловичу, Н.В. Перцову и Ю.В. Томашевскому.

концовок, как „И тут мы, взаимно полюбовавшись друг другом, расходимся“).

Однако лобовое прочтение рассказа в «культурно-социологическом» ключе³ – как эзоповски приглушенной сатиры на грубость советских нравов – представляется не отдающим должного этому маленькому шедевру. Прежде всего потому, что для сатиры необходима мало-мальски яркая мишень, на роль которой поведение рассказчика просто не тянет. Это отличает ДП от таких рассказов, как, скажем, *Страдания молодого Вертера*, где мелкое нарушение со стороны рассказчика вызывает неоправданно грубую реакцию блюстителей порядка, хотя дело и кончается миром и благостными рассуждениями рассказчика о недалеком светлом будущем.

Но в более общем плане чувствуется как глубинное родство обоих типов рассказов, так и их несводимость к установке на исправление нравов. Трудно поверить, чтобы их устойчивый успех держался исключительно на осмеянии культурной – языковой и поведенческой – несостоятельности героев. Ощущается потребность в более основательном литературном и экзистенциальном объяснении зощенковского феномена.

Попытка взглянуть на Зощенко с новой точки зрения была сделана в недавней книге Кэти Попкин (Popkin 1993: 53-124). На материале Гоголя, Чехова и Зощенко автор выявляет тенденцию русской прозы к эстетическому освоению «незначительного». И через обе главы, посвященные Зощенко, эмблематическим примером «эстетики незначительности» проходит ДП.

Зощенко превращает «неповествовательное» («Я, недостаточное для рассказывания») в «неупоминабельное» ([...] «чрезмерное я»). Незаметное становится невыносимым (...) Его «смешные анекдотики» разоблачают множество так называемых «мелких» неудобств советской жизни. Каждая мини-сага настойчиво демонстрирует то или иное негативное

3 Под рубрикой «культурно-социологического» подхода я объединяю широкий круг работ, где Зощенко рассматривается как избалованный нравов и дискурса определенных культурных слоев советского общества (в более вульгарных образцах этого подхода, отождествляемых с неким «мещанством»); см. Чудакова 1979, Щеглов 1986, Жолковский 1985, 1986.

явление: [*следуют примеры, А. Ж.*] (...) и как людям повсюду наступают на ноги (*Душевная простота*) (*там же*, 64-65).

В контексте «гигантских шагов [вперед]» советского общества, несколько неуверенных (...) шажков [персонажа] не достойны внимания. Но Зощенко именно удостаивает их внимания и делает это неукоснительно. В реальной жизни (в отличие от мира партийной риторики), намекает он, человек, наступивший вам на палец, является более ощутимым врагом, чем все враги социализма вместе взятые (...) Зощенковский сюжет напоминает предположение Ивана Карамазова о том, что вот такое случайное отдавливание ноги может навсегда атрофировать реакцию на чужую боль [*следует отсылка к роману Достоевского, А. Ж.*] (*там же*, 68).

Нога присутствует в рассказах Зощенко повсеместно, во-первых, в качестве центрального элемента сюжета, во-вторых, в качестве риторической виньетки. Нахальное наступание на пятки, как мы видели, находится в центре *Душевной простоты* (...) (*там же*, 86).

«Замечаемость» становится для Зощенко показателем событийности и повествовательности. Поэтому особенно характерно, что образцовый пешеход, которому наступил на ногу рассеянный рассказчик (...) *Душевной простоты*, ничего не замечает и следует дальше как ни в чем не бывало. Это незамечание чего-то принципиально заметного искусно используется Зощенко в качестве мощного резервуара эффектов. Начать с того, что рассказ как раз «замечает» (...) этот случай (...), разыгрывая в свернутом виде знаменитый пешеходный поединок на Невском проспекте – бой, даваемый подпольным человеком ради того, чтобы быть замеченным (...) и оказаться на равной ноге с высокомерным офицером” [*следует отсылка к Запискам из подполья, в свою очередь, отсылающим к Что делать?, А. Ж.*] (*там же*, 95-96).

Беспорядок и нарушения являются тут нормой; неудивительно, что рассказчик *Душевной простоты* так подробно распространяется о гладком, без толкотни, проходе по улице – именно это-то, а не наступание на ноги, является необычным (*там же*, 99).

Подход К. Попкин представляет собой своего рода утонченный вариант «культурно-социологического» метода. Мишенью зощенковского дискурса по-прежнему объявля-

ется «некультурная советская действительность» с тем, однако, усовершенствованием, что все внимание уделяется теперь технике провокационного смещения нарративного фокуса на «незначительное, низкое, ноги, обувь, уличное не-событие и т. п.». Эта поправка вовсе не тривиальна, хотя и находится в общем русле культурно-социологического подхода с его постоянным интересом к сказу, остранению и другим аспектам зощенковского стиля.

Прежде всего, таким образом, в литературоведческий обиход вводится новый аспект повествовательной техники, причем явно релевантный для Зощенко. Но особенно ценен тот элемент «повествовательного абсурда», который настойчиво присутствует на заднем плане рассуждений исследовательницы и столь же настойчиво ею отвергается. Действительно, заманчивость трактовать ДП как мастерское повествование ни о чем велика, как очевидна и интуитивная неприемлемость такого прочтения.

Для опровержения «абсурдной бессюжетности» рассказа К. Попкин прибегает к аргументации двух типов – структурной и интертекстуальной. Структурный аргумент состоит в том, что, выражаясь по-формалистски, «бессобытийность» наличествует в фабуле, но преодолевается сюжетом, который превращает ее в «заметное событие», достойное рассказывания и, более того, несущее сильный «антисоветский» заряд. Интертекстуальный аргумент призван подкрепить убедительность этой конструкции выявлением изоощренной игры с престижными и, главное, идеологически насыщенными прецедентами из Достоевского.

Может показаться, что нагружать коротенькую *Душевную простоту* мощными интертекстами значит стрелять из пушек по воробьям. Особенно шатко, на первый взгляд, выглядит отсылка к *Братьям Карамазовым*: в конце концов, речь идет даже не об эпизоде романа, а всего лишь о гипотетическом примере, в котором слова о ноге занимают самое скромное место и более не повторяются. Однако в том же рассуждении Ивана есть еще ряд переключек с ДП.

(...) Потому, например, что от меня дурно пахнет, что у меня глупое лицо, потому, что я раз когда-то отдал ему ногу (...) он (...) лишает меня (...) своих благодеяний и даже вовсе не от злого сердца. Нищие, особенно благородные нищие, должны были бы наружу никогда не показываться, а просить

милостыню чрез газеты. Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Если бы все было как на сцене, в балете, где нищие (...) появляются (...) в шелковых лохмотьях и рваных кружевах и просят милостыню, грациозно танцуя, ну тогда еще можно любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить (...) (Достоевский 1976: XIV: 216)

Помимо отдавливания чьей-то ноги перволичным рассказчиком, здесь налицо также «душевный» элемент: „даже вовсе не от злого сердца”; ср. у Зошенко: „Тут, я вам скажу, злого умысла нету (...) Одним словом, душа в душу идем. Сердце радуется (...) [Д]ушевная простота. Злобы нету”; мотив «смотрения на нищего»; ср. у Зошенко: „И вдруг, не помню, я на какого-то нищего засмотрелся. Или, может быть, на извозчика. Засмотрелся я на нищего и со всего маху моему переднему гражданину на ногу наступил”; и рассуждение о сцене, балете и костюмах; ср. зошенковский зачин о „негрооперетте” (и фактическое содержание спектакля, см. прим. 2), а также сугубо балетное, пантомимическое, без слов, „па-де-де” рассказчика и его антагониста.

К этому можно добавить развиваемую Иваном проблематику «любви/нелюбви к ближнему/дальнему», которая предвосхищает знаменитую главу „Любовь к дальнему” из *Так говорил Заратустра*, наверняка хорошо известную Зошенко, пережившему сильное увлечение Ницше.⁴

Что касается эпизода из *Записок из подполья* (Достоевский 1973: V: 128-132), то и там параллели к ДП оказываются неожиданно богатыми. Это (вдобавок к неоднократно подчеркнутой ситуации «незамечания») такие мотивы, как:

– злоба:

[Я(...)] предпочел озлобленно ступать (...)[Я] (...) смотрел на него со злобою и ненавистью. (...) Злоба моя даже укреплялась и разрасталась с годами (...) Иногда злоба меня просто душила (...) Я упивался моей злобой, на него глядя, и (...) озлобленно перед ним сворачивал;

4 В русской рецепции Ницше эта глава (ч. 1, гл. 16) заняла особое место благодаря посвященной ей статье С. Л. Франка (1903).

– *душевный страх*:

Не думайте, впрочем, что я струсил офицера от трусости: я никогда не был трусом в душе, хотя непрерывно трусил на деле (...) Я испугался не (...) того, что меня прибьют (...) но нравственной храбрости не достало. Я испугался того, что меня (...) осмеют (...) [Гуляя на Невском,] я чувствовал (...) конвульсивные боли в сердце”; ср. у Зошенко: „И даже я замер тогда в испуге (...) Думаю: развернется сейчас этот милый человек и влепит в ухо (...) Замер, я говорю, в испуге, приготовился понести должное наказание, и вдруг ничего;

– *«физическое превосходство» антагониста и акцент на «плечах»*:

он взял меня за плечи и молча (...) переставил (...) Был этот офицер вершков десяти росту (...) Я испугался не десяти вершков росту (...) [П]росто не посторониться, состукнуться с ним, не так, чтоб очень больно, а так, плечо о плечо (...) Вдруг (...) я неожиданно решился (...) и – мы плотно стукнулись плечо о плечо! (...)”; ср. у Зошенко: „Идет, представьте себе, гражданин по улице. Плечистый такой, здоровый парень;

– *«умилненные фантазии» по адресу антагониста*:

Я сочинил к нему прекрасное, привлекательное письмо, умоляя его передо мной извиниться (...) [Е]сли б офицер чуть-чуть понимал «прекрасное и высокое», то непременно прибежал бы ко мне, чтоб броситься мне на шею (...) И как бы это было хорошо! Мы бы так зажили! так зажили! (...) [Н]а Невском-то я его и встречал наиболее, там-то я и любовался им (...) «Ну пусть будет поровну, как обыкновенно бывает, (...) когда деликатные люди встречаются, он уступит половину, и ты половину, вы и пройдете, взаимно уважая друг друга (...) Разумеется, не совсем толкнуть, – думал я, уже заранее добрее от радости (...)»”; ср. у Зошенко: „И так мы, знаете, мило идем (...) Друг другу на ноги не наступаем (...) И прямо, можно сказать, не трогаем друг друга (...) душа в душу идем. Сердце радуется (...) «Славно идет прохожий. Ровно [!] (...)» (...) Думаю: развернется сейчас этот милый человек (...) Идет этот милый гражданин (...) Так и прошел как миленький (...) А этот милый человек так, ей-богу, и не обернулся;

– *художественные формы преодоления ситуации*:

человек из подполья желает заговорить с антагонистом „языком литературным (...) о пункте чести”, пишет о нем „абличительную повесть”, обдумывает письмо к нему с

вызовом на дуэль и, наконец, успешно состукнувшись с ним на улице, „торжестовал и пел итальянские арии“; ср. у Зошенко роль „негрооперетты“ как культурного эталона.

Все это говорит в пользу отмеченных К. Попкин интертекстуальных связей ДП, но не обязательно в пользу их общей «антисоветской» – и, шире, «культурно-социологической» – интерпретации. Напротив, акцентированные этими параллелями зощенковские мотивы работают на совершенно иной кумулятивный эффект. Эффект этот располагается на самом видном месте, но в силу «культурно-социологической» ориентации зощенковедения проходит незамеченным. Чтобы его констатировать, необходимо отказаться от принятого взгляда на Зошенко как на критического реалиста (а la Гоголь по-белински) и увидеть в нем писателя, сосредоточенного на «вечных» проблемах человеческого существования. Каких именно, подсказывается известным принципом единства поэтического мира автора, – тех же, что и в наиболее серьезных, откровенно экзистенциальных произведениях Зошенко.

В других местах я уже писал о «страхе» и комплексе связанных с ним «душевных» мотивов, специально рассмотренных самим Зошенко в *Перед восходом солнца*, но подспудно пронизывающих все его творчество, не исключая комических рассказов. Я позволю себе отослать читателя к этим работам,⁵ а здесь лишь кратко суммировать суть такого подхода монтажом из высказываний самого Зошенко:

Как говорится, и скучно, и грустно, и редко кому руку можно пожать. В минуту душевной невзгоды (I: 529).

Не жизнь создала искусство, а искусство создает жизнь (...) Прежние творцы воспроизводили «вещи», а новые творцы воспроизводят свои душевные состояния (1994: 109-114).

В психической жизни две основные эмоции – страх и радость (1994: 118).

5 См. Жолковский 1987, 1994, 1995абв. Об автопсихоаналитической повести Зошенко см. Kern 1974, Masing-Delic 1980, Ходж 1994 [1989], а о ее переключках с комическими рассказами – Von Wiren 1967, Hanson 1989, Scatton 1993.

Этот путь нашел отражение в моей литературе (...) страх и желание уничтожить его (...) (III: 586).

И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой (1991: 585).

Фраза у меня короткая. Доступная бедным (1991: 586).

Возвращаясь в этом свете к нашему рассказу, я полагаю, что его идейную структуру можно выявить, подойдя к нему не как к фельетону на тему общественных нравов, а как к воплощению волнующих автора личностных проблем, представленных, выражаясь по-гоголевски, „в разжалованном виде из генералов в солдаты”.

Букет мотивов, высвеченных интертекстуальными параллелями к ДП, характерен для Зоценко. Тут и общая озабоченность «душевым состоянием», и «страх», и «сознание вины»,⁶ и «фиксация на нищем»,⁷ и «грозный антагонист» с его «карающей рукой»,⁸ и «идиллическая мечта» об избавлении от этих фобий и обретении здоровой простоты, в частности, с помощью искусства.⁹ Особенность рассказа в том, что и в этом плане он предстает как бессобытийный.

6 „Я не виноват”, „Я сам виноват” – заголовки двух фрагментов *Перед восходом солнца* (III: 533-34; 509-10).

7 „(...) Тогда я перелистал свои сочинения, книги. Нет сомнения, тема нищего меня весьма интересовала. Но это был [казалось бы] нормальный интерес литератора к социальному явлению (...) [С]нова передо мной был образ нищего. Однако на этот раз нищий был я сам (...) И вот почему образ нищего устроил меня” (*там же*, 588, 591). О теме «нищего» см. подробно Жолковский 1995б.

8 О «карающей руке» см. подробно Жолковский 1995ав.

9 «Культурные», в частности «театральные», начинания и их «провал» – инвариантный мотив Зоценко; см. Щеглов 1986, Жолковский 1986. Именно такова конспективно заданная в начале рассказа роль „негритянской негрооперетты”: „Так эти негры очень (...) хвалили нашу культуру и вообще все начинания” (ср. прим. 2). Из более специфических потенциальных соотношений между сюжетом рассказа и «опереточной» заставкой к нему можно назвать: «душевность» – негры поют не что иное, как „спиричуэлс”; «ножной» элемент – негры виртуозно танцуют; и (...) свадебно-эротические мотивы, начисто удаленные из зоценковского рассказа, если не считать характерной для Зоценко архетипической ситуации «страха перед мужчиной-соперником». О зоценковском амбивалентном стремлении к «варварской простоте» см. Жолковский 1986.

Действительно, душевные переживания не принимают клинических масштабов, как в других рассказах (например, во *Врачевании и психике*, 1933),¹⁰ а сводятся к восторгам по поводу шагания „душа в душу”. Боязнь нищего и амбивалентное самоотождествление с ним, богато разработанные в автопсихоаналитической повести и ряде рассказов (*Нищий*, *Няня* и др.), оставляют свой след лишь во фразе „засмотрелся на нищего” (хотя и интригующей самой по себе и даже повторенной после нерешительного отрицания: „или, может быть, на извозчика”). А сознание вины, в духе навязчивой темы «я сам виноват», проходящей через *Перед восходом солнца* и многие рассказы,¹¹ и кульминационное ожидание карательного удара, столь часто постигающего зощенковских персонажей, разрешаются ничем.

Правда, именно эти зощенковские инварианты несут на себе весь сюжет: шагание душа в душу образует отказное идиллическое затишье перед бурей; нищий служит мотивировкой трагической вины героя; сознание вины обостряет его страх и обезоруживает его перед лицом опасности; ожидание возмездия и его высокая вероятность доводят напряжение до максимума; а ненаступление возмездия истолковывается как торжество желанной, хотя и несколько циничной, более грубой, чем мечталось, душевной простоты. И все же, не подрывается ли «нулевой развязкой» цельность и убедительность «невротического» прочтения рассказа?

10 Вопрос о переключке этого рассказа с *Перед восходом солнца* поставлен в пионерской в этом смысле работе Von Wiren 1967.

11 См. прим. 6. Один из характерных зощенковских мотивов состоит в том, что недовольство ситуацией рассеивается по установлению иной – «справедливой» – причины: подпись в виде крестика объясняется не неграмотностью, а опьянением (*Ошибочка*); грубо эксплуатируемая мужчиной старуха оказывается не его прислугой, а матерью (*Гримаса няня*); изгнание героя из ресторана мотивировано не его рабочей одеждой, а учиненным им пьяным дебошем (*Рабочий костюм*). Параллель к этим трем сюжетам – подглавка „Это недоразумение” в *Перед восходом солнца* (III: 540-41), где «я» сначала огорчается из-за полученной единицы, а затем радуется, узнав, что она была поставлена ему за незнание не произвольного текста, а заданного стихотворения. Щеглов трактует такие иронически «справедливые» развязки как «благодарную некультурность» (Щеглов 1986: 64).

Следует сказать, что несовершенство центрального «акта некультурности» – воровства, растраты, мордобоя, супружеской измены и т. п. – вовсе не редкость в зощенковских рассказах. Но оно в упор не замечается критикой, ибо противоречит бытующему представлению о Зоценко-сатирике. Так, даже пронизательный Ходасевич строит свою статью о Зоценко на статистике описанных им безобразий и, говоря о вороватости „уважаемых граждан”, в рассказе *Случай*, в частности пишет:

Недаром они постоянно друг друга подозревают. Позвал хозяин студента ВУЗа дрова колоть (...) Вот «студент дрова носит, а хозяйка по квартире мечется – вещи пересчитывает – не спер бы, боится. А сын ее, Мишка, у вешалки польты считает. Ах, думаю, чертова мешанка! А сам я пальтишко свое снял, отнес в комнату и газетой прикрыл» (Ходасевич 1994[1927]: 142).

Но дело в том, что ожидаемого воровства в рассказе как раз НЕ происходит, так что персонажи подозревают друг друга именно „даром”. Ходасевич исходит из материалистического воззрения, что искусство отражает жизнь („вещи”), а в самой жизни подозрения вызываются реальными опасностями. Зоценко же, напротив, изображает не столько „вещи”, сколько свои собственные „душевные состояния”.

На несбывающемся ожидании воровства построен и рассказ *Гости*: „вором” оказывается сам хозяин, предусмотрительно вывинтивший лампочку, чтобы ее не украли гости.¹² Подобных ситуаций много в рассказах Зоценко, а главное, им отыскивается почти точная параллель в детстве того «авторского я», от имени которого повествуется *Перед восходом солнца*.

Перед сном „Леля говорит: – Сегодня придут воры (...) Я кричу (...): – (...) Не забудьте закрыть двери! (...) Все спят. Но мне не спится. Двери, конечно, закрыты (...) [Я] (...) ощупью нахожу крючок на окне (...) что-то со звоном (...) падает на пол. Я слышу испуганный голос мамы: – Что! Кто там?... Воры! – Где, где воры? – кричу я матери. В доме переполох

12 Об этом рассказе, «невротической» трактовке гостей и воровства и общем комплексе «недоверия» см. Жолковский 1995б.

(...) Мать успокаивает меня. И я снова (...) закрываюсь с головой одеялом” (III: 534-35).

[Я] – мальчик, а потом юноша и взрослый – кричал: «Закрывайте двери» (...) [и] тщательно проверял (...) запоры на дверях, на окнах (...) ставил стул и на стул укладывал чемодан (...) с надеждой, что они упадут и разбудят меня, если кто-то попытается войти в мою комнату (III: 604).

Как видим, «я» сам виноват – «подозрения» реальнее «воров» уже в его младенческом опыте.

«Напрасные подозрения в воровстве» (см. еще *Мокрое дело, Загадочное происшествие* и мн. др.) – лишь частный случай более общего мотива «недоверия».

Через историю выигрыша по облигации рефреном проходят слова жены героя: „я (...) непременно знаю, что произойдет какое-нибудь такое, благодаря чему я скорей всего не увижу этих денег”; так и случается (*Трагикомический рассказ про человека, выигравшего деньги; Голубая книга*).

Пассажирка просит кого-нибудь посмотреть за ее младенцем, пока она поест на станции. Она долго не возвращается, вызывая подозрение, что она подкинула ребенка (*Происшествие; Голубая книга*).

«Недоверие» легко принимает панические масштабы и приводит к «неадекватным ответным действиям», причем самые обстоятельства сюжета свидетельствуют об интересе автора к психопатологической тематике.

– Рассказчик разговаривается в поезде с интересным пассажиром, а узнав, что тут едут „психические”, бросается отнимать нож у одного из соседей, как раз „нормального” – как и он сам (*Мелкий случай из личной жизни; Голубая книга*).

– Публика, „[н]атерпе[вш]ись (...) страху” из-за слухов о бешеных собаках, дико набрасывается на пробегающую собаку; ее пристреливают, когда появляется хозяин, скрывавшийся от выстрелов, и объясняет, что она нормальная (*Бешенство*).

– Увидев, что пациент, расстроенный отсутствием заболевания (и значит, повода для отпуска), сунул руку в

карман, врач поднимает крик, что его убивают; пациента хватают, обыскивают, „а только ничего такого, кроме махорки, не на[ходят]” (*На посту*).

Вокруг центральной фобии «необоснованного недоверия» развивается целый комплекс вариаций: «принятие превентивных мер» (*Гости, Каторга*); «невольное воровство» (*Фокин-Мокин, Бедный человек, Сапоги*); и конструкция «сам пострадавший – виновник, реальный или потенциальный, если не данной кражи, то какого-нибудь другого преступления» (*Интересная кража, Узел, Часы, Ночное происшествие*).

Все эти мотивы, каждый по-своему, реализуют общую тенденцию поместить локус преступления не «вовне», в объективном социальном пространстве, а «внутри» – в психике субъекта. Герой Зоценко все время ожидает наказания за свой первородный грех. *Душевная простота* вполне укладывается в очерченный круг сюжетов, но и среди них выделяется своей бессобытийностью. Действительно, в большинстве рассказов, если не кто-то из окружающих, то хотя бы сам рассказчик совершает достаточно интересные комические поступки – прячет от гостей и раздавливает лампочку, набрасывается на соседей по вагону, пытается зажигать чужую зажигалку (*Фокин-Мокин*). А герой ДП всего лишь наступает впереди идущему на пятку и даже не получает сдачи.

Подобных «нулевых» сюжетов у Зоценко не много, но они есть.

– Рассказчик любит людей, но не встречал бескорыстных, кроме разве одного парнишки, который на пустынной дороге догнал его, несмотря на его опасно ускоренный шаг, чтобы указать более короткую дорогу. Впрочем, проскальзывает у рассказчика подозрение, может быть, он просто хотел „папироску (...) стрельнуть” и вообще не идти без попутчика (*Встреча*; 1981: 67-70).¹³

13 Этому сюжету находится автобиографическая параллель: „Пожалуй, самая светлая черта советского человека – это доброжелательство. Я вспомнил Крым. Человек бежал за мной: «Не ходите, там обвал»” (1994: 126).

– Публика высказывает различные догадки о преступлении, совершенном гражданкой, которую ведет под руку милиционер, пока не выясняется, что тот просто прогуливается со знакомой (*Уличное происшествие*).

Необоснованность подозрений предстает здесь не заслоненной никакими посторонними эффектами. Аналогичным образом в ДП «страх законного возмездия» дан, так сказать, в эмблематически чистом виде. Преступление минимально, наказание не наступает, так что акцент целиком приходится на нервное ожидание и ту простоту (нравов и сюжета), которая обманывает и снимает это ожидание и тем самым «излечивает» его.

Итак, «культуртрегерские» и «абсурдистские» обертоны *Душевной простоты* играют в ней лишь вспомогательную роль. Ларчик ее идейной структуры был открыт с самого начала. Перед нами типичный зощенковский рассказ на душевную тему, разработанный с соответствующей простотой.

В связи с предлагаемым пересмотром взгляда на Зощенко встают два вопроса. Один – насколько можно доверять невротическому автопортрету, нарисованному в *Перед восходом солнца*, другой – как соотнести «фобiocентрическую» модель его творчества с «культурно-социологической» и, в частности, с традиционно рассматриваемой в ее рамках проблематикой зощенковского стиля.

Что касается первого вопроса, то, действительно, следует остерегаться наивного отождествления перволичного рассказчика с реальным авторским «я». Однако есть и косвенные свидетельства, скажем так, душевной непростоты Зощенко, в частности – в период написания ДП. Рассказ появился в N. 32 „Бегемота” (см. I: 549), т.е. в августе 1927 года. А вот что, среди прочего, записывает о Зощенко в своем дневнике 5-го августа этого года К. Чуковский:

Поздоровел (...) на всем лице спокойствие, словно он узнал (...) великую истину (...) «Нужно (...) подняться душою над дрязгами, и болезнь пройдет сама собой!» – вкрадчиво проповедует он (...) Но из дальнейшего выясняется, что люди ему по-прежнему противны (...) что он ограничил круг своих

близких тремя людьми (...) что по воскресеньям он уезжает из Сестрорецка в город, чтобы не видеть толпы (...) (1991: 46).

Сходную картину нелюбви к дальним, да и ближним (напоминающую рассуждения Ивана Карамазова и переживания человека из подполья) рисует и запись от 26-го ноября того же года:

А люди (...) если они придут ко мне в гости, я сейчас же надеваю пальто и ухожу (...) – (...) У нас так условлено с женою: чуть придет человек, она входит и говорит: Миша, не забудь, что ты должен уйти (...) – Значит, всех ненавидите? Не можете вынести ни одного? – Нет, одного могу (...) Мишу Слонимского (...) Да и то лишь тогда, если я у него в гостях, а не он у меня (...) (1991: 52).

То же продолжается в следующем году:

(...) [Я] валяюсь в кровати (...) хандрю (...) [Д]ушевное состояние (...) буквально не позволяет приняться за работу (...) [О]плакиваю свои молодые годы, когда легко, и весело, и просто было работать и когда было много бодрости и любопытства к людям (письмо к Регинину 11 октября 1928 г.; 1991: 54).

Тяжелая депрессия, мизантропия и одновременно наивные надежды преодолеть это душевное состояние автопсихотерапией, простотой, творческой работой и любовью к людям – набор, хорошо знакомый нам по *Перед восходом солнца*, ДП и ее интертекстам из Достоевского.

Второй поставленный выше вопрос, в сущности, сводится к тому, каким образом в формат «энциклопедии некультурности» оказывается упакованной «энциклопедия страха». Говоря очень кратко, характер зоценковских фобий – «страхов по поводу нарушения границ личной сферы» человека – заранее делает его идеальным писателем на «советскую тему подавления личности, всего частного, рiвасу, и т.д.». А стилистическим коррелятом «страхов» является «беспомощность» зоценковского повествования, которое и во „взрослых” вещах описывает мир глазами, так сказать, растерянного ребенка – героя автопсихоаналитической повести.

ЛИТЕРАТУРА

- Hanson, K.
1989 *Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood*, в: *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam and Philadelphia 1989: 285-302.
- Kern, G.
1974 *Afterword*, в: Zoshchenko M., *Before Sunrise. A Novella*, trans. G. Kern, Ann Arbor 1974: 331-66.
- Masing-Delic, I.
1980 *Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's „Pered vosexodom solnca”*, “Russian Literature”, 1980: 8: 77-101.
- Popkin, K.
1993 *The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol*, Stanford 1993.
- Scatton, L.H.
1993 *Mikhail Zoshchenko. Evolution of a Writer*, Cambridge 1993.
- Von Wiren-Garczynski, V.
1967 *Zoshchenko's Psychological Interest*, “Slavic and East European Journal”, 1967: 11(1): 3-22.
- Достоевский, Ф. М.
1973, 1976 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л. 1973: V; 1976: XIV.
- Жолковский, А. К.
1985 *Искусство приспособления*, „Грани”, 1985: 138: 78-98 (перераб. Жолковский 1992: 35-64).
1986 *Лев Толстой и Михаил Зощенко как зеркало и зазеркалье русской революции*

- ции, „Синтаксис”, 1986: 16: 103-28 (то же: „Вопросы литературы”, 1990: 4: 54-76; Жолковский 1992: 154-76).
- 1987 *Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе*, „Беседа”, (Париж) 1987: 6: 144-77 (перераб. в: Жолковский 1992: 288-313).
- 1992 *Блуждающие сны. Из истории русского модернизма*, М. 1992.
- 1994 [1988] *Аристократка*, в: Томашевский 1994: 331-39.
- 1995a *Essola!* (Заметки о некоторых подтекстах Зоценко), в: *Сборник к 90-летию Н. И. Харджиева*, сост. М. Б. Мейлах и Д. В. Сарабьянов, М. (в печати).
- 1995b *Невидимые миру страхи. Зоценко-юморист в сумеречном свете „Перед восходом солнца”*, в: *Материалы конференции, посвященной 100-летию Зоценко, Москва, июнь 1994г.*, сост. Е. Н. Пенская, Ю.В. Томашевский (в печати).
- 1995в *Рука ближнего и ее место в поэтике Зоценко*, „Новое литературное обозрение”, 1995 (в печати).
- Зоценко, М.М.
- 1987 *Собрание сочинений в трех томах*, Л. 1987.
- 1991 *Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии*, подг. М. З. Долинский, М. 1991.
- 1994 *Критические статьи. Из тетрадей и записных книжек*, в: Томашевский 1994: 74-134.
- Кузмин, М.А.
- 1926 *Негры*, „Красная газета”, 1926: 108 (10 мая): 4.
- Поляков, В.С.
- 1976 *Товарищ смех*, М. 1976.

- Томашевский, Ю.В. (сост.)
1994 *Лицо и маска Михаила Зоценко*, Олимп-ППП, М. 1994.
- Франк, С. Л.
1903 *Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему»*, в: *Проблемы идеализма. Сборник статей*, ред. П.И. Новгородцев, 1903: 137-195.
- Ходасевич, В.Ф.
1994 [1927] *Уважаемые граждане*, в: Томашевский 1994: 140-48.
- Ходж, Т.П.
1994 [1989] *Элементы фрейдизма в „Перед восходом солнца“ Зоценко*, в: Томашевский 1994: 254-78.
- Чудакова, М.О.
1979 *Поэтика Михаила Зоценко*, М. 1979.
- Щеглов, Ю.К.
1986 *Энциклопедия некультурности. Зоценко: рассказы двадцатых годов и „Голубая книга“*, в: А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*, Hermitage, Tenafly NJ 1986: 53-84 (перепеч. в: Томашевский 1994: 218-238).

LO SPAZIO AUTOBIOGRAFICO DI VLADIMIR NABOKOV

Elda Garetto

Nella prefazione a *Speak, Memory*, pubblicata nel 1966 col sottotitolo *An Autobiography Revisited* (Nabokov 1966), Nabokov ricostruisce l'iter della stesura delle sue memorie, che egli definisce “a systematically correlated assemblage of personal recollections”, a partire da un primo racconto in francese del 1936 dedicato alla sua governante (Nabokov 1936) sino alla presente edizione. L'estenuante precisione con cui Nabokov elenca i titoli dei brani autobiografici pubblicati precedentemente, corredandoli con le date, i nomi delle riviste e i numeri dei capitoli a cui essi corrispondono nel volume, rende il lettore immediatamente consapevole della complessa evoluzione della scrittura autobiografica nabokoviana che produce, oltre ai racconti originari, ben tre varianti in volume: *Conclusive Evidence* (Nabokov 1951), la versione russa dal titolo *Drugie berega* del 1954 (Nabokov 1990) e, appunto, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*.¹

Nel resoconto della laboriosa scelta di un titolo adeguato per le sue memorie l'autore somma le diverse ipotesi formulate originariamente all'elenco dei titoli delle numerose traduzioni in lingua straniera, creando la sensazione che il corpus autobiografico si estenda quasi illimitatamente, come in un gioco di specchi.

Nella prefazione a *Speak, Memory* e, precedentemente, in quelle a *Conclusive Evidence* e *Drugie berega*, Nabokov tenta di far ordine in questa variegata aggregazione di materiali, inquadrandola in un preciso disegno iniziale, di cui proprio il breve racconto del '36 sarebbe “la pietra angolare” e ogni successiva tappa risulterebbe prevista, ogni particolare incasellato in una struttura così elastica da prevedere anche gli sviluppi futuri.

That order had been established in 1936, at the placing of the cornerstone which already held in its hidden hollow various maps, timetables, a collection of matchboxes, a chip of ruby glass, and even – as I now realize – the view from my balcony of Geneva

1 Il titolo *Speak, Memory* compare già nel 1951 nell'edizione inglese (Gollancz) e nella riedizione americana del 1960 (The Universal Library, N.Y.), mentre il testo risulta profondamente rimaneggiato solo nell'edizione del 1966 (Putnam's, N.Y.).

lake, of its ripples and glades of light, black-dotted today, at teatime, with coots and tufted ducks (Nabokov 1966: 11).

I cambiamenti apportati alle varie stesure sono riconducibili secondo l'autore alle continue ricerche che egli andava svolgendo intorno alla biografia propria e della sua famiglia, un impegno che effettivamente lo scrittore proseguirà anche dopo la pubblicazione di *Speak, Memory*, giungendo alle interminabili diatribe e accuse di falso rivolte al suo biografo Andrew Field. Particolare cura era stata usata soprattutto nella ricostruzione dell'infanzia e della biografia paterna. Nabokov cita addirittura le fonti delle nuove informazioni inserite e delle modifiche apportate, coinvolgendo gran parte del parentado in questo processo di verifica della memoria il cui esito viene presentato come un documento ispirato alla verità assoluta ("for the sake of over-all truth", Nabokov 1966: 14).

L'insistenza sulla veridicità storica dell'autobiografia ricorre peraltro già nella *Nota dell'Autore in Conclusive Evidence*, che suona al tempo stesso come un'implicita affermazione dell'inconciliabilità tra l'opera letteraria d'invenzione e quella autobiografica:

The account of the author's European past is as truthful as he could possibly make it. If there are any lapses, they are due to the frailty of memory, not to the trickery of art.

La volontà di tener separate le memorie dal resto della produzione letteraria viene ribadita in modo inappellabile, quasi a controbilanciare la riconosciuta presenza di motivi autobiografici nella *fiction*. In tutte e tre le edizioni delle memorie Nabokov rivela infatti apertamente l'autobiografismo di molta parte della sua narrativa, ma, nel momento stesso in cui lo fa, ne prende le distanze, ne annuncia l'incompatibilità con la sua visione interiore, invitando il lettore a tener separate le due sfere; nella prefazione di *Speak, Memory* rimanda per tutti i chiarimenti e le spiegazioni su questo argomento alle premesse scritte da lui per le traduzioni in inglese dei suoi romanzi. Il protagonista dell'autobiografia proclama la propria irriducibile ostilità nei confronti del *fictionist* con un'enfasi che suona retorica e stridente:

The man in me revolts against the fictionist (Nabokov 1951: 58, Nabokov 1966: 95).

Quanto ai motivi di una ribellione tanto violenta, essa sarebbe imputabile all'effetto alienante esercitato dalla *fiction* sui ricordi del passato. Nabokov denuncia infatti come l'uso di motivi autobiografici nell'opera letteraria ne abbia provocato lo straniamento, la perdita irreparabile: ogni oggetto, personaggio o episodio legato alla sua infanzia, una volta inserito nei suoi racconti o romanzi, ha subito un crudele processo di espropriazione. Lo scrittore si rammarica così della perdita delle matite colorate con cui giocava da bambino:

Alas these pencils, too, have been distributed among the characters in my books to keep fictitious children busy; they are not quite my own now (Nabokov 1966: 101).

Sulla stessa nota suona l'amarezza per la perdita dell'immagine della governante, causata dal *sočinitel'* ai danni dell'uomo, e l'uomo denuncia pertanto il conflitto con il proprio mestiere e si ribella contro lo scrittore. La ripetuta stesura dell'autobiografia sarebbe dunque un tentativo spasmodico di riappropriarsi della propria memoria, della propria visione interiore perduta.

Так вкрапленный в начало *Защиты Лужина* образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа (Nabokov 1990: 185).

Per provare ulteriormente la sua volontà di fedele ricostruzione del passato lontano, Nabokov inserisce nell'edizione del 1966 una serie di fotografie che ritraggono i luoghi della sua infanzia, i genitori, i famigliari, lui stesso in diversi periodi, e le commenta con grande profusione di dettagli, tesa a ricostruire in ogni particolare l'attimo fissato dalla pellicola.

Eppure questa interpretazione dell'autobiografia come opera di ricostruzione storica, che corregge i particolari discordanti e colma le lacune della memoria, presenta numerosi punti problematici e il lettore non può evitare di avvertire qua e là una nota stridente. Da un lato l'insistenza di Nabokov sulla completa diversità di piani tra la sua produzione letteraria (romanzi, racconti) e l'autobiografia non fa che ribadire un concetto sostenuto negli anni Venti dai formalisti e successivamente ben radicato in larga parte della critica contro qualunque forma di psicologismo e autobiografismo dell'arte in nome della sua completa autonomia. D'altro canto la motivazione di

aver cancellato intere parti di cui non riusciva a ristabilire la piena attendibilità “for the sake of over-all truth” (Nabokov 1966: 14) suona eccessiva e retorica. Infatti, pur considerando l’autobiografia un genere a sé, distante dalla *fiction*, risulterebbe alquanto difficile convincersi che Nabokov, avversario dichiarato di ogni realismo nell’arte, persegua con tanta pervicacia un resoconto esclusivamente documentaristico. Si fa strada il dubbio che le ripetute asserzioni di veridicità nascondano un rapporto ben più complesso tra l’autore e la stesura della propria autobiografia e non certo unicamente, come sostengono alcuni critici, per la necessità avvertita da uno scrittore divenuto famoso di ridefinire la propria immagine pubblica.

A una lettura più approfondita dei testi si evidenzia come spesso la rielaborazione di un motivo sia dettata non tanto da criteri di maggior precisione storica, quanto da valutazioni puramente letterarie e stilistiche. Affiora inoltre la presenza di molteplici elementi di invenzione, a partire dagli accenni al principe tartaro, leggendario capostipite della famiglia, sino alla sfida rivolta da Nabokov al lettore o al suo biografo a individuare tutti gli errori della sua biografia. Si possono cogliere inoltre alcuni indizi, più o meno mascherati, della possibilità di una mistificazione, di un volontario rimescolamento delle carte. Con apparente distacco e con una motivazione di opportunità e correttezza, Nabokov rivela al lettore, ad esempio, la presenza nel testo autobiografico di pseudonimi, un elemento che già contraddice apertamente questo suo insistere sulla veridicità dei fatti e che nel passaggio dalla versione inglese a quella russa crea addirittura dei personaggi-sosia. In *Drugie berega* ad esempio Nabokov chiama un suo compagno di Cambridge Bomston, come il protagonista di un racconto di Rousseau, mentre nelle due versioni inglesi usa lo pseudonimo Nesbit, che ha un’origine ben più complessa: poiché il personaggio gli ricorda un ritratto di Gor’kij giovane, sceglie il nome di Nesbit che era stato uno dei traduttori dei racconti di Gor’kij in inglese. La governante ha un nome inglese nella versione inglese e uno russo nella versione russa.

È proprio il raffronto del testo russo delle memorie con quello inglese di *Conclusive Evidence* e *Speak, Memory* a introdurre nuovi elementi di valutazione, considerando tra l’altro che Nabokov conosceva perfettamente l’inglese sin dall’infanzia e che pertanto le differenze tra le varianti non sono sicuramente imputabili ad uno scarto rilevante nella conoscenza delle due lingue, ma piuttosto al

legame profondo tra il linguaggio e la raffigurazione dell'Io. Nella prefazione a *Drugie berega* Nabokov stesso tenta di spiegare questa discordanza attribuendola al rapporto tra lingua e memoria e soffermandosi sull'immane fatica sostenuta nel passaggio dalla lingua russa a quella inglese come strumento espressivo per la sua narrativa, una svolta molto sofferta di cui aveva avvertito le asperità proprio nello stendere *Conclusive Evidence*, poiché, a suo dire, la memoria era accordata sul ritmo interiore della lingua russa:

ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный (Nabokov 1990: 134).

Ma, prosegue Nabokov, la reale distanza da questa lingua interiore e la sua trasposizione scritta gli si rivelò con piena evidenza solo quando si accinse a tradurre l'edizione inglese in russo: si manifestarono a quel punto tutte le lacune e le ridondanze del testo e, poiché una semplice traduzione gli sarebbe parsa “una caricatura di Mnemòsine”, decise di riscriverlo quasi completamente.

удержав общий узор, я изменил и дополнил многое (*ibidem*).

Il confronto del testo di *Drugie berega* con la prima edizione inglese rivela effettivamente differenze sostanziali. Alcune di esse sono riconducibili alla necessità di rendere comprensibili al lettore anglofono elementi di civiltà russa; più spesso tuttavia la diversità risulta da un insieme di molteplici fattori. Il tessuto narrativo della versione russa, soprattutto nei primi capitoli dedicati all'infanzia e all'adolescenza in Russia, è più ricco di dettagli nei ritratti dei personaggi, nei riferimenti alla vita quotidiana, nella descrizione degli interni e della natura. Innumerevoli sono i casi in cui, nell'indugio sul particolare o nella ricerca dell'epiteto, si avverte quel ritmo interiore della lingua russa a cui Nabokov fa riferimento. A rendere più consistente lo scarto tra le due lingue concorre dunque il complesso ambito *bytovoe*, culturale e letterario in cui lo scrittore crebbe. La lingua russa mette in moto una serie di passaggi e di associazioni che non possono realizzarsi in un'altra lingua, pur conosciuta alla perfezione. Così la *njanja* in *Drugie berega* non solo riacquista il suo nome, omissso dalla versione inglese, ma anche un ritratto più particolareggiato e soprattutto una remota parentela con Arina Rodionovna, la balia più celebre della letteratura russa. Per lo

stesso gioco di associazioni il soprammobile di porcellana che nel testo inglese raffigura una scimmia con un anonimo frutto in mano si arricchisce nel testo russo di una divertente somiglianza con Anatolij Fedorovič Koni, colto nell'atto di mangiare una mela.

In *Speak, Memory* tutti questi particolari scompaiono nuovamente, a ribadire come sia proprio la diversità di lingua a determinare l'introduzione o l'omissione, indipendentemente dal processo di verifica storica a cui l'autore fa riferimento. Nabokov stesso sembrerebbe ritenere il testo russo più articolato e completo rispetto a quello inglese:

Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо (*idem*: 135).

Tuttavia la differenza tra *Drugie berega* e le due varianti inglesi non è riconducibile unicamente all'ambito lessicale/culturale né alla maggiore o minore densità del discorso narrativo. In *Drugie berega* l'omissione di un intero capitolo, l'XI, dedicato al primo manifestarsi nel giovane autore dell'ispirazione poetica, viene imputata da Nabokov alla difficoltà di reinterpretare nelle memorie un tema precedentemente elaborato nel romanzo *Dar* (Nabokov 1966: 12), quasi a confermare definitivamente l'incompatibilità tra *fiction* e autobiografia.

Questo criterio tuttavia trova ripetute significative smentite: in alcuni casi infatti la collaborazione tra il romanziere e l'uomo risulterebbe reciprocamente vantaggiosa. Commentando l'inserimento di alcune lettere nella novella *Mašenka*, Nabokov esclama:

Happy is the novelist who manages to preserve an actual love letter that he received when he was young within a work of fiction, embedded in it like a clean bullet in flabby flesh and quite secure there, among spurious lives. I wish I had kept the whole of our correspondence that way (*idem*: 249).

In altre circostanze la *fiction* compete addirittura con la narrazione autobiografica proprio in termini di autenticità e veridicità:

I am fascinated by the fact that despite the superimposed inventions [...] a headier extract of personal reality is contained in the romantization than in the autobiographer's scrupulously faithful account [...] especially, as I could not believe that a stylish

imitation should be able to vie with plain truth. But the explanation is really quite simple: in terms of years, Ganin was three times closer to his past than I was to mine in *Speak, memory* (Nabokov 1970: 12).

La proclamata opposizione tra l'uomo e il *fictionist* sfuma e si trasforma in un rapporto ben più intricato.

A considerare l'elenco delle opere nabokoviane che contengono motivi autobiografici (cfr. Grayson 1977: 227), ci si può convincere che ben pochi scrittori hanno prodotto una tal varietà di raffigurazioni di sé, incarnazioni diverse e molteplici dell'autore. Tra l'opera di invenzione e quella autobiografica i punti di contatto sono tanto frequenti e significativi da rendere inevitabile una parziale fusione tra i due filoni, a dispetto di qualsiasi asserzione dell'autore. D'altro canto la stessa origine dell'autobiografia nabokoviana, un *assemblaggio* di singoli racconti pubblicati precedentemente senza alcuna esplicita identificazione di genere, produce un'inevitabile ambiguità di fondo.

L'esempio più significativo di questi ripetuti passaggi dall'autobiografia alla *fiction* è rappresentato dalle trasformazioni di un unico motivo autobiografico in un susseguirsi di varianti che coprono un periodo di oltre vent'anni. Nella novella *Mašen'ka* il protagonista Ganin ricorda attraverso una serie di *flash-back* la sua storia d'amore con una ragazza incontrata un'estate in campagna. La natura autobiografica di questo racconto verrà svelata nelle memorie (cap. XII dell'edizione inglese e XI della versione russa), in cui Nabokov riprende lo stesso episodio cambiando il nome della protagonista in Tamara. In questo brano, pubblicato in precedenza proprio col titolo *Tamara*, egli ricorda ripetutamente una lettera scrittagli da Tamara, senza tuttavia citarne il testo, che il lettore attento troverà invece in *Mašen'ka*. Nabokov, divertito da questa confusione di piani e di generi, ne rivela l'origine in *Speak, Memory*. Il tema di *Mašen'ka*/Tamara ricompare ancora fugacemente nel romanzo *Ada*, per tornare da ultimo nella parodia autobiografica *Look at the Harlequins!*, dove il protagonista, esplicita controfigura dell'autore, scrive un racconto intitolato *Tamara*.

Nabokov sperimenta dunque tutte le varianti del discorso autobiografico.

Se si considera poi l'evoluzione cronologica del rapporto tra motivi autobiografici inseriti nella *fiction* e l'autobiografia vera e

propria, si può osservare come la massiccia presenza dei primi nell'opera di invenzione in lingua russa degli anni Venti e Trenta, negli anni Cinquanta e Sessanta, con la stesura di *Conclusive Evidence*, *Drugie berega*, *Speak*, *Memory*, ceda il passo all'autobiografia canonica, mentre con *Look at the Harlequins!*, del 1974, Nabokov ritorna, in una forma molto più dissacratoria, alla *fiction* autobiografica, scrivendo una parodia che narra del ritorno nella Russia dei Soviet di uno scrittore russo-americano che si chiama Vadim Vadimič N.

La distribuzione dei motivi autobiografici in un arco di tempo così vasto (che si può estendere ulteriormente comprendendo anche i versi giovanili, intessuti di riferimenti ai luoghi dell'infanzia) dilata lo spazio autobiografico sino a comprendere tutto l'arco della vita creativa dello scrittore, facendo coincidere l'elaborazione dell'autobiografia con la sua stessa evoluzione artistica. Lo spazio autobiografico si snoda con un movimento a spirale dalle prime opere a quelle più mature sino alle memorie e di qui si rifrange sull'opera precedente, illuminandola di nuovi riflessi: tutto rientra a far parte della stesura della propria biografia e tutto al tempo stesso è invenzione, allo stesso modo in cui nel romanzo *Dar* possono coesistere "io" e "egli" come immagini diverse dell'artista. Se nella rielaborazione delle memorie risultano talora determinanti fattori stilistico-letterari, nella *fiction* non di rado si fa ricorso a procedimenti tipici dell'autobiografia, come in *Mašen'ka*, dove il meccanismo che muove la narrazione è quello della memoria.

L'eterna controversia legata all'interpretazione dell'autobiografia come opera di verità o di finzione viene risolta consciamente da Nabokov nella pluralità delle varianti, nel gioco con l'alternanza tra la lingua inglese e quella russa. Il pericolo di una cristallizzazione della propria immagine e del proprio passato in una forma immobile viene annullato e l'autobiografismo diviene sistema complesso che unisce invenzione e memoria in un continuo processo evolutivo. Nabokov riesce a trasformare a proprio vantaggio anche le caratteristiche intrinseche del genere che di solito ne costituiscono un limite, quali la metamorfosi prodotta dall'autoritratto, la perdita di unitarietà e di realtà dell'immagine allo specchio. Nabokov non insegue un ritratto a tutto tondo, ma si compiace di assumere pose diverse.

Proprio dalle memorie ci vengono inoltre una serie di considerazioni dell'autore che possono essere usate come altrettante

chiavi per decifrare il complesso gioco di specchi in cui Nabokov ci cattura.

Una di queste è a mio parere l'affermazione contenuta nella terza parte del primo capitolo (in tutte e tre le varianti):

The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography (Nabokov 1966: 27).

Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста (Nabokov 1990: 144).

Lo scopo vero dell'autobiografia risulta dunque non tanto il conseguimento della verità, ma la messa a nudo di questi "disegni tematici". Nell'introduzione di *Drugie berega* Nabokov aggiunge un nuovo particolare:

описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнзначные очертания, а именно: развитие тайных тем в явной судьбе (*idem*: 133).

La precisione storica diventa affatto secondaria rispetto al tentativo di rivelare il tracciato nascosto, come se si trattasse della soluzione di uno dei tanti giochi di enigmistica a cui Nabokov si dedicava, del tipo "Find What the Sailor Has Hidden", menzionato proprio nel finale di *Conclusive Evidence* e *Speak, Memory*. Il susseguirsi delle molteplici varianti autobiografiche potrebbe trovare una spiegazione proprio nello sviluppo di questi *thematic designs*, mentre l'oscillazione tra finzione e veridicità crea un intricato gioco prospettico tra romanzi, racconti e memorie stesse.

Poiché in Nabokov non vi è traccia di conflitto interiore nella rappresentazione del sé, la ripetizione dei motivi autobiografici potrebbe esprimere il desiderio di rigenerazione, di ritrovamento, il tentativo di restaurare un ordine di cose precedente, con l'obiettivo di superare quel senso di smarrimento nello spazio e nel tempo che egli esprime nell'autobiografia con l'immagine della culla sospesa sopra l'abisso. A differenza di altri rappresentanti del romanzo autobiografico, Nabokov non tenta di superare il passato creandone uno immaginario, ma piuttosto di ricostruirlo nei minimi dettagli secondo un procedimento che, pur tenendo conto dei mille

mutamenti della singola esperienza umana, consenta di recuperare un'unità superiore, collegata a coloro che lo avevano preceduto sul sentiero della vita. Il senso di continuità viene reso quasi tangibile grazie a un'immagine di grande efficacia:

I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found on that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by *her* mother a hundred years ago – and so on (Nabokov 1966: 308).

La linea che lo unisce non solo al proprio passato, ma ai propri avi e al mondo, è rappresentata dall'unificazione di tutti quei piccoli frammenti di sé, di tutte quelle piccole schegge colorate di cui egli ha disseminato la sua produzione letteraria. In un altro passaggio delle memorie Nabokov identifica l'evoluzione dell'atto autobiografico con un elaborato processo di metamorfosi:

Certain tight parentheses have been opened and allowed to spill their still active contents. Or else an object, which had been a mere dummy chosen at random and of no factual significance in the account of an important event, kept bothering me every time I reread that passage in the course of correcting the proofs of various editions, until finally I made a great effort, and the arbitrary spectacles (which Mnemosyne must have needed more than anybody else) were metamorphosed into a clearly recalled oystershell-shaped cigarette case, gleaming in the wet grass at the foot of an aspen on the Chemin du Pendu, where I found on that June day in 1907 a hawkmoth rarely met with so far west, and where a quarter of a century earlier, my father had netted a Peacock butterfly very scarce in our northern woodlands (*idem*: 11-12).

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any Human before (*idem*: 12-13).

L'immagine della metaforfosi, legata alla sua notissima passione per le farfalle, rende meglio di ogni altra l'idea della trasformazione

che supera la morte e si rigenera in nuova forma, senza perder nulla delle manifestazioni precedenti.

La visione rifratta, frammentata e moltiplicata, non è indizio di frattura interiore, ma premessa di una metamorfosi continua.

A conclusione di questo discorso si può ricordare il continuo riferimento di Nabokov alla tradizione letteraria russa: la letteratura e la *literaturnost'* sono le costanti che accompagnano la sua evoluzione artistica. Anche in questa prospettiva più ampia i punti di contatto tra le opere autobiografiche e quelle d'invenzione sono molteplici: il tema puskiniano che trova in *Dar* una soluzione così originale (cfr. Davydov 1992), intimamente legato agli elementi autobiografici dell'opera, percorre le memorie, soprattutto l'edizione russa, come un sommerso *leit-motiv*. I confini tra il mondo della realtà, della storia, della memoria e della finzione letteraria sono assai labili.

BIBLIOGRAFIA

- Davydov, S.
1992 *Weighing Nabokov's "Gift" on Pushkin Scales*, in: Gasparov B. et al., *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to Silver Age*, Berkeley 1992: 414-428.
- Grayson, J.
1977 *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977.
- Nabokov V.
1936 *Mademoiselle O*, "Mesures", 1936.
1951 *Conclusive Evidence*, New York 1951.
1970 *Mary*, New York 1970.
1966 *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1966.
1990 *Собрание сочинений в четырех томах*, М. 1990: III.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются взаимоотношения между вариантами набоковской автобиографии и автобиографическими мотивами в его прозе. Анализ трактовки упомянутой (данной) тематики в разных жанровых системах раскрывает главные черты набоковского автобиографического пространства, вырастающего до размеров необъемлющей категории.

IOSIF BRODSKIJ E UNA VENEZIANA
(MOMENTI DI *BYT**)

Gian Piero Piretto **

Нет ничего прекрасней и привольней,
Чем навсегда с возлюбленной расстаться,
И выйти из вокзала одному.
По-новому тогда перед тобою
Дворцы венецианские предстанут.¹
(Ходасевич 1983: 90)

scriveva il poeta Chodasevič fra il 1925 e il '27, proponendo una netta distinzione tra l'approccio a Venezia in solitudine o in compagnia della donna amata, manifestando una netta predilezione per la prima variante, sottolineandone il fondamentale apporto di libertà, il compiacimento di sapere lei lontana, seppur velato da una leggera malinconia:

(...) Как привольно!
На сердце свежо и горьковато...² (*Ibidem*).

* Secondo una definizione di Lotman: “il consueto scorrere della vita nelle sue forme pratico-reali. *Byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini e il nostro comportamento d'ogni giorno” (Lotman 1994: 10). Secondo Jakobson “allo slancio creativo proiettato verso il futuro che cambia è contrapposta una tendenza alla stabilizzazione del presente immutabile, il suo coprirsi di bieco ciarpame, lo smorzarsi della vita in rigidi modelli. Il nome di questo principio è *byt*.” (Jakobson 1979: 359).

** Una versione ridotta, un primo approccio a questo problema, è stata presentata al Convegno *Italia-Russia, dialogo двух культур*, tenutosi a S. Pietroburgo nell'ottobre 1994, col titolo *Переводимость и неперево-димость языка и национальной эмоциональности*, ed è in corso di stampa in lingua russa negli Atti del Convegno. Ringrazio Valentina Poluchina, Fausto Malcovati e Gilberto Forti per le preziose consulenze e il Consorzio Venezia Nuova per avermi gentilmente fornito una copia dell'edizione originale del volume di Brodskij *Fondamenta degli incurabili*.

1 “Non c'è nulla di più meraviglioso e liberante, / che separarsi per sempre dall'amata, / e uscire solo dalla stazione. / In modo tutto nuovo, allora, davanti a te / si ergeranno i palazzi veneziani.”

2 “Che senso di liberazione! / Sul cuore freschezza ma di amarezza un poco...”

Il concetto di apprezzamento estetico, di fruizione di una città (di Venezia in particolare) non è in lui esclusivamente legato a una visione mitico-artistica, come era stato quasi inevitabile nel secolo precedente, ma dipende già in gran parte dalla condivisione di una cultura e dalla percezione del *byt* locale:

Потом зайди в лавчонку банко лотто,
Поставь на семь, четырнадцать и сорок,
Пройдись по Мерчерии, пообедай
С бутылкою Валполичелло. В девять
Переоденься и явись на Пьяцце,
И под финал волшебной увертюры
Тангейзера, подумай: «Уж теперь
Она проехала Понтеббу.»³ (*Ibidem*).

“Esistono due Venezia”, aveva scritto qualche anno prima lo storico dell’arte Pavel Muratov nel suo *Obrazy Italii* (Immagini d’Italia):

Una che ancora oggi continua a spassarsela, a far chiasso, che sorride e tira pigramente tardi in piazza San Marco, in Piazzetta e sulla Riva degli Schiavoni. (...) L’altra, ignorata da molti dei clienti di Florian, di cui non si può indovinare l’esistenza giudicando in base alla spensierata e frivola vita di piazza San Marco.⁴

Muratov identificava la prima Venezia con i cliché culturali e storici, riservando alla seconda un’identità autentica e segreta, tanto più legittima e apprezzabile nelle pagine di uno straniero che scrivesse all’inizio del secolo.

Col passare degli anni il gusto e la convinzione di essere tra i pochi che conoscevano e valutavano debitamente questa “seconda Venezia” si sviluppò a macchia d’olio, fino a passare nelle pagine di guide turistiche di ogni tenore o a inflazionare ricordi di viaggio del

3 “Poi passa al banco del lotto / punta sul sette, quattordici e quaranta, / passeggia per le Mercerie, pranza / con una bottiglia di Valpolicella. Alle nove / cambiati d’abito e comparì in Piazza, / e sul finale della meravigliosa *ouverture* / del *Tannhäuser*, pensa: «Ormai lei / ha già oltrepassato Pontebba.»”

4 „Есть две Венеции. Одна – это та, которая до сих пор празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони. (...) Другая Венеция, которой не знают многие гости Флориана, и о которой нельзя угадать по легкой и детски-праздной жизни на площади Марка.” (Muratov 1993: 20).

turismo di massa. Alla visione artistico-pittorica di Muratov, a quelle più preziose e sofisticate dei simbolisti russi, alle molteplici letture di poeti e artisti d'ogni nazionalità e cultura, si sovrapposero nelle pagine di italiani e stranieri momenti di *byt*, spesso scontato e banale, ma, grazie all'eccezionale natura della città presa in considerazione, elevato da tutti, a qualunque livello si intervenisse, al grado di "scoperta unica e sorprendente" o peggio di "confidenza esclusiva", anche se pubblicata sulle pagine patinate di una rivistucola da poca moneta.

Nel 1989 compare un libretto da cui traspare una sensibilità eccezionale, privo di cliché di sorta, nelle cui pagine Venezia vive con sorprendenti autenticità, profondità e finezza: *Fondamenta degli incurabili*⁵ di Iosif Brodskij.

Premetto che non arriverò in questa sede a toccare il "testo" della Venezia di Brodskij; mi riprometto di farlo successivamente se le mie considerazioni in proposito troveranno conferma e consenso. Mi concedo, in quest'occasione, il gusto di intervenire con una chiosa ispiratami dal testo di Brodskij, un'osservazione a margine, frutto di un'irresistibile attrazione, condotta sull'onda della memoria e del fascino esercitato dalla lettura di *Fondamenta degli incurabili*.

Non abbiamo a che fare con un diario di viaggio, né con uno studio di carattere artistico o storico. Piuttosto con una dedica a Venezia, con un tributo ("reportage visuale" viene definito nel risvolto di copertina della prima edizione italiana) sulla base di esperienze personali di portata emotiva, sentimentale, forse erotica e certamente intellettuale, strettamente legate alla città sulla laguna. Non sarà pertanto possibile trarre conclusioni di carattere filosofico o ideologico,

5 Fu scritto in inglese, commissionato dal Consorzio Venezia Nuova, pubblicato in traduzione italiana, ma riservato a un pubblico elitario, in edizione fuori commercio. La traduzione (di Gilberto Forti) fu condotta su un manoscritto che l'autore cambiava di giorno in giorno. Successivamente, in versione riveduta e ampliata (51 capitoli contro i 49 iniziali), fu pubblicato, ancora in italiano, da Adelphi nel 1991. La traduzione russa, risalente al 1989, è basata su un testo inglese evidentemente già successivo al manoscritto utilizzato dal traduttore italiano, ed è pressoché letterale. Apparve però soltanto tre anni dopo sulla rivista "Oktjabr", [4: 1992: 179-205], col titolo *Fondamenta degli Incurabili*, nella stessa traduzione di G. Dasevskij pubblicata nel volume dello stesso anno da me preso in considerazione (Brodskij 1992). Anche in inglese vide la luce solo nel 1992 (Brodsky 1992), in versione ampliata e corretta, anche rispetto a quella che era stata del manoscritto originale. La variante italiana è dunque quella più vicina al testo di partenza, privo di ripensamenti e smussature.

né rispetto al poeta russo, né alla slavista italiana; mi soffermerò esclusivamente su osservazioni di tipo comportamentale, riservandomi, successivamente, di intervenire sulla visione della città e sul suo ruolo in questo rapporto umano che non diviene mai vero legame.

Dopo la prima lettura di *Fondamenta degli incurabili* mi sorprese il fatto che ancora si potesse scrivere di Venezia, a maggior ragione essendo stranieri, con una tale precisione di termini, senza nemmeno rasentare immagini e concezioni scontate, che si potesse trasmettere la più intima e reale anima di una città, inflazionata e sezionata malamente da troppi, con tanta leggerezza e impeccabile puntualità allo stesso tempo.

Mi posi il problema di capire il perché: a mia volta toccai tutti i cliché del caso: l'anima slavo-russa di un poeta ebreo (abbinamento etnico-culturale scarsamente considerato, se non ignorato dalla maggior parte degli italiani che considerano Brodskij un poeta russo a tutti gli effetti, ma importante e molto meno scontato per i russi), l'eccezionale sensibilità del Poeta per antonomasia, Leningrado e i suoi canali, l'affinità innata con la Venezia del nord. Certamente no; la risposta non poteva essere in quella sequela di banalità. Il poeta, l'anima russa, la capitale del nord ne sarebbero state profondamente offese.

Cercai altrove. Credo di essere giunto a trovare la chiave, per azzardare una risposta, nelle diverse edizioni del libro considerato, nelle sue differenti stesure a seconda della Lingua culturale presa in considerazione, in conseguenza del diacronico evolversi dell'esperienza del poeta in esilio e del suo processo di acquisizione del *byt* di altri paesi, nelle sue manifestazioni più varie, da quelle portatrici di cultura a quelle identificabili con la più scontata banalità dell'esistenza. La chiave per arrivare alla Venezia di Brodskij sta, in prima istanza, nella sensibilità linguistica e poetica dell'autore, poi nella "sua" veneziana, nel suo rapporto con l'eterea visione di un'italiana (anzi no, di una Veneziana) a Leningrado e di tutti i cliché che hanno preceduto, convissuto e che avrebbero seguito quell'incontro, non interpretati come tali, come hanno fatto in molti (in troppi credendo di essere originali), ma studiati e vissuti, ad ogni livello della loro manifestazione, come componenti culturali di quei *byt* russo e italiano, responsabile di tanti incontri, passioni, amori ed errori.

Brodskij, grazie alla propria sensibilità linguistica, unisce due Lingue culturali, i "testi" di due culture, di due città (Leningrado e Venezia), escludendo in maniera sublime le scontate e inevitabili banalità che le hanno unite nei secoli, partendo da un grado di perce-

zione e giudizio superiore, avendo acquisito e rifiutato nello stesso tempo stereotipi di portata storica, letteraria ed emotiva (dal mito al *byt*). Più esattamente avendo identificato in essi le diverse valenze che portano alla definizione del “testo” di una cultura (sia detto nel senso che Toporov e la scuola di Tartu gli hanno attribuito), nella fattispecie di una città.

Mi limiterò, per il momento, a esporre le mie considerazioni sul rapporto tra russi e italiani in epoca sovietica, sul comportamento di leningradesi e veneziane, prendendo in considerazione il saggio di Brodskij, in primo luogo (per quanto ben conscio del fatto che sia basato su personaggi e sensibilità “carnevalizzate”, eccezionali, non certo afferenti alla norma), e, più immodestamente, con un maggiore riscontro realistico, di esperienze mie personali.

* * *

Il quadro era veramente magnifico. Luciani aveva ritratto di tre quarti, su un caldo sfondo nero, una bellezza veneziana. Un roseo tessuto scopriva un possente collo ambrato con pieghe di straordinaria dolcezza sotto l'orecchio, dalla spalla sinistra ricadevano le grige pelli di lince che bordavano la mantella color ciliegia

(V. Nabokov, *La veneziana*).

Brodskij arriva a Venezia, nell'anno dell'esilio:

molte lune fa il dollaro valeva 870 lire e io avevo 32 anni (Brodskij 1991: 9),

contando sull'“unica persona che conosce in tutta la città” (*ibidem*). A causa di ciò la sua motivazione di viaggio e il suo primo impatto con Venezia non sono di tipo tradizionalmente turistico, ma più autentico e immediato. Restano pervase da un sottile snobismo, da subito si avverte che ciò che a Leningrado era stata attrazione senza diventare passione per la bella Veneziana, qui ha definitivamente cambiato valenza. Una situazione che già in Russia non si era sviluppata perché artificiale e priva di reali e profonde motivazioni, viene ripresa e verificata in Italia, a Venezia, fornendo al poeta l'occasione di ribadire con ironia e ferocia maggiori e più manifeste, posizioni e concetti già espressi e maturati. Brodskij non è venuto a Venezia per incontrare lei, ma perché a Venezia c'era lei, l'“unica persona che conosce in tutta la città”, un'ottima occasione per incontrare Venezia. Motivazione dunque non erotica né sentimentale,

ma, possibilmente, intellettuale e culturale. Il poeta non si butta a caccia di sensazioni monumentali, ma resta in attesa alla stazione ferroviaria, luogo inevitabilmente squallido e impersonale, persino a Venezia. Non stereotipati entusiasmi ed eccitazione, ma “quel misto di sfinimento e apprensione” ben noto a qualunque viaggiatore. Brodskij, come i suoi lettori, è ben conscio di non essere un viaggiatore “qualunque”, ma il distacco con cui si appresta a incontrare la sua dama impone quel tipo di atteggiamento. Il primo impatto con il mito della città lagunare è la realtà banale e convenzionale della stazione ferroviaria, poi il cielo stellato “tipico della provincia”, il riflesso di un grande “Cinzano” al neon e, ancor prima, l’odore delle alghe marine sottozero (l’inevitabile collegamento con l’infanzia sul Baltico), seguito immediatamente dal rifiuto di un cos’ facile per quanto sofisticato legame: “l’origine di quell’attrazione sta altrove, al di là dei confini biografici” (Brodskij 1991: 11).

Brodskij è solo, solo al mondo, lontano dalla patria, solo a Venezia. Abituato, in un certo senso, a questo tipo di solitudine:

both a native and a foreigner, no matter where his physical self happens to be located (Bethea 1994: 37),

ma pur sempre incerto della propria collocazione e conscio del suo status di esule.

Quando arriva un vaporetto la sua solitudine pare infrangersi: allora vidi l’unica persona che conoscevo in tutta la città; la visione fu favolosa (Brodskij 1991: 13).

Prima differenza linguistica (nella sua doppia accezione di idioma e cultura): l’inglese *sight*, mantenuto in italiano (visione), diventa in russo *kartina* (quadro), assumendo quindi una connotazione più concreta, per quanto irreali. Il termine visione meglio si adatta a quella che era stata la descrizione del primo riferimento specifico alla “veduta” della città:

il fondale era affollato di sagome scure di tetti e cupole, con un ponte che si arcuava sopra la curva nera di un tratto d’acqua di cui, da una parte e dall’altra, l’infinito ritagliava le estremità.

La persona in questione era stata conosciuta in Russia diversi anni prima, in quella che Brodskij definisce la sua “prima incarnazione”. Successivamente a quell’incontro i testi nelle diverse lingue differiscono non di poco.

Il testo inglese recita:

The sight had come there in the guise of a Slavacist, a Mayakovsky scholar, to be precise (Brodsky 1992: 10; il *corsivo* è mio, G.P. P.).

Quello russo riporta:

тогда картина явилась в облике славистики, точнее, специалистки по Маяковскому (Brodskiĭ 1992: 207),

mentre la versione italiana carica, più di quella russa, quell’*“in the guise of a Slavacist”*, fornendo una variante più sottile ed eloquente, basata evidentemente sulla prima versione del testo che Brodskiĭ aveva concepito:

La visione era arrivata per soddisfare le sue curiosità intellettuali, cioè più esattamente sulle orme di Majakovskij (Brodskiĭ 1991: 13).

La “visione” non appena giunta in Russia diviene oggetto di grande interesse. Non è caratterizzata come essere umano convenzionale: non ha nome, non è un’intellettuale vera e autentica, non si squalifica del tutto agli occhi del poeta e del suo gruppo (nonostante le sue idee politiche e l’autore che “studia”) soltanto grazie alle sue caratteristiche estetiche.

Sintetizzando pregi e difetti, per ora senza intervenire sulle faziosità nazionali, sono giunto a queste conclusioni:

– difetti (rifiuto da parte di Brodskiĭ e compagni): studia Majakovskij, soddisfa “le proprie curiosità intellettuali”, è iscritta al PCI, dimostra simpatia per “quei poveretti” che formavano l’avanguardia russa, e, forse ancor più grave agli occhi del poeta, anche se non certo imputabile a gelosia, ma piuttosto a un ulteriore senso di dispetto e irritazione per l’anacronismo e la falsità del comportamento di lei, simpatia per “un imbecille della peggior specie che si aggirava alla periferia del nostro gruppo, un babbeo lautamente pagato di estrazione armena”, rasentando il razzismo nella metafora della “salsa piccante d’un’altra cucina che va a imbrattare un merletto di alta qualità” (Brodskiĭ 1991: 14);

– pregi (accettazione da parte di Brodskiĭ e compagni): “alta quasi un metro e ottanta, esile, gambe lunghe, viso sottile, capelli castani, occhi a mandorla, pupille nocciola, un russo passabile e un sorriso abbagliante su quella bocca dalla linea stupenda, fasciata da una superba tenuta di camoscio impalpabile e di seta dello stesso tono, avvolta in un profumo smemorizzante, a noi sconosciuto. E poi era una veneziana” (Brodskiĭ 1991: 14). In inglese la descrizione risente

di un certo qual distacco (ripreso letteralmente nella versione russa), quasi si trattasse di una scheda segnaletica:

Five foot ten, fine-boned, long-legged, narrowfaced, with chestnut hair and hazel, almondshaped eyes, with passable Russian on those wonderfully shaped lips and a blinding smile on the same, superbly dressed in paper-light suede and matching silks, redolent of mesmerizing, unknown to us perfume (...) Besides, she was a Veneziana (Brodsky 1992: 10).⁶

La variante italiana, non potendo per questioni stilistiche, valersi di costruzioni tipo “sottile-facciuta” o “lungo-gambuta”, addolcisce e ingentilisce di parecchio la descrizione.

Non ci sono tracce di rapporto tra i due, neanche in quella “prima incarnazione”. L’incantamento di lui (forse più esattamente di loro) per la bellezza di lei è costruito sulle basi del mito italiano (veneziano), sorretto e concretizzato anche su base erotica ed emotiva, ma che non trova riscontri concreti. La Veneziana non fu mai, probabilmente, una delle “Marianne” che grazie alle strategie d’arredamento del giovane poeta riuscirono a “denudare qualcosa più del seno” (Brodskij 1992: 216) nella stanza e mezzo in cui “Gavroche” risiedeva, a Leningrado, con i genitori.

Non è certamente un caso che l’edizione russa si rifaccia fedelmente all’originale utilizzando un lessico quasi ufficiale. Le differenze lessicali tra le varianti sono attribuibili, a mio parere, non certo a imprecisioni del traduttore in questione, bensì a un consapevole, seppur forse istintivo, e prezioso intento dell’autore di rendere più comprensibile ai singoli popoli la lettura del testo, utilizzando concetti ed espressioni che per quella lingua (idioma e cultura), avessero un più immediato riscontro.

Ecco allora il cambiare frenetico del manoscritto (cf. nota 5) a seconda del lettore a cui era indirizzato, ecco le diversità lessicali e le varianti dei traduttori. Ecco allora l’ironia pesante e sottile allo stesso tempo, nell’edizione russa, dello “специалист по Маяковскому” che “sa” di Unione Sovietica. Tutti noi, slavisti italiani, abbiamo imparato a rispondere in primo luogo a domande del tipo

6 „180 сантиметров, тонкокостная, длинноногая, узколикая, с каштановой гривой и карими миндалевидными глазами, с приличным русским на фантастических очертаний устах и с ослепительной улыбкой там же, в потрясающей, плотности папиросной бумаги, замше и чулках в тон, гипнотически благоухая незнакомыми духами. Кроме того, (была) венецианкой” (Brodskij 1992: 207-208).

“чем вы занимаетесь, какая у вас тема, вы специалист по какому веку”, che nel loro infinito riproporsi, formulate sempre con lo stesso tono, prive di reale interesse, ancora oggi puzzano di “советский речевой этикет” (etichetta di conversazione sovietica). Per gli italiani, invece, il sarcasmo illuminante relativo alla ricca dama che non studia, non ha un tema, ma “soddisfa le proprie curiosità intellettuali”, sulle tracce del poeta di turno, come se stesse seguendo una guida turistica di bassa lega. La Veneziana studiava ciò che in occidente era di moda. L’avanguardia russa, (per lo snobismo radicale di Brodskij “quei poveretti”), godeva di grande seguito, non sempre legittimo e motivato, nell’Italia degli Anni 70, mentre in Unione Sovietica era invisibile a molti degli intellettuali libertari in quanto strumentalizzata dal potere.

I Russi, sulla base di trasporti emotivi, politici, erotici o intellettuali erano disposti a “perdonare” agli italiani passioni politiche e intellettuali “sospette”, quelli che Brodskij e compagni definivano “aspetti della frivolezza occidentale” (*Western frivolity* – “zapadnoe legkomyslie”), riconoscendo, per altro, l’appartenenza a questa categoria soprattutto di elementi frivoli quali abbigliamento e affini, riconducibili a un più ampio concetto, quello della “civiltà”. Come scriverà il poeta con il senno di poi, quando sarà meno influenzato dal mito e più conscio del *byt*, lui e i suoi amici ancora non sapevano che

lo stile si poteva comprare, che la bellezza poteva essere una merce come un’altra (Brodskij 1991: 15).

La “visione” diventa per Brodskij e i suoi “la proiezione fisica e l’incarnazione degli ideali e dei principi” (*ibidem*). Anima e corpo, ideali e sensi, si uniscono nella visione della Veneziana che acquisisce in terra di Russia valori universali e superiori alla contingente realtà quotidiana. A Leningrado tutto fondava ancora le proprie basi sull’aspetto mitico dell’Italia, non su quello *bytovoj* (quotidiano-comportamentale). Brodskij non è riconducibile alla schiera dei facili innamoramenti o degli incanti precostituiti. Sarebbe un insulto considerarlo alla stregua dei molti che per le ragioni già elencate cercavano contatti o relazioni di facile portata. Sia lui che la Veneziana, per ragioni e con motivazioni diverse, si distaccano dalla massa di russi e italiani che in quegli anni affollavano l’U.R.S.S.. Non penso affatto di farli rientrare nella morfologia comportamentale a cui sto cercando di pervenire. Semplicemente il loro caso mi è parso così intrigante e coinvolgente, sull’onda dei loro affini ma diversi sno-

bismo, distacco, teatralizzazione del *byt*, da non saper resistere alla tentazione di analizzarlo, sulla via che porterà alla Venezia del poeta: finalmente completa, profonda, raffinata ed estremamente originale.

Gli italiani, tutti gli altri italiani, dal canto loro, in nome degli stessi o di diametralmente opposti trasporti politici, erotici, intellettuali ed emotivi chiudevano un occhio, o addirittura entrambi, sui controlli del KGB, sulle delazioni ricorrenti, sulla presenza di *stukači* (infiltrati) persino nelle mitiche “serate in cucina”, sulle difficoltà di intrattenere e mantenere contatti “normali”. Inoltre “perdonavano” ai russi e alla Russia gli abiti brutti, gli appartamenti piccoli e scomodi, la mancanza di automobili, la difficoltà di spostamenti ecc., in nome di altri cliché intellettuali, di altri miti politici, erotici o emotivi: Russia = *strana sovetov* (paese dei soviet), della profondità di rapporti, del reale valore delle cose, della negazione illuminata di frivolezza e consumismo, dell’esaltazione dei valori autentici, oppure, in nome di una non meglio definita “pietà” per gli amici russi, per non offenderli, non umiliarli, dando, comunque per scontata, anche con le migliori intenzioni una superiorità dello italiano nei confronti del russo. Altri ancora vedevano e apprezzavano soprattutto il residuo di ciò che, decenni prima, aveva fatto guardare all’Unione Sovietica come al “futuro centro della liberazione sessuale” (Berstejn 1995: 286), anche se ormai ridotto a livelli piuttosto squallidi, ma pur sempre attraenti per un certo tipo di pubblico.

La Veneziana di Brodskij, una volta in patria, è ancor meno disposta a interpretare i difetti e le difficoltà di sopravvivenza nella Russia sovietica come necessità organizzative, tributo doveroso alla efficienza del sistema, serietà di intenti e di realizzazioni, nemmeno con un russo che, pur poeta e “amico”, appena giunto in occidente non si sapeva comportare, era *čuzoj* (estraneo) per lei stessa e per tutti i componenti del suo mondo, a sua volta metaforicamente divenuto senza più finti mascheramenti, salsa nazionale che poteva imbrattare il merletto veneziano, ormai definitivamente identificato con costosi abiti firmati e tessuti non tanto preziosi per la loro portata estetica e culturale, quanto per l’etichetta che vantavano o il valore venale che rappresentavano. La Veneziana si qualifica sempre più come rappresentante di un tipo ben noto nell’Italia dell’epoca, il cui atteggiamento rimandava alla categoria socio-cultural-comportamentale definita “radical chic”.

L’incontro a Venezia procede su basi che per i protagonisti sono già fragili e inevitabili portatrici di fallimento e per i lettori altamente indicative di ombre di dubbi nei confronti della *prekrasnaja dama* di

blokiana portata, conosciuta e ammirata a Leningrado. Brodskij esordisce con un tocco di alto snobismo intellettuale, finalmente manifesto dopo i molti precedenti più accuratamente celati, che anticipa e conferma l'insuccesso del rapporto: indulge a sua volta in quella teatralità della vita, teatralizzazione del *byt* che improntava di sé molti rapporti tra russi e italiani, almeno tra intellettuali:

La prima cosa che chiesi alla visione, sul ponte del vaporetto, mentre la folla dei passeggeri mi schiacciava contro la sua pelliccia di nutria, fu la sua opinione sull'ultimo libro di Montale, Mottetti (Brodskij 1991: 15).

Questa sequenza fonica "Montale, Mottetti" suona cacofonica, quasi onomatopeica di un'irrisione. La risposta sarà un balenio delle ventotto perle, ripreso dall'orlo delle pupille di lei e proiettato verso la via Lattea; evidente forzatura di un atteggiamento che, in altra sede, in altro tempo, avrebbe potuto per molti (ma forse già non per il poeta) essere fonte di incanto e fascino. Ironia, residuo di attrazione, disprezzo? Difficile stabilirlo con esattezza. Certamente il testo procede sull'onda del sarcasmo, di un sarcasmo già intuibile nelle pagine leningradesi, ora scatenato e ferocemente compiaciuto:

trovandosi lì, nel cuore della civiltà, fare domande sulle sue ultime conquiste era una tautologia.

Il particolare più importante è quel "lì, nel cuore della civiltà". Quel lì sta a indicare "non più là", dove era possibile passare sopra a tutto in nome di chissà che cosa. Che la colpa di quest'incomprensione sia stata dell'acqua nera che accompagnava il loro procedere sul vaporetto? No, anche una volta "sbarcati all'Accademia, riassorbiti dalla topografia solida e dal relativo codice morale" (Brodskij 1991: 18) l'Ariane in questione abbandonerà il poeta alla solitudine (ancora) di una pensione e svanirà lasciando soltanto un filo del suo "costoso" profumo. Il distacco e la mancanza di interesse reale fra i due è riassunto e contenuto in una breve e semplice battuta, l'unica parte di dialogo espressamente citata nel capitolo relativo al loro tragitto in vaporetto, che raccoglie in sé i frutti dei germi di incomprendimento già presenti fin dall'inizio: "Rialto – disse lei con la sua voce normale" (Brodskij 1991: 15). In quel "normale" è presente molto più del senso consueto di quell'aggettivo. Mi chiedo se concordare o meno con la soluzione del traduttore russo ("сказала она нормальным голосом") (Brodskij 1992: 209). Nell'aggettivo italiano "normale" si devono leggere superiorità, fastidio ostentato ma con-

trollato, noia, abitudine, mancanza di trasporto, complicità con lo spazio di parlante e abitante nativo, negazione totale di qualsivoglia coinvolgimento: emotivo, artistico, personale o sociale. La Veneziana non può emozionarsi o tradire un filisteo entusiasmo per Rialto, né può pensare che il poeta si comporti davvero come un viaggiatore “qualunque”.

Il russo *normal'nyj* implica categorie emotive e comportamentali misteriose per uno straniero, almeno per quanto avverte un italiano che abbia più volte verificato l'apparente contraddizione linguistica (ancora idioma e cultura) dell'espressione russa “все нормально” utilizzata ripetutamente in circostanze che dell'italiano “normale” non avevano proprio nulla. Forse un aggettivo quale *obyknovennym* o *privyčnym* avrebbe potuto essere meno ambiguo? O questo tipo di ambiguità è proprio ciò che rende le varie sfumature che ho identificato in italiano?

Il gioco di ritualizzazione del *byt*, di teatralizzazione della vita si è invertito e gira a rovescio. Si è verificato ciò che Lotman definiva

l'uscire dal mondo della vita mondana artificiosa e convenzionale per accedere a quello dei sentimenti autentici e non mediati, cioè l'abbassamento del livello di comportamento semiotico.⁷

Brodskij e la Veneziana, vista la loro eccezionalità, sia di russo che di italiana, avevano già iniziato questo processo, fin dall'esordio della loro relazione. Per gli “altri”, più convenzionali, in un momento come questo, il comportamento quotidiano ritualizzato per trasporto intellettuale, politico, erotico o emotivo avrebbe cominciato a suonare falso; la quotidianità senza orpelli, o sovraccarica di essi, non ispira più entusiasmo o attrazione di sorta. Ciascuno si rivela nella sua più eloquente realtà. Per Brodskij l'attenzione e l'interesse si trasferiscono dalla Veneziana a Venezia (forse memore dei versi di Chodasevič) e il processo di conoscenza e incantamento rinasce, questa volta definitivamente privo di falsi comportamenti. Ma di questo un'altra volta.

La Veneziana è stata uno strumento per arrivare a Venezia, per trasformare in *byt* il mito dell'Italia, di Venezia in particolare, per combinare idealmente le due posizioni. Anche se Brodskij era convinto che in base al presagio della notte del suo arrivo a Venezia

⁷ „Уход из мира условной и неискренней жизни «света» в мир подлинных чувств и непосредственности, то есть как понижение уровня семиотичности поведения.” (Лотман 1992: 279).

“non avrebbe posseduto mai quella città”, il suo rapporto con essa sarà certamente più profondo di quanto sia stato quello con la Veneziana.

Concludo sottolineando, su basi personali, che non posso concordare con le posizioni del poeta leningradese. La sua situazione era troppo particolare per costituire un esempio comportamentale allargabile e identificabile come convenzionale. Gli “errori” che russi e italiani generici hanno commesso e commettono nei rapporti reciproci hanno oggi, forse, meno occasioni di verificarsi, essendo meno lontane le realtà politiche e sociali dei due paesi, mentre ritengo sempre e comunque fondamentale il principio dell’intraducibilità di lingua e sentimenti nazionali, anche nei casi in cui sia stata raggiunta una quasi perfetta comprensione della lingua culturale. Le circostanze in cui ciò non si verifica portano a una piena realizzazione di ciò che era stato definito cliché (anche se non più recepibile in questi termini): i sopraelencati veri valori, la profondità di rapporti, la non teatralizzazione o falsa ritualizzazione di comportamento, bensì l’adesione a uno stile indipendentemente dal paese in cui avviene l’incontro. I rapporti diventano legami solo nei casi in cui, oltre all’attrazione (di varie sfumature) sopravvenga un rispetto del *byt* e una sua approfondita conoscenza. Se il *byt* reciproco è conosciuto, condiviso e rispettato, la lingua culturale può essere compresa senza necessità di “traduzioni”, il rapporto può esistere e fiorire, indipendentemente dalla lingua parlata e dalla cultura di cui si sia fatta esperienza, anche se per tradurlo in un idioma differente saranno sempre necessari adattamenti, parafrasi, in una parola il rispetto totale della Lingua culturale a cui si tende.

BIBLIOGRAFIA

- Bethea, D.M.
1994 *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton 1994.
- Brodskij, I.
1987 *In una stanza e mezzo*, in: Brodskij I., *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987: 187-243.
- 1989 *Fondamenta degli incurabili*, Venezia 1989 (traduzione di G. Forti).
- 1991 *Fondamenta degli incurabili*, Milano 1991 (traduzione di G. Forti).

Slavica tergestina 4 (1996)

- 1992 *Fondamenta degli incurabili*, in: *Набережная неисцелимых*, М. 1992: 205-254 (traduzione di G. Dasevskij del 1989).
- Brodsky, J.
1992 *Watermark* (published by Hamish Hamilton), London 1992.
- Берштейн, Е.
1995 „Отмирание частной жизни”. Вальтер Бенямин в Москве, in: *Studia russica Helsingensia et Tartuensia. „Свое” и „чужое” в литературе и культуре*, Tartu 1995.
- Лотман, Ю. М.
1992 *Театр и театральность в строе культуры начала XIX века*, in: *Избранные статьи*, Таллин 1992: 269-286.
- 1994 *Введение: быт и культура*, in: *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*, СП., 1994: 5-16.
- Мурагов, П.
1993 *Образы Италии*, М. 1993.
- Ходасевич, В.
1983 *Отрывки и наброски [4]*, in: *Собрание стихов в двух томах*, Paris 1983: II.
- Якобсон, Р.
1979 *О поколении, растратившем своих поэтов*, in: Jakobson R., *Selected Writings*, Paris, New York 1979: V.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению первой части произведения Бродского *Набережная неисцелимых*, где поэт рассказывает о своих венецианских впечатлениях на фоне встречи в Венеции с итальянкой, с которой он познакомился в Ленинграде несколько лет назад. Анализ поведения двух персонажей, в России и в Италии, их взаимоотношения, язык, жесты и пр., позволяют сопоставлять культуры, мировоззрения и языки. Разные варианты текста (на итальянском, английском, русском языках) свидетельствует о том, что культурный язык (быт, его театрализация, спонтанность и пр.) отражается в языке и в лингвистических выражениях. Разочарование Бродского по поводу „прекрасной венецианской дамы” является результатом процесса разоблачения быта, его понимания на чужой или своей территории.

GEORGIJ JAKULOV:
UN ESEMPIO DI RETORICA ICONICA

Silvia Burini

Può darsi che il mio atteggiamento
verso la vita sia come verso il teatro.
G. Jakulov

Partendo dalla considerazione lotmaniana che ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua, è ascrivibile a tali sistemi anche la lingua pittorica:

Se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: «qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni»), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi (Lotman 1972: 10).

Questa premessa ci permette di trattare un testo pittorico, iconico, utilizzando termini come *testo*, *artistico*, *narrativo*, di solito riferiti al testo verbale in un senso più generale, in quanto applicabili alla letteratura come pure alle arti figurative. Ma arti visuali e letteratura del resto rivelano un certo carattere comune nell'organizzazione del testo artistico. Si tratterebbe secondo una definizione di Boris Uspenskij (1973) di una analogia strutturale, *isomorfismo* che si può ricercare tra letteratura e pittura.

Il rilevamento di legami sintagmatici e paradigmatici nella pittura e nel cinema permette di vedere in queste arti degli oggetti semiotici, dei sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondaria. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte, come un testo di questa lingua (Lotman 1972: 16).

Il seguente articolo rappresenta un tentativo di analizzare un testo pittorico da un punto di vista semiotico. Lotman sottolinea che nell'antichità il detto "le muse fanno il girotondo" metteva in evidenza una visione artistica sintetica, un "coro" di attività

Slavica tergestina 4 (1996)

reciprocamente indispensabili. Lo studio delle arti ha poi seguito una strada diversa, esaminando le singole discipline nel loro sviluppo separato. Ciò ha condotto a un tipo di studio analitico che generalmente è chiamato “approccio storico”, non privo di meriti se non fosse che molto spesso nei lavori dove si parla di “stile del tempo” e “spirito dell’epoca”, riscontrabili nelle differenti opere d’arte, si rischia di voler far contenere forme artistiche diverse in una unità che di fatto non esiste.

E ti senti come se ti trovassi nel salotto di Sobakevic, dove tutti gli oggetti avevano lo stesso semblante e: «ogni sedia sembrava dicesse»: «Anch’io sono Sobakevič!», oppure «Anch’io assomiglio molto a Sobakevič» (Lotman 1993: 316).

Lotman critica in questo modo il classico approccio “sincronico” basato sullo *Zeitgeist* da cui si parte per considerare il rapporto tra arte e letteratura:

Da un lato le diverse arti modellizzando gli stessi oggetti, trasmettono al ragionamento artistico umano una dimensione a lui indispensabile, il poliglottismo artistico. D’altro canto, ogni aspetto artistico per una completa consapevolezza della propria specificità necessita della presenza delle altre arti e di parallele lingue artistiche. Generalizzando si può confermare che qualsiasi proprietà di una lingua artistica si definisce nel suo rapporto con le proprietà delle altre arti, in un determinato senso equivalenti («l’equivalenza» in questo caso viene determinata dalla capacità di modellizzare uno stesso oggetto). A questo punto, oltremodo sostanziale risulta il problema dell’influenza: il linguaggio pittorico influenza il teatro, il cinema il romanzo, la poesia il cinema. Tenendo presente che l’influenza non passa solo attraverso gli occhi, la mano e il cervello dell’artista (*idem*, 321).

Quindi ciò che è “proprio” (*svoe*) si chiarisce attraverso “l’altrui” (*čužoe*), facendo emergere con particolare urgenza il problema dell’influenza, che tratteremo sotto forma di problema di “retorica” nel senso che andiamo a chiarire.

La retorica è una delle più tradizionali discipline filologiche, ma Lotman specifica:

Chiamiamo retorico quel testo che può presentarsi come unità strutturale di due o più sottotesti fissati con l’aiuto di codici diversi e tra loro in traducibili. Questi testi possono presentare organiz-

zazioni locali e allora il testo deve essere letto nelle sue varie parti con l'aiuto di diversi linguaggi. (...) Riguardano il testo retorico tutti i casi di conflitto di contrappunto nell'ambito della struttura unitaria di lingue semiotiche diverse (Lotman 1993a: 310-311).

Ciò che intenderemmo mostrare nell'opera di Jakulov è il caso in cui l'immagine si decodifica con l'aiuto di un codice teatrale. Il testo iconico può rappresentare qualcosa che è confacente ad una rappresentazione teatrale o a un episodio scenico:

A seconda del genere, questo testo-codice intermedio può essere la scena di una tragedia, di una commedia o di un balletto. Hanno un rapporto col fenomeno della retorica pittorica anche casi più complessi di reciproca transcodificazione all'interno di generi e di tipi diversi di testi pittorico-figurativo (*idem*, 311).

È importante precisare che ci riferiamo al concetto di transcodificazione, di trasferimento, non di traduzione all'interno di generi diversi; è il caso per esempio di un quadro analizzato attraverso il prisma teatrale o secondo la tecnica degli arazzi.

Il rapporto tra pittura e teatro è una questione che tocca molto da vicino la storia della cultura russa:

Quando parliamo di "teatralizzazione" della pittura in certe epoche non facciamo uso di una metafora superficiale. Il problema ha radici profonde nella natura stessa del teatro, nonché nel carattere della codificazione intermedia (*idem*, 312).

Bisogna individuare nel mondo circostante gli avvenimenti rilevanti, come atto iniziale di una modellizzazione semiotica della cultura:

Per compierlo è necessaria una codificazione che si può realizzare attraverso un'identificazione delle situazioni della vita con quelle mitologiche e degli individui reali coi personaggi del mito o del rituale. Particolarmente attivo in questo senso è soprattutto il teatro, che unisce una serie di aspetti dei sistemi superiori (*ibidem*).

Possiamo così ipotizzare che tra l'oggetto quotidiano e la tela pittorica il teatro spesso svolga la funzione di codice "mediatore". Lotman fornisce oltre che un validissimo strumento euristico, anche la chiave per risolvere l'annoso problema relazionale tra il reale e il

rappresentato. Tra il flusso discontinuo della realtà non-artistica e la spazialità delimitata della pittura, inserisce il teatro come codice intermedio:

La posizione intermedia del teatro fra il mondo non discreto e dinamico della realtà e quello discreto e immobile delle arti figurative è determinata dal continuo scambio di codici fra il teatro e il comportamento reale degli uomini e fra il teatro e le arti figurative (*ibidem*).

La scelta di applicare questa teoria a un pittore come Georgij Jakulov nasce dal fatto che, occupandoci di tale artista, riteniamo di riuscire a comprendere molte implicazioni della sua vasta produzione attraverso questa chiave di lettura. Žorž Jakulov si presenta subito come una figura complessa, segnato da una sorte quanto meno particolare; soprannominato infatti dai contemporanei *Жорж Великолennyй* (Žorž il magnifico) per la sua chiara fama e il particolarissimo talento, è stato quasi totalmente dimenticato e la sua opera negletta dopo la morte avvenuta nel 1928. Eppure Jakulov ebbe un ruolo di primissimo piano nella storia dell'arte russa, ma sarebbe un grosso errore considerarlo esclusivamente un autore di decorazioni teatrali, dato che solamente a partire dal 1918 si rivolgerà a tale attività, mentre dal 1906 in poi si era dedicato alla pittura a cavalletto partecipando a mostre di vario tipo, non ultime quelle di "Mir iskusstva".¹

1 Difficilmente – sostiene Tairov (1929: 73) – qualcuno più puntualmente e in modo più corretto avrebbe potuto definire la sostanza dell'opera di Jakulov, di come lui stesso abbia fatto nelle sue ultime note: "Sono nato nel 1884 a Tiflis. Nel 1893 ci siamo trasferiti a Mosca. Sono stato educato all'istituto Lazarev di lingue orientali. Ho frequentato sei classi. Nel 1901 sono stato accettato alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura. Nel 1903 sono stato espulso. Ho cominciato a lavorare in modo indipendente. Ho vissuto nel Caucaso, per il servizio militare (1903-1904). Nel 1904 sono stato mandato in Manciuria. Sono tornato a Mosca nel 1905. Nel 1906 ho partecipato alla mostra della "Moskovskoe tovariščestvo chudožnikov" (Compagnia degli artisti moscoviti) con il quadro *Skački* (Corse di cavalli), che ha attirato l'attenzione su di me. Ho fatto dei lavori grafici per le riviste "Vesy" e "Zolotoe runo". Nel 1907 ho partecipato alla mostra organizzata dalla rivista "Apollon" e sono stato invitato alle mostre: "Mir iskusstva" (1907-1917), "Venok" (1907), "Sovremennye tečeni-ja" (1908) e una serie di altre. In Europa ho partecipato alle mostre "Sezession" – Vienna 1909 e "Primo salone d'autunno" – Berlino 1913. La mia prima esperienza come decoratore è stata la scenografia dell'ambiente per la "Serata dei letterati russi", alla quale è seguita un'intera serie (1907-1910).

Ci soffermeremo in particolare su alcune opere della fase legata più strettamente alla pittura a cavalletto, per dimostrare che la presenza già in questo momento di una pittura teatralizzata² giustifica e chiarisce il seguente cammino artistico del pittore. Il periodo in questione tocca gli anni prerivoluzionari, anni di grandi cambiamenti nel panorama artistico, eppure Jakulov resta al di fuori di mode e tendenze, con la forza della sua natura che lo portava ad essere indipendente e a formulare proprie teorie che erano da un lato programmatiche, ma soprattutto concrete e reali.

La biografia artistica di Jakulov è di una varietà sorprendente: “l’inquieto Jakulov” (Giljarovskaja 1924: 16) spazia dalla pittura alla decorazione di interni di caffè, alle scenografie teatrali, fino alla creazione del libretto e della scenografia per un balletto messo in scena da Džagilev, *Stal’noj skok* (Il balzo d’acciaio), e a progetti di monumenti architettonici. È come se l’artista tentasse di incarnare in tutte le forme possibili le immagini che nascevano dal suo inarrestabile temperamento artistico e dalla sua fantasia, forme che risultano in un certo senso intercambiabili. Intendiamo dire che sarà proprio la presenza del codice teatrale a fungere da elemento unificante all’interno di questa molteplice attività artistica, e ne rappresenterà in un certo senso il tratto distintivo.

C’è un’altra attività importante per Jakulov, quella di teorizzatore,³ ma di teorie funzionali al suo sistema pittorico, legate

Allora per la prima volta ho applicato il metodo della decorazione architettonica al posto di quella panoramica, pittorica. Nel 1908 ho fatto un viaggio in Italia per lavoro. Dal 1911 al 1912 ho lavorato a Parigi. Non sono entrato a far parte di nessun gruppo artistico, né “Mir iskusstva”, né “Golubaja roza”, né “Bubnovyj valet”, e neppure gruppi futuristi o cubisti, avendo una mia personale metodologia, che si è sviluppata individualmente nel campo della pittura a cavalletto fino alla rivoluzione, e dall’ottobre in poi si è trasferita nel campo dell’arte scenografico-decorativa elaborata con un giovane collettivo di artisti decoratori e di personalità di teatro. La mia opera e il suo percorso di sviluppo non sono stati compresi da critici autorevoli come A. Benois, I. Grabar², Muratov e altri.” (1929) Sulla incomprensione critica dei contemporanei cf. anche A.A. Sidorov (1969). “È utile ricordare che l’opera del dotato decoratore era considerata nel 1907 come scherzosa impertinenza e nel 1967 come pannello assai elegante.”

2 “Come artista era fatto per il teatro” (Strigalev 1977: 24).

3 “Jakulov oltre alla sua professione di artista era anche un letterato...” (Šaginjan 1959: 533). L’attività letteraria di Jakulov non è solo espressione di un’esigenza personale, ma riflette anche una tendenza del periodo condivisa da molti altri pittori, basti pensare agli importanti scritti teorici di Petrov-Vodkin, Malevič e del poco studiato Kakabadze.

infatti alla nascita degli stili⁴ e al problema del rapporto tra Oriente e Occidente.⁵

Fondamentale è l'impronta orientale che segna sin dalla nascita la vita e l'opera dell'artista. Armeno di origine, il vero nome è infatti Gevorg Jakuljan, nato in Georgia, si trasferì⁶ prestissimo a Mosca dove la frequenza dell'Istituto di lingue orientali "Lazarev" rappresenta una tappa significativa nell'inclinazione "orientalista" di Jakulov. E lui stesso si definisce "figlio dell'Oriente per temperamento e origine".⁷ Questa fusione, che l'artista *in toto* incarnava, era evidente anche agli occhi dei contemporanei.

Lunačarskij (Tairov 1929: 74) aveva in un suo discorso affermato che Jakulov nella sua immagine di artista, di maestro, di poeta, era stato capace di unire due culture difficilmente compatibili: la cultura dell'Oriente e quella dell'Occidente. N. Giljarovskaja, a sua volta, parlando della creazione jakuloviana la definisce così: "È una sorta

4 Ci riferiamo alla teoria del *Raznocvetnoe solnce* (Sole multicolore): "(...) Mi è venuta l'idea che la differenza tra le culture si deduce dalla differenza di luce. Ho cominciato a costruire la teoria sui rapporti del movimento delle linee e dei colori e di quelle particolarità tecniche alla base degli stati d'animo dei diversi popoli che tali linee e colori evocano e ho creato per me questa teoria sulla provenienza degli stili, di cui faccio uso nella mia arte fino ad oggi" (*Avtobiografija*).

5 "Amava l'Oriente, la Cina, il Giappone, l'India, notevolmente di più dell'Europa e dell'Occidente. Era emozionale e non razionale" (Margolin 1933: 46).

6 Molto importante nella formazione dell'artista e dell'uomo è la figura materna, Susanna Artem'evna. Il padre infatti, Bogdan Golustovič, noto avvocato di Tiflis, morì presto e non lasciò alla famiglia "che il suo buon nome e molti amici", mentre la madre dedicò la sua vita all'educazione dei figli, sviluppando in essi un forte senso estetico, abituandoli alla musica, al disegno, alla lettura. Fondamentali per Žorž furono le influenze dei fratelli che suscitarono in lui interessi umanistici, artistici e anche scientifici. Sicuramente la formazione dell'artista derivò da tutte queste influenze, e le teorie del *svetoritm* (ritmoluce), basate sulla natura della luce del sole, nascono anche dalle conoscenze scientifiche che aveva ricevuto dal fratello fisico. Lui stesso un giorno affermò: "La pittura è chimica lirica". Nella natura dell'artista si fusero tratti romantici con l'amore e l'attenzione per una base scientifica degli avvenimenti in natura e in arte, affiancati da una percezione fortemente sensuale della vita con l'intenzione di fornire sempre una costruzione logica dell'immagine artistica. Saranno questi alcuni dei tratti che poi lo avvicineranno al movimento degli immaginisti russi.

7 Tutte le citazioni da Jakulov sono tratte dai suoi scritti, diari, autobiografia e articoli, cfr. *Appendice: articoli di Georgij Jakulov*.

di forza della natura proveniente dall'Oriente, tumultuosa e ribollente" (Giljarovskaja 1924: 44).

D. Sarab'janov (1987) affronta direttamente il tema del rapporto con la tradizione dell'arte orientale mettendo in luce alcuni elementi essenziali. Il critico pur ammettendo l'attrazione verso l'Oriente come tipica dei pittori russi contemporanei all'artista, ma anche dei francesi e degli espressionisti tedeschi, sottolinea il carattere totalmente diverso, unico, che tale propensione rivela nell'opera di Jakulov. Ed è il pittore stesso a fornirci i motivi di questa differenza:

(...) per me, figlio dell'Oriente per temperamento e origine, si è rivelata estranea l'accademia europea realistica e naturalistica e vicina quella simbolista orientale. Ma per essere asiatico per natura e europeo esteriormente ho dovuto passare attraverso una ricostruzione di me stesso sul tono europeo, che ha significato vincere l'Occidente con le sue stesse armi (...) Ci sono elementi orientali nella pittura francese, c'è l'influenza dell'accademia orientale dai puntinisti a Gauguin incluso, e in parte in Van Gogh, che si sono avvalsi della luce e del colore, benché la scuola europea da Carrière a Picasso ha usato soprattutto il chiaroscuro. Comunque, se esiste una qualche comunanza di intenti tra me e i francesi, c'è una differenza almeno in tre cose: la prima è che io mi sono mosso dall'Oriente all'Occidente, gli europei vanno dall'Occidente all'Oriente, io dal tappeto-ornamento all'espressione figurativa del tema, gli europei dalla forma illustrativa a quella astratta e ornamentale. La seconda cosa è che io mi sono mosso su una strada di integrazione e ampliamento delle forme dell'espressione artistica verso il policromatismo, per dare a tutto il mio lavoro la luce diurna di Pjatigorsk, mentre gli europei hanno acceso in modo sistematico una singola lampada e in laboratorio hanno analizzato periodi separati e culture orientali (impressionisti, Matisse, Gauguin, Signac, Delaunay). Cioè, in Occidente erano in generale monotecnici. Infine, il terzo punto, che mi separa dall'Occidente e dagli occidentalisti russi è la complessità della composizione e il politematismo, indifferentemente espressi da un tema astratto o figurativo (*Čelovek tolpy*, L'uomo della folla).

Fanno da corollario all'interessante teoria di Jakulov le parole dell'amico V. Livšič: "Egli aveva una particolare concezione gnoseologica, che contrapponeva l'arte occidentale, – come incarnazione di una concezione del mondo geometrica, indirizzata dall'oggetto al soggetto – all'arte orientale, con una concezione del

mondo algebrica, che si muove dal soggetto all'oggetto" (Livšic 1933: 138).

La commistione Oriente-Occidente in Jakulov non risultò mai meccanica, al contrario fu organica e definì non solamente la sua opera ma anche la sua sorte. Del resto se si considera il ritratto di Jakulov dipinto dall'amico Končalovskij, ciò è evidente anche esteriormente (*fig. 1*).⁸

Sarab'janov rileva inoltre che l'interesse di Jakulov per l'arte orientale è molto allargato, include non solo la Cina, ma anche il Giappone, la Corea, la Mongolia, per non parlare dell'influenza, che il critico giudica genetica, delle miniature armene.⁹

Sarab'janov ritroverebbe una comunanza di principi proprio nella costruzione spaziale dei quadri del pittore con miniature e stampe orientali. A.A. Strigalev (1977), invece, ha visto negli *intérieurs* "aperti riprodotti al di là dei loro confini, tratti tipicamente teatrali".¹⁰ Considerando il punto di vista di Strigalev, Sarab'janov tenderebbe a una mediazione basandosi sull'interazione tra pittura e teatro tipica dei paesi orientali, dai quali appunto Jakulov prenderebbe le mosse. In questo modo si spiegherebbero e verrebbero convalidate senza esclusione entrambe le ipotesi. Riprenderemo poi questo problema dimostrando come l'approccio teorico fornito da Lotman possa chiarire definitivamente tale dicotomia.

Ritorniamo per un attimo alla formazione professionale del pittore: anche se nominalmente accettato alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura, l'educazione artistica di Jakulov fu di fatto una "auto-educazione", come scrive lui stesso, che percorse una strada estremamente originale: "Sperimentando una passione per l'improvvisazione, ho negato ogni studio e ogni legame con l'altrui concezione del mondo (...) lavorare alla maniera altrui è più facile che crearsene una propria (...). Io ho cercato attraverso la pittura di esprimere prima di tutto le mie emozioni". Commentando questa frase scriverà in seguito: "Credo che parlasse il mio asiatismo

8 E. Rakitina (1976) sostiene: "(...) la sua vita e la sua arte in sostanza erano indivisibili."

9 Nell'articolo citato D. Sarab'janov traccia un originale parallelo tra l'opera pittorica e teatrale di Jakulov e l'organizzazione spaziale delle miniature armene e delle stampe orientali, sia cinesi che giapponesi.

10 "Nella sua pittura Jakulov ha introdotto espedienti tipicamente teatrali (...) Amava rappresentare *l'intérieur* non come preso dall'interno del suo spazio, ma come se fosse visto dall'esterno, attraverso una parete trasparente" (Strigalev 1977: 26).

atavico, che è vicino al simbolismo, che dà piena libertà alla fantasticheria decorativa, al quale non è accessibile il realismo europeo" (*Avtobiografija*).¹¹

Vogliamo ribadire che essendo l'elemento orientale un tratto genetico per il pittore, di conseguenza il suo orientalismo non è in nessun modo una concessione verso l'esotico, al contrario è percepito dall'artista come elemento naturale e primordiale, sarà invece il "sistema" europeo ad essere considerato una sovrastruttura accettata solamente come aggiunta a posteriori.¹²

Il soggiorno nel Caucaso e poi in Manciuria caratterizza in modo indelebile la sua arte e indirizza la costruzione delle sue teorie. Il contrasto di impressioni tra le imperturbabili montagne del Caucaso e i vulcani della Manciuria, la particolarità del paesaggio "con la striscia azzurra del cielo che come un arcobaleno incornicia, circonda, le *silhouettes* delle montagne, degli alberi, degli edifici" (*Goluboe solnce*), impone una svolta decisiva alla sua creazione. Jakulov venne inoltre fortemente influenzato dalla forma a spirale dei vortici dei tifoni, struttura che ritornerà incessantemente come un *leitmotiv* nella sua opera pittorica, come in quella scenografica. Inoltre la sottile linearità dell'arte cinese e giapponese rimane la base della teoria del colore di Jakulov.¹³ La struttura delle composizioni dell'artista fu indubbiamente influenzata dai principi delle miniature orientali e, come suggerisce D. Sarab'janov, forse anche armene, nella soluzione convenzionale dello spazio, artifici che sottolineano

11 Con l'espulsione dall'istituto perse il diritto di esenzione dagli obblighi militari e fu arruolato. Fu mandato nel Caucaso, che da sempre ha occupato un posto privilegiato e unico nell'immaginario artistico russo. Qui avvenne il primo impatto con la luce e il colore, l'artista cominciò lo studio dei diversi toni dello spettro, che continuò in Manciuria dove fu inviato come ufficiale durante la guerra russo-giapponese.

12 Abbiamo già sottolineato che il rapporto tra Oriente e Occidente per Jakulov comincia dall'Oriente, arriva all'Occidente, che viene da lui assorbito per ritornare poi all'Oriente, ma in modo assolutamente diverso da come si presentava inizialmente, ricco dei nuovi impulsi ricevuti. A questo proposito ricordiamo le parole di Natal'ja Gončarova: "Sono passata attraverso tutto ciò che poteva dare l'Occidente fino al presente, ed anche attraverso tutto quello che, partendo dall'Occidente, la mia patria ha creato. Ora scuoto la polvere dai miei piedi e mi allontano dall'Occidente (...) La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l'Oriente. L'arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto ciò che conosce l'Occidente." (Cit. da Misler-Bowl 1989: 79).

13 Il pittore riteneva la sua teoria sulla nascita degli stili diversi sulla base dello stato d'animo dei diversi popoli simile al simultaneismo di Delaunay.

il processo ornamentale dell'azione, la supremazia della linea e della macchia colorata. Quando più tardi dipingerà dei quadri seguendo uno schema compositivo rinascimentale, rimarrà comunque ineliminabile l'impronta orientale.

L'artista predilige scene popolate da molte figure, ambientate nei caffè, per strada, alle corse di cavalli, al circo. Il primo quadro significativo fu esposto nel 1906 a una mostra, e subito attirò l'attenzione generale.¹⁴ Si tratta di un acquerello *Skački* (fig. 2), il dipinto è costruito in modo del tutto originale, la composizione è assolutamente non prospettica, per la riduzione ad una voluta bidimensionalità, mentre il colore è usato in modo autonomamente decorativo. Interessante il commento dello storico dell'arte contemporaneo P. Muratov sull'autorevole rivista "Vesy": "Il disegno paradossale *Skački* di Jakulov è tracciato in modo sottile, l'artista ha adattato alla sua tematica le macchie colorate dei vasi cinesi" (Aladžalov 1971: 38). Pochi anni dopo T.S. Eliot sosterrà che "un vaso cinese si muove perpetuamente nella sua immobilità".

Il dipinto testimonia il tentativo di sintetizzare espedienti artistici occidentali e orientali,¹⁵ ed esplicita in questo modo l'intento del pittore di "trasformare l'unilateralità dell'accademia occidentale e orientale in una sintesi di nuova cultura, in una luce contemporanea".

Le singole soluzioni compositive del quadro – la scala e la spirale – divengono le forme predilette in tutta la creazione dell'artista, utilizzate in modo da creare una specie di proscenio, di quinta scenica in cui si sviluppa la spazialità. Jakulov non indulge mai in scelte compositive convenzionali, nel senso di prospetticamente organizzate, ma nei quadri, come poi nelle scenografie, introduce elementi, come se si trattasse di strutture sceniche, che impongono il

14 Commenta il pittore Evgenij Lansere: "Dalla sua prima apparizione alle mostre si potevano vedere i tratti caratteristici della sua creazione artistica. Presto nacque il cosiddetto «stile di Jakulov»."

15 Jakulov nel suo articolo *Ob ekcentričeskom iskusstve* sostiene: "L'arte eccentrica è propria dell'Oriente, è aprospettica nel senso comune dato a questa parola, priva di una ritmicità metrica esterna e di una esterna subordinazione a un'unità (...) da qui nasce il *rondizm* (rotondismo) dell'Oriente che si può contrapporre al cubismo dell'Occidente. Il termine «cubismo», preso nel suo vero significato, non in quello applicato, è la prospettiva di proporzioni geometriche che porta a un unico centro. Il rotondismo non ha nessun centro. La prima immagine architettonica dell'arte eccentrica è stata l'opera *Skački* (1905-1906, Moskovskoe Tovariščestvo), creata dall'autore di queste righe."

ritmo spaziale della composizione. L'azione si sviluppa su piani paralleli giustapposti in profondità, ma con l'uso del piano inclinato che avvicina lo spettatore. Da qui la sensazione che il quadro venga manipolato come una scatola scenica dominata da elementi architettonici che nella loro costante ripetizione divengono anche simbolici.¹⁶

Il motivo della folla,¹⁷ cruciale nella creazione del pittore, è per sua natura "multimomentaneo", richiede che su uno stesso foglio, o tela, si adattino diverse soluzioni spaziali, e ciò in Jakulov è probabilmente influenzato dai principi compositivi delle miniature, dato che i personaggi così come i cavalli vengono rappresentati su una fila, espediente che induce a leggere il dipinto in senso orizzontale, con "un'inquadratura" che per l'appunto ricorda le miniature armenie medievali. La seconda variante di *Skački*, fig. 3, risulta meno soggetta alla stilizzazione "giapponesizzante" e quindi anche all'andamento orizzontale: intuiamo già la presenza ancora sotterranea della lingua convenzionale della pittura europea. *Skački* rappresenta sotto gli sfolgoranti raggi del sole un ammasso di cavalli da corsa con i fantini nei loro costumi colorati. Dipinto con una pennellata intensa, passionale, ma tuttavia nella maniera convenzionale del pittore, nel quadro si evidenzia il rifiuto di ogni referenzialità verso il realismo, nel senso che il testo si può dividere in una serie di micro-descrizioni organizzate indipendentemente dall'intera opera. Questa notazione ci riporta a una considerazione fatta da Boris Uspenskij (1973) sullo spazio generale del testo letterario ma, date le nostre premesse, anche di un testo iconico, come un complesso di spazi separati, ovvero spazi costituenti che possono essere organizzati in modo autonomo in dipendenza dalla loro collocazione e dalla loro funzione. Così sfondo e personaggi possono essere trattati in modo diverso. Questo è reso possibile dal fatto che lo sfondo è considerato periferia del quadro e può essere ritenuto "rappresentazione della rappresentazione". Allo stesso modo che nel testo letterario, i personaggi sullo sfondo, appartenendo a questo spazio, non partecipano all'azione principale,

16 Apprendiamo dall'autobiografia di Jakulov come nacque l'idea alla base del quadro: "Capitando alle corse di cavalli, a Mosca ho notato il movimento della folla che si agitava in preda all'azzardo, ricordandomi un tifone della Manciuria. Unendo questa impressione con la sensazione della chiarezza vetrosa, trasparente, del campo verde, i cavalli a spron battuto, ho creato la composizione di corse in un vortice di movimento dalla linearità grafica cinese e dalla trasparenza d'acquerello dell'umido spettro cinese."

17 Cf. G. Jakulov, *Čelovek tolpy*.

non esistono.¹⁸ In altre parole, assistiamo a una intensificazione della qualità semiotica della descrizione. La descrizione non è un segno della realtà, ma “segno del segno” di questa realtà.

Questi cambiamenti dei punti di vista si possono rilevare anche a un livello strutturale, ossia nella tecnica pittorica, che il pittore definisce più volte “politecnica”. La tavolozza di Jakulov ha la forza di un’esplosione di inaspettate combinazioni cromatiche, di tecniche diverse giustapposte, con un uso così particolare della luce che avvicina i quadri per lucentezza a delle vetrate. È come se l’artista riuscisse a estrarre da ogni colore l’intrinseca energia luminosa. Nella sua pittura la fonte luminosa, o meglio le fonti, si trovano all’interno della composizione, in un gioco di punti di vista davvero straordinario. Il raggio di luce nasce dal profondo del quadro ed è indirizzato verso lo spettatore ma, riflesso dalla superficie del vetro di vetrine di caffè o negozi, o come se passasse attraverso un prisma, improvvisamente si frantuma, assume un’altra inaspettata direzione, oppure viene riassorbito dalla profondità della composizione. La sensazione di questa mobilità della direzione della luce, che osiamo definire scenograficamente teatrale, viene raggiunta con l’aiuto di sapienti espedienti. Ad esempio l’uso contemporaneo di tempera opaca, guazzo, con trasparente acquerello, in cui colori freddi e caldi vengono giustapposti. A volte invece, accanto all’uso di colore localmente liscio, si frantuma la luce in uno spettro multicolore, raggiungendo risultati che ricordano l’uso scenico dei riflettori. È risaputo che l’artista, prima di dipingere, sia che usasse carta, cartone o tela, preparava una speciale tintura di base con lacca o bronzo, che poi veniva stesa non su tutta la superficie, ma nei punti necessari. Quindi la composizione pittorica, come abbiamo supposto, veniva trattata localmente in modo diverso. In questo modo la luce reagisce diversamente e le soluzioni pittoriche variano secondo le condizioni atmosferiche.¹⁹

18 La base di tale ragionamento è l’idea lotmaniana che per ogni atto di coscienza semiotica si individuano elementi significativi e non. Gli elementi che non sono portatori di significato dal punto di vista di un dato sistema di modellizzazione è come se non esistessero, ovvero pur esistendo cessano di esistere nel sistema della cultura.

19 Le tematiche del periodo prerivoluzionario si concentrano sulla vita della città, a cui sono dedicati moltissimi quadri. Emblematico è *Čelovek toľpy*, che esiste in numerose varianti, anche in versione grafica. L’ultima variante, ha il carattere di una sintesi di idee rielaborate per 15 anni. Sulla rivista “Ermitaž” compare una recensione secondo la quale il quadro sarebbe nato dal racconto omonimo di E.A. Poe e si distinguerebbe per il colore

Se consideriamo le due varianti della composizione *Ulica* (Via) – (fig.4 e fig.5) – rileviamo nuovamente nel primo quadro un andamento più *silhouettato*, di evidente impronta orientale, con una struttura orizzontale; l'altro è invece più “pittorico”, con concessioni che ammiccano già alla sfera europea e elementi strutturali tendenti alla verticalità della composizione.

Parlando in termini di “sistemi”, la pittura di Jakulov pare svilupparsi proprio nel contrasto di due sistemi diversi. E come se il sistema occidentale si costruisse su una variante orientale che interiormente lo nutre. E se, come sostiene Lotman, “riguardano il testo retorico tutti i casi di conflitto di contrappunto”, allora non ci sono dubbi che ci troviamo in uno di questi casi. Inoltre è possibile decodificare questo *unicum* solo attraverso la tendenza alla teatralizzazione che permette di seguire l'opera del pittore in tutte le sue fasi. È indiscutibile che è proprio l'esperienza creativa pittorica in senso stretto a condurlo al palcoscenico.²⁰

Nel 1910 Jakulov compie il suo primo viaggio in Italia. Visita le città d'arte, studiando la cultura italiana e controllando la validità della sua teoria dell'influenza della luce solare sulla formazione degli stili. Ha solamente 24 anni, ma già una definita personalità artistica; l'arte italiana, il '300, '400, '500, lasciano una impronta profondissima nella creazione seguente del pittore. Nella pittura degli artisti italiani Jakulov ritrovò molti dei principi su cui si basava anche la sua creazione pittorica. Il contatto diretto con l'arte italiana è una sorta di formazione culturale alla rovescia. Partito da

particolare basato su armonie di giallo e nero, scelta cromatica riscontrabile anche in altri disegni e acquerelli dipinti in quegli anni dall'artista.

20 Se dovessimo scegliere un'immagine per caratterizzare le opere di Jakulov negli anni prerivoluzionari, sarebbe senz'altro legata a quadri del tipo *Čelovek tolpy, Montecarlo, Gorod, Dekorativnyj eskiz, Nočnoj košmar*. In questi quadri i personaggi sono ridotti a fantasmi, a *silhouettes* bidimensionali che si ammucchiano sullo sfondo di vetrine illuminate. Di nuovo si può rilevare ciò che abbiamo notato sopra: se lo sfondo è periferia del quadro, i personaggi che appartengono a questo spazio da un punto di vista semiotico non esistono, non essendo portatori di significato in un dato sistema di modellizzazione. Scaturisce da qui la sensazione che non si tratti di veri e propri personaggi, ma di fantasmi o marionette. Se consideriamo *Ulica, Kafe, Torgovka* e altri quadri di questi anni, possiamo rilevare già *in nuce* tutti i differenti indirizzi della sua creazione artistica. Jakulov stesso parla dei tre periodi creativi differenti: il periodo della superficie piana e della forma decorativa, il periodo della volumetria tridimensionale e il periodo della forma monumentale della pittura a cavalletto.

un'esperienza personale e decisamente orientale, il pittore si confronta con l'arte italiana, non come punto di partenza, ma come punto di riferimento in una formazione già compiuta. Nel suo diario ritroviamo una frase che suffraga ciò che abbiamo ipotizzato sopra: "La tecnica degli affreschi italiani è basata sulla rappresentazione del paesaggio urbano lasciato in profondità (lo sfondo) e sul rilievo dei singoli personaggi. Questo metodo degli affreschi è l'ideale e il più giusto anche per la scena" (Aladžalov 1971: 44).

Siamo convinti che proprio questa concezione scenografica e teatrale così profondamente e dichiaratamente intrinseca nell'opera di Jakulov, suggerisca di analizzarla nei termini indicati da Lotman.

L'artista più di tutto fu suggestionato da Botticelli ritenendo che i principi della creazione del maestro fiorentino fossero molto vicini ai suoi.²¹ Botticelli prende tutte le forme in movimento, e questi erano appunto i principi dell'arte dinamica di Jakulov. "L'arte si costruisce sul dinamismo, – annota il pittore – il dinamismo è l'intensità dell'opera, la cinetica è definizione di punti d'urto, o file di punti, secondo i quali si muove sul quadro, come su un quadrante dell'orologio, l'occhio dello spettatore" (*Dnevnik*).

Non è un caso che quest'idea del movimento venga ripresa pochi anni dopo da quel finissimo pensatore che fu P. Florenskij, che in *Smysl idealizma* (Il significato dell'idealismo) scrive:

L'artista in un materiale morto e immobile incarna il movimento e in tal modo l'essere percepito dall'artista traspare attraverso i colori (...) L'artista crea forme di vita. In effetti se possiamo affermare (con un grado di approssimazione per ora sufficiente) che la vita è movimento, siamo allora autorizzati a parlare delle opere d'arte in termini di forme di movimento (Florenskij 1993: 35-36).

Jakulov riteneva di essere giunto sotto l'influenza della pittura a cavalletto del Rinascimento italiano all'elaborazione di una forma poetica in pittura e, pur non abbandonando il suo principio basilare della linearità e del colore, cominciò a condurre la sua arte sulla strada tridimensionale della pittura europea. Citando le sue parole avvenne "il passaggio dalla superficie piana verso la tridimensionalità"; di conseguenza la struttura pittorica assunse uno svi-

21 Secondo le parole di Jakulov entrambi avevano come fine quello di "trattenere l'occhio sulla superficie, non permettendogli di cercare la profondità, in modo tale che l'attenzione si concentrasse sul ritmo."

luppo via via più verticale, come si può vedere in *Gorodskoj pejzaž s lošad'ju i povozkoj* (Paesaggio urbano con cavallo) (fig. 6),²² anche sel'immagine del cavallo mantiene un'innequivocabile impronta orientale.

È probabile che questa concezione più volumetrica dello spazio pittorico abbia poi inciso moltissimo sulla creazione dell'artista come decoratore e poi come scenografo. Si potrebbe tracciare un percorso che parte dalla forma orientale bidimensionale verso espressioni via via più volumetriche, passando attraverso la costruzione rinascimentale, prospetticamente tridimensionale, fino ad estrinsecarsi nello spazio reale dei caffè e a liberarsi poi nelle scenografie. Come se l'artista volesse elaborare nello spazio effettivo una forma costruttiva che non poteva comunque realizzarsi all'interno dei limiti della cornice del quadro.²³

Se infatti si considerano tali dipinti da un punto di vista strettamente formale, ci si rende presto conto che le composizioni della maggior parte delle opere di Jakulov sono costruite sull'unità teatrale di tempo e di luogo con una illusorietà non prospettica, e mostrano su un'unica fila tutti gli avvenimenti, come se si trattasse di un palcoscenico, valendosi, quando si tratta di interni, di elementi architettonici – scale passaggi, archi – soluzioni poi adottate nella decorazione degli interni dei locali e poi nelle scenografie. Siamo dunque convinti che si possa a ragione parlare per il pittore di una situazione di “retorica iconica”, in altre parole che il macrotesto di Jakulov possa essere considerato *tout court* un testo retorico. Il pittore prende spunto dalla realtà circostante, sia nelle tematiche che

22 Nel diario scrive “Il mio lavoro è costruito sull'analisi dei metodi artistici cinesi e dei maestri italiani del medioevo, per la costruzione di un nuovo metodo asiatico europeo e per l'espressione della contemporaneità con la sua nuova cultura urbanistica.”

23 Questa tensione a liberare la pittura nello spazio è riscontrabile in altri artisti di questi anni, soprattutto i costruttivisti, ma già i pittori simbolisti avevano mostrato una certa insofferenza verso la pittura a cavalletto. È molto interessante confrontare questa posizione con quella del pittore simbolista Borisov-Musatov, il quale sentendosi imbrigliato dal punto di vista creativo proprio dalla presenza della cornice del quadro “a cavalletto” si esprime in tali termini: “I miei sogni prendono forma. Si troverà forse un posto, dove si potrà dipingere un affresco come io lo intendo. Può darsi, per spiegare in parte come lo ha inteso Puvis, come lo ha inteso Botticelli. L'infinita melodia che Wagner ha trovato in musica esiste anche in pittura. Negli affreschi è una linea impassibile, monotona, senza angoli, infinita. Almeno così pare, e non è possibile esprimere ciò sugli schizzi, ma solo su grandi spazi, sui muri” (Nekljudova 1991: 244).

nella maniera, ma il rapporto tra il rappresentato e il reale è mediato dal codice teatrale. Così, gli elementi teatrali introdotti per reggere la composizione sono strutturati a far sì che questa stessa realtà sia degna di essere rappresentata.

Nel processo di transizione tra il reale e il rappresentato il problema dell'organizzazione della cornice/barriera diviene centrale. Come abbiamo visto si tratta di un problema di carattere compositivo legato all'alternarsi di descrizioni interne ed esterne, con la transizione da un punto di vista interno ed esterno, a livello semantico ma anche formale. Per il pittore la cornice del testo artistico è formata da definiti cambi di posizione del punto di vista e tale principio non è applicabile solo alla globalità del testo, ma anche alle sue parti costituenti, come è dimostrato dal modo di trattare sfondo, personaggi e colore in modo "locale".

Se gli interessi teorici allontanano Jakulov dai membri di "Mir Iskusstva", l'interesse verso la "teatralità" e la decorazione di cabaret lo avvicinano. Infatti Jakulov partecipò attivamente all'organizzazione di serate al cabaret *Brodjačaja sobaka* (Cane randagio) e nel 1917 decorò il caffè *Pittoresk* a Mosca, denominato secondo le sue parole "la stazione mondiale dell'arte" (Lapšin 1975). Lavorò insieme a Tatlin e proprio qui venne elaborata quella nuova forma decorativa di cui poi si sarebbe avvalso nelle scenografie teatrali nel periodo post-rivoluzionario, forma che era stata lungamente preparata in pittura proprio per la presenza di quel codice teatrale che si pone tra la sua creazione e l'elemento quotidiano. Esistevano già esperimenti simili, ma Jakulov disse una parola nuova: sfruttò la struttura architettonica esistente, e trasferendo gli stessi principi che aveva usato in pittura, creò quella struttura che lui stesso definisce *konstruktivna* (costruttiva).²⁴ Per la prima volta fece uso di oggetti luminosi in movimento, con effetti che anticipavano il cinema, elementi metallici, figure di cartone. Ma fu nella elaborazione dell'*intérieur* del caffè degli immaginisti russi *Stojlo Pegasa* (La stalla di Pegaso) dove emerse pienamente la sua concezione decorativa legata alla considerazione dello spazio come teatrale più che pittorico.²⁵ Abbiamo accennato all'attività di Jakulov

24 Secondo le parole di Jakulov: "Il caffè *Pittoresk* doveva portare alla luce i problemi decorativi della città contemporanea, creare un nuovo stile non solo in pittura, ma in tutti i rami artistici."

25 Il locale occupava un piccolo spazio ed era molto accogliente. Jakulov lavorò sui muri principalmente combinando disegni, specchi e altri accorgimenti con i versi dei poeti immaginisti. Potremmo a questo punto

come decoratore di interni per alimentare la nostra ipotesi che in detta situazione retorica si crei appunto un triangolo, all'interno del quale avviene un intenso scambio a livello dei mezzi di espressione e della simbolica. La teatralità penetra nella vita quotidiana e influisce sulla pittura, e la vita quotidiana influisce su entrambe; la pittura e la scultura influiscono sul teatro. Ogni struttura mantiene il legame con il proprio contesto naturale, ma emergono la teatralità del gesto sul quadro e la pittoricità nella vita.

Secondo Lotman proprio questa doppia referenzialità a diversi sistemi semiotici crea quella che è stata definita una "situazione retorica", laddove per retorica si intende il trasferimento in una data sfera semiotica di principi strutturali di un'altra. Inoltre la discontinuità del flusso temporale in cui è immerso l'oggetto della rappresentazione si contrappone al momento della rappresentazione, che è statico, e lo strumento psicologico di questo passaggio è quello di considerare la vita come teatro imitando la dinamica discontinuità della realtà. Contemporaneamente il teatro la divide in pezzi, scene, segmentando quello stesso flusso in unità indipendenti (*celostnye edinicy*), con tendenza all'arresto nel tempo. Non a caso i termini "scena", "quadro", "atto", si utilizzano sia in campo teatrale che pittorico. Quindi tra la discontinuità del flusso reale e la separazione statica della pittura, il teatro occuperebbe una posizione intermedia. Da un lato si allontana dalla pittura per la discontinuità e il movimento, dall'altro si distacca dalla vita e si avvicina alla pittura dividendo il flusso dell'azione in segmenti.

Si legge in una recensione:

La creazione di Jakulov ha un tratto caratteristico: i cambiamenti inaspettati... (Maslennikov 1930: 78).

Del resto Florenskij aveva scritto: "il vero artista è colui che interviene sullo spazio".

La considerazione dell'opera di Jakulov come esempio di retorica iconica ci permette di risolvere anche la questione critica sorta

tracciare un ideale percorso di sviluppo: dall'esigenza espressa dai pittori simbolisti a superare i confini angusti della cornice del quadro si è poi passati alla considerazione, per dirla con Lotman, dello spazio quotidiano come insieme artistico, appunto nella decorazione dei vari caffè-cabaret. Di conseguenza è possibile ipotizzare che *l'intérieur* del caffè divenga "testo": la pittura, la scultura e anche la poesia (cfr. caffè *Stojlo Pegasa*) si aprono allo spazio e gli artisti scelgono come alternativa alla pagina la dimensione della parete.

all'inizio di questo articolo, comparando la posizione di D. Sarab'janov e V. Strigalev: la teoria lotmaniana sintetizza entrambe le possibilità, inducendoci a considerare il testo di Jakulov come formato da due sottotesti in "un rapporto di scontro caratteristico del contrappunto" (Oriente-Occidente), e avvalorando così l'ipotesi della interazione del sottotesto orientale con quello occidentale, come sostiene Sarab'janov; ma tale conglomerato viene decodificato da un codice intermedio teatrale, come appunto supponeva Strigalev. E Lotman ulteriormente chiarisce:

La combinabilità o non-combinabilità di oggetti artistici in insiemi unitari è poco studiata, ma si tratta di un problema assolutamente fondamentale. Che cosa succede includendo prodotti artistici cinesi negli insiemi artistici barocchi o opere d'arte dell'Africa nell'ambiente artistico dell'europeo moderno? (Lotman 1993: 322).

La risposta, sebbene logicamente parziale, si può trovare osservando le opere di Georgij Jakulov.

Le considerazioni fatte ci portano a concludere che la decodificazione di un testo pittorico attraverso un codice diverso può servire a illuminare in modo trasversale elementi dell'opera di un artista che un approccio tradizionale lascerebbe probabilmente in ombra.

APPENDICE

ARTICOLI DI GEORGIJ JAKULOV

- Голубое Солнце*, in: *Альциона. Альманах*, 1914: I: 233-239.
Принцип постановки «Мера за меру», „Вестник театра”, 1919: 47: 11.
Еще о трехмерности, „Вестник театра”, 1920: 59: 5.
Из дневника художника, „Искусство и труд”, 1921: 1: 9.
Значение художника в современном театре, „Вестник театра”, 1921: 80/81: 7.
Спорады цветописца, „Гостиница для путешественников в прекрасном”, 1922: 1: 10.
Моя контрастака, „Эрмитаж”, 1922: 7: 10.
О проблеме синтеза «Восток-Запад», „Экран”, 1922: 22: 13.
Об эксцентрическом искусстве, „Экран”, 1922: 31: 4.
«Синьор Формика» (о принципах оформления Гофмана), „Экран”, 1922: 31: 5.
Памяти 26-ти, „Бакинский рабочий”, 1923: 9: 23.
Революция и искусство, „Бакинский рабочий”, 1923: 9: 25.

- Из дневника художника*, „Зрелища”, 1924: 69: 6.
Блокнот художника, „Рампа”, 1924: 8/21: 4.
 О «Лесе» Мейерхольда, „Зрелища”, 1924: 72: 7.
Якулов разговаривает о мещанстве, „Новая Рампа”, 1924: 2: 4.
Стенька Разин, „Зрелища”, 1924: 73: 5.
Оценка художественного труда, „Новая Рампа”, 1924: 6: 14.
Дневник художника. «Человек толпы», „Жизнь искусства”, 1924: II/3: 7.
 «Поджигатели». *Новый драматический театр*, „Искусство трудящимся”, 1925: 8: 12.
Скульптор Менделевич, „Красная Нива”, 1925: 6: 125.
Суд над театральным сезоном, „Новый зритель”, 1925: 19: 11.
Пути художественной культуры в ЗСФСР, „Заря Востока”, 1926: 12: 15.
Пикассо, „Огонек”, 1926: 20.
 О театре, кино и искусстве Закавказья. (*Беглые заметки*), „Заря Востока”, 1927: 3: 12.
 «*Стальной скак*» С. Прокофьева, „Рабис”, 1928: 25: 5.
Мой жизненный путь. Автобиография Георгия Якулова, „Вечерняя Москва”, 1928: 12: 29.
Станковизм и современность. Заметки художника, „Искусство”, 1929: 1-2: 103-105.
Автобиография, in: «*Георгий Якулов 1884-1928*». Каталог выставки, Ереван 1967.

BIBLIOGRAFIA

- Аладжалов, С.
 1971 *Георгий Якулов*, Ереван 1971.
- Гиляровская, Н.
 1924 *Театрально-декорационное искусство за пять лет*, Казань 1924: 14-17, 44-51.
- Лапшин, В.
 1975 *Из творческого наследия Г.Б. Якулова*, in: *Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры*, М. 1975: 275-303.
- Лившиц, Б.
 1933 *Полтороголазый стрелец*, М. 1933.

- Лотман, Ю.
1993 *Художественный ансамбль как бытовое пространство*, in: *Избранные статьи*, Таллинн, 1993: III: 316-322.
- 1993а *Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1993: III: 308-315.
- Марголин, С.
1933 *Художник театра за 15 лет*, М. 1933: 45-49.
- Масленников, Н.
1930 *Художник в театре*, М. 1930.
- Неклюдова, М.
1991 *Истоки искусства Б.Е. Борисова-Мусатова и природа его эстетического обаяния*, in: *Традиции и новаторства*, М. 1991: 231-251.
- Ракитина, Е.
1976 *Театр Георгия Якулова*, „Творчество”, 1976: 5: 16-19.
- Сарабьянов, Д.
1987 *Георгий Якулов и традиции искусства Востока*, „Советская живопись”, 1987: 9: 231-242.
- Сидоров, А.
1969 *Русская графика начала XX века*, М. 1969.
- Стригалева, А.
1977 *Понимание и изображение пространства Г.Б. Якуловым*, „Проблемы истории советской архитектуры”, М. 1977: 3: 23-27.
- Таиров, А.
1929 *Георгий Якулов*, „Искусство”, 1929: 1-2: 73-77.

- Шагинян, М.
1959 *Жорж Якулов. in: Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, М. 1959: 533-539.*
- Флоренский, П.
1993 *Анализ пространственности и времени в художество-изобразительных произведениях, М. 1993.*
- Lotman, Ju.M.
1972 *La struttura del testo poetico, Milano 1972.*
- Misler, N. – Bowl, J.
1989 *Con gli occhi dell'Oriente. Il primitivismo e l'avanguardia russa, in: Arte russa e sovietica, 1870-1930, Milano 1989.*
- Uspenskij, B.A.
1973 *Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art, "Poetics. International Review for the Theory of Literature", 1973: 2: 5-39.*

Materiale iconografico

- fig.1, P.P. Končalovskij, Portret Jakulova 1910, olio su tela, 176x143, Galleria Tret'jakovskaja, Moskva.*
- fig.2, G.B. Jakulov, Skački, 1905, guazzo, acquerello, grafite, pennello e penna su carta e cartone, 102x69, Galleria Tret'jakovskaja, Moskva.*
- fig.3, G.B. Jakulov, Skački, 1905, olio su cartone, 102x67,5, Galleria nazionale, Erevan.*
- fig.4, G.B. Jakulov, Ulica, 1909, olio su cartone e bronzo, 48,2x30,6, Galleria nazionale, Erevan.*
- fig.5, G.B. Jakulov, Ulica, 1909, olio e tempera su carta, 97,7x62, Museo Russo, S. Peterburg.*
- fig.6, G.B. Jakulov, Gorodskoj pejzaž s lošad'ju i povozkoj, 1910, olio su carta e cartone, 16,4x22,2, Museo Russo, S. Peterburg.*

РЕЗЮМЕ

Это сообщение представляет собой попытку проанализировать живописный текст с семиотической точки зрения. По определению Ю.М. Лотмана всякая система, служащая целям коммуникации, может быть определена как язык.

Как частный случай такой ситуации выступает проблема иконической риторики. Итак, у Лотмана идея риторики рассматривается как перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой. Нам кажется, что это перенесение театрального кода в живопись особенно ясно ощущается в творчестве художника Георгия Якулова.

Взаимодействие театра и живописи особенно важно в истории русского искусства, и „театрализация” живописи определенных эпох – отнюдь не поверхностная метафора. Моя гипотеза заключается в предположении, что театр представлял собой доминантный код эпохи, в которую жил Якулов.

Итак, весь текст Якулова построен на игре между восточным и западным языками, и в столкновении языков один, восточный, представляется „естественным”, первоначальным, органическим, а другой, западный – искусственным.

Из этого следует, что макротекст художника Якулова может быть представлен в виде структурного единства двух подтекстов (восточного и западного), зашифрованных с помощью не живописного, а театрального кода. Таким образом, живописное творчество Якулова, прочитанное при помощи не живописного, а театрального кода, дает нам пример иконической риторики. „Риторика – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой – возможна и на стыке других искусств”, – пишет Лотман.

В итоге можно сказать, что семиотический подход позволил выяснить некоторые черты художественного творчества Якулова, которые остались бы в тени при более традиционном искусствоведческом анализе.



Figura 1



Figura 2

Slavica tergestina 4 (1996)



Figura 3



Figura 4

Slavica tergestina 4 (1996)



Figura 5

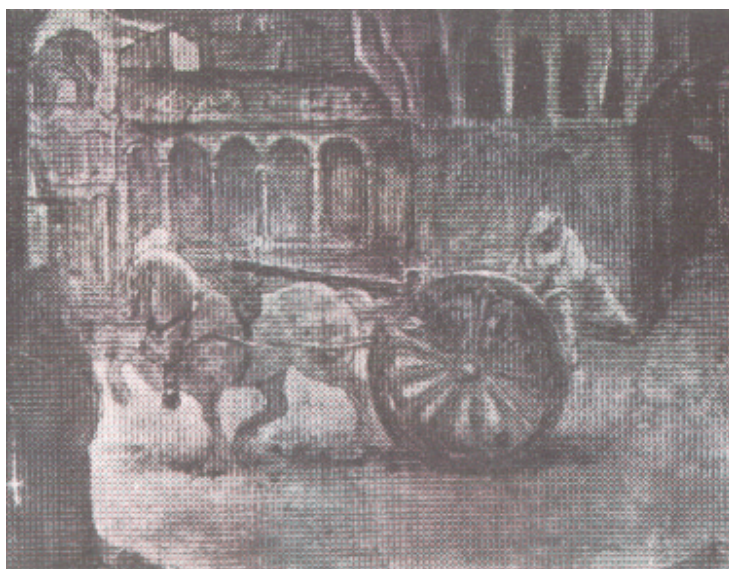


Figura 6

Slavica tergestina 4 (1996)

SU ALCUNE VARIANTI NELL'OEUVRE AU NOIR
DI M. YOURCENAR

Francesca Melzi d'Eril Kaucisvili

L'*Oeuvre au Noir* viene pubblicata nel 1968, ma, com'è largamente noto, fino dagli anni giovanili l'A. aveva delineato la figura di Zenone, medico, filosofo, alchimista del XVI secolo, in *D'après Dürer* (1933-34) che faceva parte di un volumetto, *La Mort conduit l'attelage*.¹ *D'après Dürer* viene ripreso nel 1954-1955 e la scrittrice stessa dirà di aver scritto il capitolo IX, *La Conversation à Innsbruck* (prima con il titolo *La Conversation dans la Forge*),² fra il 1956 e il 1957. Di questo Capitolo esiste una pre-pubblicazione nel 1964 sulla "Nouvelle Revue Française" (Yourcenar 1964: 399-419).

Abbiamo quindi una redazione AD (1934); H: il manoscritto³ (in due volumi) della Houghton Library; (per il capitolo IX) PP: la pre-pubblicazione del 1964; ON: l'edizione Gallimard del 1968.⁴

Inoltre, il manoscritto conservato alla Houghton Library presenta alla prima pagina del primo volume, di mano dell'autrice, la seguente annotazione: "Ce cahier contient le brouillon de la première partie de l'*Oeuvre au noir* composée entre juillet 1956 et février 1964. D'autres brouillons différant par des détails de celui-ci ont été éliminés en cours de route" e ancora "Le chapitre I, *le Grand Chemin*, figure deux fois en deux versions légèrement différentes" e sotto "Des retouches ont été portées jusqu'en février 1968." In effetti di questo primo capitolo l'A. ha conservato una prima versione in cui la dicitura *ancienne version*, limitata da due righe trasversali, occupa obliquamente ogni pagina, confermando un'intenzionalità precisa

1 Si veda in proposito quanto la stessa scrittrice testimonia in Yourcenar 1982 e 1990; cfr. inoltre Savigneau 1990.

2 Tale titolo appare solo sul manoscritto conservato alla Houghton Library di Cambridge (MASS). Viene corretto a mano, presumibilmente nel 1964 alla vigilia della prepubblicazione del Capitolo IX sulla "Nouvelle Revue Française".

3 Uso il termine manoscritto anche se in realtà si tratta di un dattiloscritto (probabilmente frutto della dettatura di Y. a Grace Frick) ricco di correzioni a mano dell'A., di fogli autografi con aggiunte o rifacimenti di frasi o passaggi.

4 Cfr. Yourcenar 1982: XXVI; per l'iter della pubblicazione dell'ON si veda, oltre a Savigneau 1990, la recentissima corrispondenza a cura di M. Sarde e J. Brami (Yourcenar 1995).

dell'A. di conservare questi fogli. Ma non è tutto. Anche del Capitolo V, dedicato alla figura di Wiwine, l'amica d'infanzia di Zenone, la "petite sacristine benevole", vengono conservate alcune pagine di una *ancienne version* senza che l'A. tuttavia lo dichiari. Del primo capitolo noi possediamo quindi tre stadi di elaborazione, *D'après Dürer* (in seguito AD), H1, l'*ancienne version*, secondo la definizione di Y., H2 che concorda, salvo che per un numero assai ridotto di varianti, con l'edizione a stampa dell'*Oeuvre au Noir* (ON).⁵

Qualche esempio nell'ambito del primo incontro sulla strada fra Saint Quentin e Parigi tra Zenone e il cugino Henri Maximilien Ligre (HM): il primo, abbandonati gli studi teologici a Lovanio, è diretto a Léon in Spagna presso il monaco cabalista Don Blas de Vela, il secondo, lasciata la casa paterna di Bruges, intende scendere in Italia attraverso le Alpi.

Prenderò in considerazione l'episodio della partenza per l'Italia di Henri Maximilien Ligre.

In AD nessuna descrizione del momento in cui egli abbandona la casa paterna.

In H1: ⁶

Quelques jours plus tôt il avait quitté sans regret sa maison natale de Bruges et son avenir de fils de marchand. Un sergent boiteux, qui se vantait d'avoir servi en Italie du temps de Charles VIII, lui avait un soir mimé les hauts faits, et décrit les filles et les sacs d'or sur lesquels il lui était arrivé de faire main basse dans le pillage des villes. Henri Maximilien l'avait payé de ses hâbleries par un pot de vin à la taverne. Rentré chez lui, il s'était dit qu'il était temps de tâter à son tour de la rondeur du monde. Le futur *homme de guerre* hésita s'il s'enrôlerait dans les troupes de l'empereur ou dans celles du Roi de France; il finit par jouer sa décision pile ou face; l'empereur perdit; une servante ébruita ses préparatifs du départ; Henri Juste *bourra de coups* son fils *puis trinqua avec lui à sa prochaine fortune*. Sa mère lava le visage contusionné du futur conquérant et fourra dans son bas l'argent du voyage.

In H2; ON:

Quelques jours plus tôt, il avait quitté sans regret sa maison natale de Bruges et son avenir de fils de marchand. Un sergent boiteux, qui se vantait d'avoir servi en Italie du temps de Charles VIII, lui

5 Uno studio completo delle varianti di queste redazioni del I Capitolo è in corso di elaborazione.

6 Il corsivo indica le addizioni, omissioni, varianti fra AD, H1, H2 (solo per il I capitolo), PP (solo per il IX capitolo), ON.

avait un soir mimé les hauts faits et décrit les filles et les sacs d'or sur lesquels il lui était arrivé de faire main basse dans le pillage des villes. Henri Maximilien l'avait payé de ses hâbleries par un pot de vin à la taverne. Rentré chez lui, il s'était dit qu'il était temps de tâter à son tour de la rondeur du monde. Le futur *connétable* hésita s'il s'enrôlerait dans les troupes de l'empereur ou dans celles du Roi de France; il finit par jouer sa décision à pile ou face; l'empereur perdit. Une servante ébrouita ses préparatifs de départ. Henri Juste *asséna quelque horions au fils prodigue, puis radouci par la vue de son cadet en jupe longue, proméné en lisière sur le tapis du parloir, finit par souhaiter à son aîné bon vent arrière ces écervelés de Français. Un peu par entrailles paternelles, beaucoup par gloriole, et pour se prouver qu'il avait le bras long, il se promit d'écrire en temps voulu à son agent lyonnais, maître Muzot, de recommander ce fils ingouvernable à l'Amiral Chabot de Brion, lequel était fort endetté envers la banque Ligre. Henri Maximilien avait beau secouer de ses pieds la poussière du comptoir familial, on n'est pas pour rien le fils d'un homme qui fait hausser le cours des denrées et qui prête aux princes. La mère du héros en herbe remplit ses poches de victuailles et lui glissa en cachette l'argent du voyage.*

In AD, H1 era del tutto assente, nelle prime righe del capitolo in questione, *Le Grand Chemin*, il progetto di François de Valois di raggiungere Pavia con un nuovo esercito che egli stava radunando alle frontiere del Duca di Savoia, mentre l'allusione allo "amiral Chabot de Brion qui venait d'envahir la Savoie", presente anche in H1, viene traslata, in H2, ON, come possiamo constatare, al momento in cui Henri Maximilien lascia la casa paterna. Chabot de Brion da "envahisseur" diventa uno di coloro che hanno contratto debiti con la banca Ligre e, di conseguenza, si troverà obbligato a fare qualcosa per Henri Maximilien, figlio del suo banchiere.

Rispetto a AD, appare in H1, H2, ON un'addizione abbastanza lunga composta dal punto di partenza rappresentato dalla città di Bruges e dalla ricca casa paterna dei Ligre. Due nuovi personaggi: un sergente zoppicante che ha raccontato a Henri Maximilien le sue avventure in Italia al seguito di Carlo VIII e che fa nascere in lui la decisione di partire (anche se permane una certa esitazione fra l'Imperatore e il Re di Francia) e la figura della "servante" di casa alla quale sono affidati i preparativi della partenza.

In H1, sulla soglia di casa, scoppia la violenta disapprovazione del padre di fronte alla decisione del figlio di partire, seguita tuttavia da un bicchiere bevuto alle future fortune del viaggiatore. Alla

madre il compito di curare il volto del figlio, sul quale erano visibili i segni degli schiaffi paterni, e di infilare furtivamente del denaro nella calza di Henri Maximilien.

In H2, ON, nello scontro fra padre e figlio, scompare il bicchiere bevuto insieme alla salute del prossimo capitano di ventura, a favore della descrizione, assai concisa, di Henri Maximilien, indicato come “fils prodigue”, che si aggira in abito da viaggio nell’anticamera paterna commuovendo il padre che manifesta così il proposito di scrivere al suo agente lionese, Maitre Muzot, perché raccomandi suo figlio all’Amiral Chabot de Brion, mentre la madre approfitta per riempire di cibi le tasche del viaggiatore. Il denaro per il viaggio è ugualmente dato di nascosto.

In AD, H1, Henri Juste Ligre era un “marchand-drapier”, ma in H2, ON egli diviene “banquier-marchand”, e questa variante rende comprensibile l’allusione al suo agente lionese, Maitre Muzot, perché raccomandi il figlio a Chabot de Brion indebitato con la banca Ligre.

Seguendo la cronologia della vita di Zenone, tracciata dalla stessa autrice (Yourcenar *NC*), alla fine del 1550 egli si sarebbe trovato a Vienna, medico dell’alchimista Monsignor della Casa, Nunzio alla Corte Imperiale e nella primavera del 1551 con questi a Innsbruck. Il cugino di Zenone, Henri Maximilien Ligre, nell’ottobre di quello stesso anno 1551, era stato inviato da Strozzi a Carlo V come “espion”: per un caso fortuito avviene l’incontro con il cugino Zenone. Essi si erano separati vent’anni prima: Henri Maximilien si stava allora dirigendo verso l’Italia, Zenone verso Léon in Spagna mandato dall’Abbé di Saint Bavon di Gand presso Don Blas de Vela, monaco cabalista.

All’inizio del Capitolo IX, *La Conversation...*, Henri Maximilien, seduto al tavolo di una taverna di Innsbruck, scarabocchia versi e, urtato da un soldato ungherese, scatena con questi una piccola rissa. Ne esce ferito a una guancia. L’oste lo consiglia di farsi curare e, dall’interno della taverna, vede passare, frettoloso e seminascosto da una scura *houppelande*, Zenone. Lo chiama. I due cugini si riconoscono. Zenone conduce Henri Maximilien nella “forge abandonnée” che aveva affittato per condurre in pace i suoi esperimenti alchemici e lì ha inizio la lunga conversazione.

Sulla scorta di autorevoli esempi che popolano la letteratura, alcuni hanno anche ipotizzato la presenza in HM del doppio stesso di Zenone. L’incontro con il cugino rappresenta quasi un momento di sospensione nell’affannoso e perpetuo fuggire di Zenone. Chi affer-

mava di aver visto il medico a Parigi, chi in Linguadoca nella persona di un mago seduttore, chi in Catalogna sotto le vesti di un pellegrino, chi a Basilea durante la peste, ma, a poco a poco, egli era divenuto solo un nome: “une étiquette fanée sur un bocal où pourrissaient lentement quelques mémoires incomplètes et mortes de leur propre passé. Ils en parlaient encore. En vérité, ils l’oubliaient” (ON, 602).

Posta all’interno della *Vie Errante*, prima parte dell’ON, avanti l’entrata di Zenone nel labirinto di Bruges, la *Conversation à Innsbruck*, questa sosta di alcune ore in uno spazio chiuso, nel confronto con HM, il capitano di ventura innamorato di Virgilio, delle donne, dell’arte italiana, delle città “cisélées comme des coffrets, regorgeant d’or et d’épices et de cuir travaillé (...) des jardins pleins de statues, des salles pleines de manuscrits rares” (ON, 11), ci svela gradatamente l’identità di quest’uomo fuggiasco attraverso l’Europa del XVI secolo, i suoi travagli, le sue ribellioni.

È possibile innanzi tutto affermare che H, PP e con essa ON mantengono la medesima successione degli episodi di AD: la presenza di HM a Innsbruck, la ricerca di un medico che curasse la ferita di costui, riportata nello scontro con un soldato ungherese in una taverna, l’apparizione di Zenone, il riconoscimento, la lunga conversazione in una modesta casupola che Zenone aveva provvisoriamente affittato, infine la separazione. I personaggi presenti nell’episodio sono i medesimi nelle diverse redazioni, così come le circostanze di tempo (dalla sera all’alba), le condizioni atmosferiche (la pioggia ininterrotta). In un precedente lavoro avevo già rilevato le innovazioni che l’edizione definitiva presentava rispetto a AD e alla prepubblicazione (Melzi d’Eril Kaučišvili 1992).

Ora tuttavia sono in grado di aggiungere l’esame sul manoscritto della Houghton Library che arricchisce di altre varianti le redazioni citate.

Intendo presentare tre esempi di varianti e dimostrare come nella lunga gestazione del testo yourcenariano l’addizione, l’omissione, la sostituzione delle parole vada trasformando, a volte radicalmente, il significato del testo.

Il duello.

Il primo di questi esempi si riferisce al duello fra HM e un soldato ungherese nella taverna di Innsbruck, già presente in *D’Après Dürer*:

Slavica tergestina 4 (1996)

AD, 58:

...il [Henri Maximilien] se crut heurté par le sabre d'un Hongrois, auquel il chercha une querelle d'Allemand.

Le duel, *comme les combats d'Homère*, commença par des *longues injures en latin macaronique* et, *son adversaire tué*, Henri Maximilien se rassit pour continuer un sonnet. Mais sa fureur rimante était passée. une estafilade à la joue lui faisait mal, bien qu'il n'en voulut pas convenir, attablé devant un ragout au poivre le coeur lui manqua pour manger.

H, 136:

"Il [Henri Maximilien] se crut heurté par le sabre d'un Hongrois auquel il chercha une querelle d'Allemand.

Le duel commencé par des injures en latin macaronique *tourna court; le Hongrois n'était qu'un pleutre qui prit refuge derrière la plantureuse hôtesse; tout finit dans un bruit de pleurs de femme et de vaisselle cassée, et le capitaine dégoûté se rassit pour continuer un sonnet* [corr. sa phrase; aggiunge poi a penna à limer un sonnet; lezione che tornerà in una correzione d'autore sull'edizione del 1971]. Mais sa fureur rimante était passée. Une estafilade à la joue lui faisait mal, bien qu'il n'en voulut pas convenir; attablé devant un ragout au poivre, le coeur lui manqua pour manger".

PP, 399, 400; ON, 637:

"... il [Henri Maximilien] se crut heurté par le sabre d'un Hongrois à qui il chercha une querelle d'Allemand. *Ces disputes qui finissaient à l'épée faisaient partie de son personnage, elles lui étaient d'ailleurs aussi nécessaires, par tempérament, qu'à un artisan ou à un rustre une rixe à coups de poings ou à coup de savates.*

Mais cette fois, le duel commencé par des injures en latin macaronique tourna court, le Hongrois n'était qu'un pleutre qui prit refuge derrière la plantureuse hôtesse: tout finit dans un bruit de pleurs de femme et de vaisselle cassée et le capitaine dégoûté se rassit pour *essayer de se remettre à rimer son sonnet* [ON: à limer ses quatrains et ses tercets]. Mais sa fureur rimante était passée. Une estafilade à la joue lui faisait mal, bien qu'il n'en voulut pas convenir, *et le mouchoir vite rougi qu'il s'était noué autour de la tête en guise de bandage lui donnait l'air ridicule d'un homme atteint d'une fluxion*. Attablé devant un ragout au poivre, le coeur lui manqua pour manger."

Alcune considerazioni:

1) L'addizione in PP-ON (rispetto ad AD e a H) del temperamento rissoso del personaggio intende sottolineare

l'ambivalenza del gentiluomo umanista secondo quanto la stessa autrice tiene a richiamare.⁷

2) Nel passaggio da AD a H, a PP-ON: l'ungherese non viene più ucciso da HM, ma, definito codardo (*un pleutre*), trova scampo fra le gonne dell'ostessa.

La taverna, in AD teatro di un omicidio, diviene in H e in PP-ON un palcoscenico sul quale viene recitata una scena comica: pianti delle donne, stoviglie infrante.

3) Un'aggiunta: in H, l'*estafilade à la joue* produce dolore e basta (*faisait mal*), mentre in PP-ON al dolore si aggiunge la ferita e il sangue e la necessità di un bendaggio intorno al viso, ampliando così la comicità della situazione (*l'air ridicule*).

4) Da AD a H, PP-ON due soppressioni: *comme les combats d'Homère e son adversaire tué*. La prima soppressione, allusiva alle battaglie omeriche, toglie ogni gloria al combattimento, la seconda inverte le parti: da uccisore, HM diventa vittima.

In H, PP-ON la fuga poco gloriosa sostituisce l'esito mortale di AD. Il duello è una buffonata: una delle tante risse cui era aduso il poeta-soldato Ligre.

Le mani di Zenone

Nel corso dell'episodio della conversazione fra Zenone e Henri Maximilien per due volte ricorre il riferimento alle mani di Zenone:

AD, 60 (all'inizio della *Conversation*):

Henri Maximilien qui était trempé s'assit près du four. Zénon laissant pendre ses mains entre ses genoux, regardait *le vide enflammé*.

AD, 65 (quasi al termine della conversazione):

Il resta la tête un peu plus inclinée qu'à l'ordinaire. Ses mains blasonnés par le feu pendaient entre ses genoux, et l'on voyait qu'il considérait *pensivement*, ces instruments de travail, de luxure et peut-être de crime.

7 "HM: Les caractéristiques sont celles d'innombrables soldats lettrés de l'époque, Brantôme, D'Aubigné. Type volontairement banal, jusqu'à qu'on arrive au niveau de désillusion, de sagesse, de poésie qui ne l'est plus. Les jugements sur la vie en partie influencés par Montaigne" (Yourcenar NC: 72).

H, 139:

Henri Maximilien resta debout près du feu: une buée montait de ses vêtements. Zénon assis sur l'enclume, laissant pendre ses mains entre ses genoux, regardait les braises enflammés.

E, sempre in H, al termine della conversazione:

Il restait assis, le menton baissé dans la chambre envahie par l'humide crépuscule (Ses mains tâchées d'acides). [Cancella e aggiunge a penna: "le rougeoiement de l'âtre teignait ses mains tâchées d'acides marquées ça et là de pâles cicatrices de brûlures"; cancella con tratto di penna pendaient entre ses genoux] et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout.

PP, 402; ON, 640:

Henri Maximilien resta debout près du feu: une buée montait de ses vêtements. Zénon assis sur l'enclume laissant pendre ses mains entre ses genoux, regardait les braises enflammées.

PP, 414; ON, 653:

Il restait assis, le menton baissé dans la chambre envahie par l'humide crépuscule. Le rougeoiement de l'âtre teignait ses mains tâchées d'acides marquées ça et là de pâles cicatrices de brûlures, et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout.

In AD, H, PP-ON esiste, durante la conversazione nell'abitazione provvisoria di Zenone, questo spazio di silenzio intorno al fuoco. Esso, diviso in due parti, trova posto in AD all'entrata nella "forge" e dopo il racconto della morte del servo Alei. Anche in H e in PP-ON la prima parte è situata poco dopo l'inizio della conversazione, in seguito all'invito di Zenone al cugino: "Asseyons-nous", la seconda, a metà della lunga narrazione di Zenone sulle vicende degli ultimi anni trascorsi dal giorno in cui si erano incontrati sulla strada verso Parigi. Anche se disgiunte, le due citazioni appartengono tuttavia ad un'unica situazione e allo stesso spazio di silenzio.

In AD, AD1 l'episodio è composto da cinque proposizioni che compongono l'immagine di Zenone assorto che contempla le sue mani penzoloni fra le ginocchia.

Questa la successione:

- 1) Z, laissant pendre ses mains entre ses genoux;
- 2) regardait le vide enflammé;
- 3) il resta la tête un peu plus inclinée qu'à l'ordinaire (...);
- 4) ses mains blasonnées par le feu pendaient entre ses genoux;
- 5) Il considérait pensivement ces instruments de travail, de luxure et peut-être de crime.

In H, in PP-ON1 l'ordine delle proposizioni è il medesimo, viene omissa il punto 2, cambiata la posizione del corpo:

- 1) (Zénon) laissant pendre ses mains entre ses genoux;
- 2)
- 3) Il restait assis;
- 4) le rougeoiement de l'âtre teignait ses mains;
- 5) l'on voyait qu'il considérait attentivement ces grands outils de chair (...).

In H e in PP-ON viene omissa il particolare di HM inzuppato di pioggia, sostituito da una diffusa umidità, da un velo nebbioso, provocato dalle vesti bagnate a contatto con il fuoco. In AD, la posizione di Zenone, seduto, è deducibile unicamente dalle mani fra le ginocchia. In H (in PP-ON), in opposizione all'aggiunta della posizione eretta di HM (*resta debout*), si allude tutte due le volte a Zenone seduto sull'incudine.

In AD il fuoco illumina a macchie (*blasonnées*) le mani senza ulteriori spiegazioni.

Ma già in H l'interno è radicalmente diverso da quello di AD: dalla casa di un medico sperimentatore all'officina di un fabbro: la presenza di tre oggetti caratterizzanti (fuoco, incudine, tenaglie) determina sia in H, sia in PP-ON alcune varianti rispetto ad AD.

In AD il fuoco è quello del *four* descritto all'entrata. Il forno scompare in H sostituito dall'*âtre*, fornello alchemico. Le braci roventi dell'*athanor*⁸ permettono alla preparazione di sobbollire e han-

8 In ON (745) "la grande femme sensuelle transmutait tout comme celle (la flamme) de l'athanor alchimique (...)" (827) "Il pouvait accepter (...) cette *mors ignea* différente de l'agonie d'un alchimiste enflammant par mégarde sa longue robe aux braises de son athanor." Nel vari progetti di illustrazione dell'ON, Y. aveva anche pensato al frontespizio del *Tripus Aureus, traité alchimique faisant généralement partie du Musaeum Hermeticum*. Ce frontespice représente à gauche un homme à demi-nu attisant un athanor surmonté d'un alambic a droite, trois personnages dans une bibliothèque (évêque, avec moine ou prélat, ou avec médecin et docteur

no la funzione di illuminare la stanza (*le rougeoiment*), cade perciò l'immagine del *vide enflammé* che si addiceva alla nera bocca del forno. In H l'*athanor* è presente nella camera del priore, Don Blas de Vela: "Même par les grands froids, le feu n'y brillait que sous la marmite ou dans l'athanor du prier" (II, 43). In ON l'*athanor* scompare dalla camera di Don Blas de Vela, compare invece, traslato, nella *forge*.

I danni che le mani di Zenone tradiscono: macchie di acidi, bruciature (assenti in AD) sono la riprova dell'attività dell'alchimista, dell'"*oeuvre au noir*" in corso (Melzi d'Eril Kaucisvili 1992: 1542-1544). La presenza dell'incudine, arnese proprio dell'attività del *maréchal-ferrand*, offre un appoggio a Zenone per sedersi.

Un'altra variante: le mani, *instruments de travail, de luxure et peut-être de crime* di AD con *outils de chair, prolongement de l'âme* che permettono il contatto con ogni cosa, riferito alle mani di Zenone, le trasforma in un arnese di lavoro in linea con quelli del fabbro presenti nella "*forge*", tenaglie di carne per l'appunto.⁹ L'uso delle tenaglie, legato solo alla loro potenzialità di presa, viene abbandonato in PP-ON a favore di una presa di contatto che l'anima può mettere in atto mediante le mani. Si vedano le trasformazioni all'interno della *forge*: in AD casa di un medico sperimentatore; in H officina di un fabbro trasformata da Zenone in luogo di sperimentazione dei processi alchemici. La passione per l'alchimia appare del resto già dai primissimi studi di Zenone sotto la guida del canonico Bartolomeo Campanus e nel corso delle fughe solitarie di Zenone durante le vacanze a Dranoutre.¹⁰ L'approfondimento di questa scienza era poi continuato sia a Gand presso l'Abbé de Saint Bavon sia presso Don Blas de Vela a Léon in Spagna e, complice Monsignor Della Casa al cui seguito egli si trovava, proseguiva a Innsbruck al riparo da occhi indiscreti.

La bâtisse di Zenone

In AD il proprietario è un medico cèco, anziano e taciturno, non ulteriormente identificato, autore con Zenone di esperimenti sulla circolazione del sangue, imprigionato, poi ucciso dall'Inquisizione.

en théologie)." Si troverebbe la fotografia nell'opera di Jung *Integration of Personality*, ed. Farra Strauss, 1939.

9 In ON (682) "l'habileté de ses grandes mains".

10 In ON (584), *Les loisirs de l'été*, "Zénon se rengageait dans les spéculations alchimiques abordées à l'école ou en dépit de l'école."

Lascia Zenone erede della sua casa: in essa si trovano alambicchi, scheletri di animali rari, testi di magia. In H e in PP-ON il proprietario diventa un fabbro, appena nominato, che ha abbandonato (non viene detto per quale ragione) l'officina, lasciandovi gli attrezzi del mestiere. Il medico cèco richiama per più ragioni, (medico-sperimentatore-perseguitato dall'Inquisizione) il protagonista: si può azzardare che la Y. sopprima già da H e in PP-ON tutti i materiali che possono dar luogo ad una sorta di sovrapposizione delle due situazioni. In H e in PP-ON infatti il fabbro non può interferire con il protagonista.

Nella *Note de l'Auteur* (1968) a conclusione dell'*Oeuvre au Noir*, la Yourcenar sottolinea come il titolo del primitivo racconto, *D'après Dürer*, possedesse un inequivocabile riferimento alla *Mélancholia I*¹¹ "dans laquelle un sombre personnage, qui est sans doute le génie humain, médite amèrement parmi ses outils". A proposito della storia di Zenone poi "un esprit littéral", aggiunge la scrittrice, "avait remarqué que l'histoire de Zénon était plus flamande que allemande".

La Yourcenar, sempre nella citata nota, conveniva che "la remarque est plus vraie aujourd'hui qu'autrefois, puisque la seconde et la troisième partie, alors inexistantes, se passent tout entières en Flandre, et que les thèmes boschiens et breugheliens du désordre et de l'horreur du monde envahissent l'ouvrage, ce qu'ils ne faisaient pas dans l'ancienne esquisse" (ON 326).

In AD l'incisione dureriana aveva palesemente condizionato l'interno dell'alloggio di Zenone a Innsbruck; innanzi tutto l'atmosfera dominante nella stanza che si può genericamente connotare come passività e indifferenza (Panowsky-Saxl 1989 [1923]: 494). Ma, oltre all'atmosfera generale, anzi in essa immersi, risultano di prima evidenza gli oggetti-simboli: il pipistrello (impagliato), il levriero, il fornello alchemico, la scala a pioli: tutti simboli di Saturno cui la Y. aggiunge di suo il servo addormentato,

11 E. Panowsky e F. Saxl avevano pubblicato nel 1923 *Dürers Melencolia I* (Teubner, Leipzig). Nel 1939 i piombi andarono distrutti e gli autori decisero di dare alle stampe una traduzione inglese sulle bozze del 1923. La traduzione inglese fu pubblicata nel 1964 sotto il titolo *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, (Nelson, London). Nel 1983 apparve la traduzione italiana a cura di R. Federici (Torino, Einaudi) con il titolo *Saturno e la Melancholia*. Infine nel 1989, prevista da anni, la traduzione francese *Saturne et la Mélancolie*, a cura di F. Durand-Buguert e L. Evrard, (Paris, Gallimard). Facciamo riferimento a quest'ultima.

anch'esso simbolo saturniano, "typus acediae" nella sua immobilità fisica e mentale (*idem*, 466). Dalla *Melancholia I*, l'A. rifiuta invece i materiali che appartengono alla *geometria* (*idem*, 488-92), gli arnesi da lavoro [mantice, martello, tenaglia, pialla ecc. disseminati a terra, "chaos d'objets disséminés" (*idem*, 494) e quelli della misurazione (clessidra, quadrato magico ecc.)]. Il valore simbolico saturniano di questi oggetti, ampiamente chiarito da Panowsky, viene qui richiamato solo per comodità di chi legge (*idem*, 499-534): il servo addormentato, oltre a quanto si è detto è indice della negligenza e dell'indolenza; il pipistrello (che per gli Umanisti del Rinascimento simboleggiava il lavoro notturno e, secondo Ficino, la "vigilantia") è l'animale simbolico che sempre si accompagna ai melanconici; il cane, menzionato come animale di Saturno in varie fonti di astrologia, è l'accompagnatore di dotti e pensatori; la scala a pioli significa la progressione delle sette operazioni in cui è suddivisa la prima fase dell'*opus*: la trasmutazione della materia. Questo dunque nel quadro di AD. Nel passaggio a H, PP-ON le osservazioni mosse dall'"esprit littéral" non restano lettera morta: scompare il riferimento puntuale alla *Mélancholia* e ai simboli di Saturno: il "servus dormiens", il levriero, il pipistrello; viene invece mantenuta la scala a pioli (appoggiata al soppalco dove dormiva Zenone), ma nel nuovo contesto appare priva di ogni riferimento simbolico; altrettanto si può dire del *valet*, non più simbolo addormentato, ma personaggio in azione. Rimane da interpretare la presenza del fornello. Sia in AD (*grand four*) sia in PP-ON (*feu économe*),¹² l'*athanor*, acceso, rappresenta l'elemento che permette di distinguere (*se dessiner en sombre*) gli oggetti della stanza (AD: *on voyait dans ce rougeoiement*; H, PP-ON: *la pièce éclairée par le rougeoiement*). Inoltre la presenza dell'*athanor* è da mettere in relazione con l'introduzione, a partire da H, dell'esperienza alchemica a Gand e a Léon in Spagna presso Don Blas de Vela.

In AD il nesso fuoco-alchimia è rappresentato dalla costellazione degli oggetti-emblema dell'*art noir* sopra elencati che affiorano dall'oscurità: rifiutati in H e in PP-ON, essi sono sostituiti da una preparazione che sobbolle sul fuoco in un *pot* di materiale refrattario (e da due strumenti da fabbro che prenderò in considerazione appena oltre).

¹² Le *grand four* al centro di una "pièce très vaste" (AD, 60) richiama, molto da vicino un'illustrazione del trattato di Michelspacher *Cabal, Spiegel, der Kunst und Natur*, Augsburg 1615.

Quale significato attribuire a queste innovazioni? Se in AD tutto concorre a richiamare l'alchimia, il fatto rilevato di una generale staticità induce a pensare all'alchimia come situazione e condizione ambientale: come se tutto fosse immerso nell'atmosfera dell'*art noir*. In H e in PP-ON qualche cosa è attivo e la non precisata operazione in corso (*une préparation quelconque*) suggerisce non una generale "atmosfera", ma la fase, non precisata, di un certo processo alchemico attivo, un'*oeuvre au noir*. Potrebbe avvalorare questa ipotesi la scelta del titolo del romanzo: l'*Oeuvre au Noir* nella espunzione della Melancholia con il suo carattere di simbolo generale e, con essa, del titolo del racconto, *D'après Dürer*, e ancora con l'eliminazione di quanto di *allemand* il racconto conteneva. La Y. ricupera, per dirla in breve, l'alchimia ormai separata dal carattere simbolico che rivestiva nel racconto e colta nel suo aspetto di *opus* l'*oeuvre au noir*, appunto la prima fase della trasmutazione della materia. L'abbandono dei simboli di Saturno non porta con sé, a mio modo di vedere, l'abbandono dell'influenza di Saturno, ad esempio, sul temperamento del protagonista: appare in più punti del libro la connotazione dell'"homo melanchonicus" sia nella figura fisica sia nel temperamento di Zenone: "*maigre et grand, (...) son teint basané* (ON 632), *maigre, harassé, hagard*" (ON 642).

Significativo, al riguardo, il richiamo, al termine del Capitolo *La maladie du prieur*, agli influssi astrali: "Accoude à l'embrasure, il [Zenone] s'enfonçait pourtant dans des rêveries sombres. Il n'ignorait pas, d'après leur nativité à tous deux, que le prieur et lui avaient tout à craindre de cette position de Saturne" (ON 731).

Avevo accennato alla presenza di due nuovi strumenti: l'incudine e il martello. L'acquisizione di questi simboli connota ulteriormente le correzioni di H e di PP-ON rispetto a AD: abbandonato ogni riferimento al "genio umano" in meditazione, attorniato dai simboli di cui si è detto, l'incudine e il martello diventano l'emblema *obsédant* della tortura, e la paura della tortura è l'incubo dominante di tutta la vita di Zenone. Al pensiero della tortura è indissolubilmente associato il terrore dell'Inquisizione: apparsa in AD nella vicenda del medico cèco di cui ho già detto, viene qui sinistramente evocata mediante l'ombra che questi strumenti proiettano.

Un'ultima osservazione: la Y. parla di "*thèmes boschiens et breugheliens du désordre et de l'horreur du monde qui envahissent l'ouvrage, ce qu'ils ne faisaient pas dans l'ancienne esquisse*" (ON 838): da AD a H, PP-ON, Bosch, attraverso il disordine e l'orrore

del mondo; ogni dettaglio mi sembra confermare le linee generali di questa nota.

BIBLIOGRAFIA

- Melzi d'Eril Kaučišvili, F.
1992 *Abbozzi di lettura dal Cap. IX dell'«Oeuvre au Noir» di M. Yourcenar: «La Conversation à Innsbruck», in: Parcours et rencontres. Mélanges offerts à Enea Balmas, Paris 1992: II: 1525-1544.*
- Panowsky, E. – Saxl, F.
1989 [1923] *Dürers Melencolia I*, Teubner, Leipzig 1923; trad. ingl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London 1964; trad. it. *Saturno e la Melancolia*, a cura di R. Federici, Torino 1983; trad. fr. *Saturne et la Mélancolie*, a cura di F. Durand-Buguert e L. Evrard, Paris 1989.
- Savigneau, J.
1990 *M.Y., l'invention d'une vie*, Paris 1990.
- Yourcenar, M.
1964 *La Conversation à Innsbruck*, "N.R.F.", 1964: 141(sett.): 399-419.
1982 *Oeuvres Romanesques. Avant-propos de l'auteur*, Paris 1982.
1990 *Carnets de Notes de l'O.N.*, pubblicati da Y. Bernier, "N.R.F.", 1990: 452 (sett.): 40-53; 1990: 453(ott.): 55-67.
1995 *Lettres à ses amis et quelques autres*, a cura di M. Sarde e J. Brami, Paris 1995.
NC *Notes de Composition de l'Oeuvre au Noir. Chronologie de la Vie de Zénon*, Fondo Yourcenar della Houghton Library, Cambridge (MASS).

РЕЗЮМЕ

В молодости Маргерит Юрсенар написала роман *D'après Dürer* (1933-1934 гг.), в котором изобразила историю Зенона, еврейского философа, врача, алхимика XVI-го века. В 1950-е годы Юрсенар неоднократно возвращалась к *D'après Dürer*, перерабатывая текст, пока в 1968 году он не принял окончательной формы *Oeuvre au Noir*.

Настоящее исследование касается ряда примеров из I-ой и IX-глав *Oeuvre au Noir*, которые содержат варианты из *D'après Dürer*. Исследование основывается на сопоставлении рукописи *D'après Dürer*, хранящейся в Houghton Library (Cambridge, Mass.) и издания *Oeuvre au Noir* 1968-г.

Сопоставив окончательную редакцию с романом 1933-34 года, автор приходит к выводу, что изменения, внесенные в результате 30-летнего вынашивания замысла (замена, исключение, добавление отдельных слов), иногда приводят к радикальной трансформации смысла текста.

SLAVICA TERGESTINA

- Vol. 1 *Slovenski dialektološki leksikalni atlas tržaške pokrajine (SDLA-TS)*, by Rada Cossutta, Trst – Trieste 1987.
- Vol. 2 *Studia russica*, edited by Mila Nortman, Laura Rossi, Ivan Verč, Trieste 1994.
- Vol. 3 *Studia comparata et russica*, edited by Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1995.
- Vol. 4 *Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее*, Atti del Convegno, Bergamo 3-5 novembre 1994, a cura di Patrizia Deotto, Mila Nortman, Chiara Pesenti, Ivan Verč, Trieste 1996.