

**SLAVICA TER**  
**СЛАВИКА ТЕР**



—  
SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР  
23  
—

**SLAVICA TERGESTINA**  
European Slavic Studies Journal  
**VOLUME 23 (2019/II)**

***Echoes of Verifications (Voices of The East)***



ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

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

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

PUBLISHED BY

**Università degli Studi di Trieste**

*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,  
dell'Interpretazione e della Traduzione*

**Universität Konstanz**

*Fachbereich Literaturwissenschaft*

**Univerza v Ljubljani**

*Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko*

EDITORIAL BOARD

**Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)

**Margherita De Michiel** (*University of Trieste*)

**Tomáš Glanc** (*University of Zurich*)

**Vladimir Feshchenko** (*Institute of Linguistics,  
Russian Academy of Sciences*)

**Kornelija Ičin** (*University of Belgrade*)

**Miha Javornik** (*University of Ljubljana*)

**Jurij Murašov** (*University of Konstanz*)

**Blaž Podlesnik** (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)

**Ivan Verč** (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

EDITORIAL  
ADVISORY BOARD

**Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)

**Patrizia Deotto** (*University of Trieste*)

**Nikolaj Jež** (*University of Ljubljana*)

**Alenka Koron** (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)

**Đurđa Strsočglavec** (*University of Ljubljana*)

**Tomo Virk** (*University of Ljubljana*)

DESIGN & LAYOUT

**Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA**

Copyright by Authors

# Contents

- 8 **Вместо предисловия**  
*In Place Of An Introduction*
- 12 **Preverjanje ustvarjenega z mislijo na življenje**  
**(Zapis ob štirih knjigah izbranih del Ivana Verča)**  
*Verifying the Written while considering Life*  
*(On The Four Books of Selected Writings by Ivan Verč)*  
✚ **ALEKSANDER SKAZA**

## CONTRIBUTIONS

- 44 **Как Пушкин попал в жернова Дерриды... Об одном**  
**(почти) литературном произведении Ивана Верча**  
**(«соавтор» - А.С. Пушкин)**  
*How Pushkin was reworked Derrida-style... On a certain*  
*(almost) literary work by Ivan Verč (coauthored by A.S. Pushkin)*  
✚ **ROMAN BOBRYK**
- 64 **К вопросам метапоэтики Гоголя**  
**(Смысловый масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора»)**  
*The Metapoetical Aspects of Gogol's Artistic Thinking*  
✚ **ÁRPÁD KOVÁCS**
- 130 **Карамзин и Руссо (о повести «Моя исповедь»)**  
*Karamzin and Rousseau (about the story «My confession»)*  
✚ **О. М. ГОНЧАРОВА / O. M. GONCHAROVA**
- 152 **Голубой/-ая Literature and Russian Holiness**  
*Голубая literatura in ruska svetost*  
✚ **МИНА JAVORNIK**

- 168 **Peripheral Modernism and the World-System:  
Slovenian Literature and Theory of the Nineteen-Sixties**

*Periferni modernizem in svetovni sistem:  
slovenska književnost in teorija šestdesetih let 20. stoletja*

✚ MARKO JUVAN

- 200 **From Narrative Parallelism to Prosaic Metaphor  
(The Problem of Counterpart in the Short Story)**

*От нарративного параллелизма к языковой метафоре прозы  
(Проблема дубликата в новелле)*

✚ GÁBOR KOVÁCS

## VARIA

- 226 ***Selbstmarketing, Selbstmanagement, Selbstoptimierung,  
Self-Branding, Self-Tracking: soggetto autorazionalizzante  
e mercato del lavoro***

*Self-marketing, Self-management, Self-optimization,  
Self-branding, Self-tracking: self-rationalizing subject  
and the labor market*

✚ GORANKA ROCCO

## APPENDIX

- 256 **Ivan Verč — Izbrana bibliografija**

*Ivan Verč – Selected Bibliography*



**Вместо предисловия**  
In Place Of An Introduction

Накануне нового десятилетия наряду с планами на будущее в голову приходят и мысли о прошлом. Когда в 2011-ом году наш журнал после короткой паузы стал снова регулярно выходить в новом формате и с новой редколлекгией для многих сотрудников и авторов журнала и началось их прошлое, связанное с *Slavica TerGestina*. Но у журнала есть и его собственная история, он выходит с середины девяностых годов и этот период его прошлого в основном связан с прошлым члена редколлекгии и главного редактора журнала, профессора Ивана Верча.

Иван Верч недавно перешагнул важный профессиональный и жизненный рубеж, еще до того он подвел итоги научной деятельности в четырехтомном собрании своих научных трудов, где и в самой заглавии — «Проверки» — ставятся вопросы о значении литературоведческих и гуманитарных исследований в контексте большого времени и индивидуального жизненного пути. Как друзья и коллеги Ивана и мы хотели откликнуться на эти вопросы. Конечно не в форме ответа, а в форме научных рассуждений о занимающих нас проблемах, в которых — напрямую ссылаясь на или вдохновляясь научными идеями и личными взглядами Ивана — мы стараемся найти и проверить свои собственные варианты ответов.

В первый их двух задуманных выпусков, посвященных Ивану Верчу, вошли статьи коллег из Словении, Польши, Венгрии, Хорватии и России, создавая своеобразное «восточное» эхо размышлений, возникших на романо-славянском пограничье. В приложении предлагаем и своего рода отступление в виде размышлений о новейших течениях в развитии рынка труда в области перевода и лингвистического и культурного посредничества. Они возникли в Триестском университете на стыке различных

языковедческих компетенций и образуют своеобразный мост к следующему выпуску сборника, где Ивану Верчу и читателю будут представлены работы коллег-славистов из Италии.





***Preverjanje* ustvarjenega  
z mislijo na življenje  
(Zapis ob štirih knjigah  
izbranih del Ivana Verča)<sup>1</sup>**

*Verifying* the Written while  
considering Life

(On The Four Books of Selected  
Writings by Ivan Verč)

Naslov pričujočega zapisa so mi narekovali dolgoletni pogovori in razmišljanja s kolegom Ivanom Verčem o literarnih in kulturoloških problemih. Te pogovore sva pogosto navezovala na vprašanja, ki nama jih zastavljajo težave in navskrižja sodobnega sveta in potem poskušala nanje odgovoriti tudi s širino filologije in njene nravsvene naravnano-  
sti, kot bi morda dejala Jurij Lotman in Mihail Gasparov (prim. Gasparov 2008: 203). Prijatelj Ivan mi je v elektronskem sporočilu 3. marca minulega leta osvežil sicer vedno prisotno misel na ta najin dolgoletni in še vedno trajajoči dialog kot inteligent, ki lastno življenje zavestno povezuje z raziskovanjem in vrednotenjem Besede in njenega bivanje v času in prostoru posameznika in družbe. V tem sporočilu, ki je odziv na mojo željo, da bi opozoril strokovno javnost na štiri knjige njegovega zbranega dela, med drugimi izjavlja:

*»... pomislil sem na najin pogovor, zadnjič, ko sva se srečala. Govorila sva o tem, da med življenjem in stroko ne more in celo ne sme zijati vrzel. Prepričan sem, da človek piše zato, ker ga nekaj 'martra', ne v stroki, ampak v življenju, v svetu, v katerem živi in na katerega se tako ali drugače odziva. Potem se ozira okoli, išče tam, kjer upa, da mu bo pri tem iskanju kdo pomagal. Strokovno pisanje ni nič drugega kot prevod jezika lastnega bivanja v drug jezik. Vsekakor, v obeh jezikih gre za izvirnike (včasih je v stroki nekoliko manj vidno, ker se opiraš na že izrečene besede). Vendar ne verjamem v strokovno pisanje, ki meša pojme in govori o tekstu ali avtorju samo zato, da govori o sebi. Žanri so različni. Upam si reči, da je vse ali skoraj vse, kar sem zbral v tistih štirih bukvah, prevedljivo v jezik mojega 'zamejstva'.« In potem dodaja: »Članki o zamejstvu niso nič drugega kot prevod marsičesa, kar so me Bahtin in ostali [...] naučili« (Verč 2018).*

**1**  
Ivan Verč, *Verifiche - Preverjanja - Проверки: ZTT, EST; EUT*  
- Edizioni dell'Università di Trieste,  
2016. - 4 volumi.

2  
Gl. npr. članke:  
Trst 2000; Confine  
orientale: di linee, aree  
e volumi; La libertà  
di essere sloveni, Pri-  
sotnost in pripadnost  
(Verč 2016, zv. 4).

V navedku nakazuje Verč s svojega vidika ob misli na Mihaila Bah-  
tina povezanost treh področij človeške kulture – življenja, znanosti  
in umetnosti/literature v enovitosti posameznika in njegove odgo-  
vornosti (prim. Bahtin 1999: 7–8). Ob tem govori o različnosti »je-  
zika lastnega bivanja« in jezika strokovnega pisanja ter opozarja  
na stranpot duhovnega egocentrizma, ki ne upošteva drugosti. Vse  
to Verč povezuje s svojim »zamejstvom«, v nekem pogledu privile-  
giranim položajem intelektualca, ki živi in deluje v prostoru dveh  
kultur (slovenske in italijanske). Filologu tak položaj daruje mož-  
nost, da v vsakodnevem živem stiku z raznolikostjo dveh kultur  
bogati repertoar pogledov razumevanja in vrednotenja drugih kultur  
in drugega človeka.<sup>2</sup> Rusist Verč to nazorno razkrije v eseju »Moja«  
Rusija, objavljenem leta 1998 v biltenu Društva Slovenija Rusija  
(Verč 1998: 78–80).

Verč se zaveda, da »živi v prostoru, kjer so kulture v dotiku, kjer  
so meje med 'mojim' in 'tujim' svetom včasih prav težko določljive,  
kjer je subjekt toliko bolj suveren, kolikor nosi v sebi zavest o nepo-  
novljivosti življenja in kjer enostavno ni alibija (naj citiram Bahtina)«  
(op. cit.: 80). V omenjenem eseju tako ugotavlja, da je za človeka,  
ki se je rodil v Trstu, in za primorske Slovence, ki so se po prvi sve-  
tovni vojni znašli v novi nastali državi Italiji, Rusija pomenila več kot  
ostalim Slovencem (op. cit.: 78). In opozarja:

»Ko nas je fašizem napadal in zmerjal, ko nam je nasilno dopovedo-  
val, da smo Slovani (it. Slavi) manjvredna sodrga, nam je bila ruska  
kultura (poleg slovenske, seveda) tista oporna točka, ki nam je vlivala  
samozavest, da je anti-kulturen pravzaprav tisti, ki nasilno povzdiguje  
'svoje' in odvrča vse, kar ni pognalo na njegovem vrtu« (n. m.).

Navezanost na rusko *kulturo* pa humanistično naravnemu slovenskemu filologu, ki je doživljal fašistično nasilje, ne dovoljuje, da bi prezrl vrednote italijanske odprte humanistične kulture in se tako izneveril samemu sebi (gl. op. cit.: 78–79). Filološko etično načelo ne zamegljuje dejstev in tako slovenski filolog, ki mu je blizu ideja »slovanske vzajemnosti«, zna ločiti tudi vrednote v ruski zgodovini trajno prisotnega »zrna svobodomiselnosti in upora« Puškinove »tajne svobode« od totalitarne mentalitete in samodrštva.<sup>3</sup> Razgledan filolog ostaja zvest humanistični širini filologije in se ne spozabi, kot se je spozabil sicer »zelo angažirani slovenski intelektualec«, ki je filologa Ivana Verča obiskal na njegovem domu v Trstu ob koncu osemdesetih, in »s prezirom opazoval [filologove] knjižne police, češ, kaj pa sploh počenja s temi brezveznimi 'ruskimi' knjigami« (op. cit.: 79).

Tako zanosen in odgovoren odnos do vsakega trenutka »živega življenja«, kot bi rekli Rusi, in tako široko in odgovorno dojemanje kulture kot celovitosti vsega, kar je človek kot individuum in socialno bitje v obdajajočem ga svetu, mi ob preverjanju Verčevega upokojenkega obračuna kličeta v spomin besede F. M. Dostojevskega, ki zatrjujejo, da se na tem svetu nič ne začne in nič ne konča. – Štiri prijateljeve knjige *PREVERJANJA*, ki jih sprejemam kot dragoceno darilo, me vračajo v čas razvoja moje slovenske in prijateljeve slovensko-italijanske rusistike in najinih vznemirljivih srečanj z mnogimi vidiki tako ruskega formalizma (predvsem peterburškega, pri katerem sva bila pozorna še posebej na dela Jurija Tinjanova) kot Mihaila Bahtina in tartujsko-moskovske šole (pri kateri naju je privlačevala zlasti misel Ju. M. Lotmana). A ker me nesrečni temperament v debatah »zelo naglo odnese v polemični zanos«, kot meni prijatelj Matjaž Kmecl (Kmecl 2016: 12), me prijateljeva *PREVERJANJA*, ki naj bi bila nekakšen življenjski obračun upokojenega profesorja, nehote izzivalno vračajo v razburljivo

**3**  
Gl. npr. razprave: Roman mit in roman o mitu. A. Platonov, Čevengur; Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo (Gogol', Dostoevskij, Belyj; Pil'njak, Bulgakov, Erofeev); Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let (Verč 2016, zv. 2); Dialoge prvine Lotmanove strukturalne poetike (Verč 2016, zv. 3)

sedanjost, v kateri me prijateljevo še vedno zavzeto spremljanje dogajanja v literarnem in zunaj-literarnem življenju prepričuje, da štiri knjige zbranega dela še zdaleč ne napovedujejo zaključka prijateljevega aktivnega odnosa do sveta in literarne vede/znanosti.

In tako me prijateljevo hotenje razširiti znanje in dokopati se do novih spoznanj o življenju samega sebe in sveta, v katerem biva, opozarja še posebej na dva ključna problemska sklopa (jeziki književnosti in literarna etika), s katerima se prijatelj ukvarja ob spoznavanju in raziskovanju ruske literature in kulture z naslonitvijo na ruske literarno-znanstvene dosežke.

## 1

Osrednjo pozornost posveča Verč problematiki jezika. V monografiji *Razumevanje jezikov književnosti*, poglobljeni obravnavi te problematike, govori o jeziku kot o »graditelju resničnosti« (Verč 2010: 118) in to trditev med drugim razširja z ugotovitvijo, »da se vsak pojav kulture pojavlja kot jezik« (op. cit.: 46). Z vidika metodologije pa izjavlja, da je »‘Kopernikanska revolucija’, ki jo je ruska književnost izvedla na začetku 20. stoletja [...] očitna postala šele v 60. letih prejšnjega stoletja, ko so tudi na Zahodu (Franciji) odkrili formalizem in so ‘trdne’ literarnovedne metode začele preusmerjati predmet svojega opazovanja od resničnosti, ki naj nam bi jo jezik vračal, k jeziku samemu« (op. cit.: 144–145). Prve vzpodbude za tako osredotočeno zanimanje za jezik in analizo funkcioniranja jezika je Verč sam črpal, če naj dopolnim že povedano o ruskih vzorih, iz del ruskih formalistov – »ljudi desetih in dvajsetih let prejšnjega stoletja, čigar svetovni nazor se je razkrival v besedi – enoti pesniške umetnosti«; še posebej ga je navduševal Tinjanov, ki »je razkril estetsko neločljivost misli in besede«, kot bi dejala

Lidija Ginzburg (gl. Гинзбург 1966: 88). Za intenzivno razmišljanje o jeziku in jezikovnem modeliranju resničnosti, ga je vzpodbujal tudi Jurij Lotman s svojimi raziskavami »umetnost kot jezik« (Лотман 1970). A če upoštevam Verčevu neutrudno opozarjanje na »čas in prostor človekovega bivanja v jeziku« (Verč 2010: 79) in njegovo etično načelo o odgovorni povezanosti raziskovalčevega življenja s stroko (Verč 2018), ne morem mimo citata Mihaila Bahtina, navedenega v Verčevi monografiji *Razumevanje jezikov književnosti*. Ta pravi: »za to, kar sem izkusil in doumel v umetnosti, moram biti odgovoren s svojim življenjem, da ne bi vse, kar sem izkusil in doumel, ostalo neučinkovito v njem« (Verč 2010: 50; gl. tudi Verč 2016i: 162). Citat me ob izjemni pozornosti, ki jo posveča Verč Bahtinovi kategoriji »ne-alibija v bivanju« (gl. Бахтин 2003: 39; prim. Verč 2010: 52; Verč 2016i: 162) navaja na misel, da širino prijateljevega znanstvenega delovanja v veliki meri opredeljuje metodologija Bahtina filozofa-filologa, avtorja dveh variant monografije o polifonem romanu Dostojevskega (*Problemi ustvarjanja Dostojevskega* iz leta 1929 in *Problemi poetike Dostojevskega* iz leta 1963) in nekoliko manj Bahtina filozofa-kulturologa, avtorja knjige o »ljudskem smehu« in »karnevalski kulturi« *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* iz leta 1965. »Nova beseda« Mihaila Bahtina, ki je filozofsko obravnavo Dostojevskega preusmerila k strukturno-ejdetski razlagi velikega romanista (gl. Бочаров 1999: 475), je tudi literarnega zgodovinarja Verča privedla v krog »bahtinistov« in tako velik del raziskav posveča Dostojevskemu, pesniku »razklane osebnosti in njene nemoči v boju z zasužnjujočo ga zlo 'idejo'« (Эткинд 1999: 414). Tolstoja, »odkrivalca, upodabljavca neznane, neponovljive enkratnosti žive resničnosti« (prim. Пастернак 1990: 354), pa Verč nekoliko zapostavi, ko sprejema Bahtinovo opredelitev »monološke« pripovedi, za katero naj bi bile značilne »pomenske

prednosti« in »privilegirane avtorske pozicije« (prim. npr. priostreno oceno Tolstojeve »organizacije pripovedi« v romanu *Ana Karenina*, ki roman približa publicistiki) (gl. Verč 2010: 70–71).

Pravkar nakazana Verčeva pozornost, posvečena jeziku, ob upoštevanju »iskanja pomoči« (Verč 2018) pri klasični ruski literarno-znanstveni tradiciji, me je z mislijo na prijateljev nasvet, naj ne prezrem »poleg stroke tudi življenjski vidik« (n. m.), napeljala pri razmisleku o njegovem ukvarjanju z metodološkimi vprašanji literarne znanosti v navezavi na krizo literarne vede na sodobnih univerzah<sup>4</sup> do kolegovega *programskega teksta*, monografije *Razumevanje jezikov književnosti*, in v njej obravnavane kategorije »modalnost besede književnosti«.

## 2

Teoretska zasnova kategorije *modalnost besede književnosti* in prikaz evolucije modalnosti, ki nakazuje »drugačno zgodbo o ruski književnosti«, sta pri Verču v polni meri tvorno navezana na »‘trdne’ literarnovedne metode« (Verč 2010: 144–145) in ponovil bi, na bahtinsko naravnano odgovoren odnos do povezanosti življenja, znanosti in umetnosti v enovitosti človeka in človeške kulture.

Verč tako izvaja »človekov odnos do lastnega bivanja v jeziku« iz »Lotmanove misli o kulturi kot tekstu«. In med drugim, ko se sprašuje o odnosu do stvarnosti in resnici o njej, ugotavlja, »da se naše bivanje v jeziku zapleta« – »lahko se zatekamo k enemu samemu od ponujenih jezikov [...] lahko pa smo nekoliko manj dogmatski in sprejemamo možnost, da se resničnost sveta poraja v pripovedi o njem« (op. cit.: 75–77).

Opredelitev kategorije modalnost, ki izhaja iz jezikoslovja, pa z mislijo, »da je zgodbo o književnosti mogoče pripovedovati tudi z gledišča modalnosti«, Verč navezuje na kategorijo »sekundarna modalnost«.

Razkriva jo v »odnosu med subjektom izjave (jaz) in predmetom izjave (ne-jaz) ne glede na objektivno preverljivost predmeta ubeseditve«. Zanj naj bi bilo značilno, da »‘resničnost’ ni več logično-semantična kategorija, ampak rezultat zapletenega procesa komunikacije, ki upošteva govorečega, poslušalca, vsebino izjave in jezikovni svet, v katerem se izjava pojavlja« (op. cit.: 78). Tako naravnano razumevanje modalnosti Verč poglobi in razširi s sklicevanjem na postmodernističnega filozofa Mihaila Epštejna in strukturalista Jurija Lotmana. Pri Epštejnu je pozoren na izhodišče, ki odkriva na osnovi treh »bazičnih modalnih glagolskih kategorij *nujnosti* (velelnika), *možnosti* (pogojnika) in *resničnosti* (povednika)« različnost treh literarnih obdobji: usmeritev na racionalno nujnost klasicizma, odkrivanje človekove potencialnosti romantike in izhajanje iz predstave realizma o *resničnosti*, *kakršna je* (Verč op. cit.: 78–79; prim. Epštejn 2001: 27). Nakazovanje podobne različnosti med literarnimi obdobji odkriva tudi pri Lotmanu. Verč navaja njegovo misel »razumeti življenje pomeni naučiti se njegovega nejasnega jezika« in ob tem ugotavlja, da je po Lotmanovem mnenju proces »osvajanja resnice« potekal na več načinov: za klasicizem je pesništvo jezik bogov, za romantiko je jezik srca, za obdobje realizma naj bi veljalo, da je »umetnost jezik življenja in z njegovo pomočjo resničnost pripoveduje o sebi« (Verč op. cit.: 79; prim. Лотман 1970: 11).

- V kontekstu povedanega se mi vsiljuje misel, da sta navedeni Lotmanovi sodbi postali vodilo za Verčevo razpravljanje o modalnosti v »eni od zgodb ruske književnosti«. Na to me še posebej opozarjata Verčevo sprejetje »trditve, da človek ne živi v resničnosti sveta sami na sebi, temveč vsakič v reprezentaciji te« in ob njej zastavljeno vprašanje »kaj ta vsakič pomeni« (Verč 2010. 79). Ta »vsakič« so, kot nakazuje Verč, različne prepletajoče se faze modalnih odnosov med človekom, ki piše ali govori izbrano besedo, in jezikovnim svetom resničnosti,

v katerem se človek in njegova beseda pojavljata. Književnost naj bi bila privilegirano področje za opazovanje teh faz (n.m.). Sledeč Lotmanu (in Epštejnu), Verč razširi definicijo modalnosti »na odnos vsebine povedanega do *ubesedene* resničnosti v pojmovanju govorečega« in to razširitev dopolni s trditvijo, da »se jezikovna modalnost ne izrisuje kot odnos povedanega do (ne)določljive resničnosti sveta, temveč kot odnos do jezika, ki 'vsakič' to resničnost ubeseduje«. Jezikovna modalnost po sodbi Verča naj bi torej bila »zgodba o jezikovnem odnosu do drugega jezikovnega odnosa«. »Eno od zgodb ruske književnosti« naj bi tako predstavile »štiri modalnosti tega odnosa«, ki da so značilne za rusko kulturo (op. cit.: 80–81).

### 3

Štiri modalnosti, ki naj bi predstavile »eno od zgodb ruske književnosti«, so po sodbi Verča: modalnost 1: jezik Boga, modalnost 2: jezik bogov, modalnost 3: jezik življenja in modalnost 4: jezik jezika.

Vsaka Verčeva opredelitev štirih modalnosti bi zaslužila posebno pozornost, ker pa je monografija *Razumevanje jezikov književnosti* pri obravnavi *modalnosti besede književnosti* osredotočena na problematiko ruskega realizma, se bom omejil v skladu z naravnostjo pričujočega zapisa na razmislek o obravnavi modalnosti 3: »jeziku življenja« in z njo povezanimi vprašanji.

Osrednje vprašanje, ki ga zastavlja obravnava modalnosti 3: jezika življenja (in modalnosti nasploh), je, kot kaže, vprašanje o razmerju med Verčevim odnosom do ambivalentne (ne)določljivosti sveta in resnice o njem v sodobnih kriznih razmerah do tradicije ruske kulture. Odgovor na to vprašanje mi posredno nakazuje prijateljeva zasnova »ene od zgodb ruske književnosti«, ki med drugim ugotavlja, da je za rusko

književnost »odnos vsebine povedanega do resničnosti veliko več kot samo modalnost jezika, je kulturna kategorija«. Na to ugotovitev se navezujeta sodbi, da »ruski bralec od umetnika zahteva ‘resnično’ resnico (podčrtal A.S.) in da estetika kot odločujoča kategorija igra »v ruski kulturi sekundarno vlogo« (Verč 2010: 80). Če sem ob tem pozoren še na opombo, ki spremlja ti dve ugotovitvi, mi kontekst vsaj deloma nakazuje, kako *literarno življenje*<sup>5</sup> Rusije, še posebej sodobne, pogojuje Verčevo razmišljanje. V opombi je namreč zapisana trditev, kako je dejstvo, da je »za ruskega bralca književnost veliko več kot estetska kategorija, razvidno tudi iz razočaranja nad njeno učinkovitostjo«. Verč se pri tem sklicuje na radikalnega avtorja *Kolimskih zgodb* Varlama Šalamova, ki »ne verjame v književnost, v njeno sposobnost, da bi izboljšala človeka« in na polemična razmišljanja v obdobju razpada Sovjetske zveze o »‘krivdi’ velike ruske literarne tradicije za tragedijo 20. stoletja« (n. m.). – Povedano me navaja na domnevo, da Verč, ko snuje z vidika modalnosti »eno od zgodb ruske književnosti« ob misli na tradicijo ruske kulture in upoštevanju ambivalentne (ne)določljivosti stvarno-zgodovinskega sveta posveča pozornost predvsem umetniški resnici, zgodovinska resnica je nekje na robu. »Drugi stvarnosti«, ki jo ustvarja fikcija, izhajajoča iz pisateljevih življenjskih izkušenj in spoznanj (prim. Гинзбург 1999: 9), namenja Verč v tem kontekstu pozornost skozi prizmo »resničnosti jezika« in resnice »človeka, ki je deloval z besedo in v besedi« (Verč 2016c: 78).

Potrditve te domneve mi posreduje tudi kolegov razmislek o »realistični stavi na resničnost«. Rekel bi, da Verč tu odkriva dihotomijo med zgodovinsko in umetniško resnico, ko govori o »zanki«, v katero naj bi se ujel Dostojevski v 80. letih prejšnjega stoletja. To naj bi doletelo klasika ruskega romana v času, »ko se je med pisatelji t. i. ‘druge proze’ (Vjačeslav Pjecuh, Jevgenij Haritonov, Vladimir Sorokin, Ljudmila

5  
Termin Borisa  
Ejhenbauma лите-  
ратурный быт.

Petruševska, Jevgenij Popov) začel vnovič obračun z literarno tradicijo«. Verč ugotavlja, da se je tudi v Rusiji v tem času izoblikovalo mišljenje o virtualnosti ubeseditve, ki je primerljivo s poskusi avantgarde in poznejše obdobja postalinske »odjuge«, da bi kritično presegli književne modele, neustrezne potrebam »realnega« sveta. Spori o večji ali manjši »resničnosti« ubeseditve tega obdobja naj bi dopuščali »možnost, da literarna beseda morda sploh nima nič opraviti z resnico 'realnega' sveta«. Te ugotovitve Verč podpre z izjavo Vjačeslava Pjecuha, ki je znameniti začetek romana *Zločin in kazen* (»V začetku julija, ob nenavadno vročem vremenu, je proti večeru neki mlad človek prišel iz svoje čumnate[...]«) »izločil iz območja 'realnega' ('resničnega')«, ker naj bi se pisatelj »vse to izmislil« (kot pravi Pjecuh). Pjecuhove besede naj bi se pomenljivo v marsičem ujemale z besedami samega Dostojevskega, ki je v epigrafu k romanu *Bedni ljudje* med drugim zapisal, da »bereš... nehote se zamisliš – in že ti vse mogoče neumnosti silijo v glavo; prav zares bi jim prepovedal pisati« (Verč 2010: 115). Po mnenju Verča tudi ta epigraf, izposojen pri Vladimirju Odojevskem, priča, da je vprašanje »o prehodu med resničnostjo in njeno ubeseditvijo ključnega pomena« (op. cit.: 112). – Navedeno mnenje dopolnjuje poglavje *Dva činovnika: Akakij Akakijevič in Makar Devuškin*. V njem Verč zastavlja vprašanje »ali je ubeseditvev znakovna rezultanta v resničnosti, ali pa je, obratno, pojav v resničnosti znakovna rezultanta ubeseditve« (op. cit.: 105). Odgovor na to vprašanje daje Verčevo opozorilo na upor v romanu *Bedni ljudje* analitično upodobljenega Devuškina Gogoljevi sintetični upodobitvi Akakija Akakijeviča. Upodobitev činovnika naj bi namreč v *Plašču* podobno kot v drugih »fizioloških orisih« tistega časa zaprla življenje carskega uradnika v otipljivo posplošujočo referenčnost. Sam upor Devuškina proti taki ubeseditvi, pa naj bi nas pripeljal do zaključka, da »čim bolj je ubeseditvev prepričljiva [...], tem bolj se odpira brezno,

ki domnevno ali zgolj zaželeno resnico o resničnosti ločuje od resnice njene ubeseditve« (op. cit.: 112). S problematiko realizma in zanko »nove besede«, ki naj bi končno povedala resnico o celoti človekovega bivanja, se ukvarja tudi razprava *Bedni ljudje Dostojevskega in vprašanje realizma* iz leta 2008 (gl. Verč 2016c). V njej je zapisana misel:

*K sreči je bil Dostojevski pisatelj, bil je človek, ki je deloval z besedo in v besedi in je prav zato nastavljeni zanki znal uiti z zavestjo o mejah in možnostih ubeseditvenega dejanja. Svoji veri v 'celoto' se ni odpovedal, odpovedal se je možnosti, da je jezik to 'celoto' sposoben vračati in se udejanjati kot resnica o njej. Dostojevski ni edini, ki mu ni uspelo odkriti ne 'celote' ne resnice o njej, vendar nam je v zameno odkril odgovornost za ubeseditveno dejanje. To etično dejanje smo od Bahtina dalje (Bahtin 1929) sicer različno poimenovali, njegovo bistvo pa je v naravi same ubeseditve, ki ni resnična zato, ker nam razkriva resnico o stvarnosti, pač pa zato, ker je fenomen jezika tisti edini prostor, ki ga stvarnost ponuja človeku kot možnost, da se lahko v znakih svojega življenja pojavlja kot 'resnica' neponovljive prisotnosti v njej (Verč 2016b: 78).*

Oznaka Dostojevskega, pisatelja in človeka, navezuje Verč na Bahtinovo teorijo romana iz dvajsetih in tridesetih let in filozofovo etično kategorijo »ne-alibija v bivanju«. V njej prisotna teza o naravi ubeseditve me napeljuje na razpravo *Osservazioni sul realismo* iz leta 2004,<sup>6</sup> v kateri srečamo Verčevi tezi o »naravi ubeseditve« ustrezno kritiko znane Auerbachove knjige *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) z nekoliko poenostavljenim razumevanjem termina mimesis, pogojnim sprejetjem avtorjeve teze »z vidika pristopa k 'jezikovno-zgodovinskemu' razvoju književnosti« in zavrtnitvijo Auerbachovega izhodišča, »osnovanega na procesu mimesis, ki naj

**6** Razprava je bila deloma povzeta v monografiji *Razumevanje jezikov književnosti* (Verč 2010: 114) in leta 2011 objavljena v ruski inačici pod naslovom *Реализм как литература различия* (Verč 2016e).

7

Med njimi naj bi bili tudi taki, ki so podobno kot Frankfurtska šola (Adorno, Benjamin) kritizirali Lukásevo teorijo »odseva« resničnosti (Verč 2016d: 86; Verč 2016e: 105).

bi se od 'narave' (od zunajliterarne resničnosti) premikal k besedilu«. Tej zavrnitvi se pridružuje kritični odnos do »vseh pristopov k literarnemu realizmu, od Belinskega do Lukácsa, in vseh tistih,<sup>7</sup> ki so resničnost kot kategorijo *per se* postavljali 'pred' njeno ubeseditev« (Verč 2010: 114; gl. tudi Verč 2016d: 85–86; Verč 2016e: 105). – Kritika Auerbacha ob pojmovanju mimesis, omejenem na pomen »posnemanje«, in pristopov k realizmu, ki resničnost postavljajo »pred« njeno ubeseditev, ustreza tudi Verčevi obravnavi (zgodovinskega) realizma z vidika modalnosti 3: jezika življenja.

4

Verčev pristop k tako naravnani obravnavi realizma se prične z ugotovitvijo, da realizem sledi prelomu romantike z obdobji, ko je »jezik resničnost kulturno že strukturiral, zdaj kot fiksirani jezik mita ali religije [modalnost 1: jezik Boga, značilen za rusko srednjeveško religiozno književnost], zdaj kot (normativno) ubeseditev celostne harmonije [modalnost 2: jezik bogov, značilen za obdobje klasicizma]«. Prelom, ki se je zgodil v obdobju romantike, pa je preobrnil, kot ugotavlja Verč, več stoletij ustaljeni odnos med povedanim in resničnostjo: resničnost sveta ni več v danosti jezika, ampak se «osnuje v osebni besedi in se pojavlja z jezikom, ki ga človek o tej resničnosti 'vsakič' na novo proizvaja« (Verč 2010: 84–85). Pri realizmu naj bi ta preobrat privedel do prepričanja, da je sposoben »uvida v resničnost, 'takšno, kakršna je'«. Preobrat, ki ga izvede realizem, pa naj bi z »jezikom življenja« »odprl Pandorino skrinjico neskončnih možnosti opisov in naričaj o tej resničnosti; to naj bi povzročilo kar nekaj težav. Realizem je kar naprej vkleščal resničnost v svoj jezik (v »velike zgodbe«) in v razmeroma kratkem času realistične opise dopolnjeval z adicijskimi informacijami.

Zaradi tega je postopoma v modalnosti »odnosa povedanega do resničnosti« kategorija resničnosti plahnela (op. cit.: 89).

A Verč kot vesten historik ne pozablja na dejstva. In tako nam sporoča, da se je v obdobju realizma »razširila nekdanja jezikovna enovitost resničnosti in obogatila s prej neznano kategorijo 'razlike'« (Verč op. cit.: 85). Podobno kot avtorju romana *Bedni ljudje* se po kolegovem mnenju tudi realizmu ni posrečilo opisati realno življenje »takšno, kakršno je«. Sčasoma so se mu razkrile razlike med izbranimi opisi realnosti in s tem tudi prebujeno vedenje, da vpetje sveta v besedo ni nevtralna operacija. V obdobju realizma se je tako sčasoma uveljavila kategorija »razlike« in književnost realizma se je postopoma spreminjala v »književnost razlike«. Ne glede na še vedno prisotno »razsvetlensko« tendenco povedati resnico o svetu in človeku, ki živi v njem, z objektivno besedo, je dobilo veljavo spoznanje, da je ubeseditiv ena od *možnih* snovanj resničnosti. »Književnost razlike« je tako po Verčevi sodbi zapustila svetu dragocen nauk, da je vsaka ubeseditiv realnega sveta prav zaradi tega, ker je *ubeseditiv*, tudi *možni* izbor ubeseditve, a *izbor*<sup>8</sup> ni možen brez npravstvene odgovornosti. V svetu, ki se vedno bolj orientira po upodobljeni realnosti, za razliko od realizma vedno manj diferencirani in vedno bolj nasilni in pojavljajoči se kot zapovrstni edini Tekst, tak nauk najbrž ni odveč, zaključuje Verč (gl. Verč 2016d:92–93; Verč 2016e: 111).

## 5

Proti koncu 19. stoletja se zgodovinski realizem iztroši. Iluzija o neposrednem odnosu med pojavom in besedo, ki pojav opisuje, se razblini (Verč 2010: 114). V obdobju, ki sledi: »Beseda ni več samo poslušno orodje za ustrezno ubeseditiv, opis, posnemanje, neposreden prikaz

**8** Prim. Lotmanovo izjavo o avtorjevem izboru sižeja in napaki naivnega realizma (Лотман 1970: 361–362).

ali sublimacija obvezne, umišljene, zaželene ali resnične stvarnosti, je stvarnost sama na sebi« (op. cit.: 85).

Verč, izhajajoč iz načela literarne evolucije Tinjanova o prehodu iz enega literarnega sistema v drugi literarni sistem v prepletu modalnosti (op. cit.: 87), zapisuje: kopernikovsko revolucijo, ki je to besedo (jezik ubeseditve), postavila *pred* ali *nad* predmet ubeseditve, je najbolj ustvarjalno dojel Andrej Beli. O Andreju Belem in njegovem romanu *Peterburg*, razpravlja v poglavju s pomenljivim naslovom *Mimetična resničnost stvarnosti in (ne)mimetična resničnost jezika*. V skladu s povednostjo naslova je ugotovitev, kako Andrej Beli, ko pripoveduje o nekaterih resničnih dogodkih in družbeno-kulturni reakciji nanje (revolucija 1905, poraz v rusko-japonski vojni 1904–1905 idr.), gleda na vse to po eni strani skozi prizmo že ubesedenih svetov, ki jih odkriva v bogati zakladnici ruske književnosti (Gogolj, Dostojevski, Puškin), po drugi strani pa skozi še neizkoriščeni potencial, ki ga ponuja sam jezik (v prepletu poezije in proze). Beli naj bi premišljeno predelal »ustaljeni vzorec ruskega realističnega romana« in če je realistični roman »gradil svoj potencial resnice na prevladujoči referenčno-denotativni reprezentaciji, se pri Belem nič manjši potencial resnice izrisuje kot resničnost jezika«. Tako naj bi se odpirala pot k »ne-mimetični« književnosti – »teža odnosa med povedanim in resničnostjo« naj bi se prevesila na povedano (na jezik ubeseditve) (op. cit.: 126).

Spremembe, ki so porodile inovativnost avtorja romana *Peterburg*, naj bi utrle dve poti, ki bosta zaznamovali nadaljnjo usodo ruske književnosti 20. stoletja. Če nekoliko poenostavim, bi rekel, da Verčeva deloma pesniška predstavitev teh poti nakazuje dva različna odnosa do referenčnosti upovedanega. Razlika med njima pa naj bi bila v tem, da eden sprejema jezik kot sekundarni produkt stvarnosti in je govor o (umišljeni) danosti sveta (mimetičnost) in drugi, sprejema stvarnost,

ki da se osnuje in utemeljuje v jeziku, in je govor o resničnosti jezika (ne-mimetčnost) (prim. op. cit.: 127).

Na poti »danosti resničnega sveta« se je v obdobju sovjetske Rusije uveljavljal »mimetični realizem« v različnih spreminjajočih se variantah. Verč na osnovi poglobljenega poznavanja tega obdobja preudarno ugotavlja, da je še posebej do leta 1953 v modalnosti odnosa med »povedanim« in resničnostjo v pojmovanju govorečega« vlogo »govorečega« prevzemal »uradni adresant«, nosilec Teksta sovjetske kulture. Ta si je lastil pravico, da v spreminjajočih se razmerah »resničnosti« sovjetske Rusije in oficialnega odnosa do njih vsakokrat izoblikuje ustreznost »povedanega« (normativnega »jezika resničnosti oz. življenja«) (op. cit.: 127). – Resničnost se je pojavljala kot danost, »kakršna mora biti« (v skladu z jezikom »največjega človeka vseh časov in narodov«, varianti srednjeveškega »jezika Boga«) (prim. op. cit.: 89). – A kot ugotavlja Verč, je takšna neomajna oblastniška stava na jezikovno določljivost sveta, »kakršen mora biti«, konfliktne narave (prim. op. cit.: 130). Klic po ubeseditvi »zgodovinske resnice« je v manjši ali večji meri vsaj tlel skozi vse sovjetsko obdobje.

Verč ta klic zaznava v ruski kulturi od leta 1953, ko naj bi bila »ruska književnost znova poklicana k ubeseditvi sveta, ki 'zares obstaja', ker se zaradi 'neiskrenosti' literarne pripovedi že ubesedene resničnosti o njem izkažejo kot ne- ali polresnične« (op. cit.: 128). Kategorija »neiskrenost« je povzeta iz programskega članka Vladimirja Pomeranceva *O iskrenosti v literaturi* (1953), ki prepore od vloge umetnika, odkrivalca »resnične« resnice sveta, navezuje na status ustvarjalca iz časov klasičnega realizma. V tej zvezi Verč omenja Dudinceva, pisca romana *Človek ne živi samo od kruha* (1956), in Solženicina, avtorja povesti *En dan Ivana Denisoviča* (1959). Dudincev naj bi s svojim romanom osnoval »vzporedno resničnost«, ki »'ob' prejšnji (pol)resničnosti prav tako

obstaja«. Solženicin pa naj bi s svojo povestjo ubesedoval resničnost, »ki je bila ‘nema’ vse do [njegove] ubeseditve«. Ti dve oznaki posplošuje misel, da realizem v sovjetskem obdobju »po eni strani ‘caplja’ za vedno novimi (uradnimi) teksti resničnosti in prilagaja mero njene ubesedljivosti sprotnim ‘tekstovnim referenčnostim’, po drugi pa ubeseduje še nepoimenovano resničnost in jo obenem osnuje kot novo [‘avtentično’] »tekstovno referenčnost«. Navedena misel me vrača k Verčevemu razglabljanju o »zanki« oziroma »poti k vpetosti in ujetosti v ‘jezik življenja’« in rešitvi iz nje. Pozornost vzbudi ob tej vrnitvi izziv, ki vodi k zaključku: če se je klasični ruski realizem rešil iz zanke »samodejne resnice«, ki ga je dušila, tako, da se je prav zaradi svojega neizvedljivega izhodišča udejanjil le kot »književnost ‘razlike’« (op. cit.: 129), potem nakazujejo izhod iz mimetičnosti »romani, ki se sprašujejo predvsem o sami reprezentaciji«. Z vidika Verčeve osrednje teze (povzete po Lotmanu), da se kultura manifestira kot tekst, nakazuje skupni imenovalec vseh teh literarnih del ugotovitev: »vsak poskus dohajanja ‘stvari na sebi’ je že vnaprej izgubljena bitka, ker se neizbežno konča z zmagoslavjem besede« (op. cit.: 130). Dokaz, da je »tekstovna referenčnost« referenčnost samega jezika, ne pa sveta, [na katerega] se jezik zgolj navezuje« (n. m.), izpeljuje Verč z obravnavo »dvojnega jezika ‘resničnosti’ Leonida Leonova (op. cit.: 131–132), »ambivaletnosti jezika ‘resničnosti’« Borisa Pilnjaka (op. cit.: 132–136) in »jezika jezika kot jezika ‘resničnosti’« Andreja Platonova (op. cit.: 136–141).

Če naj pričujoči zapis ne bo prehudo nabit z najrazličnejšimi detajli in *dolgovezen*, se moram omejiti in prijateljevo »trdno literarnovedno« analizo jezikov pomembnih romanistov, preskočiti in se zadovoljiti z razmislekom, ki mi ga ponuja sinteza poglavja *Bralčevo obzorje pričakovanja* (op. cit.: 142–145). Prijatelju pa se moram ponovno opravičiti, ker sem izpustil raziskavo, ki dopolnjuje Verčevo razpravo iz osemdesetih

let *Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let* (gl. Verč 2016h: 311–320), in še posebej pozornost, ki jo posveča sovjetskemu klasiku – Andreju Platonovu<sup>9</sup>.

## 6

Dokaz oziroma predstavitev končnega zmagoslavja besede (resničnosti jezika) je izpeljan z predstavitvijo »zgodbe o premiku, ki je v razmeroma kratkem obdobju 20. let prejšnjega stoletja zaznamoval samospraševanje o mejah in možnostih modalnega odnosa med povedanim in resničnostjo«. V spreminjajočem se odnosu do stvarnosti naj bi se ta premik dogodil kot »prehod od realističnega 'jezika resničnosti' k 'jeziku jezika'« in izkazal kot »dokončni prehod od mimetične k ne-mimetični književnosti«. – Verč ga poskuša ponazoriti na primeru treh prozaikov (Leonova – Piljnjava – Platonova), ki jih je izbral zato, ker meni, da ti trije »s svojo ubeseditveno izbiro nazorno pripovedujejo zgodbo o premiku, ki je v razmeroma kratkem obdobju 20. let prejšnjega stoletja zaznamoval samospraševanje o mejah in možnostih modalnega odnosa med povedanim in resničnostjo« (Verč 2010: 142).

Prehod od mimetične k ne-mimetični književnosti naj bi se začel pri ustvarjalcu romana *Tat* Leonidu Leonovu. Leonov se sicer ni odpovedal realističnemu »jeziku življenja«, vendar je v treh redakcijah romana *Tat* do neke mere upošteval realistično »razliko«. – Verč to ponazori s shemo modalnih odnosov: »*Leonov 1* [prva verzija romana *Tat*]: več ubeseditve za eno predmetno otipljivo resničnost« in »*Leonov 2* [druga socrealistična verzija romana *Tat*]: ena ubeseditve za eno predmetno otipljivo resničnost (op. cit.: 142–143).

Piljnjava je šel korak dalje. Za pisatelja, ki je meril življenje z umetnostjo« (op. cit.: 133), se stvarnost, ki jo jezik opisuje, »pojavlja

<sup>9</sup> Bralca velja opozoriti na Verčevo prvo italijansko izdajo povesti *Kotlovan* Platonova (*Lo Sterro*, 1993) in na razprave o tem pisatelju, kot so še posebej analitična razprava *Kolhoznoe solnce: alcuni aspetti della metafora nel racconto Vprok di Andrej Platonov* iz leta 1989 (Verč 2016a: 237–261) in interpretaciji romana *Čevengur - Roman mit in roman o mitu* (Verč 2016g: 191–202) ter povesti *Temelj/Kotlovan - Utopija prehojene poti* (Verč 2016f: 145–166), v katerih vsestransko poetološko obravnavo dopolnjuje tudi socialno-kulturološki vidik.

kot sočasno prepletanje kulturnih in osebnih jezikov (tudi avtorja samega). Modalne odnose pri Piljnjaku torej zaznamuje ena ubeseditev večpomenske otipljive resničnosti (n. m.).

Platonov pa naj bi vnesel v »umetniško zavest o resničnosti, ki se pojavlja kot jezik«, ko je ta v ruski književnosti bila že ustaljena, novo spoznanje: »jezikovni konstrukt resničnosti je do take mere resničen, da določa tudi naše bivanje v svetu realnega«. Krog »naše vpetosti in ujetosti v jezik« naj bi bil tako sklenjen. »Od besede, ki nam [...] lahko vrača zdaj razlike resničnega sveta (Leonov 1), zdaj nedvoumno celovitost sveta (Leonov 2), do besede, ki s svojo »naravno« večsmerno referenčnostjo (ambivalentnostjo) lahko le potrjuje prav tako naravno nedoločljivo celovitost sveta (Piljnjak), je književnost »v prozi« dokončno uvidela potencial besede. Ta potencial besede je spoznal Platonov in s svojim ustvarjanjem nazorno pokazal, kako je beseda »z izhodiščem v množtvu svojih morebitnih pomenskih in formalnih možnosti sposobna sama ustvarjati 'ničto' predmetno oprijemljivost resničnosti sveta in nas celo prepričati, da v njeni celovitosti 'zares' živimo« (op. cit.: 142).

## 7

Verč trdno vztraja pri tezi o »resničnosti jezika«. Zato ob ugotovitvi, da so evropske književnosti in tudi ruska književnost že na začetku 20. stoletja zapuščale mimesis, kritično nastopa proti »uradnim« in »neuradnim« bralcem, ki so prezrli ta premik in še vedno potiskajo književnost v mimesis. In če se je v tudi v Rusiji po letu 1989 pojavila zadržanost do književnosti kot kažipot v resničnost »pravega življenja« (npr. pri odnosu ruske »druge proze« do klasike), naj bi bilo v sedanjosti vse bolj razširjeno ponovno poudarjanje ustaljenega »preroškega«

bistva književnosti. Tako dojemanje »preroškega« strogemu analitiku ne ustreza, zato meni, da bi »preroškost« književnosti lahko sprejeli ne zato, ker bi nam pripovedovala o resničnosti, česar še ne vemo, temveč zato, »ker se je prva vprašala o mejah in možnostih [...] opredeljevanja resničnosti kot jezikovnega pojavljanja« (op.cit.: 145). – Tako spraševanje je privedlo na koncu dolge poti modalnih procesov [in razmišljanja o njih] »do zavesti o dominantni vlogi jezika, ki je porodila spoznanje, »da živimo samo v svetu znakovne reprezentacije, ki jo je mogoče kot človekov 'produkt' celostno izoblikovati, ravnodušno sprejeti, neravnodušno odklanjati ali razgrajevati v njenih konstitutivnih elementih«. Verč to misel zaključí z enim ponavljajočim se sklepov, ki pravi: »Prav zato, ker je njen [reprezentacije] konstitutivni element znak (jezik), je zgodbo o (ruski) književnosti mogoče ponazoriti z izhodiščem v njem« (op.cit.: 149). Ponazoritev, ki nam jo ponuja Verč srečamo že v prvem delu monografije *Razumevanje jezikov književnosti* v shemi, ki naj bi predstavila »fabulo ene od možnih zgodb o (ruski) književnosti.« Po tej shemi naj bi modalni procesi v obdobjih od 12. do 13. stoletja (»sveta resničnosti, ki ima že svoj jezik« – modalnost 1, modalnost 2) potekali v smeri »ubesedena resničnost – pojmovanje govorečega – povedano. Modalni procesi v obdobjih 19. in 20. stoletja (obdobja »sveta resničnosti, ki ga jezik osnuje in se v njem utemeljuje« – modalnost 3 in modalnosti 4) pa naj bi ubrali obratno smer: od povedanega k pojmovanju govorečega in ubesedeni resničnosti (op. cit.: 91). – Shema sama na sebi kot abstraktna posplošitev zaključkov bi mi najbrž ostala tuja, če je ne bi spremljalo kolegovo opozorilo na krizo sodobne humanistične misli, ki prizadeva tako literarno umetnost kot literarno vedo/znanost, in na poskus, kako odgovoriti nanjo (na univerzi in zunaj nje). Dovolil si bom, da tehtnost in širino misli o krizi in o odgovoru nanjo neposredno izrazi BESEDA prijatelja samega:

## 10

Ne vsi: med njimi so npr. moja vrstnika Mihail Gasparov (1935–2005) in Segej Averincev (1937–2004) in mlajši Andrej Rančin.

»Danes je sub-jectum postmoderno 'umrl', ker je nedoločljiva postala oblika, ki naj bi ga opredeljevala (jezik). Kriza identitete je 'kriza jezika', ki že po svoji etimologiji (gr. κρίσις) zahteva izbiro [...]. Morda je prvi korak na poti do nje sprejemanje možnosti, da se človekovo bivanje v jeziku vedno pojavlja z avtentičnostjo, za katero ni nujno, da jo vzporejamo z resničnostjo (katero?). Književnost to avtentičnost hrani v sebi: pripoveduje nam zgodbo o govorečem (piščetem) človeku, ki je v svojem besednem odnosu do sebe do pojmovane resničnosti vedno avtentičen [...], umetnik je vedno nosilec lastne besede. Kar se spreminja, je odnos, ki ga z njo kot nosilec govornega dejanja vzpostavlja. Če izhaja iz prepričanja, da resničnost že ima svoj jezik, je v svojem odnosu do besede navidezno odsoten, ker njegova beseda že obstaja (v jeziku Boga); če mu jezik resničnosti uhaja in mu zato uhaja tudi odnos do njene ubeseditve, ga ob zavesti o svoji nepopolnosti zakrknjeno išče v zaželeni ustreznosti drugega, že pripravljene jezika (v jeziku bogov); ko je prepričan, da je resničnost z besedo dokončno 'ujel', je njegov odnos do jezika suveren [...] (v jeziku življenja); ko uvidi, da se resničnost pojavlja kot jezik in je zato odnos do njene ubeseditve zamenljiv z drugim jezikovnim odnosom, odčara začarani krog, v katerem sta se ujela resničnost in beseda (v jeziku jezika)« (op. cit.: 90–91).

Zaključke, ki jih posreduje navedena izjava, pripravlja kolega, ko govori (med drugim) o odgovornosti literarne vede in o izobrazbi in kritičnem mišljenju, ki naj bi ju študent pridobil na univerzi (gl. op. cit.: 18–20, 30–33).

## 8

Če poskušam dojeti srž kolegovnega razmisleka o odgovornosti literarne vede, bi rekel, da nas-literate ta razmislek opozarja, kako smo<sup>40</sup> odprli

Pandorino skrinjico neskončnih opomenjanj (interpretacij) in potem to skladišče vsakršnih nepredvidljivosti podredili podpori in dokazovanju zaprtih sistemov (npr. za »pravoslavno« literarno vedo) in konkurenci na tržišču. Pri tem naj bi se literarna veda »pretirano in nekoliko vzvišeno ukvarjala z iskanjem smisla sveta in človekovega življenja [...], vse manj pa z nekoliko skromnejšim opazovanjem ubeseditvenih procesov in mehanizmov, ki sam smisel proizvajajo« – z »opazovanjem preverljivosti samega pojavljanja pojava« (op. cit.: 19–20) v »resničnosti jezika«. – Obramba ruske »trde« literarne šole in njenih tvorcev (od Tinjanova do Lotmana) ob razmišljanju o izobraževanju in utrjevanju kritičnega mišljenja študentov na univerzi (op. cit.: 30–33), pa priča, kako je Verč zavzet za znanstvenost literarnih raziskav, ki ne ustvarjajo novih smislov, ampak poskušajo iz literarnega dela z manjšo ali večjo verjetnostjo izluščiti smisle, ki v stvaritvi obstajajo, in tako z etično zavzetostjo bogatijo znanje in ohranjajo z razumevanjem »drugega« (avtorja) estetsko celost stvaritve.

A če sem ob tem pozoren na kolegovo razmišljanje o nadomestilu »končnosti razlage« z »neskončnostjo razumevanja« (op. cit. 33),<sup>11</sup> bi rekel, da ob »tistem manj« konkretnosti filološke analize teksta, kolega upošteva tudi »tisto več« interpretacije (prim. Gasparov 2008, 204–205). »Tisto več« dojema, kot kaže navedek o *Hamletu* (op. cit.: 35), v smislu Lotmana in njegove ugotovitve, da »nam Shakespearov *Hamlet* daje več informacij, kot jih je svojim sodobnikom, ker je soodnosn z vsemi naslednjimi zgodovinskimi izkušnjami človeštva« (Lotman 1968: 187).

Prijateljevo »tisto manj« konkretnosti filološke analize, a tudi »tisto več« sta tako v pogovoru z njim kot v branju njegovih besedil (ne samo strokovnih) zbujala pri meni nenavadni interes in spoštovanje, kako prizadeto in odgovorno (s samosvojim verčevsko-tržaškim »ne-a-libijem«) biva v besedi in deluje z besedo v prizadevanju razumeti

**11**  
Gl. tudi poglavji  
*Meje razumevanja*  
in *Razumevanje* (Verč  
2010: 34–39).

JAZ-TI-ON. Sam sem si to razlagal kot sin Primorke, ki je v mladosti doživela genocid, morala zapustiti rodno Gorico in si potem – kot izgnanka, ko je brala sinu Župančičevega *Cicibana*, – zastavljati vprašanje: »Ne sme beseda kar naprej svobodna preko vseh ti mej?«

V štirih knjigah zbranih del Verčeva navezanost na jezik kot vrednoto in predmet opazovanja zasluži posebno pozornost. To velja še posebej za jezikoslovno naravnane raziskave, ki svojstveno sledijo ruski »trdi« znanosti pri obravnavi funkcij jezika v literarnih tekstih in so nekoliko nenavadne za literarno vedo na Slovenskem. Takšne so: ena njegovih zgodnjih razprav, ki se ukvarja v sklopu analize teksta s prislovom *vdrug* v naraciji Dostojevskega (1977), izrazito jezikoslovna zasnovana razprava o leksikalnih morfemih v Puškinovem *Jevgeniju Onjeginu* (2013) in poetološko zastavljena obravnava metafore *kolhoznoe solnce* v povesti *Vprok* Andreja Platonova). Spodbudno teoretično dopolnilo navedenim razpravam ponujata obravnava nekaterih zgodovinskih vprašanj o ritmični prozi in še posebej razprava o narativnosti Puškinove pesmi *Jaz sem vas ljubil*, ki povezuje za Verčeve raziskave značilno (v pričujočem zapisu večkrat nakazano) povezavo estetske in etične problematike.

»Tisto več« se izkaže v Verčevih literarno zgodovinskih, primerjalnih in kulturoloških razpravah in esejih, kot so na primer: spremena beseda *Utopija prehojene poti* k prevodu Draga Bajta romana *Morje mladosti* in povesti *Temelj* (*Kotlovan*) Andraja Platonova, *Usoda Dantejevih Nebes v razvojni poti ruskega romana in Aspetti dell'oltretomba nella cultura russa precristiana*. A tudi v teh delih je prisotna »resničnost jezika«, ki se izrazi v *Utopiji prehojene poti* neposredno v poglavju *Temelj in vprašanje jezika*; Ta dopolnjuje predstavitev pisateljve literarne poti, prisotnosti ruske filozofske misli in literarnega modela ruske utopične misli v povesti.

\*\*\*

Ker pa »se na svetu nič ne začne in nič ne konča«, kot me je na začetku opozoril prijatelju drag klasik Fjodor Mihajlovič Dostojevski, bi na koncu rad tega stvaritelja »velikih zgodb« rešil »zanke«, v katero naj bi se ujel (po ugotovitvah pisatelja ruske »druge proze« Pjecuha in še koga). Tako bi pomiril sebe in, kot tudi upam, vznemirjenega prijatelja. – Stvaritve »velike proze« (romanov) Dostojevskega in Tolstoja (če omenim samo njiju) so meni in, drznil bi si reči, tudi prijatelju, vrednote, ki bi jih zaradi nekakšnega »brezna«, med »domnevno resnico o resničnosti« in »resnico njene ubeseditve« lahko označevali z varljivo metaforo »zanka« (Verč 2010: 112). Saj tudi prijatelj – v sicer nekoliko neustrezni povezavi (z Bogom in bogovi – modalnosti 1 in 2) – ugotavlja, da »življenju ne moremo ne pripisovati kategorije resničnosti prav zato, ker se v svojem času in prostoru [pojavlja] kot resničnost jezika« (op. cit. 119). Literarna zgodovina in estetika pa razkrivata, da literarno ustvarjanje pozna (če ponovim z ustreznim poudarkom) tudi »*drugo resničnost*«, ki jo ustvarja fikcija, izhajajoča iz pisateljevih *življenjskih* izkušenj in spoznanj. In da, ko govorimo o *mimesis*, ne smemo pozabiti, da za estetiko in tudi literarne ustvarjalce »*mimesis* ni samo posnemanje, temveč hkrati aktivno ustvarjanje, poezija ali *poiesis* (ποίησις)«; ali »kot pravi Goethe, »die zweite Natur«: življenje kot ga vidijo umetnikove oči, stvarnost, osvobojena vsega slučajnega in navideznega« (Gantar 1982: 29). Znana literarna zgodovinarka Lidija Ginzburg, učenka Jurija Tinjanova, pa zatrjuje: »Umetnik ustvarja znake, ki utelešajo misel, in njo ni mogoče ločiti od njih, ne da bi jo razdrli« (Гинзбург 1999: 99). To trditev dopolnjuje še druga misel Lidije Ginzburg, ki sledi Goetheju: »Tolstoj, Dostojevski in drugi veliki romanopisci so pokazali, kaj lahko postane za duhovno življenje človeštva 'druga resničnost',

fiktivna stvaritev genija«. Sam bi navedenim mislim dodal še spoznanje psihologa Vigotskega, ki Goethejevo poudarjanje evangeljskih besed »Na začetku je bila beseda« prestavi na besede Fausta »In Anfang war die Tat« in zaključuje: »Beseda ni bila na začetku. Na začetku je bilo dejanje. Beseda verjetneje oblikuje konec kot začetek razvoja. Beseda je konec, ki krona dejanje« (Выготский 1996: 361). – Zastavlja se nam kar nekaj izzivalnih vprašanj, tudi v tem je vrednost Verčevih raziskav.

In tako bi končal in zapisal, da mi povedano nekako ohranja upanje, da bova s prijateljem Vančkom v letih, ki so morda še pred nama, sproščeno razmišljala tudi o tem, kar prijatelj imenuje »večplastna in večfunkcionalna zmogljivost jezika« (Verč 2010: 154) in o čemer govori tudi BESEDA vsebinsko izjemno bogatega sporočila štirih knjig zbranih del Ivana Verča. ♡

## Literatura

- BAHTIN, MIHAIL M., 1999: Umetnost in odgovornost. *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: Studia humanitatis. 7–8.
- DOSTOJEVSKI, F. M., 1989: *Nova beseda. Zapisi in razmišljanja o (literarni) umetnosti in umetniškem ustvarjanju*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GANTAR, KAJETAN, 1982: Mimesis. Aristoteles, *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba. 26–30.
- KMECL, MATJAŽ, 2016: Jože Koruza, nekaj spominov nanj. *Jezik in slovstvo* 61/3–4. 7–12.
- LOTMAN, IU. M., 1968: *Lektsii po struktural'noj poetike. Vvedenie, teoriia stikha*. Providence, Rhode Press: Brown University Press.
- VERČ, IVAN, 1998: »Moja Rusija«. *SLOVENIJA – RUSIJA (pogled v preteklost in sedanost)*. Ljubljana: Bilten DSR 3. 78–80. [Gl. tudi: Verč 2016m.]
- VERČ, IVAN, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- VERČ, IVAN, 2016: ВДПУГ: L'improvviso di Dostoevskij. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 1. 5–50.
- VERČ, IVAN, 2016a: *Kolhoznoe solnce*: alcuni aspetti della metafora nel racconto *Vprok* di Andrej Platonov. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 1. 237–261.
- VERČ, IVAN, 2016b: Корневые морфемы в *Евгении Онегине* А. С. Пушкина. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 1. 299–326.

- VERČ, IVAN, 2016c: *Bedni ljudje* F. M. Dostojevskega in vprašanje realizma. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 65–79.
- VERČ, IVAN, 2016d: Osservazioni sul realismo. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 81–100.
- VERČ, IVAN, 2016e: Реализм как литература различия. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 101–111.
- VERČ, IVAN, 2016f: Utopija prehojene poti. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 145–166.
- VERČ, IVAN, 2016g: Roman mit in roman o mitu. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 191–202.
- VERČ, IVAN, 2016h: Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 2. 311–320.
- VERČ, IVAN, 2016i: Некоторые исторически-теоретические вопросы ритмической прозы. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 3. 7–17.
- VERČ, IVAN, 2016j: Dialoške prvine Lotmanove strukturalne poetike. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 3. 147–164.
- VERČ, IVAN, 2016k: Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 3. 75–89.
- VERČ, IVAN, 2016l: Letteratura e carnevale: il carnevale carsico tra Fo e Bachtin. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 4. 127–139.

- VERČ, IVAN, 2016m: «Моя» Россия. *Verifiche – Preverjanja – Проверки*. ZTT, EST; Edizioni dell'Università di Trieste. 4. 75–79.
- VERČ, IVAN, 2018: Ivan Verč, Elektronsko sporočilo 3. marca 2018.
- БАХТИН, М. М., 2003: К философии поступка. *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва: Издательство Русские словари. Языки славянской культуры. 7–68.
- БОЧАРОВ, С. Г., 1999: Об одном разговоре и вокруг него. *Сюжеты русской литературы*. Москва: Языки русской культуры. 472–502.
- ВЫГОТСКИЙ, Л. С., 1996: Мышление и речь. Москва: Лабиринт.
- ГАСПАРОВ, М. Л., 2008: Филология как нравственность. *Записки и выписки*. Москва: Новое Литературное Обозрение. 201–205.
- ГИНЗБУРГ, ЛИДИЯ, 1966: - Юрий Тынянов писатель и ученый. Москва: «Молодая гвардия». 86–110.
- ГИНЗБУРГ, ЛИДИЯ, 1999: О психологической прозе. Москва: INTRADA.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1970: *Структура художественного текста*. Москва: Изд. »Искусство».
- ПАСТЕРНАК, БОРИС, 1990: *Борис Пастернак об искусстве*. Москва: «Искусство».
- ЭТКИНД, Е. Г., 1999: «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психопэтики русской литературы XVIII-XIX веков*. Москва: «Языки русской культуры».

## ***Aleksander Skaza***

*Aleksander Skaza je upokojeni profesor ruske literature in literarne teorije, ki je do upokojitve deloval na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Professor honoris causa Moskvske državne univerze M.V. Lomonosova.*








# Contributions





**Как Пушкин попал в  
жернова Дерриды... Об  
одном (почти) литературном  
произведении Ивана Верча  
(«соавтор» - А.С. Пушкин)**

How Pushkin was reworked  
Derrida-style ... On a certain  
(almost) literary work by Ivan Verč  
(coauthored by A.S. Pushkin)

На первый взгляд Де(кон)струкция Ивана Верча является просто шуткой на тему знаменитого Я вас любил А.С. Пушкина. Общеизвестное стихотворение было уже неоднократно предметом интертекстуальных приемов таких поэтов, как Иосиф Бродский, Дмитрий Пригов и Виктор Соснора. В отличие от них Верч сохраняет подлинный текст в почти неизменном виде, а лишь превращает пушкинский монолог любовника в диалог двух персонажей: Он и Она (автор пишет роли и добавляет ремарки), трансформируя тем самым лирический текст в драматическое действие. Одновременно шуточное произведение Верча может рассматриваться как выдержанная в духе (подсказываемого заглавием) деконструкционизма и отличающаяся от традиционных способов прочтения пушкинского текста интерпретация.

ПУШКИН АЛЕКСАНДР С.,  
БРОДСКИЙ ЙОСИФ, ДЕРРИДА ЖАК,  
ВЕРЧ ИВАН, ДЕКОНСТРУКЦИЯ

Де(кон)струкция [*De(con)struction*] by Ivan Verč seems to be an ordinary and yet humorous take on Pushkin's well-known Я вас любил [*I Loved You*]. This work has already been exploited using intertextual devices by such authors as Iosif Brodsky, Dmitri Prigov and Victor Sosnora. Unlike them, Verč retains Pushkin's text in an almost unaltered form. He does, however, transform it into a dialogue (by dividing it into roles and adding stage directions), thus changing a poem into a play. Verč's work can also be seen as deconstructionist interpretation, which differs from the traditional readings of Pushkin's poem.

PUSHKIN ALEXSANDR S.,  
BRODSKY JOSEPH, DERRIDA JACQUES,  
VERČ IVAN, DECONSTRUCTIVISM

Составляя в 2011 году сборник в честь Ежи Фарыно (см.: Образ 2011), я обращался в первую очередь к его научным друзьям – в том числе и к Ивану Верчу. Иван откликнулся тогда не только замечательной статьей (Veřč 2011), но еще предложил включить в юбилейную книгу и шуточный текст *Де(кон)струкция* – составленный им транс-скрипт известного стихотворения А.С. Пушкина 1829 года начинающегося словами «Я вас любил...», который он иногда разыгрывал вслух в свободное время разных конференционных встреч и который (именно в этом перформансном исполнении) восхищал ученую публику, в том числе и Ежи. Остроумие самой идеи, чувство юмора и заодно звучащее в нашей памяти эстрадное исполнение сработали безотказно – не опубликовать *Де(кон)струкцию* Верча в нашем сборнике было немыслимо. Теперь история описала положенный ей круг и взмыла на новый виток. Когда мне предложили включиться в сборник посвященный самому Ивану Верчу, меня просто осенило (польское «*mam pomysł*», словенское «*imam idejo*» прозвучало в уме на словацко-чешский манер – «*mám párad*») обратиться именно к этому тексту. И не только потому, что его автором является Иван, но и потому, что текст и сам по себе исключительно интересный и сложный.

### СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА

Стихотворение Пушкина написано не позже чем в ноябре 1829 года и впервые напечатано в альманахе «Северные цветы на 1830 год» (с. 104 – см. Пушкин 2018). Стихотворение, по мнению некоторых исследователей, посвящено тогдашней возлюбленной поэта – Анне Алексеевне Андро-Олениной (1808 – 1888), графине де Ланжерон (хотя такая адресация не бесспорна).<sup>1</sup> Вот его текст:

\*\*\*

*Я вас любил: любовь еще, быть может,  
 В душе моей угасла не совсем;  
 Но пусть она вас больше не тревожит;  
 Я не хочу печалить вас ничем.  
 Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
 То робостью, то ревностью томим;  
 Я вас любил так искренно, так нежно,  
 Как дай вам бог любимой быть другим.  
 (Пушкин 1974: 191)<sup>2</sup>*

Стихотворение является на самом деле грустным поэтическим признанием в любви. Одновременно оно является и прощанием с любимой женщиной, поскольку лирический субъект лишь подразумевает, что «любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем» (если и «угасла не совсем», то все-таки «угасла» почти целиком и остались только ее маленькие «следы»-«искорки»). Ситуация при этом довольно парадоксальна, поскольку момент признания<sup>3</sup> в любви к (неизвестной) женщине тут совпадает с моментом конца (или «начала конца») этой любви. Тем временем можно было бы ожидать, что такой момент – наоборот – должен стать началом любовных отношений.

Для очередных размышлений нам будет интересно обратить внимание на коммуникационную ситуацию данную в мире стихотворения. Весь текст стихотворения является монологическим высказыванием мужского лирического «я» к неопределенному женскому «вы». Причем – хотя бы в силу своей тематики и жанра – можно полагать, что это «сообщение» имеет чисто личностный, интимный характер<sup>4</sup>.

**1**  
 См.: Цявловская  
 1956: 289–292.

**2**  
 Анализ стихотворения – см. например: Жолковский 1979: 1–25. См. тоже заметки по этому поводу в: Jakobson 1989: 233–237.

**3**  
 До того момента лирический субъект любил свою «собеседницу» «безмолвно».

**4**  
 Следует здесь подчеркнуть, что по Юрию М. Лотману и Анне Мальц в поэзии пушкинского времени обращение к «ты» является более условным/конвенциональным и по крайней мере поэтическим чем обращение «вы», которое является в свою очередь более реалистическим и личным (см. Мальц, Лотман 1972: 5–6; см. тоже замечания в: Лотман 1996: 211–221 (с точки зрения занимающей нас проблематики особенно интересно примечание 2 (с. 212)).

5

Цит. по: Бродский 2007: 121–122 Текст доступен например на сайте <https://rustih.ru/iosif-brodskij-ya-vas-lyubil/> (режим доступа – 28.08.2018). Анализ этого стихотворения см.: Жолковский 2005 [пользуюсь электронным вариантом – <http://www-bcf.usc.edu/~alik/rus/ess/bib52.htm> – режим доступа 28.08.2018]. Жолковский упоминает и более раннее «попытки освоить пушкинский образец преодоления несчастной любви в отчужденно-элегическом пятистопном ямбе» в русской поэзии XX века (он упоминает имя Бунина). См. тоже замечания в: Fast 2000: 98–100; Szymak-Reiferowa 1998: 158–160.

Ясно при этом, что вся ситуация сохраняется, а то и вообще усиливается, если учесть «литературность» этого высказывания и факт, что оно является вышедшим в печати стихотворением. Тем не менее, в таком случае коммуникация совершается опосредованно – между автором (Пушкиным) и литературной публикой (читателями), а «внутренняя» коммуникационная ситуация получает статус родственной театральной постановке. Что здесь не меняется, то это сама форма высказывания – монолог.

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ «НАСЛЕДНИКИ» СТИХОТВОРЕНИИ ПУШКИНА

Стоит заметить, что стихотворение Пушкина вызвало несколько поэтических откликов в творчестве русских поэтов XX века. По всей вероятности наиболее известный пример такого «отклика» это VI сонет из цикла *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* Иосифа Бродского:

*Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
с оружием. И далее: виски:  
в который вдарить? Портила не дрожь, но  
задумчивость. Черт! Все не по-людски!  
Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими — но не даст!  
Он, будучи на многое горазд,  
не сотворит — по Пармениду — дважды  
сей жар в крови, ширококостный хруст,*

чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды  
 коснуться — «бюст» зачеркиваю — уст!  
 1974<sup>5</sup>

В своем анализе сонета Бродского Александр Жолковский определяет это стихотворение как «вызывающую перелицовку пушкинского «оригинала»». Уже на первый взгляд можно заметить, что текст Бродского сохраняет монологичную форму высказывания стихотворения Пушкина и пушкинскую «модель» коммуникации – мужское «я» (лирический субъект) обращается к женскому «вы». Сохраняется при этом и общий смысл речи лирического «я», который говорит своей собеседнице о своей несчастной и грустной любви к ней.

Меняется в стихотворении Бродского жанровая форма – если пушкинское стихотворение вообще рассматривать в жанровых категориях, то следует его признать (краткой) элегией,<sup>6</sup> тем временем как Бродский выбирает, так сказать, «жанр» сонета.<sup>7</sup> Меняется одновременно и язык высказывания – как замечает Жолковский, «Пушкинский словарь осовременивается и вульгаризуется» (там же). Интересно при этом, что как-будто вопреки всем вышеупомянутым изменениям и даже вопреки изменениям самого русского языка,<sup>8</sup> стиховое «вы» остается близким «вы» пушкинского текста.

Уже сам способ чтения сонета Бродского в составлении со стихотворением Пушкина обращает внимание на некую очевидность. Дело в том, что «Я вас любил...» Бродского является (употребляя определение Женетта) «литературой во второй степени». Само собой разумеется, что сонет Бродского, повторяя (кстати анафорическую, т.е. тоже повторяемую) пушкинскую фразу «Я вас любил...», без каких-нибудь сомнений рассчитан на идентификацию своего

**6**  
 Об элегииности пушкинского стихотворения говорится например в: Платт 2004.

**7**  
 Причем, как замечает Жолковский, в данном случае сонет подвергается значительной деформации.

**8**  
 На наш взгляд «вы» в русской речи советского времени следует считать прежде всего обращением типичным для партийных собраний и митингов, обращением, которое как-будто «отчуждает» адресанта, увеличивает дистанцию между говорящим и адресантом, а с некой точки зрения и дегуманизирует того, к кому обращаются.

## 9

Пользуюсь польским понятием «świadektwo odbioru» [буквально «свидетельство восприятия»] Михала Гловинского – см. Głowiński 1977 (особенно глава: Świadektwa i style odbioru – с. 116–137).

## 10

Далее почти целиком повторяется еще одна строка стихотворения Пушкина (у Пушкина – «Я вас любил безмолвно, безнадежно», у Бродского – «Я вас любил так сильно, безнадежно») и (частично) последняя.

гипотекста (по терминам типологии Женетта – ср. Genette 2014: 11). Поскольку же сонет Бродского рассчитан на опознание сходства со стихотворением Пушкина, то тем самым он как-будто и проецирует своего читателя. Оно просто адресуется такому читателю, который в состоянии эти сходства узнать. Очевидно при этом, что такая установка на идентификацию является сигналом своеобразного «диалога» гипертекста с текстом-предшественником и одновременно (поэтическим) «показателем восприятия (типа *воспринято, прочитано*)».<sup>9</sup>

В первую очередь бросается в глаза, что с одной стороны Бродский как-будто «дополняет» некоторые фразы пушкинского текста, с другой же – что стихотворение Бродского (в отличие от Пушкина) насыщено иронией. Можно такой прием рассматривать между прочим и как попытку обнажить конвенцию (поэтику) «предшественника». С другой же точки зрения, если учесть тот простой факт, что в содержательном плане стихотворение Бродского во многом повторяет смысл пушкинского текста, то может быть, стоит задаться и вопросом, не является ли «вариант» Бродского своеобразным переводом «Я вас любил...» на язык «современности»? Дело в том, что сам поэт хотя бы в некоей степени подсказывает и такую интерпретацию. Это отчетливо видно прежде всего в самом начале текста, когда первая строка «источника» приводится почти в ее подлинном виде. Правда, в «варианте» Бродского меняется пунктуация (у Пушкина: «Я вас любил: любовь еще»; у Бродского «Я вас любил. Любовь еще») и последние слова, но это чисто «косметические» изменения, поскольку дальше вместо пушкинского «быть может» автор *Двадцати сонетов к Марии Стюарт* ставит синонимическое «возможно» (благодаря которому сохраняется в первой строке количество слогов «подлинника»),<sup>10</sup> далее

же «подменяет» «душу» (романтический «носитель чувств» и «приемник» окружающего мира) «мозгами» (в котором можно усматривать современный, связанный с основанным на умозаключении восприятием мира «эквивалент»<sup>11</sup> романтической «души»). Лирический субъект Бродского (время от времени иронически) досказывает (доинтерпретировывает) высказывания лирического «я» стихотворения Пушкина. Можно подразумевать, что, например, слова о том, что герой пушкинского текста не хочет «печалить вас ничем» и что его любовь не должна более тревожить женщину, к которой направлено его высказывание, у Бродского приобретают форму намека о (несостоявшейся) попытке самоубийства. Ироничность этого описания и очередные такого типа «дополнения» обнаруживают конвенциональность речи пушкинского «я». Итак, стихотворение Бродского как-будто переводит пушкинский «подлинник» на язык современности и, одновременно, обнажает его приемы. Тем самым Бродский переживает текст Пушкина и создает его интерпретацию.

В случае других авторов касающихся пушкинского мотива «Я вас любил...» (Дмитрий Пригов, Виктор Соснора) связь с «текстом-подлинником» сводится лишь к цитированию и переосмыслению первой строки стихотворения Пушкина. Ясно, что и само воспроизведение общеизвестной пушкинской формулы требует включить смысл этого стихотворения и всякие накопившиеся за ним культурные коннотации.

#### **ДЕ(КОН)СТРУКЦИЯ ИВАНА ВЕРЧА**

Составленная Иваном Верчем *Де(кон)струкция* занимает в таком контексте место особое. В первую очередь, неоднозначен её статус

**11**

С другой же точки зрения «мозг» считается ее («души») противоположностью.

**12**

Не вдаваясь в подробности сошлемся лишь на название главы работы выдающегося американского исследователя Джонатана Каллера [Jonathan Culler] – *Что такое литература, и важно ли это*.

**13**

Следует здесь уточнить такое определение, поскольку существуют и «жанры», которых никто литературой не считает. Имеется в виду, например, хотя бы разного типа учебники и справочники (особенно технические или кулинарные), о которых почти никто не скажет, что это «литература» (хотя с другой стороны литература XX века пытается «подделывать» разные нелитературные жанры). В итоге получается, что учитывая эти случаи, можно сказать, что для современного читателя литературным произведением может оказаться все, о чем он не скажет, что «это не литература».

как «произведения». Она, бесспорно, задумана как филологическая шутка, но с момента публикации даже такая «шутка» начинает жить своей жизнью. Следует при этом заметить и то, что художественная культура XX и XXI столетий (в том числе и литературоведение) относится к понятию «литературы» и «литературности» очень свободно.<sup>12</sup> Можно даже прийти к выводу, что литературным произведением может быть в наше время все то, о чем мы скажем, что это литературное произведение или (более узко) – то, о чем автор скажет, что это литературное произведение.

Не будем здесь затрагивать вопрос, хотел ли Иван Верч, чтобы его *Де(кон)струкцию* считали литературным произведением или нет. Наиболее безопасным и соответствующим современным тенденциям ответ был бы такой: по всей вероятности в намерения Автора никакая литературность не входила, но вполне хватило бы, если бы Автор отменил в этом отношении свое мнение – тогда эту *Де(кон)струкцию* пришлось бы признать таким (литературным) произведением. Следует здесь отметить и тот простой факт, что даже авторская точка зрения (авторская декларация) не является в этом отношении решительным фактором. Дело в том, что – особенно в современном мире – почти такой же определяющей инстанцией является не только «отправитель» текста (автор), но и его (текста) «адресат» (читатель). Другими словами – если литературным произведением следует теперь считать то, что считает (определяет) таким произведением автор, то с почти таким же основанием можно сказать, что литературным произведением можно считать то, что считает литературным произведением читатель. Тот же очень часто руководствуется в своих мнениях самим фактом выхода текста в печати (считая, что все, что напечатано, и есть литература).<sup>13</sup>

Приведем теперь текст *Де(кон)струкции*:

*ДЕ(КОН)СТРУКЦИЯ (Ivan Verč) я вас любил любовь ещё быть может в душе моей угасла не совсем но пусть она вас больше не тревожит я не хочу печалить вас ничем я вас любил безмолвно безнадежно то робостью то ревностью томим я вас любил так искренно так нежно как дай вам бог любимой быть другим*

А.С. ПУШКИН – И. ВЕРЧ

Я ВАС ЛЮБИЛ

или

последний разговор с любимой

(маленькая де[кон]струкция в одном действии)

*Действующие лица:*

ОН (резко, даже грубо)

ОНА (мечтательно, печально, ревниво)

*Действие происходит в парке. ОНА сидит на скамейке и тихо плачет, ОН ходит рядом и нервничает. Вдруг ОН останавливается перед НЕЮ, упорно смотрит на НЕЕ и после паузы говорит:*

ОН: (С удивлением, почти не веря самому себе.) Я вас любил?!

ОНА: (Почти умоляющим тоном.) Любовь...

ОН: (Нетерпеливо.) Ещё?!

ОНА: Быть может в душе?..

ОН: Моей? Угасла!

ОНА: (Закрывает ему ладонью рот) Не...

ОН: Совсем!.. (Отходит от неё на несколько шагов.) Но пусть...

(Машет рукой.)

## 14

Текст печатался тем же шрифтом, что и все остальные статьи в сборнике.

ОНА: (После долгой паузы. Встаёт и решительно идёт ему навстречу. Тычет пальцем за кулисы на воображаемую женщину. Ревнует.) *Она вас!..* (Указывает на свою грудь, глядя за кулисы на воображаемую женщину.) *Больше?..*

ОН: (Детально и долго рассматривает её грудь.) *Не тревожит!.. Я не хочу!*

ОНА: *Печалить?..*

ОН: *Вас?.. Ничем я вас... любил!*

ОНА: *Безмолвно?..*

ОН: *Безнадежно!*

ОНА: (Почти в отчаянии.) *То... робостью? То... ревностью?*

ОН: *Томим... (Она плачет. Предаётся отчаянию. Он пытается её успокоить.) Я вас любил так (Показывает рукой: «так себе».)*

ОНА: *Искренно?*

ОН: *Так... (Тот же жест рукой.)*

ОНА: *Нежно?*

ОН: *Как?! Дай вам Бог!..*

ОНА: (Опять умоляющим тоном.) *Любимой быть!..*

ОН: (Машет на прощание рукой.) *Другим!!! (Уходит. Она ревет.)*  
(цит. по: Образ 2011: 635–636).

## КОНСТРУКЦИЯ

Говоря о «конструкции» текста надо здесь заметить, что она частично исходит от редакции сборника, в котором *Де(кон)струкция* печаталась. А точнее: редакции принадлежит имя и фамилия Автора и шрифт (Arial / Ариаль).<sup>14</sup> Далее же мы стремились сохранить авторские решения.

Уже при первом осмотре бросается в глаза некая композиционная двухчленность текста. Поскольку в тексте даются два заглавия (одно в самом начале, второе же немощко позже), то вторую озаглавленную часть можно было бы считать своеобразным «текстом в тексте».

По всей вероятности, однако, дело здесь строится немножко по другому. После заглавия *Де(кон)струкция* дается «первичный» пушкинский текст, но не в своем «подлинном» графическом виде, а без разбивки на стихи. Благодаря приведенному тексту «подлинника» читатель без каких-либо сомнений узнает, что далее имеется дело с «переработкой» (или неким «вариантом») первичного текста.

Главную часть *Де(кон)струкции* составляет расписанный на роли текст многократно упоминаемого здесь стихотворения Пушкина. Сам «пушкинский» текст озаглавлен следующим образом:

А.С. ПУШКИН – И. ВЕРЧ  
 Я ВАС ЛЮБИЛ  
 или  
 последний разговор с любимой  
 (маленькая де[кон]струкция в одном действии)

Тем самым Иван Верч признается в «соавторстве» *Де(кон)струкции*. Поэтому позволительно рассматривать его в категориях литературы.

Последующий за пушкинским заглавием подзаголовок вводит в общую тематику произведения и – одновременно – определяет коммуникационную ситуацию действия как «последний разговор с любимой». В скобках же вводятся информации связанные с «жанровой» принадлежностью всего произведения. Можно на этом

15

По поводу пародии см. например *Теоретическая поэтика...* 2001: 446–451.

основании прийти к выводу, что «де[кон]струкция» является здесь (литературным?) жанром.

### **Коммуникационная ситуация (условия коммуникации)**

И в своем печатном, и тем более в произнесенном вслух варианте, *Де(кон)струкция* предназначена в первую очередь для точно определенного типа читателей/слушателей. Верч – русист читал свой текст русистам (славистам). Поскольку же *Я вас любил...* Пушкина является одним из наиболее известных русских стихотворений, то ясно отсюда, что *Де(кон)струкция* предназначена для профессиональных читателей и рассчитана на хорошее знание пушкинского текста. Одновременно она рассчитана и на то, что читатели должны заметить переосмысление «первичного» текста.

Что касается переосмысления, то дело в том, что вместо выдержанного в серьезном стиле прощального монолога мужского «я» (направленного к подразумеваемому женскому «вы») получается здесь прощальный разговор между мужским «ОН», которое бросает любовницу и женским «ОНА», которое по всей вероятности не хочет принять к сведению такой информации и надеется продолжать их взаимоотношения. В конце концов можно отсюда прийти к выводу, что последние слова «ОН» свидетельствуют о том, что он хочет от нее избавиться.

Перемена коммуникационной ситуации и переосмысление пушкинского текста, а прежде всего способ декламирования Верчем *Де(кон)струкции* и выстраивают ее пародийный характер.<sup>15</sup>

### **Де[кон]струкция**

Определяя свой вариант пушкинского текста как *Де(кон)струкцию* Верч с одной стороны как-будто «признается» в разрушении

«подлинника», а тем самым и в разрушении его смысла, но с другой стороны тем же заглавием он почти прямо указывает на своеобразный ключ к разгадке нового принципа осмысления текста. Роль этого ключа исполняет употребляемое в функции заглавия слово «деконструкция», которое является названием одного из наиболее известных философских и художественных направлений XX века. Чтобы не погружаться в толкование всех особенностей деконструктивизма/деконструкции и связанных с этим направлением разногласий, скажем только, что в литературоведении деконструктивистская практика сводится между прочим к новому прочтению «классических» текстов. Такое новое «прочтение» получается между прочим из-за включения в интерпретацию новых, часто неожиданных контекстов или обнаруживанием в таком тексте неких скрытых и ранее незамечавшихся (даже в авторском замысле) смыслов. Само же «обнаруживание» этих смыслов возможно прежде всего путем именно разрушения наложившихся в культуре и языке стереотипов. Уже на первый взгляд можно заметить, что как раз с таким типом операций мы имеем дело в случае текста Ивана Верча. Само собой разумеется при этом, что в случае пушкинского стихотворения стереотипный характер имеет и способ его чтения (осмысление). Такой же очевидностью является и монологичность высказывания лирического субъекта. «Переработку» Ивана Верча, которая с некой точки зрения разрушает эти всем известные и (казалось бы) бесспорные очевидности следует рассматривать в категориях оторванной от литературоведческой традиции интерпретации. Причем интерпретации близкой дерридианскому постулату «нет ничего, кроме текста».

Вместо заключения доскажем еще, что данное Верчем заглавие *Де(кон)струкция* с одной стороны отсылает прямо к высказываниям

**16**  
 Следует здесь досказать, что и хайдеггеровская «деструкция» и дерридианская «деконструкция» считались своими «авторами» чем-то положительным. Хайдеггер говорит в *Бытии и времени* о своей «деструкции», что: *Destrukcja nie ma także negatywnego sensu strząśnięcia ontologicznej tradycji. Ma ona raczej wytyczyć tej ostatniej pozytywne możliwości, co zawsze oznacza - jej granice, które są faktycznie dane wraz z aktualnym stanowiskiem pytania i z zakreślonym przez to stanowisko polem możliwych badań. [...] Destrukcja nie chce jednak obracać przeszłości wniwecz; ma ona cel pozytywny, zaś jej negatywna funkcja pozostaje niejawną i pośrednią.* (Heidegger 1994: 32)  
 Что касается Дерриды, то о положительном характере своей «деконструкции» и ее связи с «деструкцией» Хайдеггера он пишет в *Письме к японскому другу* (польскую версию польским переводом [*List do japońskiego przyjaciela*] в Markowski 2003: 91-92).

Дерриды, который определение «деконструкция» считал родственным хайдеггеровской «деструкции».<sup>16</sup> Запись заглавия текста Ивана Верча, соединяя оба эти понятия, тем самым подчеркивает и их сходство (идентичность). ❧

## Литература

- CULLER, JONATHAN, 1998: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przełożyła Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- FAST, PIOTR, 2000.: *Spotkania z Brodskim (dawne i nowe)*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- GENETTE, GÉRARD, 2014: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przełożyli Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ, 1977: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1994: *Bycie i czas*. Przełożył, przedmowę i przypisami opatrzył Bogdan Baran. Warszawa 1994: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- JAKOBSON, ROMAN, 1989: *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*. Przełożył Zbigniew Kloch. Roman Jakobson. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Tom 2. Wybór, redakcja naukowa i wstęp Maria Renata Mayenowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 222-250.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ, 2003: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Wydanie drugie rozszerzone. Kraków: Wydawnictwo Hommini.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, ALEKSANDRA, 2001: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*. Wydanie II poprawione. Kraków: Universitas.
- JADWIGA SZYMAK-REIFEROWA: *Czytając Brodskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

- VERČ, IVAN, 2011: Реализм как литература различия. „Образ мира в слове явленный”. Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Redakcja: Roman Bobryk, Justyna Urban, Roman Mnich. Siedlce. 201–209.
- БРОДСКИЙ, ИОСИФ, 2007: *Новые стансы к Августе. Стихи к М.Б., 1962 — 1982.* Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика».
- ЖОЛКОВСКИЙ, А., 1979: «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура. *Russian Literature* 1979. 1–25. [<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib21.htm> (23.08.2018)].
- ЖОЛКОВСКИЙ, А., 2005: «Я вас любил...» Бродского. *Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты.* Москва: РГГУ. 195–220. [<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib52.htm> (28.08.2018)].
- ИЛЬИН, И. П., 2019: *Деконструктивизм в литературоведении.* [<http://knowledge.su/d/dekonstruktivizm> (21.03.2019)].
- ЛОТМАН, Ю. М., 1996: А. А. Блок. Анне Ахматовой. *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления.* Санкт-Петербург: «Искусство – СПб». 211–221.
- МАЛЬЦ, А., ЛОТМАН, Ю., 1972: Стихотворение Блока ‘Анне Ахматовой’ в переводе Деборы Вааранди. (К проблеме сопоставительного анализа). *Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока.* Тарту. 4–24.
- ОБРАЗ, 2011: „Образ мира в слове явленный”. Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Redakcja: Roman Bobryk, Justyna Urban, Roman Mnich. Siedlce.

- БРУКС ПЛАТТ, ДЖОНАТАН, 2004: Отвергнутые приглашения к каменным объятиям: Пушкин – Бродский – Жолковский. *Новое литературное обозрение* 2004/67. [<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/pl10.html>] (28.08.2018)]
- ПУШКИН, А. С., 2018: Я вас любил. [<http://www-http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is2/is2-247-.htm>] (23.08.2018)].
- ПУШКИН, А. С., 1974: *Собрание сочинений. Том второй: Стихотворения 1825 – 1836 годов.* Москва: «Художественная литература».
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (СОСТ.), 2001: *Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия.* Москва.
- ЦЯВЛОВСКАЯ, Т., 1956: *Дневник А. Олесиной. Пушкин: Исследования и материалы. Том 2.* Ленинград: Издательство АН СССР. 289–292. [<http://www-http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is2/is2-247-.htm>] (23.08.2018)].

## Summary

Given that deconstructive interpretation rests on situating literary text within unexpected or ‘unnatural’ context, Ivan Verč’s humorous remake of Alexander Pushkin’s poem “I loved you” (*Я вас любил*) fully fits the criterion. Verč deconstructs the monologue structure of Pushkin’s lyrical speaker’s confession and reconstructs it in a form of a dialogue between two lovers. Hence, not only the narrative structure but also semantics of the whole Pushkin’s poem is destroyed. However, the lovers’ parting scene created by Verč as a result of this destruction recreates to certain extent the feelings of the communication act participants in Pushkin’s poem (the sender, the lyrical speaker and the receiver, the addressee of the lyrical speaker’s message). Verč’s humorous “remake” is meant for a specialized recipient, i.e. the reader familiar with Pushkin’s original. Thus, the poem is also a deconstruction of the reception (reading) of Pushkin’s poem.

## Roman Bobryk

*Roman Bobryk is an Associate Professor at the Department of Polish Philology and Neophilology Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. He published monographs: Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje (Siedlce 2011), Martwa natura w poezji polskiej XX wieku (Siedlce 2015), Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta (Siedlce 2017) and numerous articles. He is a member of the Editorial Board of a journals „Практики и интерпретации” (Ростов на Дону), „Conversatoria Litteraria” (Siedlce – Banská Bystrica) and “Slavica Tergestina” (Trieste).*





**К вопросам метапоэтики  
Гоголя (Смысловой  
масштаб «Мертвых  
душ» и «Ревизора»)**  
The Metapoetical Aspects  
of Gogol's Artistic Thinking

В статье рассматривается проблема субъекта высказывания, а также изучаются принципы текстопроизведения в плане прозаического и поэтического языкотворчества на примерах «Мертвых душ», «Носа», «Шинели», «Ревизора». Основной метод анализа – семантическая поэтика, опирающаяся на теорию дискурса.

ПАРАБАЗА, ЛИРИЧЕСКОЕ  
ОТСТУПЛЕНИЕ, МЕТАФОРИЧЕСКАЯ  
ДИГРЕССИЯ, СЕМАНТИЧЕСКАЯ  
ИННОВАЦИЯ, ПРОЗА И ПОЭМА,  
СМЕХ, СУБЪЕКТ ДИСКУРСА,  
АВТОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

The essay focuses on the problem of text subject, and interprets the text production of prose or verse language in Gogol's *Dead Souls*, *The Government Inspector*, *The Overcoat*. The method of the analysis is concerned with semantic poetics.

PARABASIS, LYRIC DIGRESSION,  
METAPHORIC DIGRESSION,  
SEMANTIC INNOVATION, PROSE  
AND POEM, LAUGHTER, THE  
SUBJECT (AGENT) OF DISCOURSE,  
AUTOPOIETIC APPROACH AND VIEW

*Его произведения, как и всякая  
великая литература —  
это феномен языка, а не идей.*

Владимир Набоков

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Поэма в прозе: интервалы нарративного строя

Жанровое своеобразие «Мертвых душ» заключается в билатерарной организации текста, в интеракции нарративного и анарративного принципа в создании литературного дискурса. Не случайно вызывало множества недорозумений и критических отзывов это уникальное образование. Показательно, что Гоголь, считал неизбежным подойти к проблеме с точки зрения поэтики прозы: «Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле [...] Виновата в этом непривычка всматриваться в постройку сочинения.» (Гоголь 1986: 242). В «постройке» писатель обращался к промежуткам, в которых текст подчиняется той модальности, которую он назвал «лирическим отступлением». В этих монологах Писателя господствует диспозиция тоски, воплощенной в интонации языковой презентации текста и высказывания о соотношении поэмы и прозы в романе. Владимир Набоков, говоря о гениальном феномене языкотворчества Гоголя, самой оригинальной инновацией признал именно интонацию отступлений. О своей компетенции переводчика по этому поводу он писал: «не имею возможности передать их интонацию» (Набоков 2010: 112).

На уровне интервалов осуществляется языковая презентация поэтического смысла и голоса субъекта дискурса. В интонации

воплощается оценка этого смысла («тоска», «видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы»). Эта субъектность («лирическая» модальность говорящего) обнаруживается на «выходе» дискурса, а не на «входе», так как конституируется эта субъектность в письменном акте языковой самодеятельности Писателя. У Гоголя билатерарной: дискретный принцип управляет сюжетосложением и повествованием (аспект наррации), метафорическая дигрессия — нетривиальными семантическими инновациями (языковой аспект).<sup>1</sup> Приведу пример из текста «Шинели».

**1**  
Важные приемы подобной языкотворческой субъектности описал Борис Эйхенбаум, излагая теорию «сказа».

### **Акакий: семантика престранного имени**

Читатель, наверно, помнит центральный интервал повести, а именно процедуру поисков имени Акакия Акакиевича. Выбор имени во всех других случаях имеет принципиальную значимость. И как раз потому, что имя персонажа следует воспринимать в качестве индекса смыслового потенциала данного текста, порожденного семантическими сдвигами в структуре слова.

Можно прочесть имя героя повести в качестве русскоязычного индекса греческого слова — *akakhsiox* — и учитывать, что в греческой литературе это слово является постоянным эпитетом Гермеса. Если поступить таким образом, то откроется возможность нетривиального толкования генезиса персонажа: «... произошел Акакий...» от своего языкового дубликата: акакий со значением ‘услужливый’, ‘покорный’, ‘добрый’ и от эпитета в тексте «Илиады», постоянного атрибута Гермеса — «покровителя воров на дорогах» и «проводника душ умерших» в Аид, откуда только ему позволено вернуться в царство живых, как и герою Гоголя в финале повести. У Гермеса позолоченные «башмаки», шинель в виде «хитона», волшебный «жезл», который возвращает к жизни

2  
 Ср. Фрейденберг 1997, 100, 101, 166, 168. Философский аспект пра-  
 базы освещен с точки зрения теории «трансцендентальной иронии» романтиков в статье Поля де Мана «Понятие иронии» (де Ман, 1996).

спящего или умершего, подобно тому перу Акакия Акакиевича при рисовании — олицетворении — букв-«фаворитов», которые его неумолимое служение превращает в индекс живых лиц. Следует помнить, что в 1830-е гг. Гоголь читал первый перевод «Илиады»! И подчеркивал, что переводчику удалось воспроизвести в русской презентации «дух греческого языка».

Все это в плане семантических инноваций текста «Шинели» служит переосмыслению кореференций гоголевского понимания: что значит отождествление неиндифферентного присутствия в мире *со служением* как назначением человека. Странные для мира чиновников поступки Акакия Акакиевича играют роль воплощения исторически сложившейся семантической и метафорической программы этого имени в сюжетное событие.

\*\*\*

Прием промежутка характеризует уже построение греческой комедии; его покрывает термин *парабаза*.<sup>2</sup> В интервале сценического действия выступает монолог хора, презентующий слово автора комедии. Точно так же разворачивается перволичный рассказ, обращенный к читателю, в лирических отступлениях Гоголя и свидетельствующих о кризисе как жанра (сатирической характерологии), так и авторской позиции сатирика.

Гоголь всегда считался одним из самых щепетильных аналитических художников современной прозы. Мы вовсе не собираемся спорить с подобным взглядом. Необходимо однако это утверждение, справедливое по отношению к нарративной функции, рассматривать в его локальной ценности, не перенося его автоматически в плоскость метанарративной организации текста. Высказывания

повествователя не следует смешивать с организацией текста как дискурса, например, с факторами поэтической или прозаической манифестации вербального медиума, с проявлениями креативности языка вообще и поэтического языка в частности. Это соображение справедливо по отношению к любому произведению Гоголя, но особенно весомое, принципиальное значение оно приобретает, когда речь идет о «Мертвых душах», поскольку здесь Гоголь — это я постараюсь показать далее — не только совершает переключения, трансгрессию с уровня сюжетного повествования на уровень чрезвычайно креативных языковых актов словотворчества, но и, в плане так называемых «лирических отступлений», в рамках которого реализуются автопоэтические высказывания субъекта текста. К тому же прозаик сам маркирует пункты переключения, одновременно раскрывая огромный круг проблем, связанных с созданием слов, тропов, уникальных фигур персонажей, а также с понятием авторства. Если на уровне *речи* рассказчика происходит новая предикация выделенной детали, то личность, конституирующая себя *в акте письма*, то есть субъект лирических отступлений, называемый Писателем, дистанцирует свое гносеологическое «я» не только от мира ощущаемых реалий в плане эмпирически понятой русской действительности, но и от отраженной речи фиктивного нарратора-сатирика. Таким способом субъект текста получает возможность реализовать надэмпирическую перспективу, которую стремится обосновать при помощи анарративной жанровой организации текста поэмы. Этому измерению в произведении соответствует образ «дали» в конце «дороги», где кончается горизонтально презентуемый мир пустыни, сюжет же направляется на ось вертикального («бесконечного») измерения. Даль без измерений пространства оказывается эквивалентом

большого, нехронотопического времени, в том числе, большого времени русского языка, в том числе, поэтического. Поэтому она конкретизируется в языковом — трансэпохальном — медиуме поэмы. Даль конкретизируется на уровне вокальной презентации смысла, а именно, в зове звуков тоскливой песни. Она звучит, выступая в качестве индекса смыслового потенциала поэмы. Она соответствует «беспредельной мысли» — беспредельной, но еще не осмысленной наррацией: «Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» (207). Благодаря этой транслитерации народной песни в поэме Гоголя происходит осмысление «своего поприща», авторского назначения.

В этом же пункте переворота конкретизируется также исторический аспект того текстосозидания, который служит интегрированию претекстов поэмы. На исходной стадии лежит исторический момент, когда русская речь поднимается на уровень поэтического языка, то есть — в русской народной песне. Далее русская лирическая поэзия трансформирует интонацию народной песни в модус стихотворного языка, который — в отличие от народной песни, сосредоточенной на переживании «героического» или «трагического», «радостного» или «горестного» прошлого, — «вспоминает», предвосхищает будущее в настоящем. Неотделимо от такой направленности то, что она, эта поэзия, реконструирует «необозримые пространства» не в оптических моделях, опирающихся на восприятие, воображение и фантазию, а в медиуме звучания и тональности высказываний. Речь идет о слышимых в инвокациях Писателя загадочных звуках, которые в контексте прозы Гоголя уже обретают смысловое значение. Таким образом в рамках парабазы предвещается интонация некоего, еще не грамматикализованного «высказывания». В плане повествовательного

текста «унылые» звуки-сигналы подвергаются языковой и фигуративной презентации, а в силу этого получают смысловую конкретизацию. Таким образом «лирический» голос-зов на конце дороги в сферу бесконечного оказывается индексом латентной семантической программы поэмы, а тема личного рассказа — поиском своего слова. В этом смысле можно говорить о том, что «лирические отступления» служат воспроизведению модальности народной песни в рамках прозаического дискурса. А в результате возрождения в поэме, обретают ранг литературного жанра. Вот почему молчание Писателя на самом деле оказывается весьма активным и сосредоточенным *вслушиванием* в вокальный медиум «дали». Тоска по звукам служит установкой на манифестацию новой модальности, вызванной диспозицией Писателя.

На языке гоголевской поэмы данная семантическая насыщенность звуков призвана передать ситуацию, обрисованную парадигмой признаков, обозначенных словами «горе», «унынье», «жалоба», «зов», «отклик», «укор». Они несутся «по всему лицу земли русской от моря до моря <...>». Воспроизводится в поэме тоска по звукам (как и у Пушкина) «языком сердца»: «Звуки эти вьются около моего сердца». Они служат презентации диспозиции страха и тоски как источников «тоскливой песни». <sup>3</sup> То есть передать не пространство, а экзистенциальную ситуированность — диспозицию индивида. Человека, затерянного в бесконечности необозримых просторов — мужика ли, барина ли (кучер Чичикова и сам Чичиков), Писателя ли; человека, для которого данное положение предстоит как *мир участного поступка* — личного, неповторимого, единичного. Конечно, не географическим, или социальным, или культурным пространственным образованием. Речь идет о жизненном мире поступка, порожденном внутренней

**3**  
Аудитивная модель интонации, введенной в поэме в код прозаического языка, — интонация тоскливой диспозиции субъекта отступлений, — получает воплощение, как сознательно реализуемая интенция, в романной прозе Достоевского и (как фактор литературной антропологии) создает базовую модальность для персонального повествования. См. об этом: Ковач 2005а, а также Ковач 2005b. Анализ семантического аспекта «Записок сумасшедшего» см. Ковач 1994.

4  
 Гиперболическая модель детали создает основу и для «реалистического», и для «авангардистского» подходов в интерпретации прозы Гоголя, — эти два подхода были определяющими в истории ее изучения. (Сегодня — прежде всего в среде американских и немецких исследователей — мы находим уже и фигуру «постмодерного Гоголя» [Aage Hansen-Löve. Spikker], но такие попытки в сущности являются продолжением того, что делали формалисты.) Гиперболизация деталей дает теоретическую базу и для осмысления прозы как анархативного гротеска, — примерами такого осмысления могут служить работы Эйхенбаума и Тынянова, связанные с морфологическим анализом произведений. Подобного рода теоретический подход дополняет и углубляет известная книга Андрея Белого (см.: Белый 1934). К морфологической модели прозы позже добавляются историческая и генетическая. Последняя на место гиперболы ставит мифопоэтический символизм, но не вносит изменений в методику анализа; правда, детали она реконструирует не в синтагматическом, а в →

речью персонажа. Мир личного поступка актуализируется в не-городе; его пространственная метафора есть Дорога и несущаяся по ней Тройка. Перед нами уникальный локус молчания голосов «мертвых душ» и внимания к собственной внутренней речи — то у Чичикова, то у Писателя. В понимании Гоголя жизнь — это не просто действительность, а «настоящая жизнь», содержание которой умножено благодаря самопониманию индивида. Таким образом, в лирических отступлениях Гоголь не только воспроизводит интонацию народной песни, но и переводит ее на язык художественной прозы.

Сказанное выше позволяет сделать вывод: функция лирических отступлений может быть понята как транснарративный метод, который дополняет эпическое повествование персональным дискурсом, реализующим историю становления в автора. Парабазы — прием отклонения от речи рассказчика о персонажах и обращения к читателю — как раз и демонстрируют этот дискурс. Читатель втянут в мир, в котором становится свидетелем того, как рассказчик обретает свой язык, выходящий за пределы так называемого «реалистического» (в те времена величаемого «натуралистическим») образа речи. Эта дополняющая функция и обуславливает необходимость нового жанрового определения: поэма. Конститутивную, для поэтики произведения, роль нового жанрового обозначения Гоголь считал настолько важной, что вынес его в заголовок произведения и на обложку книги.

### **Повествовательная нейтрализация и гиперболизация деталей**

Гоголевский рассказчик, дробя предмет повествования на элементарные составные части, тем самым дестабилизирует цельность

индивида и вещей. Причем делает это, гиперболизируя детали внешних проявлений объекта:<sup>4</sup> извлекая компонент из данной — видимой — неполной цельности и перенося в новый контекст (например, часть тела или предмета или одежды — в мир действия и языка), ставит их в ряд все более мелких деталей. Таким способом — моделируя бесконечность «частиц бытия» (Пушкин) — он утверждает равноценность детали и целого и даже взаимозаменяемость их. Но, подчеркну, не в смысле протяженности или формы, а на основе словесных и фигуральных значений, порождающих смысловую модель объекта, его аспекта или компонента, обозначенного посредством прозаического языка повествования. Таким способом детализации и гиперболизации рассказчик не только разлагает вещь или человека на части, на элементы, но — соединяя их в дискретный ряд прозаической упорядоченности — тем самым раскрывает их особенный, неуловимый вне наррации субъектный статус: *активную роль части в действиях, словах и истории литературного персонажа*. В прозе деталь участный, событийный компонент сюжета и в то же время атрибут персонажа.

В прозе Гоголя роль детали презентуется в плане взаимообусловленности трех функций, а именно: пространственной, сюжетной

→ парадигматическом ряду — в пространстве и в текстовом пространстве (Топоров 1995). Самый значительный представитель историко-семиотической модели — Юрий Лотман, который пространственные парадигмы деталей раскрывает не через реализацию одного (языково-семантического или мифопоэтического) кода, а во взаимодействии нескольких кодов, исторически сложившихся и генерирующих друг друга (напр., в интеракции театрального пространства, социокультурного пространства и географического пространства, как в системе чередования кодов, генерирующих пространство литературного текста, что равнозначно сталкиванию моделирующего влияния генерирования природного, городского и художественного пространства с системами их правил (Лотман 1968). Путь от гиперболы до культурной модели открывает для литературного анализа богатейшие, неоценимые возможности, прежде всего в обособлении дегероизации литературного героя, в понимании образа «маленького человека» или пускай насекомого у Кафки. Однако, даже несмотря на это, →

→ подобный метод так и не пролил свет на субъектный статус созданного таким образом нового индивидуума прозы, на позиционированность частичной субстанции, противопоставленной тотальности, и субъекта, понимаемого как деятельная часть индивида. Объяснить это можно как раз тем, что акцентирование доминантной роли нарративной аналитики затруднило выявление мета- и транснарративных текстовых единиц, роли «лирических отступлений». То есть мы так и не получили удовлетворительного ответа на основополагающий вопрос: почему все-таки этот роман — поэма? Распространенный ответ, что автор-де «потерпел здесь фиаско» как художник, риторикой «учительской» риторики сам разрушил свое гениальное аналитическое сооружение, говорит не столько о дискредитации Гоголя, сколько об инертности теоретической мысли, часто о ее методологическом уклонении от ответа, что предсказал сам писатель (Гоголь 1986: 242).

и семантической. Рассмотрим, к примеру, повесть «Нос» ибо текстопорождение в гротеске сознательно обнажает приемы нейтрализации объектов восприятия (образов, «видов») при помощи повествовательной детализации.

В известном рассказе Гоголь заменяет фигуру майора Ковалева сначала его носом, затем — едва заметным на его носу прыщиком, и, наконец, отсутствием того и другого: в результате трехступенчатого (отрицание части частью) отрицания он заменяет лицо персонажа чем-то, имитирующим ноль, то есть пустым местом. Параллельно с этой операцией каждая из отрицаемых частей — каждая по отдельности! — обретает индивидуальность и начинает жить собственной жизнью, но жить — вместо лица, в мире личных, самостоятельных поступков. Однако подобная тематизация проявлений детали осуществляется не на основе ее зримой-пространственной формы, но на основе семантического потенциала ее имени, то есть не через нос как часть тела, отсутствующую на лице, но через превращение ее знака, общего названия «нос», в имя собственное: «господин» Нос! Референтность нового имени отсылает уже не к какому-то свойству или черте характера (карьеризм, или высокомерие, или жажда власти, или сексуальное влечение), но к поведению некоего совершающего самостоятельные поступки, самостоятельно передвигающегося существа, то есть к своеобразной субстанции.

Пространственное скукоживание майора Ковалева начинается обезображиванием лица, утратой носа, а вместе с ним — знаков карьерного статуса (мундир с расшитым золотом воротником, шпага, шинель, блестящие пуговицы, погоны): «вместо носа совершенно гладкое место», «он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место». И воскликнул: «Хоть

бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!» (Гоголь 1984: 43). Роль телесного, ментального и социального наличествования осмысливается через посредство семантики — «пустое место, ничего».

Нос — после его исчезновения — появляется в церкви, там Ковалев «встречается» с ним — и слышит: «Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений», (там же, 45). Но это другое «я», как полагает Гоголь, и есть «внутренний человек», то есть субъект, «я сам по себе», а не то, чем я «кажусь» в плане социальных репрезентаций, — и поступки его совсем иные, не те, которых ждет от него Ковалев («Вы должны знать свое место», там же, 44). Двойник с человеческим лицом, говорящий: «Я — это я», — то есть двойник того, кто говорит: «Я тот, кто я есть», — находит «свое место» не в департаменте, а в церкви, где молится о своей душе: «Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться» (там же, 45). Когда коллежский асессор, придя в редакцию газеты, снимает с лица платок, сторонний созерцатель видит «место, совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин» (там же, 50). А поскольку отрезанный нос обнаружен в хлебе цирюльником, человеком, который «ухаживает» за лицом, то между жертвенным хлебом и куличом, символизирующим воскресение, нетрудно увидеть воплощение библейской метафоры («Я есмь хлеб жизни». Иоанн, VI, 35). Неслучайно нос, появляющийся в момент разрезания хлеба, отправляется к собору на Вознесенском проспекте.

Как мы видим, с помощью дискретной повествовательной детализации рассказчик у Гоголя расшатывает — нейтрализует — то мнимое (пространственное) единство, которое предлагает зрению эстетический опыт, то есть некий абсолют, художественный образ «прекрасного» или «безобразного» человека. И таким

**5**  
 Черт у Гоголя — не могучий падший ангел и не хитрый искуситель, не Мефистофель и не Люцифер. Это просто «мелкий бес», существо без свойств. Точнее, у него есть одна-единственная пугающая черта: он неузнаваем. Его обыденную, банальную демоническую власть и взаимосвязь его форм с мировоззрением Гоголя исчерпывающе и пластично показывает в своей работе «Гоголь и черт» Мережковский (Мережковский 1905).

**6**  
 См.: «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе, не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства» (207). И вот одно эмоциональное восклицание из его публицистики: писатель поражен и подавлен унылым однообразием увиденного, неприютностью пространств «и грустной песней, несущейся по всему лицу земли русской от моря до моря <...> ему кажется, что будто все, что ни есть в ней, от предмета одушевленного до бездушного, вперило на него глаза свои и чего-то ждет →

образом преобразует компоненты эстетической кажимости эмпирической реальности в цепочки зафиксированных в нарративной форме деталей; эти цепочки, ярко высвечивая внутреннюю бесконечность детали, заставляют нас особенно интенсивно ощущать отсутствие не только невидимого целого, но и единства и неповторимости лица, власть раздутого до демонических масштабов Ничто — «пошлого» и «безразличного». Именно в отсутствии признака Гоголь видит источник зла, называемого в его произведениях «чертом», «сатаной». <sup>5</sup> Нейтрализация, осуществленная через детализацию, на месте видимых пространственных элементов вскрывает невидимое зрению событие — в этих точках и вступает в действие тот метод фикции, который мы обычно называем «гоголевской фантастикой». В «фантастическом» мире — благодаря нейтрализации и гиперболизации деталей, гасящих значение друг друга — «натуральные» единицы видимой пространственности преобразуются в манифестации способа проявления события, в сюжетобразующие факторы. В этом сюжете вырисовывается лишенный всяких престижных признаков недоступный глазам «внутренний человек», нарративная модель субъекта самопонимания. Таким путем транспонируется пространственная-оптическая модель человека в план временной последовательности его языкового — дискретного — присутствия в мире: *объект*, ощутимый для органов восприятия, заменяется *историей* этого объекта, рассказанной в повествовательном тексте, который — в качестве языковой модели мира — служит выявлению *смысла* данной истории.

### **Тональность поэмоторческого дискурса**

В свете сказанного становится понятной мысль Гоголя, в соответствии с которой лишь нейтрализация, дополняющая

гиперболизацию, способствует осмыслению отсутствия целого. В художественной прозе этот метод имеет особое назначение: он служит стимуляции работы мысли, побуждая интеллект к большим усилиям, к творчеству, в том числе, языковому.

«Почти у всех писателей, которые не лишены творчества, есть способность, которую я не назову воображением, способность представлять предметы отсутствующие так живо, как бы они были пред нашими глазами. Способность эта действует в нас только тогда, когда мы отделимся от предметов, которые описываем» (Гоголь 1996b: 319 — 320).

Эта повторяющаяся, как рефрен, мысль об отдалении, о дистанции обретает форму в удалении, следующем за гиперболизацией мелочей, в образе гоголевской «дали»,<sup>6</sup> которая становится постоянным элементом в текстах лирических отступлений, критических статей и «Авторской исповеди». Для того, чтобы передать не только видение, охватывающее всю «Русь», великой перспективы, которая позволяет охватить взглядом всю русскую землю — от моря до моря («Тарас Бульба», «О малороссийских песнях») или от Луны до Земли («Записки сумасшедшего»), но и наличное бытие в ней. Гоголь воспроизводит, в рамках языка прозы, лирическую перспективу ломоносовской оды. Продумаем еще раз связь важнейших работ Гоголя, относящихся к этому кругу проблем («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», а также «О лиризме наших поэтов»), с поэтикой «Мертвых душ».

Уходящий корнями в тональность народной песни ломоносовский лиризм — лиризм пророческий, он показывает, средствами специализации большого времени. Далекое, неэмпирическое пространство, «необозримую даль» этот лиризм характеризует лишь

→ от него <...> Мне и донны кажется то же. Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти вьются около моего сердца» (Гоголь 1986: 243). Гоголь здесь однозначно говорит о том, что субъект поэмы рождается тогда, когда тональность народной песни становится фактором его собственного языка, уже не как самовыражение «народа», а собственный дискурс подавленности и тоски творческого субъекта художественной прозы.

7

Заметим: славянский мифический образ земли лишен глаз, как об этом свидетельствует «Вий».

не поддающимися разуму контурами и размерами ее границ, как свободное от деталей, незаполненное объектами пространство, то есть как открытое пространство грядущих действий, еще не ставшее местом человеческого поступка, наличного бытия. Ни детали, ни вещи — только «контуры» и «точки» составляют набор компонентов перспективной поэтики Ломоносова. Однако самое главное заключается в том, что Гоголь открывает перед читателем не только перспективы видимой бесприютности, но и историю зреющего в ней грядущего слова, которую влечет за собой звучание — голос Земли.<sup>7</sup> Этот не воспринимаемый слухом, но побуждающий вслушиваться в него «голос» доносит до авторского восприятия диспозицию — диспозицию страха и тоски. На основе народной песни есть возможность отождествить этот эмпирически непостижимый, но несомненно сигнализирующий голос. Зовущим, призывающим он становится благодаря тому, что трансформируется через поэтический строй, присущий текстам русской лирической поэзии, то есть обретает тот способ бытия, который знаком читателю по творчеству Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Предлагаемая для чтения среда звучания. Текст «заунывных, раздирающих звуков нашей песни», уже сообщает этой протяжной, элегической интонации значение, то есть преобразует ее в отсылку, которая указывает на диспозицию какого-либо — пока недоступного или несвершенного действия, — это ее референциальное отношение. Пространственное единство видимого мира почти никак не меняется на протяжении столетий — вплоть до Петра I, до появления лирической поэзии. Однако с Ломоносовым — благодаря его поэтическому творчеству в лирическом регистре русского языка начинается выработка *специализации временного присутствия*, его абсолютно

оригинальной культурной модели. Этому уже у самого Ломоносова способствует соединение поэтики народной песни и библейского стиля и метафорики.

### **Метафорическая семантика детали**

В свете сказанного, вероятно, уже становится очевидным, что подчеркнуть в способе видения и в способе письма Гоголя аналитическую доминантность подробностей — этого с методологической точки зрения недостаточно; по крайней мере столь же существенной является точка зрения, имеющая в виду бесконечность «зовущего» целого и, на его горизонте, духовное бытие — как способ существующего в пространстве и времени языкового (поэтического, культурного и сакрального) наличного бытия. Тем более что последнее (то есть видимое: географические, еще не заполненные «пустые пространства») Гоголь считает манифестацией времени. Что предполагает реальное существование родной земли, которая понимается отнюдь не только в мифологическом или славянофильском смысле, но и в смысле историческом, то есть как русская земля, «Русь» большого времени (не Россия как государство образование). При таком подходе возникает возможность объяснить метафорическое воспроизведение этой земли в качестве несущейся тройки, своего рода крылатой колесницы, которая демонстрирует превращение земли в носителя души, а душевной действительности — в духовную. В ходе всех этих трансформаций большая роль отводится гоголевским метафорам, опирающимся на взаимодействие земли и дерева. Важнейшим моментом здесь становится то, что роли субъекта и вещи меняются местами: описанный в повествовании объект (раскрытое в деталях пространство) наделяется функцией повествующего

субъекта: каждый элемент пространства, представляющего пустоту, обретает деятельную модальность:

*<...> летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль <...> (232).*

Писатель создает образ стремительно проносащихся «вещей» именно для того, чтобы сделать невозможным установить различительный признак между ними, чтобы детали эти мы оценивали не на основе объема, занимаемого ими в пространстве, а на основе их глубины, то есть в плане темпоральности, их онтогенеза и исторического бытия. В быстром мельканье кажется страшным то, что в нем «не успевает означиться пропадающий предмет, — только небо над головою [...]». Далекая перспектива, таким образом, — небо, откуда внутренняя структура созерцаемых предметов уже не видна, но зато очень четко видна текстура вещей, проявляющаяся в их взаимодействии. Здесь получает возможность проявиться бытие вещей, точнее, их присутствие в мире человеческой деятельности. Материальный компонент превращается в «живой факт», в действующую — действующую даже вместо человека — вещь, из технического средства превращается в знак поступка, в отпечаток субъективного наличествования. Не в пространстве, а в жизни. Далекая перспектива, открывающаяся не оптически, а через посредство письменного дискурса поэмы с его смысловым потенциалом, пресуществляется в языковом медиуме в органон трансцензуса материального в духовное, а духовного в ценностное, воплощаясь в песне, поэзии, поэме, прозе и т.д. Подобным

же образом исключаются индивидуальные различия, когда речь идет о внешности Чичикова:

*В брличке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод (б).*

Соответствующим образом нейтрализация имеет место и в описании брочки Чичикова. Суть здесь, по Гоголю, в том, что на основе внешних признаков — относящихся к детали или к персонажу в целом — невозможно сделать вывод ни относительно свойств человека, ни тем более относительно его бытийной ситуации. У видимых деталей и у видимой фигуры должен быть некий иной аспект, который раскрывается только при формировании далекой, временной перспективы, т.е. событийное воплощение. Этому соответствует (пока еще) «невидимая история» Чичикова, ее полный сюжет, ожидающий своей реализации, или, точнее, повествование автора, занятого изучением обстоятельств создания этой истории. У автора тоже должна быть своя история: она поведет от момента выделения и заострения деталей к созданию их истории, переходу от наррации к жанру поэмы. Этим двум сюжетам отвечает метафора Дороги, по которой «идут, взявшись за руки», автор и его герой. Двигаясь по этой беспредельной дороге, человек, кажущийся «лишенным свойств», обретает статус субъекта, вырастает в романного героя, рассказчик же — в автора поэмы.

### **По поводу Плюшкина: о смысле скупости**

Прежде чем рассказать эту историю, Гоголь направляет своего героя к Плюшкину.<sup>8</sup> Во время визита Плюшкин претерпевает

**8**  
Детальный мифопоэтический анализ принадлежит В.Н. Топорову («Апология Плюшкина», 1995).

радикальную трансформацию, которую Гоголь осмысливает как ситуацию со «старым» рыдваном. Почему именно к Плюшкину, встречей с которым завершается пикарескный сюжет — скупка «душ» и их сведение в один список. Затем во внутренней речи читающего Чичикова начинается ревизия этого списка: каждому имени умерших крестьян он присваивает фиктивную историю. Следовательно, прекращая влияние языка скупки Чичиков переходит на язык наррации. Гоголь на примере Плюшкина производит прием редукции: стяжения человеческого явления до пространственного минимума. Метафора такого образа бытия — скупец, символически выражающий впустую потраченное время. В коллекции «мертвых душ» его фигура, пространство, заполненное его деятельностью, образуют ту сферу, где вещи из категории «мертвых» деталей переходят в категорию «души». То есть сферу, где Гоголь-прозаик приостанавливает действие понятийного упорядочения видимых форм (детализацию и гиперболизацию) и создает возможность указанного перевоплощения, что влечет за собой, на уровне языковой креативности, интеракцию знаков живого и неживого фактора действительности: языком «мертвых» он описывает мир «живых» и, наоборот, языком живых — мир мертвых. Тем самым, кстати говоря, он обновляет и сам язык повествовательной прозы, и жест этот обозначает понятием «поэма».

У Плюшкина нет детально рассказанной, нет сюжетообразующей биографии. Она завершена до начала сюжета приключений Чичикова и его визита у Плюшкина. Анализируя его жизнь, Гоголь сосредоточен не на судьбе, а на экзистенциальной ситуации, на значении конца; в его понимании событие — не жизнь Плюшкина, а финал ее, конец старости — в том пункте, где он в последний момент своим действием, то есть фиксированием имен

умерших крестьян на бумаге, транспортирует «души» и «вещи» в иное пространство, а именно в план письменного текста.

В отличие от персонажей, характеризующихся определением «мертвые», Плюшкин сам едва присутствует в мире, хотя еще и не умер: он «сейчас» совершает шаг, который перенесет его из мира тех, кто здесь, в мир тех, кто уже Там. Молодой Плюшкин — экономай; старый — скряга. Его образ ориентирован не на присутствие в пространстве, а на значение имени: на сокращающееся, усыхающее существование. Все то, что накоплено экономной молодостью и деятельной зрелостью, в пограничной ситуации «старости» — в исконной точке соприкосновения Ничто и «всего, что только есть» (исконного) — обретает новое значение.

Мир Плюшкина открывается глазам Чичикова как царство распада и разложения. Рассказчик, прибегая к средствам пространственной детализации, заполняя срезы открывающегося на протяжении дороги пространства, моделирует упадок, распад на всех онтологических уровнях. Каковыми являются: лес, сад, деревня и дом. В то же время, размещая эти срезы в один дискретный ряд, рассказчик вносит в них сюжетный и исторический аспект, указывая на возможность некоего своеобразного единства: онтогенез неорганического, органического, обработанного, образованного, упорядоченного и потребляемого способов бытия. Это — одна систематизация.

Другая систематизация, временная, направлена не на структуру построек, не на дом, балкон, деревню, усадьбу, комнату, а на находящиеся в них вещи, от самых маленьких лоскутков бумаги и перышка до солнечного луча. Вещи громоздятся грудой в углу комнаты. И это — тот новый способ присутствия, который не систематизирован в пространстве — ни по законам природы,

ни по принципу творчества. Не представляя ни «живописного зрелища» (фигуры), ни «живописного беспорядка» (свободы).

«Живописность» природной и сконструированной («архитектурной»), свободной и строгой, равно как и экономной и упорядоченной среды — здесь все в равной мере иррелевантно. Возбужденное всем этим «острое внимание» рассказчика относится уже к прошлому, к «безвозвратной юности». Его сегодняшнее внимание направлено на представляющую «унылую картину», когда-то живописную, а теперь уже распадающуюся на части, разлагающуюся действительность, которая, по всей видимости, лишена какого бы то ни было деятельного присутствия, а потому и порядка.

В то время как обостренное внимание молодого рассказчика (согласно его воспоминанию) позволяет, отталкиваясь от строгого порядка в хозяйстве, сделать вывод о некоей господствующей человеческой черте («страсти»); его же в настоящий момент характеризует не участный, «погасший взгляд». «Унылую картину» видимого мира создают проекции направленного на поверхность, на форму взгляда: на самом деле, «уныл» не столько изображаемый мир, сколько «унылый», равнодушный взгляд, управляющий этим восприятием и изображением. Так становится бревном соринка в чужом глазу. Несомненно, здесь налицо недостаток нарративного самоосмысления. Этот дефицит и хочет преодолеть выступающий в роли автора, вспоминая свою молодость рассказчик, — преодолеть кризис повествовательной компетенции, пересмотреть собственную нарративную технику. Лирические отступления как раз и демонстрируют эту внутреннюю борьбу голосов в плане внутренней речи, которая ведется за формирование некоего нового способа письма, — и в короткое

время становится интенцией лирических отступлений. Этот поставленный целью способ письма предполагает такое творчество, такую «красоту», какую

*<...> не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе; когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубо-ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности (106).*

Вот почему Гоголь ведет бричку Чичикова к усадьбе кружным окольным путем. Создавая сначала «унылую картину» деревни, затем давая зрелище «одичавшей, буйной растительности» за оклицей деревни, образ «картинного запустения». Таким образом, предпринимательское путешествие Чичикова ведет его из пространства «мертвых душ», из города — на равнину, на большую Дорогу. Большая Дорога, однако, уже не место пространственного движения, но фактор, регулирующий это движение, независимый от воли персонажа, некая воля высшего, чем любая страсть, порядка, проявление «настоящей жизни». Совершив этот крюк, Чичиков подъезжает к «дому» Плюшкина, представляющему «печальное» зрелище. После нейтрализации форм живописного порядка и живописного беспорядка Гоголю приходится создать и форму «тоски», настигающей и самого рассказчика. Живую картину тоски воплощает душа, в наибольшей степени кажущаяся «мертвой», наиболее съезжившаяся экзистенция, скряга, само себя съедающее богатство.

Не хватает тут ни витальной живости леса, ни образа деревни, в которой господствует строгий порядок. С точки зрения старика Плюшкина, то и другое «съежилось», то и другое — лишь бледное проявление теряющихся в прошлом действий. Превращение порядка вещей в груды бесполезного хлама образует пространственную схему проглядывающей за зрелищем комнаты истории. Таков, например, след «славной», но давно уже умершей жены, о которой нам не узнать практически ничего, за исключением, может быть, одной детали: она была «ключницей» в этой усадьбе. В куче хлама супругу Плюшкина заменяет графинчик с «ликерчиком»: «Еще покойница делала», — продолжал Плюшкин: «мошеница-ключница совсем было его забросила и даже не закупила, каналья!» (117).

Однако в результате метафорического переосмысления эта деталь также освещается по-новому, и графинчик, как и все прочие предметы в куче хлама, обретает статус одного из самых драгоценных сокровищ среди накопленных «богатств». Ключник, ключница — хранитель(ница) сокровищницы, то есть «клада»; в русском языке в слове «кладовая» слышится корень «клад», то есть закопанные глубоко в земле или иным образом спрятанные драгоценности; как метафора же «клад» может выступать символом души, особенно в христианском восприятии, где он представляет «Царство Божие», и человеческое «сердце», — такое толкование тем более может иметь под собой основание, что собранный и оберегаемый Плюшкиным «тайный клад» встает перед нами уникальной метафорой «мертвых душ». Ведь душа в этом толковании — бессмертна. После прекращения биологической жизни душа — говоря иносказательно — находится в другом месте. Например, в кувшине (графинчике). Помещенная в нем и ревниво

оберегаемая жидкость — не только продукт деятельности рачительной хозяйки, но и способ посястороннего присутствия «покойницы» после кончины. Потому и происходит следующее: Плюшкин, хотя и собирался угостить Чичикова «ликерчиком», но явно обрадовался, когда гость отклонил угощение: «ликерчик» можно было и дальше хранить в этой странной сокровищнице.

Для Плюшкина, выступающего в роли ключника, все другие люди — «бездельники», то есть потребители, а потому они заведомо обречены на не деятельное существование («да ведь они все воришки», 117). И это относится не только к дворне: сюда он причисляет и гостей, и вообще всех; исключение делает только для Чичикова.

*«Пили уже и ели» — сказал Плюшкин. «Да, конечно, хорошего общества человека хоть где узнаешь: он и не ест, а сыт; а как эдакой какой-нибудь воришка, да его сколько ни корми...» (117).*

Но поскольку «бездельник» — для него синоним «воришки», то еда и питье в его глазах выглядят таким занятием, которое равнозначно пустому времяпрепровождению; он видит тут такую модель жизни, которая пожирает самое себя, бессмысленно растрачивая жизненное время. Удовлетворение чисто биологической потребности ведет лишь к пространственному умножению плоти и к сокращению жизненного времени. Альтернативное действие — сокращение пространственного существования: ведь воришка обкрадывает другого, тогда как скупой — самого себя. Поэтому Плюшкин в бытность свою рачительным хозяином и мог напоминать паука, самка которого (у некоторых видов) после спаривания пожирает самца. «Одинокая жизнь дала сытную пищу

скупоści, которая, как известно, имеет волчий голод и чем более пожирает, тем становится ненасытнее...» (111).

Что же касается старика Плюшкина, то Гоголь, имея в виду бегаящие глаза фигуры, сравнивает его с мышью, тем самым обозначая в нем такое качество, как напряженное, тревожное внимание. Но ход времени в нарративной проекции приводит паука-одиночество ко все более интенсивному потреблению и тем самым создает своего рода добавочный смысл: пространственное сокращение, «сжеживание» жизни сопровождается разбуханием жизненного времени, сокращение, усыхание одиночества прямо пропорционально числу купленных душ. У Плюшкина — больше всего таких душ, сведенных лишь к духовному присутствию: он «<...> всех их списал на особую бумажку». Список этот, вместе с пометками Плюшкина, Чичиков переносит в купчую крепость. Но позже, когда он перечитывает бумагу, и помещики, которые передали ему эти имена, так и перечисленные мужики являются перед ним в новом свете, под углом модуса активного присутствия, и связанные с именами пометки получают вторичную, референциальную функцию.

«Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками <...>, какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер. <...> ни одно из похвальных качеств мужика не было пропущено <...>» (126).

Размышляя над именами и связанными с ними деталями (над новой их референтностью), Чичиков меняет свою диспозицию: идею предпринимательского интереса вытесняет новая

заинтересованность, интенция человеческого интереса; но интерес этот относится уже не к «мертвым душам»: он пробужден действиями, которые наполняют жизнь этих «душ». За именами теперь встает не «количество душ», но индивидуальные, неповторимые жизненные истории — вследствие того, что у Чичикова, под влиянием имен и их характеристик, просыпается потребность повествования:

*Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши тройку и рогожную кибитку, отрекся навеки от дому <...> (128).*

Таким образом, место имен «мертвых душ» заполняет «сказ» Чичикова, в котором — на основе значения имени — реконструируется та или иная жизнь, структура которой представляет индивидуальный, неповторимый характер присутствия, способный вынести на поверхность «историю души» и целокупный образ человека.

*Максим Телятников, сапожник! Хе, сапожник! пьян, как сапожник, говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик; если хочешь, всю историю твою расскажу <...>» (127).*

*Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, подельвали на веку своем? как перебивались?» (127).*

Таким образом, Чичиков из скупщика «мертвых душ» пресуществляется в субъект рассказчика историй жизни «живых душ».

И тем самым вытесняет из роли нарратора фиктивного автора-рассказчика. Вследствие чего последний также меняет свой статус и в своих высказываниях обращается к вопросам метаязыка повествования, в том числе — к проблеме отношений между автором, героем и читаемым. Этим объясняется то, что седьмая глава, которая следует за описанием визита к Плюшкину и в которой говорится о том, как Чичиков сам становится рассказчиком, открывается тем, что рассказчик представляется как Писатель и посвящает читателя в трудности авторства.

### **«Меткое слово» в поэме**

Аутентичный статус слова в поэме обеспечивается не предикативной функцией знака в нарративной системе, а его кореферентной соотносительностью с другими словами, составляющими уникальный дискурс в прозе. Говоря о Пушкине Гоголь выразился следующим образом: «В его слове бездна пространства».

Проверим этот постулат на примере *Дороги*. Она указывает, с одной стороны, на пространственный континуум путешествия Чичикова, с другой — на путь автора к поэмогенному слову, презентующий пресуществование: как оно «из улицы попадает в книгу». Трансформация дороги из пространственного феномена в словесный, то есть формирование уникального значения этого понятия, опирается на переименование вещных сущностей, составляющих его основу. Городская булыжная мостовая переходит в провинциальную, выложенную из бревен, затем в проселочную, грунтовую, затем уходит в «необозримые пространства». В соответствии со сменой вариантов Дороги тройка, ехавшая в горизонтальном направлении, поднимается в воздух, летит в среде «неземных путей». Булыжное и бревенчатое покрытие вынуждает

экипаж подпрыгивать, взлетать, и происходит это в две стадии. Один из этимонов слова «дорога» — корень, обнаруживаемый в глаголе «дёргать», который представляет собой семантическую модель движения то вверх, то вниз, в отличие от понятий, означающих движение в грязь, в трясины, погружение, увязание. Дергание, тряска переходит в укачивание, когда с дороги, выложенной бревнами, экипаж съезжает на грунтовую дорогу. Тут герой пространства, путешествующий Чичиков, засыпает, зато пробуждается к активности герой словесной сферы, Автор, чему соответствует активное самосознание языкового субъекта, подспудно присутствующего в повествователе. И тут начинается путь слова «из улицы» «в книгу». С этого момента не повествователь рассказывает о перипетиях путешествия героя, но Дорога, становясь языковым субъектом, ведет за собой «рассказчика», то есть отменяет его функцию: субъект лирических отступлений уже не излагает сюжет, а творит образ Писателя. Таким образом, Дорога — метафора творческой истории, но не сюжетного плана описываемых походов Чичикова. Речь идет о поэтической функции языка, выходящая за пределы функции повествовательной; речь идет о *становлении субъекта* языкового творчества<sup>9</sup> — не речи героя или повествователя, но языка поэмы в рамках художественной прозы.

Опираясь на перспективу автопоэтических текстов, раскрывающих трудности и радости творческой истории, читатель должен вернуться к переосмыслению деталей, в котором частичные цельности или пускай фрагменты (четвертка бумаги, гусиное перо) пространственной модели будут дополнены их неповторимой историей, то есть моделью их темпорального существования. В плане языкового произведения пространственное измерение

**9** Становление субъектом Иван Берч считает основным художественным событием, воплощающимся в письменном языковом творчестве писателя. Поскольку свершение этого поступка способствует конституции субъекта высказывания в искусстве слова, литературный дискурс может быть осмыслен в качестве метапоэтического акта в рамках «литературной этики». (Берч, 2016)

деталей (т.н. образ) восполняется семантикой продуктивной метафоры, а тем самым открывается возможность «прочитать» смысл вневизуального аспекта объекта.

### **Дерево на земле и дерево на лице**

Путь из города к поместью Плюшкина, как я уже говорил, ведет через царство камня, дерева и земли. В то же время названия их, двигаясь к слову, преобразуют описываемый предмет в автономную вещь, и она предстает перед нами не созерцаемым предметом, обладающим материальностью и формой, но такой сущностью, которая обладает значением и отсылает к какому-либо действию. Для созерцающего и размышляющего путника (Чичиков), для рассказчика, называющего вещи, и для читателя у нее, этой сущности, есть не только образ, но и значение. Поскольку путь Чичикова ведет из города, из пространства «мертвых душ», в деревню, а оттуда — в «замок» Плюшкина, включая в себя и переход через царство деревень, садов и лесов, Гоголь находит возможность вернуть вещам их онтологический статус, дестабилизированный в процессе детализации. Так, например, возвращая вещьность бревну — и двигаясь при этом в направлении, противоположном истории средства, то есть создавая его память, — он показывает дерево и на уровне сада и леса. В ходе этого он регенерирует имена вещи, вследствие чего может заставлять вещи действовать в качестве знаков действия: в рукотворном мире органическое, лесное существо, в пространстве воссоздания, в саду оно (дерево) появляется как метафора роста, метафора устремляющейся вверх, из земной жизни в духовную. Сад для человека — самая древняя единица пространства, а вместе с тем — ценность с метафоризированным значением сокровища. Мертвое дерево, погруженное в землю бревно с течением

времени трансформируется в камень — человек направляет вещь, по пути ее превращения в средство, к дегенерации, в ходе которой эта вещь утратит свой бытийный статус. Но одновременно обретет признаки объекта человеческого действия — она, так сказать, сотрется, потускнеет и сама двинется по пути дегенерации. Вот почему у Плюшкина лицо — «деревянное» (115, 118). Но это «дерево» находится не в пространстве, а в языке, в тексте Гоголя, где оно связано с дорогой, — ведь как определение оно характеризует и лицо, и дорогу. Можно сказать: оно обозначает конец земного пути, что применительно к человеку будет обозначать носителя «съежившейся» жизни, «старика». Все единицы мира действий «старика» — очень старые, определение для них — «древние». Комната Плюшкина предстает перед нами кучей хлама, копившегося на полу со времен его молодости. Если в случае с Ковалевым лицо, на мгновение занимающее место носа, погружено в метафорику хлеба, а метафорика эта может быть сведена к притче о пшеничном зерне, колосе и земле, то место, занимаемое лицом Плюшкина, метафорическая дигрессия заполняет новыми значениями, носителями которых являются предметы. Таким образом, сваленные в кучу на полу комнаты предметы образуют образные копии витальности, отсутствующей на деревянном лице Плюшкина, как древние манифестации «жизнеспособности». Нарративное деревянное лицо, подобно русским иконам, является не изображением внешнего вида человека, а отсылкой к смыслу, «идее» его бытия в настоящем. Куча вещей — личностная коллекция индексов, охватывающая всю его жизнь: здесь он, субъект скарденности, сосредотачивает — «скукоживает» в одну точку — весь потенциал значений своего экстенсивного пространственного бытия в настоящем, пространственные отпечатки всех своих поступков.

Отсюда, очевидно, можно вывести и его кличку: Заплатанной. Но семантика слова тут та же, что и в случае с атрибутами Ковалева: «заплата», «плоский», «платок» (что выказывает родство и с именем Плюшкина: «плюш», французское «pluche», итальянское «peluzzo», то есть «мягкий, пух», латинское «pilus», волос). Плюшка — пасхальное печенье в форме птицы. «Совершенно ровное место» (в повести «Нос») и «деревянное» лицо, свидетельствующее о полном отсутствии эмоциональной мимики, — и тут, и там находит выражение, с целью развертывания упомянутого выше потенциала значений, семантика и метафорика дерева. В соответствии со стадиями старения усугубляются — в проецируемых на лицо вещных знаках — свойства дерева. Это умножение, происходящее в противовес скукоживанию жизненного времени, приводит к появлению кучи хлама на полу комнаты, затем претерпевает метаморфозу, поскольку Плюшкин наделяет вещи «лицом». Дело в том, что он перемещает их с пола на бюро. Действие это Гоголь выражает словом «клал», однокоренным со словом «клад». Вещи, понимаемые как предметы накопления — не использования — превращаются в трепетно оберегаемые сокровища: Плюшкин помечает каждый отдельный предмет, дает им имена, то есть сохраняемые вещи помещает в долгосрочную память, в среду языка. Эту операцию он производит не только с лишенными своей функции вещами, но и с умершими крестьянами, вследствие чего Чичиков и получает возможность прочесть их имена. Этим объясняется тот факт, что перо и бумага — два самых важных действующих предмета на бюро у Плюшкина, а также то, что его руки, агент действия, обладают свойствами глаз. Глаза, как у фигурирующей в сравнении мыши — члена свиты Аполлона Мусажета, — это взгляд музыки, в нем сосредоточена дрожь всего приведенного

в транс тела, как образ целого, интегрированного в музыкальном термине. Дрожащей от волнения руке Гоголь сообщает ту же функцию, что и неповторимому эмоциональному выражению на лице: выражение это возникает под влиянием «теплого» прикосновения светового луча, чтобы тут же угаснуть, исчезнуть. С лица, служащего для «выражения» того, что внутри (деревянного лица), «выражение» исчезает, но тут же перемещается на руку, носитель жеста, превращающего «души» в список имен. В процессе письма «дрожащая» рука Плюшкина превращает буквы в нотные знаки, в звучащую среду «душевности», дарит им своеобразное «вечное» бытие. Нелегкое чтение их, декодирование нотных знаков как буквенных или словесных индексов и вызовет потом у Чичикова «заунывную песню», которая в конечном счете выльется в образ русского Пегаса, летящей тройки, обретет статус фактора, конституирующую поэму.

Не будем все же забывать: техника гоголевского повествования реконструирует не только историю человека, но и историю вещей. А эта история прямо связана с увеличением деталей (гипербола), с их резким освещением, с их возведением в более высокий ценностный разряд: растения, забор (сад), деревня, строительная древесина, кровельная дранка, изба, дощатый пол, корзина, бочка, чаша и т. д. Прочитируем Гоголя:

*Заглянул бы кто-нибудь к нему на рабочий двор, где наготовлено было на запас всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся, — ему бы показалось, уж не попал ли он как-нибудь в Москву на щепной двор, <...> где горами белеет всякое дерево, шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкольники,*

*куда бабы кладут свои мочки и прочий дряг, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси. На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий? во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имения, какие были у него, – но ему и этого казалось мало» (109).*

Действия Плюшкина достигают своей цели не в использовании и потреблении, а в хранении и вербальном, «сплюсненном» («плющ») в буквы-знаки проявлении. Что с точки зрения использования и потребления, то есть и с точки зрения Чичикова и соседей, является своего рода скупостью, причем самоцельной скупостью. Однако, по мнению автора, Плюшкин — не скуп, а бережлив («<...> старик очутился один сторожем, хранителем <...>», 111). Он — носитель бытия, сведенного к одной точке, к одной «заплате» — это своего рода «заплата» на целом. Но ведь заплатать можно только разлезшуюся, прохудившуюся ткань: Плюшкин, как предмет повествования или описания, как скряга, конкретизирует, по признаку своих действий, самый важный семантический аспект своего имени — он копит, сплюсчивает, то есть концентрирует внимание на смысле объекта, (например, на смысле имен). Таким образом, он как субъект текста на семантическом уровне принимает образ съеживающегося скупца («ссохшийся старик»). Редукция скупости, направленной на материальное существование, приводит к достижению высшей ступени языковой и символической манифестации вещного бытия. Деятельность, в процессе которой сотворенные вещи деградируют в товар, в средство, в расплывающуюся материю, то есть в нечто лишённое смысла, он сменяет другой деятельностью: вещи, редуцированные до уровня

их материальности, их роли как средств, он возводит в мир вещей, которые должны быть осмысленными. Их ценность для Чичикова становится ценностью регенерированных таким образом «душ»: как результат деятельности мужиков («душ»), возводящих вещи в ранг совершения действия, а также деятельности Плюшкина, создающего имена этих мужиков. Этим можно объяснить другой атрибут его сохраняющей деятельности: сургуч как греческую метафору души (и сознания): «перо и кусочек сургуча» (111).

*Вещь для него не обладает никакой ценности до той минуты, когда он подвергает ее «ревизии». На каждый отдельный предмет он «сам сделал наметку». Обо всем прочем он забывал, «помнил только <...>, где лежало перышко или сургучик» (там же).*

*«С каждым годом уходили из вида, более и более, главные части хозяйства, и мелкий взгляд его обращался к бумажкам и перышкам <...>» (там же).*

Как я уже упоминал, этот метод — вербальное усугубление значительности незначительного — включает в себя и умерших крестьян: Плюшкин «всех их списал на особую бумажку» (119). Но, что не менее важно: одновременно «съезживается» и его почерк: Плюшкин репрезентирует не только существование, редуцированное до букв, но вместе с тем осуществляет их транспозицию в другую систему знаков: «<...> стал писать, выставляя буквы, похожие на музыкальные ноты, <...> лепя скупо строка на строку <...>» (119). И тут происходит следующее: когда знаки, фигурирующие на бумажных лоскутках, приклеенных на отдельные предметы и орудия, он преобразует в список имен и заносит на один лист,

то как бумажный лоскуток, так и языковые фрагменты объединяются в новую систему, в тесные строчки, то есть преобразуются в текст. Тем самым пространственный образ, «куча» вещей проецируется на численный ряд умерших («и всего двести с лишком человек») и повторяется, интегрировано, уже в тексте «купчей крепости», на бумажном листе.

Вербальное соответствие вещей и людей («душ») опирается на принцип взаимодействия: вещи формируются в энграммы человеческого действия, действие направлено на увеличение ценностной позиции вещей. Интеракция двух семантических полей — вещи и человека — порождает смысл: отсутствие души понимается как ощущение отсутствия, как манифестация *Nihil*. Текст дает два самые важные прочтения «мертвых душ»: 1. умершие индивиды, которые в ревизских сказках фигурируют еще как живые; 2. живые люди, которые держат свои души вдали, а значит, их лицо, нереализовано в плане сюжетных поступков, не детализируется в повествовании. Роль первой группы очевидна; вторая нуждается в комментарии. В отношении едва ли не каждого персонажа возникает мотив дистанции, «необозримых далей», которые символизируют дистанцию между телом и душой, протяженностью и действием — между протяженной фигурой и скукоженным, демонстрирующим одно-единственное свойство в качестве индивидуального существа.

Скупость Плюшкина — метафора, которая служит преодолению этого парадокса: он неопределим в пространственном измерении, его фигура не поддается предикации: он ни ключник, ни ключница, ни мужик, ни баба, он богат и в то же время нищ. Он скукоживается в одну точку, которой на уровне текста соответствует след, оставляемый его рукой, — знак или буква, языковый

элемент, меньший, чем словесный знак. Метафора этой идеограммы — «заплата», прореха, нечто, закрывающее пустое место. Смысл метафоры в том, что под пером Плюшкина даже буквы настолько скукоживаются, что могут быть приняты за нотные знаки. Это, если угодно, отсылка к звуку; когда речь идет о буквенной схеме слова, перед читателем раскрывается компенсация вербальной недостаточности персонажа.

Еще перед этим слово повествователя определяет образ служебного состояния вещей, кучу — по образцу «натюрморта» (= «мертвая природа») — как «живописный беспорядок». Тем самым помещает зрелище вещей практически в новый — изобразительный — ряд: ведь они теперь не просто предстают в рамке, но представляют собой мир, структурированный по-своему, по цветам, теням, линиям, оттенкам света. Следующим шагом, реализующим трансформацию, Плюшкин выделяет вещи из этой визуальной модели. Тем самым он сообщает им независимость от их практического, этического или эстетического ценностного ранга. Все это Гоголь заставляет делать своего героя для того, чтобы получить возможность переместить их в мир знаков и слов, затем оттуда — в ряд звуков, которые создают имена, или в ряд нотных знаков, обозначающих музыкальные звуки. Из мира произнесенного и написанного слова — на плоскость песни-зова души, на плоскость, где вещи выполняют свою роль уже как индексы-знаки этой духовности: прежний носитель имени, отмеченного нотным знаком, в этом наряде становится проводником господствующей интонации поэмы, и удалившаяся «душа», можно сказать, пробуждается к жизни.

Не случайно Чичиков, получив у Плюшкина, для совершения купчей крепости, список имен, имитирующий нотные знаки,

и снова выехав на большую Дорогу, «затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: «Вишь ты, как барин поет!» (122). В тексте фигурирует слово «песня», которое, по причине этимологического родства слов «петь» и «пить», в русском поэтическом языке носит коннотацию вдохновения. Сверх того, что Чичиков, в высшей степени удовлетворенный результатами своего визита, напевал что-то веселое, по дороге его застигает другая диспозиция, и потому он «наконец затянул какую-то песню», в высшей степени неопределенную». Интонация этой песни отличается от прежней, веселой, он — «затянул» песню, как бы ожидая отклика, которого так и не дождался. Селифан — слушает, слушает... «Видно, так уж бывает на свете; видно, что Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов <...>» (158).

Объяснение, однако, приходит не от него, а от автора, который приближает здесь высказывание Чичикова к двухголосой тональности поэмы, то есть создает парадоксальное соображение комических деталей и грустной истории целого, видимого Ничто и диспозиции невидимого: увидеть-осветить жизнь сквозь «видимый миру смех и невидимые миру слезы».

Имя переводит вещь в область значения, купчая крепость попадает в руки к автору, который на основе каждого имени создает неповторимую, хотя и фиктивную историю. Именно в этом задача (выходящая за пределы тождества нарратива) героя, Чичикова, который облакает «мертвых», исходя из рассказа о них, «придуманной» — отталкиваясь от имени — жизненной историей, а тем самым, и новым — исключаящим определение «мертвый» — значением. На основе большинства имен он формулирует один и тот же вопрос:

*Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? <...>  
 На дороге ли ты отдал душу богу, или уходили тебя твои же приятели <...> (128). <...> если хочешь, всю историю твою расскажу <...> (128).*

Единство неорганической и органической природы, как мы видели на примере с деревом, транспонируется в мир сотворенного и упорядоченного деревенского действия, в мир, который соприкасается с садом. Или, по модели Гоголя, с землей, в которой зарыт клад. Главная цель возведения дерева в ранг вещного индекса действия (под возведением имеется в виду переименование и изложение его истории) заключается в том, чтобы регенерировать исконный способ бытия вещи — всю историю, а не только зрелище, представленное деталями, не только кучу хлама. Именно благодаря этой истории, возвращающейся к исконному статусу («лес»), каждая используемая «сегодня», то есть актуально, вещь, обретает свой онтологический статус. А в плане семантики гоголевского дискурса транспонируется на путь, ведущий к слову о предназначении вещи. Данные метаморфозы, т.е. сюжетность вещи достигается вследствие того, что в истории всякой вещи Писатель выявляет ее конститутивную роль: детали — не только части, но и члены, обеспечивающие, с одной стороны, функционирование целого, с другой — переход целого на уровень более высокого единства, в которое оно уже и само интегрируется как его деятельная, составная часть.

Полнота самобытия вещи порождается принципом кореференций прозаического текста: вещь существует лишь как кореферент другой вещи, а не как подверженный означиванию денотат, кусок материи в пространстве. (Добчинский без Бобчинского не мыслим;

не только Ковалев, но и его Нос тоже Ковалев.) Принцип корелляции Гоголь определил словом *соображение*, и противопоставлял воображению.

Человек — то «место» в иерархии бытия, где снова и снова происходит означивание, языковая артикуляция предназначения вещи, а значит, не подлежащий завершению процесс инициации значения. Это может быть новой подсказкой для понимания гоголевского представления о «настоящей жизни», а также для понимания относящейся к ней отсылке в поэме, метафорической функции Дороги.

В этом плане скрытое за видимыми нарративными деталями «невидимое» событие, генерирующее поэму, демонстрирует не что иное как выстраивание частей в новое единство, а тем самым — осознание обновляющихся способов фигуративного выражения. Таким образом, «душа» у Гоголя означает инспирацию индивидуального и неповторимого творческого действия, а не набор чувственно-эмоциональных реакций. Эту инспирацию генерирует на уровне сообщества этнический код данного языка. Эту взаимозависимость действия и наименования Гоголь, хорошо знающий Гердера, сформулировал следующим образом:

*И всякой народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни на есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера. <...> но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (102).*

Это «меткое слово» относится не только к Плюшкину, получившему прозвище «Заплатанной» (из эпизода с Плюшкиным и взята приведенная цитата): оно наглядно продемонстрировано применительно к Тройке, русской упряжке, представляющей искусство обработки дерева и являющейся здесь и вещью, и метафорой:

*Эй, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться <...> И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем, с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик» (232).*

По мнению Гоголя, в функции человеческого действия дерево, как архе вещи, может дегенерироваться, через бревно, в царство неорганического существования; но может и перейти в сферу надчувственного бытия. Этому соответствует самое древнее и самое своеобразное рукотворное произведение русского мужика, символ его своеобразного способа действия, как следует из поэмы. И поскольку, как символ, оно открывает в культуре потенциал значений, оно становится источником упомянутого уже жанра русской народной песни (тоскливая песня), которая такой артикуляцией способа действия способна была инспирировать в историко-литературном процессе лирическую, затем поэмогенную, затем прозо-языковую модели субъективного бытия.

В городе «не услышишь ни одного порядочного русского слова». В обыденной речи, низведенной до уровня сплетен, господствуют или иностранные слова, или патриотические фразы. Это — огороженное пространство земли, которое противостоит целому, не поддающемуся фиксации в пространстве,

безграничному простору родной земли, где «любит все оказаться в широком размере».

Когда бричка выезжает из города, из царства «мертвых душ», у Чичикова возникает чувство, будто все предметы города и все видимые детали их «медленно уходят назад» (207). Последний такой мертвый атрибут — «бесконечная погребальная процессия», которая перегораживает бричке дорогу: «за гробом шли, снявши шляпы, все чиновники». В конечном счете эту сцену можно понять и в том смысле, что покойник (прокурор) является мертвецом в квадрате: ведь тут умер «мертвый», а хоронят его, идут за гробом первичные «мертвецы». В этом — суть рекурсивного процесса: мертвые отправляются в путь — может быть, обратно, в жизнь. И, возможно, этим можно объяснить рефлексию Чичикова: «Это, однако ж, хорошо, что встретились похороны, говорят, значит счастье, если встретишь покойника» (206). Но ведь отсюда следует, что тот, у кого в кармане лежат листки с именами душ, едет в противоположном направлении, чтобы скоро обрести качество символа души.

### **Субъект дискурса и русский Пегас (Удел авторства)**

Гоголь делает различие между канонизированным «современной» критикой «счастливым» писателем, который, «как в родной семье», вращается среди «возвышенных», исключительных героев, — и писателем несчастным, который ищет героя среди «повседневных характеров». Здесь прежде всего имеются в виду романтики, которые ориентируются на коды героического и меланхолического, свойственные шиллеровскому и байроновскому канону, и создатели западноевропейских героев, воспитанных на эстетике «прекрасного и высокого». Полностью признавая

правомочность такой эстетики, Гоголь тем не менее ставит своей целью создание человеческого образа, отсутствующего в этой традиции. Он хочет создать героя обыденного, даже заурядного, который противостоит предшественникам, героям мифа, эпоса, трагедии, рыцарского романа (Ахилл, Эдип, Гамлет, Ланселот, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т. д.), как зримое качество противостоит незримому, индивидуальное — нейтральному. Иными словами, речь здесь идет или о возможности противопоставления (холодное — горячее, герой — ничтожество), или о невозможности его. Гоголь дает понять: куда труднее сделать литературным героем человека «без свойств», чем носителя таких свойств, которые могут фиксироваться эстетически (и поэтому оцениваться этически).

*Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, <...> всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров <...> (124).*

Гоголь хочет отказаться от создания образов, воспринимаемых как единство характерных свойств. Но заменяет их не столько фигурой человека «без свойств», сколько взглядом, исследующим влияние отсутствия свойств, аффект *Nihil*. Вопрос его направлен на следующее: как проявляется в жизни и как может изображаться в искусстве незначительное, партикулярное, банальное, пошрое? Проблема не в том, каковы отличительные признаки этих качеств. Проблема — в том, чтобы увидеть эти признаки: увидеть в ничтожестве отталкивающее (Хлестаков, Ковалев) или, напротив, заслуживающее сострадания (Акакий Акакиевич, Поприщин).

Причем увидеть в таких явлениях, которые тем не менее способны создавать видимость «милого», «достойного», «солидного» — субклимат незначительности, так как лицемерие их постоянно у нас перед глазами, а потому мы привыкаем и теряем восприимчивость к нему. Ибо заурядное, пошлое и не думает прятаться, как, например, Дон Кихот под маской рыцаря, или Гамлет под маской безумца, или Фауст под маской ученого. Постоянно, демонстративно выставляя себя на всеобщее обозрение, оно делает наше восприятие нечувствительным, механическим. Поэтому в регенерации нуждаются «равнодушные очи», орган чувств, проектирующий образ незначительного. Чего Гоголь и добивается развенчанием глаз — изображением музыкального, живописного и вербального («Вий», «Портрет»).

Теперь, когда мы обрисовали поэтическую функцию редукции («сжеживания») изобилующего подробностями пространства действия, или, точнее, роль этой редукции, могущей рассматриваться как аудитивная модель жизненного времени, можно перейти к анализу сюжетообразующей роли силы и движения; анализ этот будет распространен и на исследование коррелятов нарративного, языкового и поэтически-языкового времени. Я упоминал уже, что эти ряды событий и трансгрессии Гоголь реализует в рамках образов речи, словесных феноменов, фигур и интонаций, отрывающихся от сферы действия; все это он объединяет в понятие «лирические отступления». И тут мы переходим от рассмотрения нарративной детализации к анализу тех проявлений языковой креативности, которые преобразуют эпическое повествование в поэму.

Интонационная репрезентация государства, уподобляемого летящей крылатой колеснице, представляет ту «неведомую силу»,

которая отвергает «пространства», «страну», «господство», то есть географические, политические, экономические пространственные модели, отвергает для того, чтобы задаться вопросом о смысле временного бытия этой земли: «Что значит это наводящее ужас движения? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» (233). Едва ли не самый характерный атрибут крылатого коня, известного как символ души, — уши, которые в заунывной песне ямщика олицетворяют эхо, слово-ответ пустынных пространств. Выражаясь фигурально: кони здесь представляют душевность, воспринятый нутром, символически усвоенный пространственный континуум, то есть континуум диспозиции, уши же — аудитивные индексы-знаки диспозиции: крылатого коня способны отождествлять «голос души», но лишь на основе тональности народной песни. Голос как индекс душевного, участного присутствия, однако, преобразует психическую данность в активность — в «творческую душу». Вот где следует искать тайну «неведомой силы!». Актуализирующееся в поэме наличное бытие, проходящее, но не прошедшее время составляет референтность базовой метафоры; выражению этой направленной вперед готовности, воплощающейся в лирическом модусе голоса, служит образ крылатых коней, в конечном счете — символ летящего, проходящего, но не прошедшего времени (времени процесса письма).

Создание визуальной модели видимых, затем все более невидимых, пустеющих, летящих пространств становится в наррации невозможным; здесь — граница возможности наррации, то есть возможности рассказать о происходящем. На место нарративной репрезентации предмета Гоголь ставит последнее «лирическое отступление». Такое образование метафорической семантики, которое служит формированию не сюжета, а диспозиции субъекта

## 10

Поэтому можно считать односторонним — хотя и не вполне беспочвенным — объяснение, которое толкует роль тройки, видя в ней параллель понимания Платоном души как крылатой парной упряжки (см.: Вайскопф 1993: 401–403).

языковой самодеятельности. В метафорической дисгрессии конкретизируется автопоэтическая актуальность, которая наполняет невидимую, ужасную пространственную пустоту тотальным звучанием: все, что действительно существует в бытии, можно лишь слышать: «Чудным звоном заливается колокольчик, гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле <...>» (233).

«Колокольчик» тройки и в других текстах Гоголя фигурирует как слово, обозначающее сообщение души, сердца; к тому же фигурирует он там прежде всего как символическая презентация тоски, той функциональной диспозиции, которая питает русскую лирическую поэзию, — корни этой диспозиции Гоголь, как мы видели, выводит из элегической тональности народной песни. А ведь тройка — со всеми ее атрибутами — тоже конструкция, взятая из народной поэзии.<sup>10</sup>

Писатель, работающий над созданием вокальной модели присутствия в мире, а одновременно представляющий чистую актуальность авторства — высказывающийся об авторстве, конституирующий авторство языковый субъект, — создает эту аудитивную модель вербально, стремится слышимое преобразовать в читаемое. Задача однозначна: языковую инициативу (внутреннюю речь), уже наличествующую как индекс в тональности народной песни, ему нужно развернуть в высказывание, в нарративный текст и в письменный текст поэмы. Это не следует рассматривать как сделанный логическим путем вывод: об этом свидетельствует сам текст: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета <...>» (232).

Вещь — тройка — результат того же образа действия, который создал и сани. Поэтому действующий человек способен объездить пустынные пространства, но его «бойкость» — находчивость, решительность, быстрота — находится за пределами технической сферы, что уже является признаком высокой жизнеспособности. Обозначенная таким образом, воплощенная в созданной вещи жизнеспособность есть нечто большее, чем продукт определенной технической деятельности: она — символ и образец жизнеспособности. Только поэтому она стала — через посредничество народной песни — историческим символом уже упомянутой диспозиции. Но тем самым обретает реальность некая новая «жизнеспособность» — ее духовное присутствие в произведениях русской лирической поэзии. Не только тройку, но и лирический образ тройки, языковую фигуру крылатой «птицы тройки» создал этот коллективный субъект, который в ходе истории из символа души преобразился в метаморфозу Руси. Преобразился именно благодаря искусству Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» (232–233). Вопросительная интонация здесь направлена, во-первых, на значение созданного сравнения:

*Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? (233).*

Во-вторых — хотя это значение не содержится в тексте эксплицитно, — здесь скрыта почти дословная ссылка на поэму Пушкина «Медный всадник»:

*Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?*

Говоря о летящем огненном коне, Пушкин локализует источник незаурядой силы над бездной, которая и является генерирующей силой личного рассказа Евгения о своем прозрении: «Евгений вздрогнул. Прояснились / В нем страшно мысли / Он узнал...».

Гоголь фиксирует стимулирующее влияние творческой силы на ушах коней, указывая тем самым источник самоосмысления Писателя, раскрывающего личного авторского предназначения, субъекта текста поэмы: он не видит, он «слышит» поэзию, вызов пустынного или опустошающего пространства, символа небытия.

*Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа (233).*

Субъект текста в создании мира поэмы отнюдь не ограничивается лишь визуальной анатомией деталей, которые могут быть опознаны в пространстве. Он выявляет тот их аспект, который активизирует «ухо», зов невидимого, но все же наличествующего, в звучании, целого. Деталь соприкасается с целым через звучание, через посредство тональности «тоскливой песни» — и, в этом

смысле, является не фактором, но конструктивным элементом целого. В этом смысле тот, кто управляет тройкой (ямщик), транслирует народную песню; но с этого момента тройкой управляет не мужик, а кони, несущие в каждой жилке «чуткое ухо». Тем самым Гоголь творит образ источника вдохновения (еще не законченной, но и акт письма реализующей как историю) поэмы, творит совершенно оригинальную форму языковой активности. Автор, понимаемый как рассказчик, слышит, что Русь «не дает ответа», Писатель же создает семантическую модель того, что слышится и что обращается в видение, — не оптический или аудиальный образ его, но метафору на языке русской прозы, субъект тотального стремления слышать, крылатого коня. Форму субъекта языкотворческой — лирической — восприимчивости. Как свидетельствует приводимая ниже цитата, крылатые кони метафоризируют активное наличие ушей, в слухе — субъект участно-понимающего внимания. А у сидящего в экипаже Автора — сердце, символизирующее «невидимого» внутреннего человека, двойник того существа, который сообщает звучанию песни значение, еще не вербализованный смысл. Таким образом, субъект, замещенный «ушами», слышит и осмысляет звук будущего, необходимого для созидания поэмы, «находящегося в пути», рождающегося слова, сигнализирующего о наступлении своей тональностью. А носитель внутреннего человека представлен сердцем, демонстрирует присутствие автора, создающего текст понимания и самосознания, совершающегося через песню, творящего «лирические отступления».

*[...] ни что не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится*

*и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? (207).*

Отсутствие вербального ответа не означает, таким образом, отсутствия смысла, — способ бытия тут всего лишь не высказан, не изложен в связном виде. И как раз песня и есть ответ: пропозиции «неведомой силы» противопоставлен медиум «знакомой песни», то есть фольклорный тон лирического голоса как источник вдохновения. Более того: «божественного вдохновения»!

Лирическая тональность авторских отступлений тогда начинает формировать рассказываемый мир, когда бричка с героем выезжает за городские ворота и пускается в путь по бесконечной дороге, где, покинув тряскую городскую мостовую и поднимаясь к небесам, она превращается в летящую крылатую колесницу. И вместе с тем это — незавершенный путь писателя к созданию своего героя, условием для которого является обретение «меткого слова» («сокровища»). Таким образом, Дорога ведет к слову. «Таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели [...]».

### **Принцип «соображенья» в прозе Гоголя**

Дополним наш анализ утверждениями, взятыми из авторского признания Гоголя. Они свидетельствуют о том, что передача подмеченных деталей — первый шаг в его технике творчества.

*Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись*

*самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья (Гоголь 1986b: 420).*

«Соображение» — емкое понятие, которое можно уподобить интеракции, опирающейся на случайные отношения признаков; в этом смысле «соображение» и противостоит «воображению», которое покоится на связи представлений или образов, на синтетическом суждении. «Соображение» — не миметическая, не аналоговая и не теоретическая модель. Из «мельчайших подробностей» Гоголь стремится «угадывать» всего человека.

Он исходит из акта, а не из фигуры: часть — это один акт целого действия, его разовое проявление. И не просто разовое, но и — неповторимое! В то время как пространственный образ действующей фигуры: рост, форма головы, сложение, цвет глаз и волос и т. д. — выказывает более или менее постоянное, узнаваемое единство, действия и высказывания его всегда разовы и неповторимы. В совершении действия «часть», компонент, *частичное целое* становится узнаваемым как море в капле. Капля — тоже морская вода, но способна действовать по-другому, чем другая капля или чем девятый вал. Например, она долбит камень, то есть способна разрушить скалу — подобно тому, как поднятые бурей волны способны погубить корабль. В результате этого восстанавливается бытийный статус вещи, ее роль, выполняемая в мире действия и в его проявлении, что сопровождается ростом ее значения. Таким образом, Гоголь возводит в ранг вещи хлам, мелочь, лоскуток бумаги — благодаря тому, что показывает их не просто как часть пространственного целого: он регенерирует вещь вместе с системой функций ее частей.

Такой художественный метод предполагает исчерпывающее нарративное членение жизненных фактов, — благодаря тому, что писатель прокладывает путь, ведущий составные части и их функции к языку — к иерархии способа духовного бытия, доводя до полноты бытийный статус вещи, что требует ее нового названия.

Второй шаг — нарративное посредничество, причем с многократным субъективным переходом. Этой цели служила интенсивная переписка, в которой Гоголь постоянно просил у своих адресатов идей, историй, которые могли бы лечь в основу сюжета. В действительности он расспрашивал партнеров по переписке, кто и как вставил бы в историю подмеченную подробность, как другие объяснили бы связь увиденной ими детали с каким-либо свойством («страстью») или функцию этой детали в формировании и оценке жизненной истории и образа. Важность этого явления отметил уже Эйхенбаум, описав его в анализе сказа.

Гоголь знал, что перцепцией «фактов» управляет воображение, а воображением — часто действующие подсознательно желания, воля, потребность («наши страсти»). Поэтому реальность, воспринимаемую как факт, то есть выбранный воображением элемент, он как писатель раскладывает на такие части-элементы, до которых оптическое созерцание уже не способно проникнуть, — но способно это сделать вербальное членение. Отношение образа и вещи он заменяет отношением слова и вещи. Образ дает возможность уловить в речи семантическую презентацию вещи, а слово — значение и смысл вещи. Как мы видели, в такую репрезентацию превратился нос, который воплощает внешнего, социального человека, запрограммированного на жажду власти, но тут уже его имя — Нос (господин Нос), и он означает иного, выступающего в более высоком ранге чиновника. Это — двойник,

который является формой олицетворенного, то есть переходящего в ужас, усугубленного страха.

Гоголь, таким образом, за пределом подробностей берет истории из жизни; его интересует не только то, что есть там, но и то, как понимается разными высказываниями, излагающими сюжет, «в разных сферах жизни» то, что есть там: по-иному в Санкт-Петербурге, по-иному в провинциальном городе, по-иному на хуторе, по-иному на постоялом дворе, по-иному в официальном присутствии, по-иному в церкви, и совсем по-иному на Дороге. На уровне человека «жизнь» — не только соматическая, вегетативная или ментальная реальность, не только действительность в ощущениях и образах. Это — действительность, постоянно рассказываемая и в ходе рассказа осмысляемая, то есть образ участного бытия, который как раз и возводится в ранг освоенной, пропитанной смыслом жизни при помощи акта личного рассказа, при помощи языковой самодеятельности субъекта. Наблюдаемые подробности при этом получают возможность подняться в ранг «живых фактов» благодаря тому, что в рассказываемых подробностях раскрывается отношение поступков рассказчика к показанной в его рассказе вещи.

В противовес нарративным образам скупости, в тексте поэмы, то есть в поэтической семантической транслитерации, самоцельная скупость Плюшкина предстает не как ментальный вопрос, не как изображение низшей ступени деградации человека. Напротив, поле семантических инноваций способствует обоснованию новой проблемы, которая содержит в себе и вопрос, касающийся бытия: каков смысл скупости в бытии? Абсолютная, осмысленная средствами поэтики «скупость» означает сведение пространственного наличного бытия к минимуму. Скукожен

материальный минимум пространственности, где человек уже не может быть опознан с помощью знакомых хромотопических признаков, оптическим путем: наблюдатель уже не может определить, кто перед ним, «мужик или баба», ключник или ключница (108). Но в то же время это — максимум временного континуума: очень старый, «древний», переживший все времена; по модели языкового события это — сгущение времени в пространстве. Его аллегории: ключ и часы — главные атрибуты Плюшкина. С той большой разницей по отношению к средневековому символизму, что часы эти — не ходят, не показывают течение времени. Плюшкин — страж исконного времени, не того времени, которое можно трогать или считать. Часы старика не показывают обычное, тривиальное время: ведь оно для него, так сказать, «кончилось», все моменты его собраны в одну кучку. Плюшкин не смотрит на часы, не измеряет время — он хранит часы как сокровище, чтобы потом завещать кому-нибудь. Может быть, Чичикову (как он собирался вначале), или герою, который придет на место Чичикова, герою поэмы. Образ созданного Гоголем стража времени — субъект хранения проходящего, но не прошедшего времени.

Можно сказать — субъект поэмы наличного времени.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

### **Смысл смеха в комедии (Читать текст «Ревизора»)**

Своеобразным оказывается изучаемое здесь явление субъектности в случае сценических жанров, т.к. в группе этих произведений господствует диалогическое развертывание действия. Особенно значительна функция парабазы в ситуациях нарушения драматического диалога. Ибо она служит переключению из сферы

комической презентации — при помощи средств театрального искусства — в план осмысления его назначения с целью раскрыть смысл смеха в его взаимодействии со страхом. Так, в драматургии Гоголя комедия должна порождать катарсис (вместо «легкого смеха»), равный по своему эффекту классической греческой трагедии именно благодаря интеракции семантики смеха и семантики страха. О таком, двустороннем воплощении художественного смысла свидетельствует хотя бы изречение: «...озирать сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Гоголь 1985с: 125).

Нарративная задача реализуется «ревизором и рассказами», тогда как анарративная — собственно сценическая — в исповедальном слове Городничего, реализованном в жанре публичного самоотчета. Ср.: «(В *иступлении.*) Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу! (Грозит *самому себе кулаком.*)» (Гоголь 1985а: 88). Исповедальное слово служит преобразованию действующего на сцене лица в автора вербальной авторевизии, в субъекта самопонимания. Лицо при этом преобразуется в маску («рожу»), отражение которой вдруг рассмотрел и описал сам Городничий: «глупый баран», «Эх ты, толстоносый!» (*бьет себя по лбу*). Этим самым выделяются детали, маркирующие материал под знаком комического ракурса, в отличие от «лирического голоса» исповеди и в столкновении с ним. Здесь сделан первый шаг на пути к «немой картине». В вербальном «автопортрете» персонажа окончательно фиксируется новая семантика, на этот раз в плане кореференции двух рамок — (внесюжетного) начала и конца текста пьесы. Здесь мы тоже имеем дело с приемом «второго начала». В силу этого аналогия *зеркала и авансцены* может

быть осмыслена зрителем как раз в тот момент, когда зрительный зал находится в ожидании — вот-вот занавес опустится. Но нет: он должен еще проследить аналогию второй степени — между участниками немой сцены с группой окаменевших характеров и участниками восприятия этой сцены в рядах зрительного зала.

Интервал, заполненный ожиданием конца, служит активизации толкования резкого поворота как в действии, так и в сценической модели мира. Вместо действий, жестов и слов персонажей (предмета смеха), в интервале господствует новый медиум конкретизации смысла. Разумеется, это не нарративная, а пластическая модель «окаменевшей» группы. «Картина» на грани сцены и зрительного зала — в качестве своеобразного «окна» — должна восприниматься через кореферентную связь с зеркалом. В интервале ожидания зрителю приходится менять точку зрения: перейти с позиции воспринимающего на позицию актанта, который осознает себя как бы участником действия. В результате становится неизбежным восприятие немой сцены в качестве зеркала «для себя». Речь идет о медиуме самосозерцания; согласно Гоголю, — о «душе» и «душевном городе». Речь идет о событии прозрения сквозь видимое «я» к невидимому субъекту самопонимания: через «рожу» к своему «лицу».

В результате создания автопортрета наподобие «кривой рожи» в пластически оформленном, олицетворенном зеркале, Городничий становится субъектом самопонимания, а отсюда и прозрения в плане основного поворота, опосредованного самоиронией, культурой смеха: «пойдешь в посмешище». Однако он сам, как субъект парабазы, больше не смешон, он неожиданно становится незванным аналитиком функции смеха по правилам поэтики комедии. Так называемое инкогнито Хлестакова теперь обретает

новый, подлинно художественный смысл. Он должен стать нарратором разыгранных происшествий на базе личного опыта: «Разнесет по всему свету историю» (там же). Цель Гоголя однозначна: речь должна идти о презентации истории того, как ничтожный чиновник становится героем интриги, а затем субъектом текста комедии.

Вторая фаза прозрения наступит после появления жандарма. Она касается эффекта комедии и проявления назначения искусства быть инспирацией самопонимания зрителя. Именно эту задачу выполняет парабаза: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!.. (Стучит со злости ногами об пол.)» (там же). Смысл создается таким образом, что носитель автореферентного значения — смех — трансформируется в зрелище (оптическая модель), а затем в пластическую конфигурацию (немая картина) и, наконец, в текст комедии (семантическая модель). Застывшие на сцене фигуры играют роль показывающих, т.е. служат превращению соматического медиума в знаковый. Таким образом, вид уподобляется досюжетному тексту пословицы: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива!» (*Народная пословица*) (Гоголь 1985а: 6). Значение претекстовой пословицы в корреляции с финальной парабазой производит значение второй степени, т.е. метафорический смысловой элемент: оказывается, не зеркало, а литературное произведение способствует подлинному самосозерцанию.

В силу конкретизации новой позиции у рампы, в зоне общения зрителя и персон на авансцене, аннулируется центральная перспектива, зафиксированная на контакте между персонажами во внутреннем мире драматического действия, восполняясь «обратной перспективой» (Флоренский 1985: 117–192.), возникшей в плане взаимодействия зрителя и зримого, интеракции «рож» и «лиц».

Созидание кореференций, однако, этим самым не исчерпывается, поскольку комедия неожиданно превращается в драму, причем именно там, где сценическое действие приостанавливается и при помощи немой картины преобразуется в метафорическое замещение — в автопортрет публики: «вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении» (Гоголь 1985а: 89). Цель перемены заключается в том, чтобы произвести эффект знака и акта сигнификации нового смысла. А именно, смысла существования в человеческом мире театрального искусства и комического аспекта истории. При этом персонажи должны перевоплотиться даже «в вопросительный знак, обращенный к зрителям» (там же, 90). Каменный столб, уподобленный вопросительному знаку, который воплощается в самой конкретной сценической реальности благодаря телесной репрезентации, служит пластическим сигналом недостатка идентичности действующих лиц; каждая застывшая фигура показывает особый признак характера — «лицемерие», «лживый олицетворенный обман» и т. д. (Гоголь 1985b: 339). В этой системе ложных стратегий поведения, следовательно, заключен подспудный вопрос о природе настоящей человеческой идентичности, которая может быть понята в рамках литературной антропологии, заложенной в онтологии художественного произведения.

Прозрение Городничего наступает не тогда, когда он откроет себе фиктивный статус «ревизора», а тогда, когда осмыслит: в чем же, наконец, смысл «инкогнито» в поведении человека вообще? В чем же заключается тайна его существования? Ревизия души производится путем нарративизации, при помощи построения истории и выработки презентации этой истории в языке рассказывания и показывания, при помощи знаковой

фактуры сценического искусства. Комедию необходимо освоить, сделать «своим» текстом «о себе», т. к. без этого шага в интерпретации текста художественный смысл не может проявиться именно как интернализированный внутренней речью — мой — «ответный смысл».

Мы видели, что метафора отождествляет ревизора с субъектом персонального нарратива, рассказчика и читателя текста я-рассказа. Инкогнито же в плане фигуративности текста покрывает семантику онтологической непрозрачности индивида. Сигналом разрешения тайны служит «колокольчик» («наша проснувшаяся совесть» — там же, 351). Этот атрибут птицы-тройки есть сегмент «лирического течения», внедряющегося в нарративный текст сатирического повествования, т. е. сигнал зарождения новой жанровой модальности, а именно поэмы. И вместе с тем это знак автопоэтических монологов о кризисе авторства сатирика. Отступления здесь оказываются «зеркалом», обращенным субъектом поэмогенного дискурса на рассказчика сатирического повествования. В то же время письменный текст адресует событие кризиса читателю на уровне метафорических дигрессий поэмы. Там он читает: что-то «вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь» (Гоголь 1985с: 228) заключается в звоне колокольчика.

Источник звучания Гоголь находил в элегической тональности русской народной песни, в которой слышится автору поэмы «неведомая сила». Следовательно, самопонимание должно проходить под знаком освоения текста поэмы как обновления традиции этой песни. Звон колокольчика — это апеллятивный знак, введенный, чтобы «в минуты уединенных бесед с самим собой, углубить вовнутрь собственной души сей тяжелый вопрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова”» (там же, 231).

Следовательно, ревизия авторства неизбежно должна быть предметом наррации, которая в силу этой интенции к автореференции устремляется к жанрам персонального повествования.

На эту дорогу зовет колокольчик и в «Ревизоре». Разъединив естественную, конвенциональную связь между действующим лицом и его псевдоименем, Городничему придется установить новую параллель под влиянием прозрения. Разумеется, он должен опознать в носителе инкогнито потенциального автора: «Вон он теперь по всей дороге заливает колокольчиком! Разнесет по всему свету историю; мало того что пойдешь в посмешище — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» (там же, 88).

Именно автор художественного произведения несет функцию «ревизора», побуждающего читателя и зрителя учиться смеяться над собой, т. к. жанр комедии, по Гоголю, только в этом случае достигает своей цели: без прозрения нет катарсиса. Без скрытых слез нет продуктивного смеха. Гоголь отличал «пустой» и «кошунственный» смех от смеха, «родившегося от любви к человеку» (Гоголь 1985b: 357). На уровне бытовой жизни мы обнаруживаем как «клевету», так и «доброту», т. е. предмет нравственной ценности. В искусстве смеху придается характер диалогичности и поэтический смысл, т. к. в комедии предметом является сам феномен смеха — *смех сам по себе* как релевантный язык по отношению к смыслу, осознанному самопониманием в акте чтения. Как поэтический дискурс комедия представляет собой вторую степень смеха. Смех о смехе — сказал бы Бахтин. Онтологический смысл смеха раскрывается только через посредство художественного текста, через конкретизацию «языка смеха».

Правда, данное явление не оторвано от понимания природы человека, который может при помощи комедии найти свою

идентичность: «Он [смех] дан именно на то, чтобы уметь посмеяться над собой, а не над другим» (там же, 357). Смех должен быть двунаправленным и кореферентным, иначе вышла бы «нравоучительная проповедь», разделяющая живое единство на субъект и на объект смеха. «Комедия тогда бы сбилась на аллегория...» (там же, 354). Искусство комедии преследует специфическую цель: прекратить автоматизм этой обычной, почти природной склонности человека искать «во всем нравуоченья для *других*, а не для себя <...> Ведь посмеяться мы любим над другими, а не над собой...» (Ibid, 355).

Вот почему Гоголь планировал включить в рамки роли Городничего вторую, уже не вербальную, а, так сказать, соматическую парабазу, причем в качестве самого последнего, маркированного жеста в комедии: «Не дурно первому актеру оставить на время свою позу и посмотреть самому несколько раз на эту картину в качестве зрителя...» (Ibid, 341). ♡

## Литература

- БЕЛЫЙ, АНДРЕЙ, 1934: *Мастерство Гоголя*. Ленинград: ОГИЗ.
- ВАЙСКОПФ, МИХАИЛ, 1993: *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва: Радиск.
- VERŠ, IVAN, 2016: Литературная этика как праксис художественного мышления. *Verifíche — Proverjanja — Проверки*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016. 187–220.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1984: Нос. *Собр. соч. в 7 т. Т. 3*. М.: Художественная литература. 38–62.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985а — *Ревизор* // Гоголь Н. В. *Собр. соч. в 7 т. Т. 4*. М., Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985б: Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует Ревизора. *Собр. соч. в 7 т. Т. 4*. М.: Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985с: Мертвые души. *Собр. соч. в 7 т. Т. 5*. М.: Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1986а: Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». *Собр. соч. в семи томах. Т. VI*. Москва. 240–253.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1986б: (Авторская исповедь). *Собр. соч. в семи томах. Т. VI*. Москва. 406–441.
- КОВАЧ, АРПАД, 1994: Текст и мир «Записок сумасшедшего». *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Frankfurt am Main: Peter Lang. 11–58.
- КОВАЧ (KOVÁCS, ÁRPÁD), 2005а: «Таинственный знак» у Достоевского. *Slavistična revija* 53. 2005/3. 261–281.

- КОВАЧ (KOVÁCS, ÁRPÁD), 2005b: *Angustia: Тоска у Достоевского. Russica Hungarica, Исследования по русской литературе и культуре, Русистика в Будапештском Университете имени Этвеша Лоранда. Будапешт, Москва. 100–125.*
- ЛОТМАН, Ю. М., 1968: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Труды по русской и славянской филологии. Т. 11: Литературоведение.* Тарту. 5–50.
- DE MAN, PAUL, 1996: *The Concept of Irony. Aesthetic Ideology.* Minnesota: University of Minnesota Press. 163–184.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, ДМИТРИЙ, 1906: *Гоголь и черт. Исследование.* Москва.
- НАБОКОВ, ВЛАДИМИР, 2010: Николай Гоголь. *Лекции по русской литературе.* СПб.: Азбука-классика. 43–112.
- ТОПОРОВ, ВЛАДИМИР, 1995: Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. *Миф. Ритуал. Символ. Ораз.* Москва: Прогресс. 7–111.
- ФЛОРЕНСКИЙ, СВЯЩ. ПАВЕЛ, 1985: Обратная перспектива. *У водоразделов мысли. Собр. Соч. I. Статьи по искусству.* Paris: YMCA-PRESS. 117–192.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М., 1997: *Поэтика сюжета и жанра (1936).* Москва: Лабиринт.

## Sommario

Nell'articolo si affronta la questione principale della poetica di Gogol', ovvero la correlazione tra organizzazione narrativa e poetica della prosa, tanto nell'aspetto del divenire del soggetto del discorso letterario, quanto sul piano dell'interrelazione tra generi nella formazione testuale: tra poema e romanzo (*Le anime morte*), racconto elegiaco e satira (*Il cappotto*), novella e grottesco (*Il naso*), commedia e racconto in prima persona (*L'Ispettore generale*).

Il primo a impostare tali questioni dal punto di vista della poetica della prosa è stato Boris Èjchenbaum nell'antologico saggio su "Il Cappotto", in cui lo studioso muove un problema nuovo, segnatamente quello della funzione dello *skaz* nel testo narrativo. Si tratta di quelle digressioni nella struttura della narrazione che bloccano lo svolgersi della fabula epica, cosa che permette di incuneare nel testo "digressioni liriche", che qui interpretiamo sul piano semantico dal punto di vista della *parabasi*. In relazione a questa problematica offriamo un'analisi de "Il Cappotto" in cui si istituisce un isomorfismo (coerenza semantica) tra la presentazione "a *skaz*" (a-narrativa) del nome del protagonista e il testo del racconto nel suo insieme.

Anche la specificità di genere di *Le anime morte* consiste in un'organizzazione bilaterale del testo, nell'interazione tra principi narrativi e anarrativi nella costruzione del discorso letterario. Problema a parte è rappresentato dal cambio di modalità sul piano delle diverse forme di *parabasi*. Non è un caso che questa composizione assolutamente unica abbia provocato una moltitudine di incomprensioni e di giudizi critici. È indicativo che Gogol' ritenesse inevitabile avvicinarsi al problema dal punto di vista della poetica della prosa: "Io avevo previsto che tutte le digressioni liriche nel poema sarebbero state interpretate in modo

erroneo. Di questo è colpevole la mancanza di abitudine nell'esaminare in profondità la struttura di un'opera" (Gogol' 1986, 242). Riguardo alla "struttura" lo scrittore si riferiva agli intervalli in cui il testo si piega alla modalità che lui definì "lirica". In questi monologhi dello Scrittore regna una disposizione di nostalgia, quale si incarna nell'intonazione della presentazione linguistica del testo e nelle enunciazioni autopoesiche sulla correlazione tra poema e prosa nel romanzo. Vladimir Nabokov, parlando della genialità della creazione linguistica in Gogol', riconobbe quale innovazione più originale proprio l'intonazione delle digressioni.

Al livello degli intervalli si realizza la presentazione linguistica del senso poetico e della voce del soggetto del discorso; nell'intonazione si incarna la valutazione di tale senso ("nostalgia", "riso visibile al mondo e lacrime a esso invisibili, ignote"). Tale carattere soggettivo (modalità elegiaca del parlante in un testo narrativo) si svela "in uscita" del discorso e non "in ingresso", giacché la soggettività si costituisce nella dimostrazione dell'atto di scrittura dell'attività linguistica dello Scrittore. Attività in Gogol' bilaterale: il principio discreto guida la disposizione dell'intreccio e la narrazione (aspetto narrativo), la digressione metaforica (per esempio, la semantica della Strada o della Trojka) - le innovazioni semantiche (aspetto linguistico).

## **Árpád Kovács**

*Árpád Kovács, professor emeritus of the Hungarian Academy of Sciences and the University of Pannonia, the author of essays in Hungarian, Russian and world literature, and literary theory. Selected publications: Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dostoevsky's Novel. The Genre in Poetical View] (1985), Personalnoje povestvovanije. Puškin, Gogol, Dostoevskij [Personal Narration. Pushkin, Gogol, Dostoevsky] (1994), Diszkurzív poétika [Discursive Poetics] (2004), Prózamű és elbeszélés [Prose Work and Narration] (2010), Versbe írt szavak [Words Written in Verse] (2011), Az irodalmi esemény [Literary Event] (2013).*





**Карамзин и Руссо**  
**(о повести «Моя исповедь»)**  
Karamzin and Rousseau  
(about the story «My confession»)

В статье представлена интерпретация повести Карамзина как текста, полемизирующего с антропологией Руссо. Интеллектуальный диалог с идеями Руссо был представлен и в других русских литературных текстах времени, представляющих общую тенденцию русской мысли к формированию собственного представления о человеке. В этом контексте повесть «Моя исповедь» может быть понята как текст, связанный с развитием русской мысли эпохи, с созданием философских параметров дискурса идентичности.

Н. М. КАРАМЗИН, Ж.-Ж. РУССО,  
ВЗАИМОСВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ  
И ФИЛОСОФИИ, ФИЛОСОФСКАЯ  
АНТРОПОЛОГИЯ, ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ  
ДИСКУРС, ПОВЕСТЬ «МОЯ ИСПОВЕДЬ»

The article presents the interpretation of N. Karamzin's story as a text, which argue with Rousseau's anthropology. The intellectual dialogue with Rousseau's ideas was also presented in other Russian literary texts of the time, representing the general tendency of Russian thought to form its own idea of man. In this context, the novel *My confession* can be understood as the text that is associated with the development of Russian thought of the era, with the creation of philosophical parameters of the identity discourse.

N. M. KARAMZIN, J.-J. ROUSSEAU,  
RELATIONSHIP BETWEEN  
LITERATURE AND PHILOSOPHY,  
PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY,  
CONFESSIONAL DISCOURSE,  
THE NOVEL MY CONFESSION

Интерес Н. М. Карамзина к творчеству и личности Ж.-Ж. Руссо хорошо известен и не раз обсуждался в русской критике, публицистике и исследовательской литературе. Действительно, как показал Ю. М. Лотман, Карамзин отличался философской эрудицией, и имя «женевского гражданина» постоянно присутствует на страницах его текстов (см. Лотман 1987). Еще в «Письмах русского путешественника» он восторженно писал о Руссо, его произведениях и «Исповеди». Например: «С неописуемым удовольствием читал я в Женеве сии 'Confessions', в которых так живо изображается душа и сердце Руссо. <...>. Дух его парил надо мною» (Карамзин, I, 228). Однако это не отменяло и полемического отношения Карамзина к идеям Руссо. Уже в «Аглае» (1794) – альманахе, отразившем философское взросление писателя, был озвучен вопрос о противоречивости Руссо: «Отчего Жан-Жак Руссо нравится нам со всеми своими слабостями и заблуждениями? Отчего любим мы читать его и тогда, когда он мечтает или запутывается в противоречиях?» (Карамзин, II, 62). Здесь же была опубликована и большая статья Карамзина – «Нечто о науках, искусствах и просвещении», прямо и серьезно полемизировавшая с идеями Руссо.

Еще более полемичным становится отношение Карамзина к Руссо в начале 1800-х годов. В статье «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» (1802) он размышляет об «ужасной» французской революции и делает вывод о том, что она – явилась итогом философской деятельности, и, свершившись, окончательно «объяснила идеи». Их суть Карамзин видит в том, что «все необыкновенные умы страстно желали великих перемен», «везде обнаруживалось какое-то внутреннее неудовольствие; люди <...> видели одно зло», а «проницательные наблюдатели ожидали бури; Руссо и другие предсказали ее». Все эти «умственные»

ожидания закончились тем, что «гром грянул во Франции» и «мы видели издали ужасы пожара» (Карамзин, II, 214, 215).

Однако попытка определения самостоятельной философской позиции Карамзина по отношению к наследию Руссо затруднена рядом факторов. Во-первых, снисходительным отношением к русской философии XVIII века, не создавшей, как принято считать, стройных систем, учений и школ. Во-вторых, своеобразием творческих практик Карамзина: их литературно-художественные формы, традиционно включаемые в рамки сентиментальной эстетики, зачастую становятся серьезным препятствием для анализа философской семантики текста. Неслучайно В. В. Зеньковский в «Истории русской философии» писал о философском эклектизме Карамзина и считал его лишь «представителем эстетического гуманизма». (Зеньковский, 139). Разрешить возникающие при рассмотрении текстов Карамзина сложности помогает представление о том, что для русской культуры XVIII века была характерна тесная связь между литературой и философией. Словесность нового времени была наделена в русском сознании XVIII века свойствами «универсальной грамматики» и была единым дискурсивным пространством, которое порождало высказывания о новых культурных смыслах, мировоззренческих идеях и концепциях.

Любой текст, возникший в литературном творчестве или его контексте, создавался и воспринимался как интеллектуальное действие, мышление о себе, о своей культуре и традиции. При всей сложности социокультурной событийности XVIII столетия самые актуальные проблемы национального бытия решались в рамках словесности. И дело не только в том, что каждый русский писатель чувствовал себя творцом, осмысляющим и интерпретирующим новую реальность, но и словесность в целом выстраивала новый

дискурс идентичности, созидая впервые и «заново» и прошлое, и будущее русской культуры. Особенно очевидной эта интенция проявилась во второй половине века, когда «магические слова XVIII века: Разум, Закон, Природа – уступили место рассуждениям об Истории и Традиции» (Успенский, 338) и резко актуализовалась проблема «поисков исконных основ национальной культуры» (Лотман, Успенский, 244).

Именно в это время возникает и острое неприятие «резкой и пристрастной оценки», которую дал Руссо «опыту исторического развития России» (Зорин, 167). Руссо писал в трактате «Об общественном договоре»: «Русские никогда не станут истинно цивилизованными, так как они подверглись цивилизации чересчур рано. Петр обладал талантами подражательными <...>. Кое-что из сделанного им было хорошо, большая часть была не к месту. Он понимал, что народ его был диким, но совершенно не понял, что он еще не созрел для уставов гражданского общества» (Руссо 1969, 183). И эти суждения Руссо, и высказанное в «Эмиле» мнение, о том, что слова «'отечество' и 'гражданин' <...> должны быть вычеркнуты из новейших языков» (Руссо 1981, I, 28–29), отозвались в России бурным обсуждением вопроса о гражданине и «сыне отечества», о национальном характере и «национальной гордости». Наиболее значимой публикацией на эту тему стала статья Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости» (1802), в которой оспорены тезисы Руссо. Признавая, что «мы излишне смиренны в мыслях о народном своем достоинстве», Карамзин пишет: «Петр Великий, соединив нас с Европою <...>, ненадолго унизил народную гордость русских. Мы взглянули, так сказать, на Европу и одним взором присвоили себе плоды долговременных трудов ее» (Карамзин, II, 227). Явной отсылкой к Руссо является

замечание Карамзина – «Завистники русских говорят, что мы имеем только в высшей степени *переимчивость*», но, продолжает он, «как человек, так и народ начинает всегда подражанием; но должен со временем быть *сам собою*» (Карамзин, II, 228, 229). И в других своих статьях Карамзин постоянно возвращается к этой теме. Например: «Россияне одарены от природы всем, что возводит народы на высочайшую степень гражданского величия» (Карамзин, II, 222). Так в публицистике Карамзина возникли свои философские решения – он по-своему мыслит специфику дискурса идентичности в категориях *отечественного, коренного русского, своего*.

Наличие самобытных интеллектуальных горизонтов, таким образом, и определили взаимодействие литературы и философии. Русская мысль эпохи не была настроена на систематизацию идей и построение философских схем, а устремлена к проектированию будущего в его единении с прошлым. Недаром Карамзин садится за труд историка: для него несомненно – «До сего времени Россия беспрестанно возвышалась <...> – и мы еще на пути нашего славного течения!» (Карамзин, II, 230). Особый характер русской мысли сказался и в активных философско-антропологических обсуждениях проблемы русской личности, в чем проявилась еще одна показательная черта русской философии – ее «антропоцентризм». В России второй половины XVIII века, когда настало время пробуждения «от тяжкого духовного обморока» и «русская душа возвращается к себе из Петербургского инобытия и рассеяния» (Флоровский, 153), интерес к человеку и антропологическим концепциям был очень широким. Проблема человека стала центральной и для писателей-интеллектуалов (например, в трактате А. Н. Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии»), и для русских масонов эпохи, искавших путей духовного возрождения

(см. Гончарова, 52–95), и для религиозных мыслителей XVIII века (например, свт. Тихона Задонского).

В европейском Просвещении самую яркую концепцию человека представил в своих текстах Руссо. Его «естественный человек» обрел такую популярность, что сформировал особый тип сентиментального героя, и русские авторы, нашедшие «естественность» в крестьянине, часто прямо отсылали читателя к имени Руссо или «Новой Элоизе» и «Эмилю». Особый интерес вызвали в России «Исповедь» и «исповедальная» поэтика других текстов Руссо («Эмиль, или О воспитании», «Прогулки одинокого мечтателя»), в которых был представлен необычный ракурс автопрезентации личности и исповедального слова. Перспективы глубокого познания человека в исповедальном слове, способном показать «каково суть человеческое сердце» (Фонвизин, 300) высоко оценили, например, Д. И. Фонвизин и Н. М. Карамзин, отмечавший, что даже в заблуждениях Руссо даже «сверкают искры страстного человеколюбия» (Карамзин, II, 62). Но именно исповедальный дискурс в его антропологическом аспекте стал для русских литераторов XVIII века пространством собственных философских исканий. В этом случае, по всей видимости, проявило себя особое свойство литературы: она «способна тестировать философию [...], подвергая ее мыслительному эксперименту» (Смирнов, 17). Действительно, многие русские «исповеди» и близкие им по структуре автодокументальные тексты конца XVIII – начала XIX века стали своеобразными «экспериментами» с антропологическими моделями и дискурсивными практиками Руссо.

Первым опытом осмысления его «Исповеди» стало «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» Д. И. Фонвизина (1791). Поначалу Фонвизин доброжелательно оценивал книгу

Руссо как «неподражаемое сочинение» (Фонвизин, 300). Теперь он пишет собственное «признание» и мыслит исповедальный дискурс и исповедующегося человека иначе, не удовлетворяясь руссоистскими принципами. Фонвизина смущает подчеркнутая я-позиция героя «Исповеди». Свое «признание» он связывает с другим типом исповедального слова – «да не будет в признаниях моих никакого другого подвига, кроме раскаяния христианского: чистосердечно открою тайны сердца моего и беззакония моя аз возведу» (Фонвизин, 245). Здесь автор перефразирует 31-й псалом, к нему же обращается в начале своей «Исповеди» и Августин Блаженный: «Разве не свидетельствовал я перед Тобой, сказал: 'Исповедуюсь Господу в беззаконии моем', и Ты простил нечестие сердца моего» (Августин, 6). Связь текста Фонвизина с религиозно-исповедальной традицией, явленная в цитации библейских текстов и использовании агиографических мотивов, несомненна. Учтем, что «Исповедь» Августина, как и текст Руссо, была хорошо знакома русскому человеку эпохи, ее новый перевод появился буквально накануне создания «Чистосердечного признания».

Как отметил Л. Баткин, «'Исповедь' Августина <...> о пути человека к истинному Богу», а произведение Руссо – это «совершенно светская исповедь, чуждая покаянию», это «апология частной жизни» (Баткин 2000, 33). Показательны для Руссо и «несравненный, прошивающий все его поздние сочинения автобиографизм или эгоцентризм», и «ощущение одиночества» (Баткин 2012, 39), и «максимальное самообнажение» (Ковалева, 91). Русскому мышлению такая модель личности и структура ее исповедального слова оказываются чуждыми. Тот сложный комплекс национально-специфических проблем, который стал остроактуальным во второй половине столетия, включал в себя и вопрос о русской личности

и ее самоопределении. В этой антропологической перспективе мышления о себе, особенно значимым было общее отношение именно к индивидуализму, эгоизму или «самости». В трактате «О повреждении нравов в России» М. Щербатова «самость» становится знаком нравственного падения русского человека. Например: «...грубость нравов уменьшилась, но оставленное ею место лестию и самством наполнилось» (Щербатов, 15). Щербатов подчеркнул, что об отрицании «самости» мыслит человек традиционных взглядов, воспитанный «по строгим древним правилам» (Щербатов, 7).

И текст Фонвизина, сосредоточенный на природе человека, направлен на репрезентацию собственной и традиционной, отличной от индивидуализма Руссо, антропологической концепции. В этом случае нужно учесть, что любая светская исповедь «формируется как ответ (иногда и как прямой вызов) позиции Августина» (Уваров, 46). Обратим внимание на то, что и сам Руссо в начале «Исповеди», по сути, вступает в скрытую полемику с Августином. Неслучайно это имя все-таки будет прямо названо позже – в «Прогулках одинокого мечтателя»: «Я не захожу так далеко, как блаженный Августин, который, будь он осужден на вечные муки, утешался бы мыслью, что такова воля божья» (Руссо 1961, 585). Так коротко и ясно Руссо выразил общий пафос учения Августина о человеке, имея в виду и «Исповедь», и трактат «О свободе воли», глубоко чуждые рационалисту XVIII века. Своим «делом беспримерным» Руссо спорит с Августином. Если главные вопросы для Августина – «Кто я и каков я?», «Что же я такое, Боже мой? Какова природа моя?» (Августин, 167, 209), то у Руссо уже готовы ответы: «Я хочу показать <...> человека во всей правде природы», «Я один знаю свое сердце» (Руссо 1961, 9). Если для Августина его

исповедальное слово – это собеседование с Богом: «Исповедь моя совершается пред лицом Твоим, Боже мой» (Августин, 193), то для Руссо – это слово о себе и для себя: «Я пишу <...> только для себя» (Руссо 1961, 577).

Фонвизин выбирает позицию Августина: он исповедует «тому единому <...> благие дела мои, ему единому за них благодарю и его молю, да мя в сем благом утвердит до конца жизни» и, как и Августин, обращается к нему – «Но, господи! Тебе известно сердце мое...» (Фонвизин, 246, 257). Фонвизин полемически противопоставил позиции Руссо свой «пример»: он идет за «Исповедью» Августина, «следуя гласу совести» в «раскаянии христианском» (Фонвизин, 246). В «Исповеди» Руссо «практически отсутствует понятия греха и церковного покаяния» (Златопольская, 158) и очевидно «освобождение от чувства вины» (Ковалева, 93). Фонвизин же актуализует в своем «Признании» именно мотивы «согрешения», «греха и порока», «содеянного зла» и раскаяния в них. По всей видимости, в «Исповеди» Августина Фонвизина привлекло то, что здесь «торжествует пафос тождества всех и каждого», что отдельная «жизнь понята как притча о Человеке» (Баткин 2012, 80, 77). И, главное – личность здесь определяется не «житейской интимностью», не «частным существованием» индивидуалиста, как у Руссо (Баткин 2000, 33–34), а «возникает – благодаря надличностному модусу существования – в молитве, а «я осознается <...> через божественное Ты» (Баткин 2000, 64).

Рядом с текстом Фонвизина может быть рассмотрен и «Дневник одной недели» А. Н. Радищева, в котором высказана антропологическая концепция писателя-мыслителя. В других литературных и философских текстах вниманием писателя сосредоточено на проблеме «внутреннего человека», его духовной природы и других

аспектах православной антропологии. «Дневник» – подчеркнуто светский текст, и фабула его проста: здесь описаны несколько дней, проведенные автором записей без уехавших друзей. Внутренний сюжет «Дневника» – это напряженное, экзотически-болезненное переживанием героем одиночества и отчуждения. Например: «Грусть моя <...> делала меня почти глухим и немым. <...>. День ото дня беспокойствие мое усугубляется» (Радищев, 263).

Смысловую перспективу и описанию, и жанру задает соотношение и с общим пафосом «Исповеди», и с концепцией человека в «Прогулках одинокого мечтателя» Руссо. Свои «Прогулки» автор представил как «дневник»: «Эти листки, собственно, лишь беспорядочный дневник моих мечтаний» (Руссо 1961, 576), но и Радищев, по сути, написал «дневник мечтаний». Главной и в том, и в другом тексте становится тема одиночества. Для Руссо это принятая и выверенная позиция: «Прогулки» начаты фразой, задающей ведущую интенцию всему тексту – «И вот я один на земле, без брата, без ближнего, без друга – без иного собеседника, кроме самого себя» (Руссо 1961, 571). Но все это и дает «драгоценное чувство удовлетворенности и покоя» человеку, который находит утешение «лишь в себе» (Руссо 1961, 617, 575). Герой Радищева мыслит иначе: «Не мог я быть один...», «друзей моих нет со мною, где они?». Это переживание одиночества дает только «уныние, беспокойствие, скорбь», но герой Радищева отказывается искать утешения в себе самом: «Но где искать мне утешения хоть мгновенного моей скорби? Где? Рассудок вещает: в тебе самом. Нет, нет, тут-то я и нахожу пагубу, тут скорбь, тут ад» (Радищев, 261, 266, 263). И именно встреча с друзьями или другими дарует ему радость: «Карета остановилась, – выходят, – о радость!... друзья мои возлюбленные!». Другие – это те, «коих сердца сочувствуют твоему» (Радищев, 268, 264).

Так Радищев сформулировал идею «сопереживания» и «сочувствия», которая определяет в его концепции социальную природу человека. Ранее она была высказана в «Путешествии из Петербурга в Москву», герой которого познает не только себя и свой внутренний мир, но и мир бытия через призму сочувствия и переживания судеб других людей. В трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищев повторит: «Человек сопечалится человеку, равно он ему и совеселится» (Радищев, 448). Показательно, что аналогичное отношение к уединению и одиночеству в связи с именем Руссо выскажет и Карамзин в статье «Мысли об уединении» (1802): «Человек <...> есть существо зависимое. Сердце его образовано чувствовать с другими» (Карамзин, II, 120–121). Руссо тоже говорил о сострадании, имея в виду то природное чувство, которое может противопоставить человека культуре и цивилизации. В «Эмиле» Руссо напишет, что «человек естественный – вещь для себя, он – числительная единица, абсолютное целое», а человек-гражданин – «это лишь дробная единица», а потому «общественного воспитания уже не существует и не может существовать» (Руссо 1981, I, 27–28). Из этих тезисов и вырастает повествование о воспитании, которое у Руссо, по сути, отчуждает человека от социальности. Конечно, сама идея воспитания свободной личности была воспринята современниками восторженно. Однако именно русские мыслители, «тестируя» Руссо, увидели «подводные камни» его антропологических построений. Радищев видит человека принципиально иначе: «гражданин, становясь гражданином, не перестает быть человеком» (Радищев, 78).

В этом контексте более определенно выглядят и семантика «Моей исповеди» Карамзина. Этот текст был опубликован в 1802 году в «Вестнике Европы» – журнале, выразившем новые

мировоззренческие установки писателя. С одной стороны, журнал сконцентрирован на своем, «коренном русском», с другой – на критике чужого и чуждого философского опыта. Отметим, что именно в это время в России публикуются новые переводы Руссо («Мысли Ж.-Ж. Руссо о различных материях», 1800; «Дух, или Избранные мысли Ж.-Ж. Руссо», 1801 и др.). В «Вестнике Европы» Карамзин публикует и уже упомянутую статью «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени», и статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», в которой он продолжает спор с Руссо о «науках и искусствах». Отсылая читателя к Руссо – «а те холодные люди, которые не верят <...> влиянию изящного на образование души», Карамзин заключает – «достойны ли они ответа?», «не от них отечество ожидает великого и славного», ведь в России, по его мнению, искусства будут «питать любовь к отечеству и чувство народное» (Карамзин, II, 162). При этом нужно отметить, что интеллектуальная полемика с идеями Руссо не отменила интереса к его личности: Карамзин в то же самое время публикует ряд своих переводов писем Руссо в «Пантеоне иностранной словесности» (1798) и в «Вестнике Европы» (1802–1803).

Однако полемику с Руссо он продолжает в «Моей исповеди». Ю. М. Лотман связал текст Карамзина с философскими исканиями писателя, посчитав его «своеобразным 'Анти-Эмилем'» (Лотман 1969, 584). Однако используемый Карамзиным исповедальный дискурс позволяет увидеть в повести полемику именно с «Исповедью» Руссо и его антропологией. Следует учесть, что к этому тексту примыкает ряд других, связанных с осмыслением природы человека: «Чувствительный и холодный» и «Рыцарь нашего времени». В них упоминается имя Руссо, особенно пространное рассуждение

об «Эмиле» есть в последней повести, но одновременно история ее героя соотносится, как убедительно показал А. С. Янушкевич, и с другим текстом – мистико-масонским «Духовным рыцарем» И. В. Лопухина (см. Янушкевич), что переводит ракурс видения с уже привычных идей воспитания в иной план – в сферу духовных исканий личности. Карамзин формулирует свое понимание человека и в других текстах журнала. Например, создает новое путешествие – «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре», и новый образ русского путешественника, который мыслит свою «естественную» природу уже не в приобщении к европейскому опыту, как в «Письмах русского путешественника», а в осознании собственной национально-культурной идентичности, в обнаружении своей подлинности в мире русской жизни.

Интересно, что Карамзин опубликовал в том же журнале повесть «Молодой философ» В. В. Измайлова, который раньше был самым верным почитателем Руссо. Карамзина-издателя повесть заинтересовала, по всей видимости, тем, что обнажала несостоятельность руссоистского «естественного» человека. Измайлов показал путь героя, воспитанного по рецептам Руссо, в мире обычной светской жизни и описал драматичное противостояние человека, «образованного только рукою Природы», и «театра» цивилизации (Измайлов, 107). Такой же несостоявшийся герой представлен и в «Моей исповеди» Карамзина. Его трудно считать «естественным» человеком Руссо, но действует он так, как подсказывают ему, можно сказать – «естественные», движения. Карамзин – тонкий стилист: только в этом тексте он употребил слово «исповедь» и создал фонд аллюзий, отсылающих к Руссо. Например, герой Карамзина глубоко индифферентен к миру, и это

его «девиз» («великое слово *так*...»), которым он руководствуется всегда, и пишет свои «признания» тоже *так*, не желая при этом «казаться рабским подражателем» (Карамзин, I, 534, 535). Если последнее словосочетание отсылает к началу «Исповеди» Руссо, то упоминание «деви́за» связано с «Прогулками одинокого мечтателя» – со своеобразным, по словам самого Руссо, «придатком к [...] ‘Исповеди’» (Руссо 1961, 575). Здесь Руссо не только постоянно подчеркивает свою отчужденность от мира, но и несколько раз говорит о своем «деви́зе», объясняя еще раз предельную искренность «Исповеди»: «Я выбрал себе свой девиз...», «Девиз обязывал меня больше всякого другого к самому строгому соблюдению истины. Надо было иметь смелость и силу быть правдивым всегда» (Руссо 1961, 598, 610). В этих словах и пространных рассуждениях Руссо о правде и лжи Карамзин мог увидеть «оттенок неустранимого [...] эксгибиционизма» Руссо и «провокативное значение интимной искренности как таковой» (Баткин 2000, 33; Баткин 2012, 81).

Это и стало предметом изображения в повести Карамзина: по сути, позиция *говорящего* в ней не отличается от автобиографической позиции Руссо: и тот, и другой говорят о себе со всей правдивостью, и оба довольны собой, хотя и одиноки. Руссо писал об одиночестве: «Чем наслаждаешься в подобном положении? Ничем внешним по отношению к себе, ничем, кроме самого себя и своего собственного существования; пока длится это состояние, ты доволен собой, как бог» (Руссо 1961, 617). И герой «Моей исповеди» тоже «доволен своим положением», ведь он «родился философом» и «сносил все равнодушно» (Карамзин, I, 543, 540). Конечно, Карамзин доводит ситуацию до предельного абсурда, как когда-то Руссо, по его признанию, довел свою откровенность «до того предела <...>, до которого никогда не доводил <...> никто»

(Руссо 1961, 607). Но именно это и ставит под сомнение подлинность рассказа безымянного я в «Моей исповеди». Самолюбивые признания героя в «проказах», их демонстративный и вызывающий эксгибиционизм напоминают гротескное театральное действие (недаром в тексте упомянуты «китайские тени»). Подлинная исповедь – внутреннее, духовное дело личности, чуждое публичности, а герой «Моей исповеди» жаждет именно публичности (повесть имеет подзаголовок «Письмо к издателю»). Так и правдивость, и подлинность этих признания Карамзин сводит к *ничто*, то есть аннулирует как событие. О *ничто* говорит сам герой, упрекая других «исповедников» в том, что «они умеют расплодить самое ничто» (Карамзин, I, 535), чем, по сути, занимается и сам. И это «ничто», вполне возможно, тоже является отсылкой к Руссо, который писал в «Прогулках»: «...отныне я ничто среди людей, и это все, чем я могу быть» (Руссо 1961, 576).

Повесть Карамзина «Моя исповедь», таким образом, позволяет по-новому взглянуть на историю восприятия антропологических идей Руссо в русской культуре XVIII века и понять ее как текст, связанный с развитием русской мысли эпохи, искания которой были связаны, прежде всего, с осознанием национальной специфики собственных интеллектуальных горизонтов и созданием философских и антропологических параметров дискурса идентичности. Карамзин, проявлял самый активный интерес к конструированию образа русской личности в своих произведениях 1790-х годов, когда его волновал прежде всего культурный ее статус в новом времени. Теперь писатель обращается к национально-историческому измерению духовного пространства русского человека, что и проявилось в «Вестнике Европы». Опубликованная здесь «Моя исповедь», ориентированная на поэтику исповедального слова,

призвана была дискредитировать руссоистское понимание внутренней ценности человеческого я. Провокативная откровенность Руссо, становясь главной интенцией героя повести, размывает границы правды и лжи, подлинной человечности и эгоистической претенциозности. Карамзин на глазах читателей аннигилирует мелочно-бытовые излияния героя, не соответствующие истинному бытию и осуществлению подлинной человеческой личности. ♡

## Литература

- АВГУСТИН, ЕП., 2015: *Исповедь*. Минск: Белорусская православная церковь.
- БАТКИН, Л. М., 2000: *Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личностного самосознания*. Москва: РГГУ.
- БАТКИН, Л. М., 2012: *Личность и страсти Жан-Жака Руссо*. Москва: РГГУ.
- ГОНЧАРОВА, О. М., 2004: *Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века*. Санкт-Петербург: РХГИ.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. В., 1991: *История русской философии: в 2 т. Т. 1*. Ленинград: Эго.
- ЗЛАТОПОЛЬСКАЯ, А. А., 2010: «Исповедь» Руссо и русская мысль XVIII-XIX веков. *Вестник РХГА*. Т. 22. № 2. 157-169.
- ЗОРИН, А., 2001: *Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ИЗМАЙЛОВ, В., В., 1803: Молодой философ. *Вестник Европы*. 1803. № 5-6. 3-24, 89-107.
- КАРАМЗИН, Н. М., 1984: *Сочинения: в 2 т. Ленинград: Художественная литература*.
- КОВАЛЕВА, Е., К., 2014: «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо как вторичный речевой жанр. *Література в контексті культури*. Вип. 25. 89-95.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1969: Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века. *Руссо Ж.-Ж. Трактаты*. Москва: Наука. 555-604.
- ЛОТМАН, Ю., М., 1987: *Сотворение Карамзина*. Москва: Книга.

- ЛОТМАН, Ю. М., УСПЕНСКИЙ, Б., А., 1994: Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). Успенский Б. А. *Избранные труды*. Т. 1. Москва: Гнозис. 219–253.
- РАДИЩЕВ, А. Н., 1988: *Сочинения*. Москва: Художественная литература.
- РУССО, Ж.-Ж., 1961: *Избранные соч.: в 3 т. Т. 3. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя*. Москва: Художественная литература.
- РУССО, Ж.-Ж., 1969: *Трактаты*. Москва: Наука.
- РУССО, Ж.-Ж., 1981: *Педагогические сочинения: в 2 т.* Москва: Педагогика.
- СМИРНОВ, И. П., 2010: *Текстомахия: как литература отзывается на философию*. Санкт-Петербург: Петрополис.
- УВАРОВ, М., 1998: *Архитектоника исповедального слова*. Санкт-Петербург: Алетейя
- УСПЕНСКИЙ, Б. А., 1994: *Избранные труды*. Т. 2. Москва: Гнозис.
- ФЛОРОВСКИЙ, Г. В., 2009: *Пути русского богословия*. Москва: Институт русской цивилизации.
- ФОНВИЗИН, Д. И., 1983: *Избранное*. Москва: Советский писатель.
- ЩЕРБАТОВ, М. М., 2001: *О повреждении нравов в России*. Москва, Augsburg: Im Werden-Verlag.
- ЯНУШКЕВИЧ, А. С., 2006: Роман Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени»: текст и контекст. *Карамзин и время*. Томск: Изд-во Томск. ун-та 70–91.

## Summary

N. Karamzin showed great interest in J.-J. Rousseau and argued with him. The title of his story *My Confession* directly refers to the *Confessions* of Rousseau and helps to consider this story in broad philosophical and literary contexts. The special cultural significance of the Russian literary discourse should be taken into account. Russian literature of this time was distinguished by special attention to the construction of anthropological models. The brightest and popular conception of person was represented in the Rousseau's works, which were well known in Russia. However, the attitude of Russian thinkers towards the philosophical experience of Rousseau did not abolish the polemical view of the ideas of the "Citizen of Geneva".

Next to Karamzin's story can be considered «confessional» works of D. I. Fonvizin *A frank confession of my deeds and thoughts* and A. N. Radishchev *Diary of one week*, who contest the anthropological model of Rousseau and his ideas about the confessional word. In this context, the novel *My confession* can be understood as the text that is associated with the development of Russian thought of the era, searchings of which was associated with the creation of philosophical and anthropological parameters of the identity discourse. N. Karamzin, who showed the most active interest in the construction of the image of the Russian personality in his previous works, now turns to the poetics of the confessional word, discrediting Rousseau's understanding of the intrinsic value of the human self. Karamzin annihilates petty outpourings of the hero, not corresponding to the true existence and implementation of the person, in front of readers.

## **Гончарова Ольга Михайловна**

Ольга Михайловна Гончарова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург). Автор публикаций по истории русской культуры и литературы. Монографии «Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века» (СПб., 2004), «Новые люди» 1860-х: идеи – тексты – социопрактики» (СПб., 2011). Соавтор коллективных монографий «Знак, человек, смысл: пространства междисциплинарной рефлексии» (СПб., 2008); «Образ России во временной перспективе» (СПб., 2012); «Семиотическая регуляция социального поведения личности современном мире» (СПб., 2016).





***Голубой/-ая Literature***  
**and Russian Holiness<sup>1</sup>**

*Голубая literatura*  
in ruska svetost

In a short reflection, we are dealing with the issue of Russian LGBT culture. In understanding literature and LGBT culture in Russia, we come from the ambivalent attitude of the Russians to the Law. From the beginnings of the Russian state, homosexuality was, by law or canon law strictly forbidden. But in reality there was a lot of homosexuality and it was tolerated. We proceed from the assumption: if God's Word is holy, everything written in fiction is also sacred – the book is the bearer of truth and beauty. There is no room for talk about homosexuality. Apart from smaller, masked homosexual deviations in Lermontov, Gogol, Tolstoy, Dostoyevsky or Chekhov, even writing about homosexuality is considered a sin. Why is this so?

LGBT AND RUSSIAN CULTURE,  
GAY LITERATURE, RUSSIAN  
MESSIANISM, RUSSIAN HOLINESS

V kratkem razmišljanju se ukvarjamo z vprašanjem ruske LGBT kulture. Ob razumevanju književnosti in LGBT kultura v Rusiji izhajamo iz ambivalentnega odnosa Rusov do Zakona. Že od začetkov ruske države je bila namreč homoseksualnost z zakonom oz. kanonskim pravom strogo prepovedana. Dejansko pa je bilo homoseksualnosti veliko in so jo tolerirali. Izhajamo iz predpostavke: če je Božja beseda sveta, je sveto tudi vse, kar je zapisano v leposlovju – knjiga je nosilka resnice in lepote. V njej ni prostora za govor o homoseksualnosti. Razen manjših, zamaskiranih homoseksualnih odstopov pri Lermontovu, Gogolju, Tolstoju, Dostojevskem ali Čehovu, je že pisati o homoseksualnosti greh. Zakaj je temu tako?

LGBT IN RUSKA KULTURA,  
GEJEVSKA LITERATURA, RUSKI  
MESIJANIZEM, RUSKA SVETOST

**1**  
Голубой is a colloquial expression for the same sex oriented person.

It is interesting that even until today there are no studies of homosexual culture and literature in Russia, although in the western world there are now many research centers dealing with the issue of LGBT culture. Unlike the special study courses in Western universities, in Russia, this topic is still a taboo. A step back was made with law adopted in 2013 for the ban of the propaganda of non-traditional sexual relations in the midst of minors (закон запрещающий пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних). It has launched numerous condemnations of liberal-thinking people both outside and in Russia itself. Consequently, the ban imposed fears on members of the LGBT community and put Russia back to the time when darkness ruled. The question poses itself: why is this so?

This reflection on the situation of the LGBT community and its literature will be an overview but at the same time also a polemic one. I will be questioning the causes for the formation or in fact the absence of erotic and consequently homoerotic / homosexual discourse. I will continue with a consideration of the meaning of LGBT literature in Russian culture in general. I will be using the term homo erotic and homosexual discourse as synonyms.

In Russia, there is actually little discussion about homosexual literature; in principle, at the universities there is no possibility of studying LGBT culture as a special discipline, i.e. queer studies. The only reliable source about LGBT in Russia are activists around the internet portal [gay.ru](http://gay.ru).

Information on homosexual literature (especially contemporary) can thus be obtained only from direct contacts with the representatives of LGBT community or from western studies dedicated to Russian LGBT culture. Once very popular amongst homosexual population, *Kvir* magazine (since 2003), can today only be found on the internet. Some *queer*

data are still available on other websites (usually work of enthusiasts), but by far the most scientifically competent are western sources that have had direct contact with Russian LGBT culture and systematically researched it. In the following, I will therefore point out three important authors that I find relevant to highlighting LGBT culture: Kevin Moss, who edited the work entitled *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature* from 1997. Within this collection, attention should be paid to the contribution of Simon Karlinsky *Russia's Gay Literature and History*. There is also Denis LeBlanc with his work *Slavic sins of the flesh: food sex and carnal appetite in the 19th century Russian fiction* from 2009.

Today, Russian and Western sources state that Russian LGBT culture is under threat, its representatives are exposed to ridicule, some are rightfully afraid for their lives. This fact is also confirmed by one of the most prominent LGBT activists Dmitry Kuzmin.

The current situation is not only the present-days fault of mostly homophobic Russian society, but also the general expression of the Russian cultural model. I will try to highlight this specificity. An interesting starting point for this research is offered by Ronald Denis LeBlanc in his work *Slavic Sins of the Flesh*. LeBlanc mentions the Russian religious philosopher Nikolai Berdyaev, a representative of metaphysical idealism. By focusing on Berdjaev, LeBlanc speaks of the innate spirituality of the Russian man, and this reflection is important for the understanding of Russian mentality: the absence of “physical” means abstinence from the temptations of the material, and thus of all the physical, related to sexuality.

In Russian culture the notions of the values of spiritual are connected to the word of God, in the name of whom Russian soil is being christianised since the 11th century. Cultural histories foreground that the Russian man is accustomed to follow the Word of God as the

only wright truth: hence the difference between the words of justice (правда) – the logical truth, and the truth (истина) – God given truth. It is logical then to infer that the word in Russian culture has the value of Truth. After the fall of Rome and Byzantium, the idea of Moscow as the third Rome, which preserves the wright word, creates the original doctrine and true faith in God – that is Orthodoxy (Православие).

Based on faith in the Word, a double perception is formed, which is a characteristic of the Russian mentality: on the one hand, there is faith in the pure and the true Word, on the other, lust (плоть), which is according to the biblical representation sin: a Russian man suppresses the carnal lust, is still being sinful, but cannot even write about it. Infront of him there is only heaven for saints or hell for the sinners, the Orthodox Bible does not know the place where a man can be cleansed (чистилище) – the Russian mentality does not know the purgatory. The Russian man is thus torn between extremes: on the one hand the sin, the work of the Antichrist, on the other, the Word as the carrier of truth and beauty, God's extasy. The word about carnal lust, sexuality, let alone homosexuality, is forbidden.

It is understandable that the dominant authority (consequently, the tzar, who is the embodiement of God on earth) feels a calling to preserve the value of the Word and spiritual morality. Regardless of the social order, this mentality applies to the present days: Soviet leadership or the putinism of today's time are similar to the religious doctrine in the preservation of purity.

Art plays an important role all periods, as it represents the continuity of the word of God, which is also the word of authority. Therefore, there is no place for bodily activity in the times when religious or state art (classicism) is being born: physicality leads to sin. The perceptual notions of flesh, eroticism and sex remain and exist only in the lower

genre, in folk literature or in folklore. The duality between high and profane can thus be manifested only in the rich erotic-sexual lexicon of folk literature.

If the boundary between high and low is strictly set – and in a strict biblical opposition, which does not know the purgatory (cleansing place), the erotic discourse cannot even be developed in sacred, beautiful literature (belletres).

The first attempts of erotic motives and, consequently, erotic discourse in high literature developed from the transition from normative to descriptive poetics – that is, on the transition from classicism to romanticism, in times when, regardless of the still dominant meaning of God's Word, the focus of personal experience is on the forefront.

Of course, this does not in any way mean that it would now be possible to speak freely and without reservation of the sexuality of high, ruling classes in the *elite* literature – and, consequently, of their homosexual experiences, such as, for example, Ivan Grozny or Peter the Great were having – about eroticism and sexual experiences is now spoken by the poet himself in low, usually comic genres. The unexpected carnality (in the motives of homosexuality) is being either masked (as with Gogol), or portrayed as humorous as in Lermont's (Junker Poem).

The most explicit *carnality* was expressed by the greatest Russian poet Alexander Pushkin in *Secret Notes*, which are considered one of the best (male) manuals of women's sexuality. In his Notes, it is especially interesting how Pushkin, as a declared heterosexual, liberally accepted homosexuality. He had a friend Philippe Vigel, an open homosexual, with whom he exchanged letters during his exile to the south. In one of the letters, he adds a witty song, how three nice boys are waiting for him in Chisinau, and at the same time inviting the addressee to visit him on the condition that he (Vigel) will not touch him:

Не знаю, придут ли к тебе  
 Под вечер милых три красавца;  
 Однако ж кое-как, мой друг,  
 Лишь только будет мне досуг,  
 Являются я перед тобою;  
 Тебе служить я буду рад  
 Стихами, прозой, всей душою,  
 Но, Вигель, — пощади мой зад!

Given the strict commitment to the Word in Russian society, it is interesting that literary history coined a term for this romantic period of individual sensation, called Golden era of Russian literature (*Золотой век русской литературы*). This would be then some kind of *contradictio and adjecto*.

The observer of Russian culture should therefore not be surprised that the second period, characterized by the liberation of moral and legal issues, was called with the related term: the Silver Age. Another kind of contradiction. This is a period of new romanticism, symbolism, for a time when European decadence spills into Russia at the beginning of the 20th century. At that time literature with open homoerotic motivation appears. Let me mention some important representatives: Marina Cvetaeva, Mihail Kuzmin, Sofija Parnok, Sergey Jesenin and Fjodor Sologub with extremely obscene descriptions of sexuality...

Following the reflection on the development of (homo)erotic discourse, we must stop at the historical avant-garde, which coincides with the aforementioned modernist movements. Regardless of its declarative denial of the past, and therefore also of the Silver Age, in the time of *avant-garde-isms*, life continues in search of various possibilities that bring about the liberation. Their experiments were not only

technological, philosophical and artistic, but also searched for different coexistence: a special attention should be paid to the triangle: Vladimir Mayakovsky, as the central poet of the October Revolution, Osip Brik, as an important formalist, and his spouse Lili Brik.

In order to understand Russian mentality and Russian (homo)sexual discourse, it is most important to know, that after the October Revolution in Russia, homosexuality was legalized and tolerated: the time of the early and late avant-garde, ending by the end of the 1920s, is considered one of the most ideally pluralistic periods in Russian culture.

But this freedom also has its other side, since this is also the time of social revolutions, which an academically educated intellectual elite expected with fear. In all this time, from the February Revolution of 1905 to October 1917, one can speak of the already proverbial hesitancy of Russian intellectual elite, which is insightfully portrayed in the writings of modern Russian writer Viktor Yerofeyev: in fear of normative ties *intelligentsia* did not play a more important role in order to bring about the flourishing society, but with the increasing Stalinist totalitarianism, new / old norms have been removed: the law, the authority and the word were now embodied by Joseph V. Stalin. The consequences are clear: erotic and homoerotic or sexual discourse is prohibited by decree. In the conception of a state machine, there is no room for any sensual pleasures. The national norm intervenes in the field of private and there are open pressures on the same-sex population: important homosexual artists (including world-renowned director Sergei Eisenstein) must consent to marriage with the opposite sex; if not they are threatened to be imprisoned in concentration camp (GULAG).

While at the end of the 19th century Berdjaev talked about the spirituality of the Russian man, any spirituality that did not conform to the party's vision was forbidden in the Soviet Union. Even the thought

of individual freedom from the times of the Golden and the Silver Age of man could lead to a violent party re-education. The repressive apparatus did not extend to the spiritual field alone, but also developed the old normative idea of the physicality linked up with sinful sexuality. Communist doctrine of oppression transferred (Homo)erotic discourse to the margins of culture. The body as the object of desire is replaced, in the Stalinist propaganda, by a physically enduring, muscular body that, if I paraphrase Stalin, is merely a screw in the body of the state / machinery: from here arises – similar to a Nazi propaganda machine – also in the Stalinist cult of the chiselled like body, which is clearly visible on posters – a man as a woman’s body becomes a public good and is in no way linked to sexuality. This understanding changes into a paradigm that exists as an unwritten law until the times of glasnost and Gorbachev’s perestroika in the 1980s.

In this regard, today there is proverbial statement, which in the first steps of the opening of the Soviet Union to the world in 1986 a Russian woman given to the question of an American journalist: in the USSR there is no sex at all (в СССР секса нет). This answer is symptomatic. If the basis for an average American advertising posters is an erotic-sexual hint, in the Soviet propaganda, the uncovered male and female body is connected only with the idea of a steel worker with a featureless face, a heroic look, shining in a bright future. Sexuality is hidden in the public, of course, but this does not mean that it doesn’t exist. This became clearly evident after the collapse of the Soviet Union.

Hence, in the development of society the period of the glasnost and the pluralism of the nineties, the Soviet iconography is replaced, and (homo) erotic or, (homo) sexual discourse is reborn. It appears in so called the подпольная / underground literature (named so after F. Dostoevsky), this now receiving the name the other literature or the

so called new wave. It is full of obscene sexual scenes related to juicy curses, which until then were known only to folk literature. We are witnessing a cultural explosion (for which the Russian semiotician Mikhail Lotman used the term *взрыв*). Once forbidden erotic themes move from the periphery of culture to the center. Homosexual motives also penetrate to literature. But this is not a literature that would shed light to life, relationships and mentality of the members of the LGBT community. In principle this is just a procedure for shock therapy of a Soviet man. The effect is understandable: used to established artistic and literary norms the post-Soviet man distanced himself from the shocking descriptions of sexuality as something that has a traditional connection with the antichrist and is related to sin. Many cases of this kind of shock therapy that were only harmful the LGBT community are found today in the works of important contemporary writers: Eduard Limonov, Vladimir Sorokin, Viktor Yerofeyev. We must accept this shock therapy as an occurrence of schizoanalytic postmodernism, which brings to the surface the suppressed part of the cultural unconscious, and as a result arouses the feeling of disgust in the readers. This is a carnivalisation process, when the suppressed now becomes visible in canonised literature, but it still does not mean a qualitative stage in the development of (homo) erotic discourse. Postmodernist Russian literature does not deal in depth with the questions of the body, and therefore also not with sexuality and homosexuality as an integral part of Russian culture and society. It is clear that (homo) erotic and brutal motives are merely a procedure by which literature is unmasking something that is prohibited, but in fact it only strenghtens its prohibition. Therefore it becomes understandable that the (homo) erotic discourse in Russia cannot become the subject of scientific treatment, since such discourse is too foreign to the academic study of Beautiful.

Of course, this does not mean that there was no other LGBT literature during the (post) Soviet period. But such literature is still only on the periphery, as an expression of marginality. When homosexual writers at the time of the SU – for example, Gennady Trifonov or Yevgeny Kharitonov – tried to develop (homo) erotic and sexual discourse in literature, this was considered in public per definition as obscene. Censorship watched their work closely, and the authors had to remove or mask homosexual love testimonies. With the exception of Kharitonov, who was regarded as a promising homoerotic author (he is even nominated by some people as a Russian gay icon), in today's Russia it was not possible to develop a homoerotic discourse in literature that would be worth mentioning as the subject of Russian scholarly research.

It is commendable that some modern creators (eg Dmitry Kuzmin, Jaroslav Mogutin) try to include in so called elite literature is a homosexual motives and stylistic expression of the sensibility of the marginalized community at the level of established, publicly recognized literature. Unfortunately, these experiments remain on the margins and can not penetrate to the center.

Periods of relative freedom, paradoxically attributed to them by the names of the Golden and the Silver Era, often bind to periods of chaos and confusion (smut) in the historical performance when the future is not clear and plurality raises doubts about so called bright future, which again speaks of the flutter and fear of the elite or center. The reaction is foreseeable: after the periods of the Golden and the Silver Age, it seems a good to limit the freedom of all the different (and thus the LGBT community) that don't subordinate to the center.

Obviously, the ruling elite in today's Russia has become aware of the dangers of over-freedom in time: in 2013 it adopted the law on so called

prohibition of homosexual propaganda, and some later on the legal ban on the use of curses in public and in literature.

The period that awaits Russian society is exclusive and xenophobic to all marginal cultures and can not be in favor of LGBT literature, since rooted deep in Russian mentality, this is still deeply committed to the Word of God and to the Beauty of the Language: The Word is still sacred and there is no room for it sin. ♡

## Literature

БЕРДЯЕВ, НИКОЛАЙ, 1991–2012: *Собрание сочинений*. АСТ, Азбука, Правда, Астрель /.../.

КУЗЬМИН, ДМИТРИЙ, 2008: *Хорошо быть живым*. Москва: НЛО.

MOSS, KEVIN, 1997: *Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature*. Gay Sunshine Press.

LEBLANC, DENIS RONALD, 2009: *Slavic sins of the flesh: food sex and carnal appetite in the 19th century Russian fiction*. UPNE.

ЛОТМАН, МИХАИЛ, 2000: *Семиосфера*. Искусство-СПБ.

МОГУТИН, ЯРОСЛАВ, 2001: *Термоядерный мускул. Испражнения для языка*. НЛО-Москва.

ПУШКИН, АЛЕКСАНДР: *Тайные записки 1836–1837 годов*.

[<https://libking.ru/books/home-/home-sex/44884-a-pushkin-taynye-zapiski-1836-1837-godov.html> (15.4.2019)].

ТРИФОНОВ, ГЕННАДИЙ, 2005: *Сетка. Тюремный роман*. Инапресс.

ХАРИТОНОВ, ЕВГЕНИЙ, 1993: *Слезы на цветах: Сочинения в 2-х книгах*. Журнал-Москва.

## Povzetek

Zanimivo je, da se vse do današnjega časa v Rusiji ne pojavljajo raziskave homoseksualne kulture in literature, čeprav je v zahodnem svetu danes že kar nekaj raziskovalnih centrov, ki se ukvarjajo z vprašanjem LGBT kulture. Za razliko od posebnih smeri študija na posameznih univerzah zahoda je v Rusiji omenjena tematika še vedno tabu. Korak nazaj je prinesel leta 2013 sprejet o prepovedi propagande netradicionalnih seksualnih odnosov sredi mladoletnikov (закон запрещающий пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних). Tako zunaj Rusije kot v sami Rusiji je med svobodomiselnimi ljudmi sprožil številne obsodbe. Posledično je prepoved vnesla strah me pripadnike LGBT skupnosti in Rusijo ponovno potisnila v čas, ko je vladalo mračnjaštvo. Vprašanje se postavlja samo po sebi: zakaj je temu tako?

Pri razmerju književnost in LGBT kultura v Rusiji, je treba izhajati iz ambivalentnega odnosa Rusov do Zakona. Že od začetkov ruske države je bila homoseksualnost z zakonom oz. kanonskim pravom strogo prepovedana. Dejansko pa je bilo homoseksualnosti veliko in so jo tolerirali.


A če je Božja beseda sveta, je sveto tudi vse, kar je zapisano v lepovslovju – knjiga je nosilka resnice in lepote. V njej ni prostora za govor o homoseksualnosti. Razen manjših, zamaskiranih homoseksualnih odstopov pri Lermontovu, Gogolju, Tolstoju, Dostojevskem ali Čehovu, je že pisati o homoseksualnosti greh. *Prepoved* traja do konca 19. stoletja, do obdobja dekadence in simbolizma. V tem času igra pomembno vlogo Vasilij Rozanov s prvimi teoretskimi razpravami o homoseksualnosti v ruski kulturi. To je čas prvega *coming-out* ruskih pisateljev: najpomembnejšo sled v lezbični literaturi zapusti Marina Cvetajeva,

v gejevski Mihail Kuzmin. Simbolistični pesnik Kuzmin se v svoji zadnji pesniški zbirki *Postrv razbija led* (1928) odmakne od vseh literarnih konvencij in njegovi nastopi v javnosti pomenijo prvo promocijo gejevske kulture v Rusiji. Stalinistični totalitarizem v tridesetih letih, ki sledi še vedno dialogičnemu postoktobrskemu obdobju, pokoplje vsakršen up: v sovjetski literaturi je (homo)seksualnost spet tabu. Ruski konceptualizem ob koncu sovjetskega imperija prične to idejo ponovno rušiti. V literaturi se spet pojavijo prizori homoseksualnosti (Eduard Limonov) in v devetdesetih letih se porodijo literarni poskusi razviti homoseksualne teme (Jevgenij Haritonov). Tudi to upanje zamre v obdobju vladanja Vladimirja Putina. Ob pritiskih pravoslavne cerkve vse bolj narašča homofobija in ponovno uzakonja ponavljajočo se idejo: Beseda je vendar sveta.

## ***Miha Javornik***

*Miha Javornik is a full professor at the Department of Slavic Studies at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he lectures on modern and contemporary Russian literature, and literary theory. He is specialised in the history of contemporary Russian literature and cultures. His work is centred on the notions such as mythology in literary and socio-political history, and the contemporary phenomena of the information age, for instance the nature of identity in digital communication.*





# **Peripheral Modernism and the World-System: Slovenian Literature and Theory of the Nineteen-Sixties**

Periferni modernizem in  
svetovni sistem: slovenska  
književnost in teorija  
šestdesetih let 20. stoletja

In response to recent pluralization of modernism, the author adopts Jameson's singular modernity to argue that, in the capitalist world-system divided between hegemonic and dependent literary fields, modernism exists only through its particular manifestations. During the 1968 student revolt, Slovenian late modernism – in-between peripheral phenomenon caught in the Cold War antagonism – displays a universal feature of the period: its transformative impulse resulting from “the imaginative proximity of social revolution” (Anderson). Embedded in the global insurgency, Slovenian innovative trends of the 1960s synchronized with western centers of modernity. It brought together critical theory and experimental artistic practice to reshape writing, literary institution, the subject, and society at large.

MODERNISM, CENTER VS. PERIPHERY,  
SLOVENIAN LITERATURE, STUDENT  
MOVEMENT, REVOLUTION,  
NEO-AVANT-GARDE, WORLD-SYSTEM

V odzivu na nedavne poskuse decentralizacije in pluralizacije modernizma članek povzema Jamesonovo koncepcijo »edinstvene modernosti« kot izhodišče za tezo, da v kapitalističnem svetovnem sistemu, razdeljenem med hegemonistična in odvisna literarna polja, modernizem obstaja le prek svojih posebnih manifestacij. Med študentskim uporom leta 1968 je slovenski pozni modernizem – kot pojav vmesne periferije, ujete v antagonizem hladne vojne – znova prikazal univerzalno značilnost modernizma: njegov transformativni impulz, ki izhaja iz »predstavne bližine socialne revolucije« (Anderson). Slovenski modernizem šestdesetih let, vključen v svetovno uporništvo, se je sinhroniziral z zahodnimi središči modernosti, revitaliziranimi z energijo istega svetovnega dogodka. Združil je kritično teorijo in eksperimentalno umetniško prakso, da bi preoblikoval pisanje, literarno institucijo, subjekt in družbo.

MODERNIZEM, CENTER VS.  
PERIFERIJA, SLOVENSKA KNJIŽEVNOST,  
ŠTUDENSKO GIBANJE, REVOLUCIJA,  
NEOAVANTGARDA, SVETOVNI SISTEM

## 1

The present paper was written in the frame of the research project entitled *May '68 in Literature and Theory: The Last Season of Modernism in France, Slovenia, and the World* (J6-9384) funded by Slovenian Research Agency.

In the current configuration of the world systems of language, economy, and literature, Slovenia and its national literary field – with texts written in a minor language for a slim readership of a small country – structurally occupy one of the many peripheral positions.<sup>1</sup> Specifically, Slovenian literature is located in the “in-between peripherality” (cf. Tötösy de Zepetnek) of a space containing regions that have been geopolitically labeled as Central Europe, Eastern Europe, East-Central Europe, South-Eastern Europe, or Western Balkans. The fortune of this zone relied on the Habsburg, the Ottoman, and Russian empires in the modern age, whereas in the second half of the twentieth century it depended on the relations between the center of the world capitalism in the West and its ideological-political counterpart in the communist East. Located in this in-between peripherality, which the Conference of Yalta had split on the so-called First and Second Worlds, the Republic of Slovenia – as a constitutive part of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia – formed a second-degree in-between geopolitical unit in the second half of the twentieth century. It was a buffer state between the socialist and capitalist empires ever since the Cominform Resolution of 1948 until the nineties, when the South Slavic federation ended up in a bloody civil war that followed the fall of the Berlin wall and the decay of the Soviet bloc. Yugoslavia played the buffer role with its system of a socialist self-management, a leading role in the Non-alignment movement, and its openness towards the West.

Given that Slovenia is but one of the peripheries of the world literary system, the question arises whether the analysis of its literary modernism might tell anything relevant about the universality of modernism as a global phenomenon or such an analysis merely complements the record of modernism’s particular manifestations. Susan S. Friedman and Fredric Jameson take different sides in their

response to the challenge recently posed by modernist studies that adopted a de-centered notion of alternative or multiple modernisms. Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska (2007b: 1–3) remind us that as early as 1968, i.e., in the era of “old” modernist studies, Frank Kermode discussed “modernisms” in the plural, what foreshadows the “new” modernist studies’ stress on the poetic, spatial, and temporal heterogeneity of modernism. Inspired by theories of globalization, cosmopolitanism, and transnationalism, literary studies have recently put forth the notion of “alternative modernities” in order to overcome western-centric characterization and periodization of global modernism (cf. Doyle & Winkiel 2005b; Ramalho Santos & Sousa Ribeiro 2008b; Friedman 2008; Wollaeger 2012; Goldwyn & Silverman 2016b).

Common to different strands of new modernism studies is their rejection of a general concept of modernism derived from descriptions of a narrow canon of exemplary texts, mostly of French and Anglo-American metropolitan origin. The authors of these texts mostly did not call themselves “modernists” but were designated as such only retrospectively, in the nineteen-sixties, when literary critics recognized them as models grounding the general historical term of international modernism (cf. Škulj 1991). Such a reductive determination of modernist prototypes implied Eurochronology through which global supremacy of the West masked itself as a neutral instrument of world-historical calibration (cf. Friedman 2015: 85–92). Seen from this perspective, the origins of modernism as “international style” are supposed to be in Apollinaire, Proust, Joyce, Woolf, Eliot, and other western celebrities of the period between 1880 and 1930. Accordingly, the explanation of the world-wide dissemination of their innovative breakthroughs resides in the diffusionist model of waves emanating from metropolises (Paris, London, New York, Berlin)

## 2

From this, it follows that it is not appropriate to periodize global modernism in terms of “the Greenwich meridian of literature” (Casanova: 127–130). Paris, London, or New York cannot figure as absolute measures of modernity or belatedness. In the perspective of parataxis, modernism escapes linear temporality and its focus on the first three decades of the western twentieth century.

to peripheral zones where they become subject to belated imitation and appropriation.

Faced with extensive multilingual resources of the present-day literary history and critiques of colonial or imperial mindset, the advocates of multiple, alternative modernisms argue that diffusionism is, epistemologically, a dead end. As an antidote, Susan Stanford Friedman introduces modernism from a transnational and postcolonial point of view. Following Mikhail Bakhtin’s dialogism and Edward Soja’s human geography, she describes modernism as “cultural parataxis,” that is, a polycentric, multilingual, and nonhierarchical structure of cultural flows (Friedman 2007: 37–38). To be sure, even though peripheral and border zones can hardly avoid metropolitan influence they have several global centers at their disposal; moreover, peripheries may also exchange their cultural goods directly with other marginal zones, establish unmediated contacts with other civilizations, and struggle against global or regional hegemons (35–36). The paratactic approach also recognizes bidirectional interaction between centers and peripheries through which weaker literary fields, too, develop singular literary discourses that because of locally specific developments variously respond to global modernity.<sup>2</sup> Heterogeneous semiotic material flowing into peripheries through cultural transfer interferes in homegrown literary repertoires. The import grafted into the layers of indigenous traditions becomes instrumental in reactivating the forgotten potentials of past artistic codes and responding to locally particular constellation of discourse. Phenomena of modernism produced at the edge thus necessarily depart from the standard dictated by a single center.

They also respond to different historical conjectures what changes the significance of forms that mimic earlier metropolitan patterns.

Dionýz Ďurišín, who was the first to theorize world literature as a mega-system of individual and regional literary systems, would characterize the temporality of peripheral modernisms in terms of irregular or accelerated development.<sup>3</sup> In the light of his concept, literary movements and styles do not follow one another along the standard “Greenwich” timeline represented by the evolution of global centers but may coincide or they evolve at higher speed and skip evolutionary states deemed regular (cf. Ďurišín: 43–48, 159–160, 170–183).

Admittedly, the alternative views outlined above expanded modernism’s spatial and temporal scope, thereby diversifying the record of its properties as a global phenomenon. By recognizing modernist intellectual and stylistic structures in phenomena that depart from western-centric standards and prototypes, ingenious deconstructions of the idea of the norm-giving core impressively promoted the politically correct principle of equality. However, they denied global hegemony of western modernity and its background of the economic, military, and political supremacy. Deconstructive de-centering only masked the real-existing power relations with an invented literary-historical narrative about the aesthetic equivalence of plural modernisms. In other words, even though recent modernism studies are aware of and frustrated by the world-systemic inequality, their surrogate narrative secludes the aesthetic realm from the capitalist mode of production and refrains from interpreting plural modernist forms as local sediments of the global symbolic struggle with (post)colonial and (post)imperial dependence.

Moreover, if considered from purely intra-disciplinary point-of-view of literary history, recent piling up of heterogeneous phenomena under the umbrella term of modernism risks the inflation of the notion. As a historical concept, modernism in the plural is on the verge

**3** The term of accelerated development of literature was proposed by Georgi Gachev in his 1964 monograph on the Bulgarian literature of the first half of the nineteenth century when Bulgaria was subjected to the Ottoman Empire. As so-called young literature at the margins of Europe, Bulgarian literature was supposed to catch up with the European center and go through the entire evolution of European literature in just a few decades. This condensation resulted in syncretic co-presence of different period styles.

of becoming meaningless inasmuch it tends to ignore the role of *rapports de fait*, that is, the structural dominance of distinctive representations that respond to a historically specific conjecture and intensively circulate across individual literary fields and languages within a delimited segment of time. In her monumental *Planetary Modernisms*, Susan S. Friedman expands the notion of modernism temporally and spatially to an extent where it loses historical value. It mutates into a transhistorical type of literature that recurs all along from the antiquity to the present, from the Far East to the West, and from the North to the South.

It follows that neither decentering pluralization nor transhistorical reinterpretation of the concept of modernism present valid alternatives to western-centrism. What is needed is instead a historical analysis of the conditions in which the metropolitan idea of modernity emerged and gained global currency. As Anthony Giddens (1990: 1, 174–178), Fredric Jameson (2002: 17–95), and even Friedman (2015: 121) point out, it was in the West that the self-awareness of breaking with tradition, radical change, and accelerated current of innovations arrived at its concept. The process started in the late seventeenth century with the famous *Querelle des anciens et des modernes* and culminated in the aftermath of the industrial revolution. Ambivalent experiences of contemporaneity accompanied it; the unpredictability of the dynamic, open-ended present awoke both optimistic progressivism and the trauma of permanent crisis and instability. As it is known, the origin of the term of modernism is European as well (cf. Škulj 2009). Introduced in German-speaking countries as a contemporaneous designation of the *fin-de-siècle* art, it came to denote more experimental Anglo-American and French artworks between roughly 1880 and 1930 that – as purely aesthetic expressions of individuals – refashioned

politically more resonating collective techniques, principles, and forms promoted by European avant-garde artistic groups from Symbolists to Surrealists. This concept of modernism appeared in literary criticism only in historical retrospection, in the nineteen-sixties. After all, it is no doubt that the West coined the notion of modernity to narrate and ideologically legitimize its hegemony within the capitalist world-system. Correspondingly, the idea (i.e., theory or ideology) of modernism along with practices informed by this idea were able to gain universal validity through a multitude of particular articulations (central and peripheral alike) only due to the global supremacy of core states in the realms of economy, politics, military, and culture.

As it has been mentioned above, two recent theories of modernism – antithetically responding to the pluralization of the concept – establish the framework in which particular insights in the universality of modernism become relevant. Jameson analyzes plural manifestations of modernism within “singular modernity” of the capitalist world-system whose centers produced a correspondent ideology of modernism. Contrariwise, Friedman (2008, 2015) interprets plurality of modernisms in terms of intellectual typology. In her view, the multiplicity of modernisms is but a twentieth-century actualization of a transhistorical pattern. Together with its aesthetic and symbolic articulation in modernism, the recurring modernity transcends the post-Renaissance West. Europe and the US no longer figure as the sole sources of modernity/modernism. The type of socio-historical constellation Friedman understands as modernity extends far deeper into the past and stretches to more extensive areas, for example, the Tang Dynasty or Mongolian Empire.

Even though Friedman commits a logical error in universalizing a particular historical content of modernity/modernism,<sup>4</sup> her utterly

4 In the final analysis, her generalization of western categories intellectually colonizes the rest of the world in spite of her original aim to protect the rest from the colonial dominance of the West by “democratizing” modernism as an all-around and recurrent typological constellation.

self-reflective challenge to mainstream modernist studies seems productive. Above all, Friedman's consistent pairing of modernity and modernism with the rule, expansion, transformation, and fall of empires is essential. In her view, empires generate accelerated dynamics of change because their authorities have to provide conditions for the ongoing exchange of goods, capital, and labor within vast and heterogeneous territories (multilingual and multi-ethnic), as well as establish the timely spread of information from centers to peripheries. Traffic routes, speedy transportation, versatile administration, and innovative means of communication enable control over the empire. Considering that Friedman discusses historical phenomena of western modernity and modernism along with their impact on the Third World in the imperial context, the study of Slovenian experimental literature of the nineteen-sixties may shed light on the modernity characterizing the buffer zone between the First and the Second Worlds during the Cold War.

The second concept that frames the study of peripheral modernism as relevant is Jameson's dialectic of the particular and the universal. In a similar fashion as Friedman, Jameson criticizes the assumption that there exists "a norm for the development of modernism and its aesthetics" or "some master evolutionary line from which each of these national developments can be grasped as a kind of deviation" (Jameson: 182). He recalls Marx's description of capitalism "for which each national trajectory – including the central illustration, and the oldest one, of British capitalism as such – is uniquely overdetermined by the empirical specificities of the national cultural and historical situation as such" (ibid.). Thus, "there is no 'basic' historical paradigm, all the paths of capitalist development are unique and unrepeatable" (ibid.). From the perspective of Marxian dialectics, the very universality

of modernism, too, lacks empirical actualization that would paradigmatically represent this universality; what is universal is enacted only through its particulars, all of them “specific and historically unique” (183). To put it differently: the universality of modernism articulates through a processual structure of contradictions that, within the singularity of a historical period, determines the production and consumption of artifacts in a transnational space systemically divided between cores and peripheries.

Resulting from the industrial revolution and reaching the stage of imperialism, the concentration of capital in core states of the world boosted their economic expansion, accelerated development, and innovative breakthroughs in all fields. At the level of cultural production, this gave rise to metropolitan areas, the hubs of global intellectual traffic and social networking. Metropolises disseminate worldwide both the art forms they import or remake and cultural goods they produce from abundant domestic resources. Global cities attract cultural producers from peripheral regions and employ their artifacts as raw material for the production of the aesthetic surplus value through cultural branding (e.g., claiming priority in inventing an influential trend). However, growing commodification of cultural production in the twentieth century jeopardized literary producers – who struggled for the aesthetic autonomy of literature ever since Romanticism – with the needs of the mass consumption. Metropolitan modernisms in France, the UK, and the US attempted to respond to this challenge with more radical aesthetic experimentation focused on languages of the arts. According to Jameson, this autotelic and self-referential gesture sought for conceptual legitimization and, finally, elaborated it in the form of the ideology of modernism; invented in the second half of the twentieth century, the ideology of modernism underpinned

contemporary art practices in their endeavor to separate from the mass culture (Jameson: 171–180). In addition to experimental formalism, modernist response to commodification also encompassed representations of resentment caused by instability of the author role such as the dissociation of the subject, alienation, dehumanization, dystopia, absurd, and negative emotions.

With their markets, raw materials, and low-cost labor force, peripheries, by definition, depend on the core and tend to embrace nationalism in their struggle for cultural autonomy or political independence. Just like their metropolitan counterparts, modernists in European peripheries had to cope with the commodification of artistic production and the rise of mass culture. However, they found themselves in ambivalent position: on the one hand, they had to place themselves vis-à-vis a particular tradition of nationalism in their dominated country and hereby risk to succumb to its retrograde, anti-cosmopolitan tendencies; on the other hand, they interacted with contemporaneous patterns of cosmopolitan modernism which, under the guise of universality, emanated from hegemonic centers.

General laws of transnational literary evolution postulated by Franco Moretti (2000: 3) also apply to peripheral modernisms: a periphery makes a hybrid “compromise” between the form imported from the center (for example, stream of consciousness, collage, or dehumanization) and local material or narrative voice. Through cultural import and indigenization of metropolitan forms, peripheral modernisms establish symbolic equivalence with central modernity or, in other words, they synchronize with the temporality of the center. The effort to synchronize with contemporaneity – in its openness and accelerated becoming – is the universal imperative of modernism. At the same time, however, the appropriation and transformation of metropolitan

modernist samples testify to a conscious or spontaneous cosmopolitan solidarity of globally unrecognized marginal authors with world-famous core modernists in their international opposition to bourgeoisie and commodification of art.

Commenting on Marx and Marshall Berman, Perry Anderson pointed out that capitalist modernity, with its decomposition of rigid social order endemic to the *ancien regime*, aroused “a profound disorientation and insecurity, frustration and despair, concomitant with, indeed inseparable from the sense of enlargement and exhilaration, the new capacities and feelings, liberated at the same time” (Anderson: 98). To Anderson, the twentieth-century term modernism “signals the arrival of a coherent vocabulary for an experience of modernity that preceded it” (102). He interprets modernism as historical conjuncture in the field of cultural production triangulated by the relations to three factors: first, the institutionalized bourgeois high culture and its post-aristocratic academicism; second, technologies of the second industrial revolution and the ensuing mass consumption; and third, the imaginative proximity of social revolution (104). Within this “cultural field of force,” the artistic discourses, driven by contradictory experiences of modernity (split between the sense freedom and alienation), variously reacted to uncertainties resulting from the accelerated socio-economic dynamics. According to Anderson, typical of different modernisms are the historical conjuncture from which they arose and the traits of their ambivalent response to it, ranging from celebration to rejection. Even though modernist writers strongly opposed academicism, they resorted to the classical repertoire of high literature to ground their quasi-aristocratic position vis-à-vis contemporary mass society, rapid social transformation, and the emergent labor movement. As Anderson puts it:

5

Anderson remarks that England did not produce a transnational modernist movement whose importance could match Dadaism, Futurism, Surrealism, or Expressionism (102).

*[T]he persistence of the ‘anciens regimes,’ and the academicism concomitant with them, provided a critical range of cultural values against which insurgent forms of art could measure themselves, but also in terms of which they could partly articulate themselves... the old order, precisely in its still partially aristocratic colouration, afforded a set of available codes and resources from which the ravages of the market as an organizing principle of culture and society – uniformly detested by every species of modernism – could also be resisted. (Anderson: 105)*

Parallel to Jameson and Moretti, Anderson maintains that the singular modernist “socio-political conjuncture,” which was geographically unevenly distributed even across the West,<sup>5</sup> passed away after WWII when modernist art, cut off from the triangle of social forces, lost its vitality and – in the conditions of mass consumption and victorious institutionalization of bourgeois economic and political order – continued to evolve in the framework of much more limited neo-avant-garde movements and the gallery system’s demands for ever new seasonal trends (Anderson: 106–108). While “the image or hope for revolution faded away in the West,” the “Sovietization of Eastern Europe canceled any realistic prospect of a socialist overthrow of advanced capitalism, for a whole historical period” (107). Anderson concedes that the post-WWII Third World knows “a kind of shadow configuration of what once prevailed in the First World” and thus continues to produce its particular versions of modernism; however, this cannot rejuvenate modernism and restore its singular energy stemming from the historical conjuncture of the first decades of the twentieth century (109). It is during this waning of modernist art in the First and the Second World “that the ideology and cult of modernism was born. The conception itself is scarcely older than the 1950s, as a widespread currency” (108). Just

like Jameson, Anderson links the introduction of the term “modernism” as a universal designation with the ideology of modernism, which reacted to diminished importance of high art forms in the post-WWII consumer societies.

In addition to Jameson and Friedman, contributors to collective volumes *Geomodernisms*, *Translocal Modernisms*, *Global Modernisms* and *Mediterranean Modernism* stress multitude of modernisms, which hybridize global formal patterns with local perspectives and material, in particular in the postcolonial context. Pluralization and decentralization of modernism have undoubtedly contributed to a better understanding of its peripheral varieties, albeit primarily those from the postcolonial world. The recent world literature studies witness the affirmation of major non-European and postcolonial literatures at the cost of further marginalization of small and (semi-)peripheral European literatures (cf. D’Haen). In a similar vein, the new modernist studies, albeit open to the overlooked achievements of the Third World, rarely consider minor literatures of the First World and even more rarely those from the Second World. The neglected in-between area includes various Balkan modernisms (Bahun: 28–30) and modernisms of smaller literatures of Central Europe. The reasons for the disinterest of modernist studies in the former socialist world might be the ideological barrier between the western and eastern blocs and the assumption that socialist modernism hardly existed because it was at odds with the official aesthetic doctrines. Moreover, modernisms in the former socialist world remained at the margin of interest because of a more general attitude of western metropolises. In their eyes, peripheral modernisms seem unattractive because they supposedly cannot evoke radical otherness whose “exoticism” might reanimate their petrified repertoires (e.g., African art in Picasso’s Cubism; cf. Friedman 2015: 66).

Always hungry for innovation, metropolitan modernism expects from its east-central European counterparts but pale copies of its inventions.

In my opinion, what Moretti's formula of compromise needs today is neither its denial nor reinterpretation of the idea of compromise but rather an inversion of hierarchy implied in the priority of metropolitan form over local material and perspective. Local perspectives and materials deserve a more thorough examination. Through these particulars, we may gain access to critical world-systemic aspects of modernism. Not only introspection of local problematics through the lens of imported aesthetic forms belongs to the local perspective, but also extrospection, that is, how peripheral authors envision their position in the local and global contexts. Local perspective is the site where peripheral literary producers have to come to terms with their subjugation to the adopted foreign form as the aesthetic medium of economic-political dominance. Consequently, the authorial ambivalence arises from the tensions between the particularity of a dependent literary field and the universality of capitalism, with modernism as its inherent aesthetic representation and critique.

To my knowledge, a comparative synthesis of the developments and varieties of literary modernisms in East-Central Europe is still pending. However, the introductory surveys framing case studies included in the first volume of *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* allow for sketching transnational coordinates of Slovenian and other peripheral modernisms of the area. After WWII, the countries in this region were ruled by Communist parties mostly dependent on the Russian-Soviet center or inspired by its methods, as in the case of Yugoslavia after its 1948 break with Stalin. Based on the sociological argument that totalitarian or authoritarian political systems shaped their literary cultures, Marcel Cornis-Pope and John Neubauer term the period from

1945 to 1989 as an epoch of “communism.” In their literary-historical scheme, the so-called communist literary period follows the epochs of the nineteenth-century “nationalism” and “modernism”; the latter term designates literatures of the first half of the twentieth century (Cornis-Pope & Neubauer 2004b: 7–12; Neubauer 2004: 321–322). In the *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, the period of modernism defined as aesthetic category finds itself between the two periods whose dominant lies outside literature and aesthetics, in the sphere of politics: the nineteenth-century nationalism and communism of the second half of the twentieth century. However, this does not mean that modernism vanished after 1945. Similar to the First and the Third Worlds, where modernist phenomena and currents prospered in the decades following the conventional western-centric periodization limit (Modernist Studies Association places modernism between the years of 1880 and 1940; cf. Friedman 2015: 89–92), the post-WWII modernism of the socialist world entered its late phase and finally mutated into postmodernism. Cornis-Pope’s and Neubauer’s periodization, if read through Moretti’s formula of compromise, implies that the *aesthetic* models imported from Western centers of modernism to East-Central European peripheries made the compromise with local materials and perspectives determined by the *political* context of communism.

It would be misleading to interpret the hegemony of the Communist party in terms of totalitarian control over the intellectual and artistic production. Cornis-Pope (2004: 40) points out that in the literary cultures of East-Central Europe – not only in non-aligned Yugoslavia – critical and artistic resistance to official ideology was possible, albeit it risked repressive measures. Recent analysis has shown that communism in the Soviet empire was not monolithic and could not control the entire ideological sphere; the rivalry between Soviet countries

## 6

On the one hand, modernist phenomena in the East-Central European in-between periphery were heir to pre-war domestic and foreign modernist currents that had been violently interrupted by the change of the social system; on the other hand, they came under the influence of Western post-war modernist trends, such as existentialism, the drama of the absurd, *nouveau roman*, and others.

diversified communism, whereas their intellectual production was too big to be mastered by the authorities (Cornis-Pope, l. c.). Thus, the post-war history of many second-world literary cultures includes an unpredictable rhythm of changes between phases of harsh repression and shorter periods of relative artistic-intellectual liberty, as well as relocations of the foci of repression. For example, at the time the oppression was worst in Hungary, Poland enjoyed a temporary thaw (cf. Cornis-Pope & Neubauer 2004b: 36–37). Furthermore, the Iron Curtain was permeable, so that the bourgeois West could gradually trickle into the East through the controlled media, restricted trade, limited scientific and cultural exchange, and tourism. From the sixties onwards, porous boundaries made possible the import not only of urban mass culture (for example, jeans, TV, pop and rock, consumerism) but also of literature.

The extent of western cultural transfer varied from country to country. While circulating on clandestine ways among dissidents, individual segments of cultural import also succeeded to reach public media. In general, modernist ideas and literary techniques started to gain prominence in East-Central Europe after 1956, after a period of socialist realist orthodoxy to which modernism represented petty-bourgeois decadence (Neubauer & Cornis-Pope: 90–94).<sup>6</sup> As in-between periphery, East-Central Europe in the epoch of “communism” not only confronted western modernism with the official ideology emanating from the Soviet center but also embraced them in the horizon of the suppressed pre-war modernist legacies of the region.

Even though Slovenian communists never really applauded to literary modernism (while they were quite open to modernist architecture and visual art) they tolerated it provided it remained hermetic, introspective, formalist or abstract, limited to the intellectual elite,

and without explicit critical references to official ideology and social reality.<sup>7</sup> In spite of sporadic dramatic conflicts with the authorities, Slovenian literary modernism by the late nineteen-sixties succeeded to address its educated audience not only through non-institutional media or self-publishing but also through state-owned and party-controlled printing, radio, and theater. Compared to the majority of east European communist regimes, modernization of culture according to western models was accepted with more tolerance in Slovenia, but only in the decades following Yugoslav 1948 break with the Soviet Union and the political campaign against “Stalinists” and “dogmatists.” So-called Party liberals and reformists even encouraged cultural modernization, albeit in the frame of their political agenda. By allowing modernist trends to appear in journals, books, and theaters, Slovenian authorities demonstrated to eastern ideologues and western economic partners how progressive and democratic Yugoslav self-management was in comparison to the Soviet model. Nevertheless, such a tolerant attitude was unstable and unpredictable. As soon as the ruling party, involved in fraction struggles and rivalries with sister parties in other Yugoslav republics, got the feeling that critical intellectuals and writers might have endangered its monopoly it began to persecute them as intolerable “cultural opposition.” Such an attitude entailed demonstrative acts of police repression, short-term imprisonments, hate campaigns in the media, bans of modernist journals and stages, and communist pressures upon printing houses, editorial boards, and so on (cf. Gabrič: 1024–1035; Kos: 155–159; Vodopivec: 422–463).

In the late nineteen-fifties and the sixties, the trend of so-called dark modernism emerged in Slovenia to combine existentialist feelings of horror, loneliness, and absurd – they were felt like an indirect refusal of the official collective belief in building a perfect communist society

**7** Rather than modernism, the existentialism with its political engagement, the émigré literature, and critical neorealist depiction of the socialist everyday troubled the communist ideologues, the Yugoslav and Slovenian included (cf. Gabrič 945–947; Neubauer & Cornis-Pope 100–101).

## 8

The stylistic hybridity of this kind is also characteristic of the poetry of Srečko Kosovel (1904–1926), the protagonist of the early phase of Slovenian modernism (Juvan 2005).

– with mostly Surrealist or metaphors and post-Expressionist deformation. As mentioned above, Anderson claims that western modernism established its profile through ambivalent relations to aristocratic and bourgeois traditionalism. In its struggle against worn-out academicism, modernism leaned on aesthetic elitism in the effort to find its way to sophisticated audiences during the expansion of mass culture (Anderson: 105). In the circumstances of one-party communist rule, Slovenian poetry of dark modernism applied the pattern described by Anderson to the struggle with academicism of a different kind. Through satirical allusions, allegorical coding, and “nihilist” affects, dark modernism undermined collectivist progressivism characteristic of communist modernity. In the same vein, it attacked residual ideologemes of nineteenth-century nationalism and emptied Roman Catholic symbols that profoundly influenced Slovenian intellectual history since the Middle Ages. Through tacit allusions to dissident political perspectives on society and tradition, dark modernism exposed the poetic self to the unconscious and the dread of nothingness (cf. Juvan 2000: 237–269).

Following the heterogeneity of pre-WWII modernism in Euro-American metropolises,<sup>8</sup> the poetics of dark modernism took various shapes. To begin with, Dane Zajc (1929–2005) wrote grotesque phantasmagorias expressed in a mythopoetic, post-expressionist, or surrealist manner. Poetic cycles by Gregor Strniša (1930–1987) are fractal compositions in which modern relativism and phenomenologically pure images borrowed from folklore, medieval art, and astronomy suggest a delirious horror of nothingness. Finally, Veno Taufer (\*1933) and Saša Vegri (1934–2010) opted for imagist montage of reality fragments or quotations from diverse cultural traditions, with which they ironically and critically tackled the aberrations of contemporary Slovenia

– its consumerism, mass culture, and the ideological limitations of the communist rule.

Liberal reformists took power in Slovenian communist politics around 1968 (what coincided with Dubček's Prague Spring) and, in their efforts at social modernization, cautiously adopted elements of western market economy and loosened ideological restraints. It was this unique historical conjecture in which modernization of the capitalist West hybridized with modernization of the socialist East that established the context in which Anderson's imaginative proximity to social revolution revolutionized modernism itself (cf. Neubauer & Cornis-Pope: 94–103; Čepič: 1054–1066, Gabrič: 1066–1069; Vodopivec: 388–407). During the 1968 student revolt, Slovenian late modernism – in-between peripheral phenomenon caught in the Cold War antagonism – came to articulate a universal feature of modernism: its transformative impulse resulting from the close vicinity of the transnational revolutionary movement. During the world-wide insurgency of students and workers, Slovenian modernism of the 1960s synchronized with western centers of modernity agitated by the same global event. It brought together critical theory and experimental artistic practice with the hope to be able to reshape writing, literary institution, the subject, and society at large.

Liberal reforms in Slovenia accompanied by the ideological thaw made it possible to more openly articulate and express the growing dissatisfaction with social problems such as unemployment, the divide between relatively wealthy communist elites and the working class, unequal access to higher education, inefficient political leadership, and others. The problems were most acutely felt by the young generation who, irritated by the cleft between the proclaimed ideals of a socialist revolution and the inert, decadent rule of post-revolutionary elites, sought its place in the society (cf. Klasić).

In circumstances in which party “liberalism” let western capitalism, consumerism, elite and mass culture flow into the system of the Communist-led self-management, youngsters in Slovenia, Serbia, and Croatia found inspiration in the transnational student movement that broke out in western metropolises around 1968. Yugoslav students – supported by several professors and public intellectuals who criticized the deficiencies of Yugoslav society from neo-Marxist and existentialist perspectives – joined the anti-imperialist, pacifist, and anti-capitalist revolutionary movement of their western comrades who allied with working-class protesters. Students of the universities of Ljubljana, Zagreb, and Belgrade mostly adopted practices of the 1968–1972 international insurgency such as mass demonstrations, strikes, teach-ins, and occupations of universities, adjusting the forms of a self-organized combative multitude to challenges of Yugoslav socialism. In general terms, they criticized socio-economic inequality, rigid organization and worn-out curriculum of the university, unprincipled Yugoslav foreign policy, consumerism, and anti-modern moralism as facets of what they understood as a large-scale betrayal of the original ideals of the WW2 Partisan revolution.

In France, Germany, Italy, and elsewhere, the cross-national revolutionary revolt of students and workers of the “long 1968” intertwined – or, was at least co-extensive with – with the outburst of radical modernist theories, critical philosophy, as well as neo-avant-garde and experimental art practices that opposed commodification or academization of the art; these radically modernist trends also gained ground in Yugoslavia. Western neo-avant-gardes (for example, Guy Debord’s Situationism) corresponded to the political activism of the radical Left ranging from anarchism through Trotskyism to Maoism. Mostly outside political parties of the traditional Left, the

various factions of the New Left fought against the hegemony of the capitalist world-system and experimented with grassroots forms of socio-political organization. At that period, the Frankfurt school, Sartre's existentialist and Althusserian structuralist Marxism, Maoism, Lacanian psychoanalysis, Tel Quel circle with *nouveau roman*, experimental stages, conceptualism, and transnational neo-avant-garde groups (Fluxus, COBRA, Situationist International) were part of what appeared a massive revolutionary transformation at all levels of the existing order. They went hand in hand with non-conformist lifestyles and counter-cultural phenomena such as sexual revolution, hippie communities, rock, and the underground.

Inspired by counter-culture as well as radical modernist theories and art practices emanating from western metropolises, innovative currents of international relevance surfaced in the ranks of Slovenian postwar generation. For example, structuralist semiotics and the Ljubljana Lacanian circle (with Slavoj Žižek, Zoja Skušek, and Rastko Močnik), conceptualism and land art of the intermedial group OHO (it propagated anti-anthropocentric brand of modernism termed "re-ism"), concrete poetry, experimental theater, *nouveau roman*, and a modernist literary trend called "ludism" whose initiator was the poet Tomaž Šalamun (1941–2014). Ludist poetry, narrative, and theater based its transgressive play with all kinds of conventions (linguistic, social, literary, ideological, and literary) on Barthes's and Derrida's notions of writing as a free play of signifiers (cf. Juvan 2000: 270–293).

It is no exaggeration to claim that it was in the nineteen-sixties and the early seventies when Ljubljana – albeit a small capital town of a peripheral socialist country – succeeded in synchronizing with radical neo-modernism of Paris and New York and joined what one is tempted to call, paraphrasing Moretti (2005: 209), "the last season

of European modernism.” In Slovenia, too, neo-modernist theories and art practices became entangled in a historical conjuncture (no less energetic as the one Anderson describes), in which masses of young people felt the imaginative proximity of global, multilayered revolution – individual, social, cultural, environmental, artistic, and sexual. With no lagging behind, Slovenian writers, theorists, and artists thus participated in the last ecstasy of modernist thinking, succeeded by the victory of the conservative counter-revolution and postmodernism in the First World and the increased ideological repression, crisis, and collapse of the Second World.

As it was the case with neo-avant-garde ludism of the sixties, interdiscursive relations with structuralist theory fashioned another Slovenian modernist current called “linguism.” Beginning in the sixties and extending well into postmodernism of the eighties, linguism drew on the metropolitan theory of text and writing advocated by Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, and Philippe Sollers. In the in-between socialist periphery, Slovenian linguism transposed topical metropolitan conceptions into its specific poetic idiom which concurrently drew on older models of the symbolist *poésie pure* and recent interpretations of modern poetry as dehumanization (cf. Friedrich). Just like French theory, which at the time was going global, Slovenian linguism regarded the text as an open, inconclusive, and intertextual structure disseminating meaning across the chains of signifiers. In contradistinction to ludism, which used the play of signifiers to parody the post-romantic tradition and subvert dominant ideologies of the present, the tendency of linguism relinquished socio-political reference. Its self-reflective gaze instead focused on writing and searched for the presumed essence of lyrical discourse. The irony, destruction, carnivalization, provocative

grotesquery, moral transgression, desperate rage, ugly feelings, and other semiotic traces of repressed drives almost disappeared from the scene of writing in the seventies. The toning down of revolting affects is a symptom of the end of Slovenian modernism and its mutation into postmodernism. The aestheticized seclusion of the literary out of transformative politics entailed what could be termed – following Esposito (45–77) and Campbell (x–xi) – the “immunization of modernism.” The immunization reflected socio-political changes in the wake of the apparent defeat of the 1968 revolutionary utopia: the trauma caused by the last repressive convulsion of the communist power led to a lethal crisis of Yugoslav economic and political system that took place in the context of the world-historical defeat of the socialist alternative to capitalist world-system.

Even though student movement in Yugoslavia did not intend to overthrow the Communist party, it alarmed the authorities because it demonstrated self-organized and uncontrollable power of multitude (in many cases, workers joined student protests). Moreover, the critical discourse of radical theory and literature exposed the official ideology and called for a reinvention of revolutionary utopia. Pretending to speak in the name of the working class, the *nomenklatura* had long lost its emancipatory role. Against the background of the adoption of western mass culture, hedonism, and consumerism in the daily life of masses, especially among youngsters, the Party increasingly regarded avant-garde and modernist movements as possible threats to the very fundamentals of the post-WWII regime (cf. Gabrič: 1139–1143). With their moral transgression, provocative carnivalization of nationalist and socialist icons, anti-realism, and anti-traditionalism, the literary and artistic currents allied to student movement clashed with the Party’s cultural ideal of “socialist humanism” and realism.

Communist conservatives and the Yugoslav leader Josip Broz Tito thus purged the Party of liberals and began to react to modernist intellectuals in a repressive manner. From 1972 onwards, the literary field again suffered from harsher control and restrictions. The conservative faction that seized the power returned to worn-out slogans of “the achievements of the revolution,” “the people,” “the culture for workers,” and promoted Tito’s cult of personality. The period that followed the liberal interlude of the sixties (with its ecstatic individualism and progressive modernism) is dubbed the “leaden seventies” (cf. Čepič: 1069–1073, 1117–1125; Gabrič: 1125–1127; Vodopivec: 408–421; Troha). To be true, Yugoslav communists did not even try to suppress all modernism, although they forced its immunization. The decorative variant of “socialist modernism” emptied of its provocative subtext was used to represent pseudo-cosmopolitan progressiveness of the state (cf. Šuvaković: 22–26). Moreover, albeit ghettoized in the student press (which took risk to be banned by the Party), counter-culture, ludism along with other neo-modernist trends, neo-avant-garde experimentation, as well as leftist critique of society continued to thrive well into the eighties when they became overdetermined by a new global discourse of human rights, identity politics, and political pluralism.

Soon after the global revolt had waned, many French, US-American, or German protagonists of the ’68 revolution repented of their leftist radicalism and converted to US-American-sponsored neo-liberalism or the propagation of human rights and multicultural identities as antidotes for so-called totalitarianism. Similarly, faction of Slovenian ex-student rebels came under the spell of east-central European dissidents who, advocating multi-party democracy, freedom of speech and other human rights, sought to demolish the Soviet bloc as well as non-aligned socialist Yugoslavia. In their view, a kind of velvet revolution

would have to replace the two communist prison houses with the sovereign, liberal nation-states spiritually united under a vague idea of Central Europe. The latter proved to be but a temporary ideological station on the way of the newly founded nation-states to the capitalist world-system. As we know, velvet became soaked with blood, at least in the case of Yugoslav wars.

To conclude, around 1968, Slovenia – a peripheral country in a socialist buffer state – succeeded to synchronize with the last season of western modernism by producing a transformative intertext of literature and theory, early modernist traditions and *dernier cri* Parisian experiments. This process testifies to irregular and accelerated evolution and innovative syncretism that characterize peripheral modernisms. In Slovenian socialist in-between peripherality, the aesthetic transition from late modernism to postmodernism was itself a symptom of the epochal socio-economic and political transformation conditioned by the downfall of the Soviet empire and the co-option of the former Second World to the one and only (late) modernity of the global capitalist empire. ♡

## Works Cited

- ANDERSON, PERRY, 1984: "Modernity and Revolution." *New Left Review* I/144: 96–113.
- BAHUN, SANJA, 2012: "The Balkans Uncovered: Toward *Histoire Croisée* of Modernism." *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ed. by Mark Wollaeger & Matt Eatough. Oxford: Oxford UP. 25–47.
- CAMPBELL, TIMOTHY, 2008: "Bíos, Immunity, Life: The Thought of Roberto Esposito." *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. By Roberto Esposito. Trans. Timothy Campbell. Minneapolis & London: U of Minnesota P. vii–xlii.
- CASANOVA, PASCALE, 1999: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- ČEPIČ, ZDENKO, 2005: "Burno leto 1968. Politična sprostitev. Zaton partijskega liberalizma." *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*. 2. Ed. by Jasna Fischer et al. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1054–1066, 1069–1075.
- CORNIS-POPE, MARCEL & JOHN NEUBAUER, eds., 2004a: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- CORNIS-POPE, MARCEL & JOHN NEUBAUER, 2004b: "General introduction. Introduction to Part I: Literary nodes of political time." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ed. by Marcel Cornis-Pope & John Neubauer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1–18, 33–38.

- CORNIS-POPE, MARCEL, 2004: "1989: From resistance to reformulation." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ed. by Marcel Cornis-Pope & John Neubauer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 39–51.
- D'HAEN, THEO, 2013: "Major Histories, Minor Literatures, and World Authors." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15:5: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2342>
- DOYLE, LAURA & LAURA WINKIEL, eds., 2005a: *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- DOYLE, LAURA & LAURA WINKIEL, 2005b: "Introduction: The Global Horizons of Modernism." *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Ed. by Laura Doyle & Laura Winkiel. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP. 1–14.
- ĐURIŠIN, DIONÝZ, 1992: *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Vydavateľstvo Obzor.
- ESPOSITO, ROBERTO, 2008: *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Trans. Timothy Cambell. Minneapolis & London: U of Minnesota P.
- EYSTEINSSON, ASTRADUR & VIVIAN LISKA, eds., 2007a: *Modernism*. 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- EYSTEINSSON, ASTRADUR & VIVIAN LISKA, 2007b: "Introduction: Approaching Modernism." *Modernism*. 1. Ed. by Astradur Eysteinsson & Vivian Liska. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD, 2007: "Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading." *Modernism*. 1. Ed. by Astradur Eysteinsson & Vivian Liska. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 34–52.

- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD, 2008: "One Hand Clapping: Colonialism, Postcolonialism, and the Spatio/Temporal Boundaries of Modernism." *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Ed. by Irene Ramalho Santos & António Sousa Ribeiro. Bern etc.: Peter Lang. 11–40.
- FRIEDMAN, SUSAN STANFORD, 2015: *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*. New York: Columbia UP.
- FRIEDRICH, HUGO, 1974: *The Structure of Modern Poetry: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*. Evanston: Northwestern UP.
- GABRIČ, ALEŠ, 2005: "Intelektualci kot opozicija. Približevanje kulturnih dobrin širšemu krogu ljudi. Obračun s kulturniško opozicijo. Sproščena šestdeseta leta v kulturi. Intelektualci v primežu 'svinčenih let'. Med modernizmom in postmodernizmom. Popularna kultura." *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*. 2. Ed. by Jasna Fischer et al. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1024–1035, 1056–1069, 1125–1127, 1139–1143.
- GIDDENS, ANTHONY, 1990: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity P.
- GOLDWYN, ADAM J. & RENÉE M. SILVERMAN, eds., 2016a: *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*. New York: Palgrave Macmillan.
- GOLDWYN, ADAM J. & RENÉE M. SILVERMAN, 2016b: "Introduction: Fernand Braudel and the Invention of a Modernist's Mediterranean." *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*. Ed. by Adam J. Goldwyn & Renée M. Silverman. New York: Palgrave Macmillan. 1–26.

- JAMESON, FREDRIC, 2002: *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London & New York: Verso.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Vezi besedila: Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2005: "Srečko Kosovel and the Hybridity of Modernism." *Primerjalna književnost* 28.Special issue: 189–204.
- KLASIĆ, HRVOJE, 2015: *Jugoslavija in svet leta 1968*. Transl. Višnja Fičor and Seta Knop. Ljubljana: Beletrina.
- KOS, JANKO, 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- MORETTI, FRANCO, 2000: "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1: 54–68.
- MORETTI, FRANCO, 2005: *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms*. Second edn. London & New York: Verso.
- NEUBAUER, JOHN & MARCEL CORNIS-POPE, 2004: "1956/1968: Revolt, Suppression, and Liberalization in Post-Stalinist East-Central Europe." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ed. by Marcel Cornis-Pope & John Neubauer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 82–105.
- NEUBAUER, JOHN, 2004: "Introduction: Histories of Literary Form." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ed. by Marcel Cornis-Pope & John Neubauer. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 321–323.
- RAMALHO SANTOS, IRENE & ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO, eds., 2008a: *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Bern etc.: Peter Lang.

- RAMALHO SANTOS, IRENE & ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO, 2008b: "Introduction." *Translocal Modernisms: International Perspectives*. Ed. by Irene Ramalho Santos & António Sousa Ribeiro. Bern etc.: Peter Lang. 1–8.
- ŠKULJ, JOLA, 1991: "Paul de Man in pojem modernizem." *Primerjalna književnost* 14.2: 41–49.
- ŠKULJ, JOLA, 2009: "Moderna in modernizem." *Primerjalna književnost* 32.1: 89–106.
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 2001: *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: ZPS.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, STEVEN, 2002: "Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture." *Comparative Central European Culture*. Ed. by Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette, IN: Purdue UP. 1–32.
- TROHA, GAŠPER, ed., 2008: *Literarni modernizem v svinčenih letih*. Ljubljana: Študentska založba & Slovenska matica.
- VODOPIVEC, PETER, 2006: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- WOLLAEGER, MARK & MATT EATOUGH, eds., 2012: *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford UP.
- WOLLAEGER, MARK, 2012: "Introduction." *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ed. by Mark Wollaeger & Matt Eatough. Oxford: Oxford UP. 3–22.

## **Marko Juvan**

*Marko Juvan is Head of the ZRC SAZU Institute of Slovenian Literature and Literary Studies and Professor of Literary Theory at the University of Ljubljana. His recent publications on genre theory, intertextuality, literary geography, Slovenian Romanticism, and world literature include History and Poetics of Intertextuality, Literary Studies in Reconstruction, Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem and Hibridni žanri. His Worlding a Peripheral Literature is forthcoming.*



# **From Narrative Parallelism to Prosaic Metaphor (The Problem of Counterpart in the Short Story)<sup>1</sup>**

От нарративного параллелизма  
к языковой метафоре прозы  
(Проблема дубликата в новелле)

Metaphor is not a literary specificity. Metaphoric utterance (or meaning) is a common aspect of any usage of language. But the *production* of ambiguity reveals very special processes in literature. As (among many others) Roman Jakobson has emphasized ambiguity in verse language is created by “vocalic, grammatical, and semantic counterparts” (Jakobson: *Yeats’ “Sorrow of Love” through the Years*). Does literary narration and prose language also have specific and unique processes of producing ambiguity? Bakhtin has already elaborated an effective theory of the image in artistic prose on the basis of his well-known concept of polyphony, heteroglossia, and dialogism. In my essay I would like to propose another concept of ambiguity in narrative prose. In prose language narrative discourse and descriptive discourse always interweave. The first one usually refers to a person, the second one is about (material or immaterial) objects. Interweaving discourses attribute a story to the object. In artistic prose the story of the object becomes the *narrative counterpart* of the story of a person. And in the world of literary text such a narrative parallelism leads to a semantic parallelism – a very special type of ambiguity in prose language.

DESCRIPTION, PROSAIC METAPHOR,  
NARRATIVE PARALLELISM,  
SEMANTIC COUNTERPART

Метафора и полисемичность не встречаются только в литературе, они характерны для речевого поведения вообще, однако их образование в литературе связано с применением специфических приемов. В свое время Роман Якобсон (в том числе) уже выявил, что полисемичность стихотворного текста определяет «звуковая, грамматическая и семантическая эквивалентность» [counterpart]. Обладает ли литературное повествование и прозаическая презентация высказывания специфическими приемами порождения полисемии? Михаил Бахтин разработал теорию фигуративных образований в прозе, тесно связанных с полифонией, гетерогенностью и диалогичностью высказывания. Здесь я пытаюсь еще раз подойти к теории полисемичности повествовательной прозы с несколько иной точки зрения. В языковой презентации прозы повествовательный дискурс всегда находится в тесном взаимодействии с описательным. Первый, как правило, ориентирован на персонаж, второй на (материальную или нематериальную) вещь или деталь. Взаимодействие этих дискурсов превращает описание вещей в нарративный дубликат [counterpart] истории персонажей и нарративный параллелизм перерастает в семантический параллелизм.

ОПИСАНИЕ, МЕТАФОРА ПРОЗАИЧЕСКОГО  
ЯЗЫКА, НАРРАТИВНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ,  
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ДУБЛИКАТ

**1**  
The essay was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

## 2

The similarities and the differences of literary counterpart-theory and philosophical counterpart-theory will be the problem of an other essay (see Lewis 1986).

*Il discorso si fa secondo me molto più interessante, se invece di andare alla ricerca del codice che soggiace alla metafora, ci si chiede che tipo di codice »apra« la metafora, ovvero quali informazioni aggiuntive ci dà la metafora per capire il discorso nel quale essa è inserita e, di conseguenza, chi è il soggetto del discorso e chi il suo destinatario. Insomma, invece di un percorso che va dall'enciclopedia alla metafora, proviamo a percorrere la via opposta che va dalla metafora all'enciclopedia (Verč 2016: 306).*

In my essay I would like to focus attention on the common problem of narration, prose language, and metaphor. I presume that prose language does have a very special process of creating metaphorical meaning. Metaphor in prose language leads us far beyond the general problem of metaphorical utterances as it has a unique concern in the devices of emplotment and narrative discourse. The production of metaphorical meaning in prose works has two main aspects. The first is a structural one: when prosaic metaphor and the phenomenon of narrative parallelism in emplotment coincide. The second aspect is a semantic one: when prosaic metaphor and narrative parallelism result in a special semantic parallelism. This is what I would call the production of *counterpart* in which the “hero”, the agent or the subject acquires a special kind of *alter ego* in objects.<sup>2</sup> Prosaic metaphor, narrative parallelism, and the production of counterpart work together in order to create an internal interpretation of the plot in a short story.

The whole problem arises from the function of objects and descriptive discourse in prose language. In the classical narratologies of the 1960's description was considered to be a “subordinate aid to narrative text segments” (Bal 1981–1982: 101). In the paradigm of narratology it was Mieke Bal who pointed out with the assistance of Van

Buuren's model that description works as a metaphor in novels. Descriptive paragraphs have special and unique connections with all those narrative sentences that represent agents in action. And these connections are not structural but semantic ones as the description of a landscape, a town, a room, an object or clothes becomes a metaphorical interpretation of the agent. Moreover by means of the analysis of the novel *Mme Bovary* Mieke Bal managed to demonstrate that "metaphoric contiguity" (129) between descriptive and narrative paragraphs can even be spread out to an entire novel: the successive descriptions of the city of Rouen spread a net all over the novel which results in a metaphorical interpretation of the main character and her narrated story. As Mieke Bal writes: "because the comparé of this metaphor includes the entire fabula of the novel, the description may also be regarded as a *mise en abyme*, a mirror-text" (130).

Now I would like to add some methodological comments to this metaphorical concept of description.<sup>3</sup> The comments are derived from a slightly different method of reading literary texts. This method is concerned with poetic language. I read literary text as a consistent poetic discourse. In literary text every component of the linguistic material is subordinated to a dominant element or a constructive principle. It is poetic language that deforms and unifies all the other usages of language in a novel or short story. From this point of view I would like to emphasize that the separation of description from narration is only a result of a rhetorical and theoretical distinction. It is very useful to make distinctions between the words characters live by, the words used by the narrative devices of emplotment, and the world-making words, because this is the only method that enables us to separate subjects, acts, and objects logically. And of course interpretation may make use of the recognition of the obvious differences between

3  
See also Bal 2004.

## 4

The production of counterpart in literary prose work rebuilds the initial unity of man and object. The nascent object is an extension of man; objects (as extensions of man) are media, and “all media are active metaphors in their power to translate experience into new forms” (McLuhan 1964: 57). This is the very short antropological essence of the literary theory of counterpart.

the language of a character, the phrasing of narrative discourse, and the sentence production of descriptive discourse. But we must not forget: first of all it is the prose language of a novel or a short story that we read. It is not the words of a character, it is not the narrative discourse, it is not a description that we read. It is only the book that we are confronted with. And because of the very special devices of poetic language a book, a work, a novel, or a short story acquires a unique, individual, and consistent discourse or text in spite of the fact that it may contain many languages. This discursive poetic unity of heteroglossia is called the “dialogical character” of prose language by Bakhtin (1981: 259–422), or the “concordant discordance” in the configurative act of narrative text by Ricoeur (1990, 52–90).

Why is it important to say that first of all there is only prose language? Because what narrative, descriptive and personal discourse may distantiate, prose language links together. In prose language subject, act, and object get involved in a mutual correspondance. Not only the agent has a story, but also the object has one. In a novel or a short story the object is not only the instrument of an action or a focal point of description, but also the protagonist of a story. In prose language the subject, the agent shares the story with the object. The object takes part in the subject’s activity, and vice versa, the subject becomes an active part of the object’s life. The structural realization of this mutual participation in each others’ story is *narrative parallelism*. What is more, structural equivalence (see: Schmid 1992: 29–71) results in a semantic correspondance in prose language: the name of the agent and the name of the object get involved in a special poetic meaning-transaction or meaning-interaction even without a concrete metaphoric utterance. And in this mutual correspondance, in accordance with the narrative parallelism the object becomes the counterpart of the subject.<sup>4</sup>

There are two types of narrative parallelism. The first type is when at least two different stories take place simultaneously and the verbal presentation of the two sequences (the sentences) are interlocking like the two tapes of a zipper. In the second type at least two distinguishable stories take place, one after the other and a morphological (sujet) correspondance interweaves the two sequences.<sup>5</sup> Both of these two types of narrative parallelism result in a semantic equivalence and develop new possibilities for the production of prosaic metaphors. This way the “hero” or the agent acquires a counterpart. And as a result, the similarities and the dissimilarities of the “hero” and its counterpart produce an internal interpretation of the story within the limits of the literary work.

Let me cite E. A. Poe (*The Oval Portrait*) and Jack London (1993, *Finish*) short stories in order to demonstrate the role of narrative parallelism and the production of counterpart in prose language.

### **NARRATIVE PARALLELISM IN POE’S SHORT STORY**

In Poe’s poetics, short stories are based upon the principle of the unity of effect:

*A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain **unique or single effect** to be wrought out, he then invents such incidents; he then combines such events as may best aid him in establishing this **preconceived effect**. If his very initial sentence tends not to the out-bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one*

**5** On the method of morphological plot-analysis see Propp 1958.

**pre-established design.** *And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided (Poe 1975: 568–588).*

Thus, it's not the narrative act with which a short story starts. A literary work will become a whole and genuine unity only if all of its poetic devices are extended from a certain fundamental element, in Poe's terminology it is the "effect" which has already been found and preconceived. And there is only one heuristic element to be extended by verbal articulation. The extension of the unifier component is achieved by the selection of matching events and words, by the combination of events into plots and words into sentences, and by the narrative configuration of plots and sentences. And there is not even a thought before the discovery and the extension of the fundamental element – the poetic wisdom (Poe says: "picture") doesn't precede the text, it is the result of the extension of the preconceived semantic effect achieved by poetic devices.

The purport of this brief summary of Poe's poetics is that there is an equivalence between the minimal fundamental element and the whole literary work. In a short story all the literary devices of narrative discourse have only one aim: to work out this equivalence of the minimal component and the whole text. Discursive poetics conceives this specific correlation as the semantic equivalence of poetic word and poetic work. In this regard, Ricoeur asks, "Can we treat metaphor as a *work in miniature*? [...] Can a work, say a poem, be considered as a sustained or extended metaphor?" (1981: 167). The twofold question

contains the answer: every literary work presupposes the unbreakable unity of the creating act of a word's poetic semantics (metaphor) and the constituting act of the literary text-world.

It's not difficult to find the special "effect" which takes place at the center of *The Oval Portrait* and determines all the literary devices of narrative discourse. At the end of the text there are two sentences: the narrator says "'This is indeed *Life* itself!' and turns suddenly to regard his beloved: – *She was dead!*". The dominant effect of the text arises from delirious eyesight, which confuses the attributes of life and death. The dizzy vision that abolishes the boundaries of fancy and reality is established in the initial sentence: "The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, **not less in fact than in the fancy** of Mrs. Radcliffe". But the confusion of reality and fancy, existent and absent, life and death produces an effect that cannot mediate itself. This dominant effect is only a result of the special semantic order of words; the short story as a verbal design may produce artistic effect only through the mediation of the semantics of poetic language (see Beardsley 1981: 114–164). The effect is a *semantic* effect in a literary work. Thus, the dominant effect of the work arises from the semantics of a special verbal expression which becomes dominant in the order of the poetic text. And just as in the dominant effect, so the literary devices of the narrative discourse can be reduced to this expression.

The special characteristic of *The Oval Portrait* is that it connects two scenes and configures two plots into one narrative. The two plots reflect each other. The personal narration of the first scene is about

a man who analyses himself in his delirium: he contemplates on how the reception of a portrait can be so strange in delirium. The second scene narrates the production of the oval portrait with the words of a book which is read by the main character of the first scene. Thus, *The Oval Portrait* is a literary work that narrates the birth and the reception of a work of art. The effect that arises from the confusion of the attributes of life and death becomes dominant in the frame of a narration that presents the production and the reception of a portrait.

*The Oval Portrait*, as a twofold narrative has another specific discursive aspect. And this aspect is characterized much more by prose language than narrative devices. There is a twofold plot that is not only the result of narrative discourse but also of the metaphorical processes of prose language. Not only the duality of the production and the reception of the portrait becomes important. The twofold plot is placed into the frame of a spatial context which is presented by the descriptive and detailing devices of prose language. The description of the space is empowered by the metaphorical processes of prose language to create a plot. A multiple repetition puts an emphasize on a single detail and converts it into a dominant element. Than prose language introduces the dominant detail as the main character of a special plot. The dominant detail is the *light-ray*; and the movement of the light-ray results in a complex plot. The story of the light-ray runs parallel with the story of painting and contemplation. The narrative structure builds up a strict system in which every paragraph or sentence that narrates the story of the portrait is followed by a sentence that describes the status of the candle light. Eventually the synchronization of the two plots results in a narrative parallelism that interprets the act of painting and the act of reception

through the metaphor of light-ray and the narration of the movement of light-ray. Let's follow the narrative parallelism and the subsequent semantic parallelism!

The reception of the portrait has an unbreakable relation with the changes of light. In the dark château the objects can be seen only if the light-ray focuses on them; and this function of light-ray is introduced in the very beginning of the short story:

*In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary – in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest; so that I bade Pedro to close the heavy shutters of the room – since it was already night, – to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed, and to throw open far and wide the fringed curtain of black velvet which enveloped the bed itself. I wished all this done that I might resign myself, if not to sleep, at least alternately to the contemplation of these pictures, and the perusal of a small volume which had been found upon the pillow, and which purported to criticise and describe them.*

The correlation of eyesight, light and contemplation becomes so close that the movement of light-ray begins to displace sight and reception:

*The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my head with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as **to throw its rays more fully upon the book.***

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche

of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bedposts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood.

Only the rays of the candles are able to awaken eyesight and make possible reading and watching. These light-rays are filled with life. The “vivid light” is one of the main expressions of the short story as the portrait is able to come alive only if there is the *vivid* (*vivere*) metaphoric attribute beside the word *light*: “My fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a **living person**”. Due to the metaphorical process, light (not surprisingly) transforms into the symbol of life. In this text-world only those objects are able to come alive that are lightened by the rays of the candles; all the others in the shadow are dead and are waiting to awaken: “the flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into **waking life**”. That is the reason why the reception of the portrait cannot be finished until a new movement of the light-ray occurs: “With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position”. The movement of the light-ray indicates the beginning and the end of reception; actually it is the light that transfers the portrait into the sphere of life.

The story of the reception can be related to the story of the movement of the light-ray only if the work of art is also connected to the relation of the act of painting and the movement of light. The second scene of the short story is a compact fiction which is based upon the correlation of vivid light and life. The metaphorical processes of prose language connects the movement of the light-ray and the act of painting in order to realize the confusion of the attributes of life and death. In this text-world the act of painting is not just an activity that applies colors to the canvas; it has a special correlation with the movement

of the light-ray. The death of the lady is related to the lack of light: she “sat meekly for many weeks in the **dark**, high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead”. The metaphoric devices of prose language connect the lady’s agony explicitly to the changes of light: “the light which fell so ghastly in that lone turret **withered** the health and the spirits of his bride”. Finally, the text identifies life with light and the act of painting with the movement of light:

*... the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, **the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp.** And then the brush was given, and the tint was placed.*

The metaphorical process of prose language introduces the act of painting as the confusion of the attributes of life and death. The act of painting applies the vivid light of the lady’s face (“she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee; **all light** and smiles”) onto the canvas – consequently the lady dies and the portrait comes alive. In this text-world, art is nothing else than the elimination of “reality” and the resurrection of the work of art in one act. Art is the ultimate way of confusing the attributes of life and death.

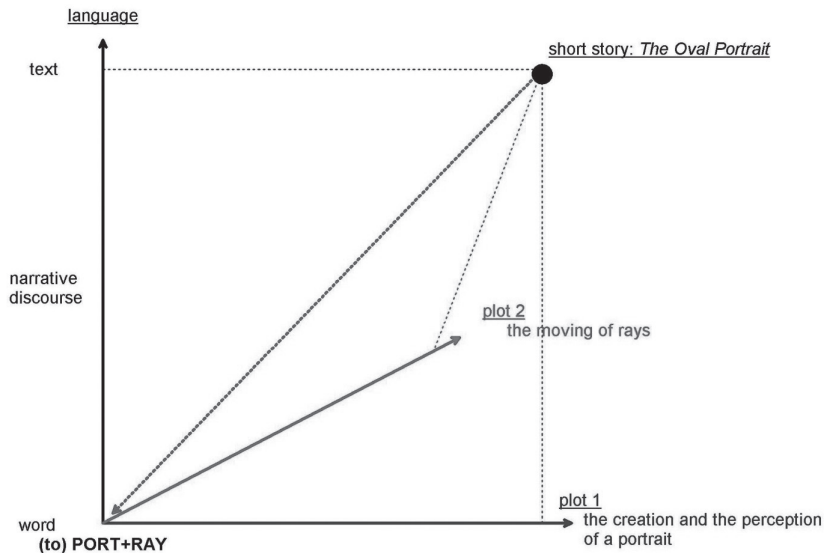
The light-ray has a successful career in the short story. First, light appears as a partial detail of the circumstances and the context of action. But the multiple repetitions introduce the rays of the candles as a motif. The metaphoric devices enrich the light-motif with special semantic fields. Due to this semantic innovation light transforms into an anthropomorphic character. Then narrative discourse connects the

story of the light-ray to the story of painting and creates a narrative parallelism in which the act of painting is interpreted through the metaphor of light. Finally, the narrative parallelism introduces light as the counterpart of art that creates a new reality and a new vision of life. That's how the complex semantic correlation works in the poetic discursive order of this literary work. There is no dominant effect to be mediated without the various ways of semantic innovation; the existence of the effect that arises from the confusion of the attributes of life and death depends on the poetic semantic innovation.

Although we have analyzed several levels of the text so far, there is still a problem we have not solved. We haven't pointed out exactly the minimal fundamental element that vitalizes the fiction of the whole short story. Where does that heuristic fiction come from which offers the possibility of narrative parallelism? There is a unique expression in the text. In English there is a special word to name the act of painting a portrait: this the verb is *portray*. The short story invokes this word in one of the sentences: "It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire **to portray** even his young bride". The verb *portray* is the most important word-subject of the text. The poetic etymology of the word extends into the plot. Poetic semantics divides the word in two parts: *port* + *ray*. The meaning of the word *ray* is realized in the text by the expressions "the rays of the numerous candles" and "the flame within the socket of the lamp". The word *port* invokes the Latin verb *portare* which is represented in English by the word *portable* – it means 'to bring, to make move'. Poetic etymology invents a special metaphorical semantics inside the word, which is covered by its literal sense. Thus, the word *portray* means two things in this text: it means 'to paint a portrait' and 'to move the light-ray'. The fiction of the short story realizes these two

semantic aspects at one and the same time: the text introduces the act of painting as the movement of the light-ray. Actually the heuristic fiction that organizes the mechanism of the whole text is concentrated in only one word: *portray*.

On the basis of the semantic construction of *The Oval Portrait* a three-dimensional concept of short story can be worked out:



The three-dimensional model has two longitudinal or horizontal axes and one lateral or vertical axis. The two longitudinal axes consist of the two main plots of the short story. Every short story tells at least two stories. One of them is placed in the foreground, the other is pushed into the background. The former is always about human actions. The

latter creates a story about a detail, about an object that seems to be unimportant. At the end of the short story, the two discordant plots are suddenly integrated into a unity. And this unanticipated text event rehabilitates the significance of the back plot. That's how such a narrative parallelism is constituted, in which the story of a man is metaphorically interpreted by the story of a detail. But the two plots that merge into one at the end of the short story have already been rooted to the very same field from the beginning of the text. And this field is not a narrative but a textual and semantic one. The common root is a metaphor created by prose language: the two plots have already been connected to each other by a metaphoric expression long before the development of the narrative. It is the metaphor that rules poetic narrative discourse and provides the concordance of narrative parallelism; and the conclusion at the end of the story always points back to this metaphoric origin of the text. The lateral or vertical axis of the model of short story, which demonstrates the horizon of language, leads us through the metaphorical process of the text: it starts with the internal metaphor of the word (*port+ray*) and leads through narrative parallelism and the special poetic narrative discourse to the whole poetic text. The text-world of the short story originates and arises from the heuristic fiction of a metaphor; each and every process of narrative discourse points back to this metaphor. It is the metaphorical semantic correlation of word and text that provides for the wholeness, totality, reducibility and economy of short story.

In the case of the short story entitled *The Oval Portrait* the first type of narrative parallelism occurs. The story of a portrait, and the story of candle light (as an immaterial object) take place simultaneously; the verbal presentation of the two sequences (the sentences) are interlocking like the two tapes of a zipper, in the meanwhile the immaterial

object (light-ray) becomes a counterpart of the artistic creating act (the painting and the reception of the portrait).

In Jack London's short story the second type of narrative parallelism occurs.

### **THE PROBLEM OF COUNTERPART IN JACK LONDON'S SHORT STORY**

In the short story entitled *Finis* or *Morganson's Finis* there are two narrative sequences that take place in rapid succession. The emplotment repeats the same series of events twice. Morganson is a border reaver. The narrator does not introduce the main character's life. We only get to know one thing about his life: "In all his life he had never pampered his stomach". The stomach illuminates Morganson's life. So the reader is thrown into the middle of the events, into Morganson's tortures, the tortures of his stomach. He is struggling against his own body in the middle of nowhere, in the frosty very far north. He is ill and has no food. Morganson eats the last of his bacon and tries to find an emergency exit from his situation. He walks into a bar in a little village called Minto in order to find alternative solutions. The barkeeper offers him a glass of whiskey. The main character drinks the whiskey and leaves the bar. He has made a decision: he would like to solve his situation by a robbery with murder. Morganson returns to the snowy trail, builds an invisible hiding place on a hillside near to the main trail that leads to the south, and begins to wait for a victim, for a "sled loaded with life", a sled loaded with his own life. He is waiting for a victim for more than two months. But the trail is desolate, and usually he is just trying to recover his strength in his tent when a traveler comes, so he always misses the mark. After two months

an unexpected solution presents itself. He manages to kill a moose. This opportunity opens up a new prospect to him, as the moose meat costs a lot; and the meat for his body and the money for the travel to south means survival. But it is a difficult task to carry the huge carcass to the tent. So Morganson scaffolds a wooden frame, and hangs the moose up on it. He spends his night with a huge dinner. But next morning he wakes up to a horrible noise. When he steps out his tent he sees wolves devouring the body of the moose. So finally he loses his prey and his chance to survive. He has to resume his struggle for existence.

And the story restarts here. The emplotment of the second half of Morganson's story repeats the morphological order of the first half of the story very strictly. There is a second last meal, a second departure, a second returning to the trail and going into hiding, a second waiting for survival, a second hunting, and a second failure or defeat.

---

**FIRST SEQUENCE OF EVENTS**

1. **Meal** – the last bacon
2. **Departure** – journey to Minto (bar, whiskey)
3. **Back to the trail, going into hiding**
4. **Waiting** for the “sled loaded with life”  
(2 months)
5. **Hunting** – the moose
6. **Failure** – the loss of the prey (because of wolves)

**SECOND SEQUENCE OF EVENTS**

7. **Meal** – the last moose soup
8. **Departure** – journey to Minto (bar, whiskey)
9. **Back to the trail, going into hiding**
10. **Waiting** for the gold miners  
(1 night)
11. **Hunting** – the gold miners
12. **Defeat** – the loss of the prey (because of sled dogs)

So, wolves destroy Morgenson's plans for survival by devouring the body of the moose. He also eats the last portion of his moose soup. So he has to make new plans for survival. In terrible conditions he returns to the bar in Minto in order to find alternative solutions. The

barkeeper offers him a glass of whiskey again. In the bar Morganson overhears a dialogue of a group of rich gold miners about their homeward journey to the south. He makes a new decision: he is planing to murder and rub the gold miners while they are passing by his tent. So Morganson returns again to the snowy trail as fast as his tortured body can move. He sleeps for a few hours, and wakes up early in the morning. He cocks his rifle and aims his gun at the trail. Morganson doesn't have to wait for hours, as the gold miners arrive soon with their sleds and dogs and money. And Morganson seems to have a success: he manages to finish the gold miners. But the only problem is that he has run out of cartridge, and the sled dogs are still alive. He manages to find a possible solution for his difficult situation, but again, he can not make a use of it. He can't get close to the sleds, the dogs are stopping him. And what is more, the leader dog sinks its teeth into the calf of his leg. Morganson has no more idea. He is bleeding and he is beginning to break up. And finally he gives up. He failed, he suffered a defeat. Morganson falls down into the snow and soon he falls asleep. These are his last thoughts:

*Now that he was down, Morganson was no longer afraid. He had a vision of himself being found dead in the snow, and for a while he wept in self-pity. But he was not afraid. The struggle had gone out of him. When he tried to open his eyes he found that the wet tears had frozen them shut. He did not try to brush the ice away. It did not matter. He had not dreamed death was so easy. He was even angry that he had struggled and suffered through so many weary weeks. He had been bullied and cheated by the fear of death. Death did not hurt. Every torment he had endured had been a torment of life. Life had defamed death. It was a cruel thing.*

## 6

Both of them mean 'life'. See: "a sled loaded with life"; "he was glad that the sled had not passed before the coming of the moose. The moose had changed his plans. Its meat was worth fifty cents a pound, and he was but little more than three miles from Minto. He need no longer wait for the sled-load of life. The moose was the sled-load of life. He would sell it. He would buy a couple of dogs at Minto, some food and some tobacco, and the dogs would haul him south along the trail to the sea, the sun, and civilisation"; "a tall, broad-shouldered, black-whiskered man was paying for drinks. Morganson's swimming eyes saw him drawing a greenback from a fat roll, and Morganson's swimming eyes cleared on the instant. They were hundred-dollar bills. It was life! His life!".

## 7

Both of them mean 'death', as both have tooth, both can bite, and both deprive Morganson of the prey. See: "the big leader [dog], with a savage lunge, sank its teeth into the calf of his leg"; "the frost began to bite in", "the cold bit in more savagely", "the bite of the frost", "the frost sank its teeth deep into him".

The morphological structure of the plot emphasizes two basic artistic features of the short story. On the one hand it accentuates the special tragic aspect of the fin-de-siècle's short story. The same character just can not carry out the same action with two different outcomes. If the character fails at the first try, he or she has to fail again at the second one too (Смирнов 1987: 113). On the other hand narrative parallelism emphasizes some functional equivalence. The sled, the moose, and the gold miners have the same function in the plot: all of them are potential preys and as potential preys they could be the solution of the main character's difficult situation.<sup>6</sup> The wolves and the dogs (and the frost) also have a common function: both of them deprive the main character of the chance of survival.<sup>7</sup> But the repeated failure and the functional equivalences *together* result in a special *contradictory* semantic equivalence. The dissimilar are beginning to be similar.<sup>8</sup> And the problem of counterpart emerges here. According to the semantic processes of narrative parallelism the different presences of the wolf become counterparts of the main character. On the level of emplotment there is a *functional* equivalence between the sled, the moose and the gold miners (on the one hand), or the wolves, the dogs and the frost (on the other hand). But on the level of text there is a *semantic* contiguity between the main character and the wolves or dogs. And this is the point where prose language puts itself into operation. At the very beginning of the short story there is an interesting sentence. When Morganson decides to solve his problems with a robbery with murder "his face becomes stern and wolfish". So, Morganson is wolfish. And, of course, wolfish animals deprive him of the chances of survival. But we should never doubt for a moment that in fact it is only Morganson who can be blamed for his own defeat. So wolves are Morganson's counterparts and the projections or extensions of his own sternness. This is what we call the metaphorical reference of prose

text. Prose language produces a very special semantic contiguity in the short story in accordance with narrative parallelism: enemies get united, dissimilars become similars. And when the object or the natural fact becomes the main character's counterpart, an internal interpretation of the story emerges within the limits of the short story's text.

\*\*\*

When the problem of prose language is to be taken into consideration somehow dissimilarity always slips into the center of interest. As a special kind of emplotment, prose work always produces concordance in discordant – as Ricoeur writes. As a special kind of heteroglossia prose work always forces individual world views and discourses into dialogue – as Bakhtin writes. The problem of counterpart has the same significance in a novel or a short story. In prose language narrative parallelism co-ordinates the dissimilars by equalizing two inconsistent actions. And by the way the two different “heroes” of the two different events become each other's counterparts. This literary process reorganizes the entire text as a poetical work. The process derives from a special metaphorical utterance (in Poe's short story the internal metaphor of word “portray”; in Jack London's short story the metaphorical utterance “his face become stern wolfish”). The emplotment produces two divergent, nevertheless concordant (parallel) plot sequences on the basis of the metaphorical utterance (the story of a portrait on the one hand, and the story of candle light on the other hand; the story of Morganson on the one hand, and the story of wolves on the other hand). And finally narrative parallelism results in a semantic innovation, that is to say a metaphorical reference, a literary text, a fiction, a poetical world in/ from which the interpretative energy of counterparts emerges. ♡

8  
 “The dissimilarity requires a similarity in order to transmit ‘its own’, to create its own distinct system. [...] A changed feature in the the similar can change the entire system by its dissimilarity. Therefore, the dissimilarity of the similar is economical in its own way, because it uses the system as part of its new message without destroying the entire system. Tropes – uncommon applications of the word – don't destroy the quotidian, conventional meaning of the word-sign, but represent a new (found in the ordinary) consciousness of the dissimilarity of the similar” (Shklovsky 2011: 57).

## Bibliography

- BAKHTIN, M. M., 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holoquist. University of Texas Press.
- BAL, MIEKE, 1981–1982: On Meanings and Descriptions. *Studies in 20th Century Literature* (special issue *The Semiotics of Literary Signification*) 6/1–2. 100–148.
- BAL, MIEKE, 2004: Over-Writing as Un-writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time. *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. I. Edited by Mieke Bal. Routledge. 2004. 341–388.
- BEARDSLEY, MONROE C., 1981: *Aesthetics*. Cambridge, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- LEWIS, DAVID K., 1986: *On the Plurality of Worlds*. Blackwell.
- LONDON, JACK, 1993: *The Complete Short Stories of Jack London*. Edited by Earle Labor, Robert C. Leitz, I. Milo Shepard. Stanford University Press.
- MCLUHAN, MARSHALL, 1964: *Understanding Media – The Extensions of Man*. MIT Press.
- POE, E. A., 1984: *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the U.S.
- POE, E. A., 1975: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage Books.
- PROPP, V., 1958: *The Morphology of the Folk tail*. Translated by Laurence Scott. Indiana University Press.
- RICOEUR, PAUL, 1990: *Time and Narrative*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. The University of Chicago Press.
- RICOEUR, PAUL, 1981: *Hermeneutics & the Human Sciences*. Edited and translated by John B. Thompson. Cambridge University Press.

- SCHMID, WOLF, 1992: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel – Zamjatin*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien: Peter Lang.
- SHKLOVSKY, VIKTOR, 2011: *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar*. Translated by Shushan Avagyan. Dalkey Archive Press.
- СМИРНОВ, И. П., 1987: *На пути к теории литературы*. Amsterdam.
- VERČ, IVAN, 2016: *Verifiche. Preverjanja. Проверки. Vol. III*. EUT – Edizioni dell'Università di Trieste.

## Резюме

Метафора не является специфической единицей литературного произведения. Метафорическое выражение (или значение) явление речевого поведения вообще. Однако продуцирование полисемичного образования происходит в литературе при помощи специфических приемов. В свое время Роман Якобсон (в том числе) уже выявил, что полисемичность стихотворного текста определяет «звуковая, грамматическая и семантическая эквивалентность» [counterpart] (Jakobson: *Yeats' "Sorrow of Love" through the Years*). Возникает вопрос: разве литературное повествование и прозаическая презентация высказывания тоже обладают специфическими приемами порождения полисемии? Михаил Бахтин разработал незаурядную теорию по поводу фигуративных образований в художественной прозе, тесно связанных с полифонией, гетерогенностью и диалогичностью высказывания. В данной статье я попытаюсь еще раз подойти к теории полисемичности повествовательной прозы с несколько иной точки зрения. В языковой презентации прозы повествовательный дискурс всегда находится в тесном взаимодействии с описательным дискурсом. Первый, как правило, ориентирован на лицо персонажа, тогда как второй на (материальную или нематериальную) вещь или деталь. Взаимодействие указанных дискурсов наделяет этих деталей самостоятельной историей. В художественной прозе история вещей и деталей демонстрирует их метаморфозу – превращение в нарративный дубликат [counterpart] истории личностей. В литературном тексте нарративный параллелизм всегда пересуществляется в семантический параллелизм.

## **Kovács Gábor**

*Kovács Gábor is an associate professor at the University of Pannonia (Department of Literary and Cultural Studies), Veszprém, Hungary. His published works are in the fields of Hungarian literature in the 19th century, Arany János's narrative poems (Story Production in Verse Language – 2010), Gárdonyi Géza's novels (Word in Emergency – 2011), poetics of prose, the problem of verse language, discursive poetics (Counterpart Theory. Narrative Parallelism in Literary Text – in preparation), Paul Ricoeur's hermeneutics (Hermeneutics of Discourse. Selected Writings of Paul Ricoeur – 2010).*





# Varia



***Selbstmarketing,  
Selbstmanagement,  
Selbstopтимierung,  
Self-Branding,  
Self-Tracking: soggetto  
autorazionalizzante  
e mercato del lavoro***

*Self-marketing,  
Self-management,  
Self-optimization,  
Self-branding,  
Self-tracking:  
self-rationalizing subject  
and the labor market*

Il contributo esamina le tendenze dell'attuale mercato del lavoro con particolare attenzione alla professione del mediatore linguistico. Partendo dal fenomeno inquadrato in letteratura come "soggetto neoliberale" e arrivando al concetto più ampio del "soggetto autorazionalizzante", si osservano le tracce dei rispettivi sviluppi nel linguaggio attuale e le loro ripercussioni sul mercato del lavoro per chi lavora sulla e con la lingua, analizzate in base ai sondaggi e contemplate dal punto di vista delle loro implicazioni per la formazione.

MEDIATORE LINGUISTICO; MERCATO  
DEL LAVORO; SOGGETTO NEOLIBERALE

The paper investigates trends in the current labor market with a focus on the profession of Language mediator, departing from the phenomenon framed in the literature as the "neoliberal subject" and moving toward a more integrative concept of the "self-rationalizing subject". The second chapter traces evidence of the described developments in the current language, as well as their repercussions for language mediators and language experts, which are examined on the basis of the survey results and analyzed with regard to their educational implications.

LANGUAGE MEDIATOR; LABOR  
MARKET; NEOLIBERAL SUBJECT

1

“Dans le néolibéralisme – et il ne s’en cache pas, il le proclame –, on va retrouver là une théorie de l’*homo oeconomicus*, mais l’*homo oeconomicus*, ce n’est pas du tout un partenaire de l’échange, c’est un entrepreneur et un entrepreneur de lui-même” (Foucault 2004: 232).

2

Cfr. Brieler 2013, Dardot/Laval 2009 (soprattutto il 13. capitolo dedicato a “la fabrique du sujet néolibéral”) e 2010, cfr. anche le riflessioni nell’ambito delle scienze giuridiche (Denozza 2018) e della formazione (Conte 2016).

3

Cfr. anche Balint sulla dimensione tecnico-mediale del fenomeno di *Entgrenzung* (2017: 52-55), Hochschild sul culto di efficienza come stile di vita e atteggiamento generale (2002: 231s.).

## 1. SOGGETTO AUTORAZIONALIZZANTE COME OGGETTO TRANSDISCIPLINARE

La riflessione su un *homo oeconomicus* imprenditore di se stesso, che si gestisce, monitora e razionalizza autonomamente, delineato già nelle considerazioni su biopolitica e *gouvernementalité néolibérale* di Foucault<sup>1</sup>, ha ispirato e continua ad ispirare una serie di studi transdisciplinari incentrati sul cambio del paradigma nel passaggio tra il fordismo e il postfordismo o su diversi aspetti del cosiddetto *neoliberal turn*. Nella filosofia e (psico)sociologia del lavoro, le osservazioni sul soggetto che dirige, analizza e ottimizza sistematicamente le proprie risorse e la propria *employability*, autoincitandosi continuamente a superare gli altri nonché se stesso, si addensano nel concetto di “uomo-impresa”, “soggetto imprenditoriale” (cfr. *Arbeitskraftunternehmen* in Voß/Pongratz 1998, Pongratz/Voß 2003; *homme-entreprise, sujet entrepreneurial* in Dardot/Laval 2009) oppure di “soggetto neoliberale” (*der neoliberale Charakter, le sujet néolibéral*)<sup>2</sup>. Ad esso si collegano anche ulteriori concetti che riflettono l’estensione del ragionamento economico su tutte le sfere della vita, come ad.es. *Entgrenzung der Arbeit* e *Verbetrieblichung der Lebensführung* (ibid.) nella sociologia del lavoro tedesca, nel senso dello sconfinamento del lavoro e dello scioglimento dei margini tra vita lavorativa e privata in un’ottica imprenditoriale totalizzante<sup>3</sup>.

Riassumendo gli elementi ricorrenti nelle riflessioni sul “soggetto neoliberale” all’interno di varie discipline, esso può essere visto come sintomo di una società interamente incorporata nei meccanismi della sua stessa economia, nel senso del sempre attuale pensiero di Polanyi (1974), o come incarnazione di un’antropologia neoliberale che interpreta le potenzialità umane in termini di “performances actualisables, et non de caractéristiques intangibles” e inquadra l’individuo partendo

dalle sue competenze, direttamente traducibili in produttività (Foessel 2010: 117–8, 120). Idealmente, il soggetto in questione ha interiorizzato l'idea che il suo valore si rifletti interamente nella sua capacità di auto-prodursi e autotradursi secondo i modelli richiesti, o meglio nella *performance* che ne risulta, e percepisce le proprie fragilità o vulnerabilità non tanto come costante dell'esistenza umana (Foessel 2010: 120ss., Ricoeur 2001), quanto come tappe o ostacoli sormontabili nell'autorealizzazione. Pertanto, si impegnerà non solo ad incrementare il proprio rendimento, concepito in base a strumenti pseudo-oggettivanti come indici di produttività o di capacità di soddisfare la rispettiva clientela, raramente messi in questione, ma anche ad aumentare la propria resilienza nei confronti delle crescenti insicurezze. Accetterà queste ultime come aspetti inevitabili di una vita intesa come un continuo processo di adattamento ai possibili rischi (Evans/Reid 2014: 68, 62), in modo da non appesantire né ora né mai i sistemi ai quali partecipa con le proprie fragilità.

Nel suo azionismo e nella sua incapacità di concepire se stesso al di fuori del proprio rendimento, un tale soggetto, meno sovversivo di un'oca da *foie gras*, è l'incoronamento della ricerca industriale del *perpetuum mobile* e funge da importante pilastro nell'accumulazione e nella commodificazione in quanto, agendo nell'interesse del proprio benessere socioeconomico, organizza autonomamente la razionalizzazione e mercificazione di se stesso, o come formula Brieler: “Der neoliberale Charakter meldet seine Dringlichkeit da an, wo die hochtechnologische Produktionsweise einen Menschentypus fordert, der die eigene Verwertung autonom organisiert. Der Kern dieser Subjektivität ist die Selbst-Fixierung als Ware. (...) Der Wettlauf zur Warenförmigkeit ist das erklärte Programm des neoliberalen Charakters” (2013: 20).

4  
Cfr. Fruscione 2016.

La concezione di un tale soggetto come conseguenza o manifestazione del *neoliberal turn* o di un’“antropologia neoliberale” (Foessel 2010: 120) può sembrare tuttavia alquanto ristretta, in quanto gli sviluppi in questione non sono senza precedenti o parallelismi in altri sistemi o epoche. In termini di interiorizzazione dell’imperativo della massima performance, risulta riscontrabile anche nei sistemi comunemente considerati distanti da quelli impregnati della logica “neoliberale” o “neoliberista”. Se ci si chiedesse cosa distingue il “soggetto neoliberale” qui delineato dallo stachanovista di stampo sovietico o dalla sua variante jugoslava, sublimata nel leggendario *udarnik* e *Junak socijalističkog rada* Alija Sirotanović riprodotto anche sulla banconota da 20.000 dinari<sup>4</sup>, che si realizzò superando il record dello stesso Aleksej Stachanov, si troverebbe la risposta forse nelle motivazioni o legittimazioni ideologiche alla base dell’aspirazione alla massima performance, ma meno nell’importanza attribuitale dal soggetto e/o dalla società. Icone come Stachanov o Sirotanović, o anche i lavoratori-modello pensati dagli ideologi del *scientific management* come Aleksej Gastej, mostrano tratti in comune con quello che viene definito “soggetto neoliberale”, soprattutto nel coinvolgimento e nell’assorbimento volontario e quasi totale del soggetto nell’attività. Del pari, certi aspetti del soggetto in questione si rispecchiano nelle figure create dalla cultura popolare statunitense come personificazioni del sistema sovietico: una tale metafora stereotipata, a titolo d’esempio, è il pugile semi-robotizzato sovietico Ivan Drago, avversario di Rocky Balboa in *Rocky IV* (1985). In quanto oggetto di monitoraggio e ottimizzazione permanente delle proprie funzioni vitali per aumentare la capacità di colpire e incassare colpi, questo (anti?)eroe dell’industria cinematografica è un precursore del *self-tracker* dei nostri tempi, la cui pretesa di libertà sembra esaurirsi nel seguire ad absurdum le ricette di autorazionalizzazione e razionalizzazione assistita.

Un parallelismo con questa caricatura del sistema sovietico sembra imporsi anche quando ci si chiede se o quanto lo spazio di manovra e la libertà del “soggetto neoliberale” vada oltre la libertà di costruirsi conformemente alle richieste del mercato. Questa “autonomia controllata” del soggetto-impresa, catturato in un dispositivo sempre più fitto che induce a controllarsi e valutarsi con lo scopo di autogestire gli sforzi per massimizzare la propria performance e superare quella degli altri, secondo Dardot e Laval andrebbe meglio chiamata “eteronomia individualizzata” oppure “costrizione individualizzata” (*hétéronomie individualisée, contrainte intériorisée*, 2010: 46). Istituyendo un paragone tra soggetto “liberale” e “neoliberale”, Denozza descrive il primo come “un soggetto comunque ‘denso’ (...), governatore kantiano dei suoi spazi”, il secondo come “un soggetto ‘sottile’”: “Tutto quello che gli si chiede è di mettere i suoi appetiti in un ordine gerarchico. È un soggetto la cui libertà in sé sembra interessare poco sia il sistema, sia lui medesimo (2018: XXXII).” Più esplicito ancora, in quanto sottolinea l’incapacità del nuovo soggetto di concepire se stesso e il proprio mondo al di fuori degli imperativi di competizione, è lo sguardo storico di Enzo Traverso (2018):

*A completely reified world, in which all human and social relationships take a commodity form, in which the market becomes a universal anthropological model and human beings are unable to conceive of their relationships outside of individualism and competition: such a world would be totalitarian. Paradoxically, a new form of neoliberal totalitarianism is coming into being, dressed in anti-totalitarian clothes (market and individualism as symbols of freedom against racial and class collectivism).*

Come inizialmente sottolineato, l’interesse per i fenomeni collegati al “soggetto neoliberale” ovvero “soggetto autorazionalizzante”

5

I rispettivi approfondimenti teorici ed empirici, in particolare per quel che riguarda le prospettive e le condizioni lavorative tanto oggettive quanto soggettive dei mediatori ed esperti linguistici, sono stati effettuati nell'ambito del progetto di ricerca "Mercato del lavoro per mediatori linguistici neolaureati: inserimento, prospettive, problematiche" (Università degli Studi di Trieste - Finanziamento di Ateneo per progetti di ricerca scientifica - FRA 2016, 1.1.2017 - 31.12.2018).

6

Le caratteristiche morfosintattiche e lo status all'interno della formazione di parole o sintagmi dipende della lingua: ad es. per il tedesco, Duden 2015 definisce *selbst* come particella (*Partikel*) derivante dal genitivo maschile singolare fossilizzato/erstatt di *selb- che* segue la parola di riferimento.

7

Nelle lingue non germaniche, la produttività di questa classe non si limita al modello modificatore + base: ad es. cro. *samoupravljanje* vs. *upravljanje sobom*, *upravljanje vlastitim zdravljem*; fr. *autogestion* vs. *maîtrise de soi*.

– espressione preferita qui, in quanto tesa a non limitarsi a determinati sistemi o posizioni ideologiche – è comune a varie discipline. Questi fenomeni risultano tuttavia raramente focalizzati negli studi di linguaggio *sensu lato*, ivi inclusi gli approcci più marcatamente interdisciplinari, per cui si potrebbero nominare numerosi *desiderata* che riguardano sia la costruzione discorsiva del soggetto in questione, sia gli approcci alle competenze linguistiche e al linguaggio come strumento e oggetto di comunicazione impregnati del pensiero in questione. Due di questi *desiderata* saranno qui presi in considerazione: il primo riguarda la manifestazione degli sviluppi tracciati nel linguaggio (par. 2), il secondo le ripercussioni sul mercato del lavoro per chi lavora sulla e con la lingua (par. 3)<sup>5</sup>.

## 2. RIFLESSI DEL SOGGETTO AUTORAZIONALIZZANTE NEL LINGUAGGIO

Un possibile punto di partenza per analizzare le tracce del soggetto autorazionalizzante nel linguaggio può essere rappresentato, focalizzando il discorso sul mercato del lavoro, da una classe sempre più diffusa di formazioni che collegano il modificatore *self* (*selbst, samo, auto* etc.)<sup>6</sup> con verbi, nomi deverbali di azione e nomi di agente: ad es. *ing. to self track, self-tracking, self-tracker*; *ted. selbstoptimieren, Selbstoptimierung, Selbstoptimierer*; *cro./serb./slov. samokontrola, samoregulacija*. In tedesco, si tratta spesso di creazioni ibride a forma variabile con l'elemento *self/selbst* (*Selbstmarketing/Selbst-Marketing, Selbst-Branding/Self-Branding, Self-Tracker/Selbst-Tracker/Selbsttracker, Selbstoptimierer/Selbst-Optimierer*, mentre nelle lingue slave si incontrano calchi costruiti con elementi autoctoni (*cro. samoorganizacija, samopoboljsanje, samoprocjena, samosvijest, samo-odrziv, samozbrinjavanje*<sup>7</sup>).

Malgrado i numerosi neologismi, si tratta di un modello di formazione delle parole non nuovo, come attestano numerosi esempi quali il ted. *Selbsteinschätzung*, *Selbstverwaltung*, *Selbststudium*, *Selbstverpflichtung* etc. (Crestani 2010: 220), il cro./serb./slov. *samoupravljanje*, l'it. *autogestione*, il fr. *autogestion* etc.: la novità risiede piuttosto nella crescente frequenza delle formazioni di questo tipo, particolarmente ma non esclusivamente in inglese e tedesco, con il modificatore riferito sempre più spesso non solo alle unità organizzative, ma agli individui.

Focalizzandosi sulla lingua tedesca, una riconduzione di questi composti – spesso risultati di univerbazione (Bußmann 2008: 763, Morcinek 2012: 83) o incorporazione (Eichinger 2000: 31) – alle corrispondenti predicazioni, dimostra che l'elemento *self* o *selbst* può assumere diversi ruoli semantici. Si trovano da un lato esempi in cui *selbst* rimanda solo al ruolo dell'Agente (*Selbstbasteln*), dall'altro esempi in cui *selbst*, oltre all'Agente, ha il ruolo del Beneficiario che riceve profitto o danno dall'azione (*Selbstbedienung*, *Selbstbefriedigung*, *Selbsthilfe*), per cui si potrebbe parlare di una variante dei composti benefattivi (“*benefaktive Komposita*”, Ortner 1997: 33), inoltre si incontrano i ruoli dell'Esperiente di uno stato o processo psicologico (*Selbsthass*, *Selbstmitleid*, *Selbstliebe*, *Selbstbewunderung*), del Paziente influenzato in maggiore o minor misura dall'azione verbale (*Selbstmord*, *Selbsttötung*, *Selbstverletzung*, *Selbstreinigung*, *Selbststilisierung*, *Selbstinszenierung*, *Selbstkontrolle*), del Tema (*Selbsteinschätzung*) e dello Strumento (*Selbstlernen* inteso come apprendimento con l'aiuto di se stesso, con strumenti di apprendimento valutati e applicati dal soggetto stesso, in cui quindi confluiscono i ruoli di apprendente e insegnante).

Osservando tuttavia gli esempi di composti emersi o divenuti particolarmente frequenti negli ultimi decenni, sembra ipotizzabile una sottoclasse tematicamente collegabile al discorso sul mercato del lavoro

## 8

Si tratta di uno stesso motore di ricerca che raggruppa i risultati per le tre edizioni dello Spiegel. I risultati della ricerca negli archivi online delle riviste citate corrispondono alla consultazione in data 6/11/18.

e più omogenea dal punto di vista dei ruoli semantici, in cui *selbst* esprime maggiormente il duplice ruolo di agente e tema/paziente, quest'ultimo coinvolto dall'azione del verbo come oggetto di monitoraggio (*Selbstevaluation*) o di interventi organizzativi o migliorativi (*Selbstorganisation, Selbstoptimierung*). Questi composti, analizzati nei contesti discorsivi in cui appaiono, sembrano riflettere le richieste del sistema affrontate dal soggetto, nel senso della menzionata *hétéronomie individualisée* o *contrainte intériorisée* di Dardot e Laval (2010: 46). Attraverso numerosi esempi di ibridazione a livello sia lessicale che sintattico, in questa sottoclasse si manifesta una crescente influenza dell'inglese – soprattutto, ma non solo, in tedesco: *Selbstmarketing* (*self-marketing*), *Selbstmanagement* (*self-management*), *Self-Branding* o *Selbst-Branding*, *Self-Tracking*, *Selbst-Tracking* o *Selbsttracking*. Di particolare interesse in relazione alla tendenza alla commodificazione del soggetto autorazionalizzante è lo sviluppo del termine *Selbstvermarktung* e il passaggio da *Selbstvermarktung* (ted. + ted.) a *Selfmarketing* (ingl.+ingl.) – quest'ultimo essendo il termine più recente, attestato ad es. nelle edizioni Spiegel-Online, Spiegel e Manager-Magazin<sup>8</sup>, nonché nell'archivio del Handelsblatt ([www.handelsblatt.com](http://www.handelsblatt.com)) solo dal 2002 e nella Süddeutsche Zeitung ([www.sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de)) non prima del 2010. Secondo l'attuale dizionario online Duden ([www.duden.de](http://www.duden.de)), nonché il “Das große Wörterbuch der deutschen Sprache” del 1999 (3. ed.) e i dizionari più recenti, *Selbstvermarktung* si riferisce alla commercializzazione (*Vermarktung*) dei propri prodotti (“Verkauf eigener Produkte direkt an die Verbraucher[innen]”), con degli analoghi significati dei nomi d'agente *Selbstvermarkter* e *Selbstvermarkterin* in Duden online. Dall'analisi del discorso mediatico, invece, risulta un altro quadro, che intende in primo luogo il marketing di *se stesso*. Un simile risultato si ottiene inserendo, per allargare la prospettiva,

*Selbstvermarktung* nel motore di ricerca google.de, e analizzando i primi 20 risultati: si può osservare che tutti i 14 siti non dedicati ad informazioni di tipo metalinguistico usano *Selbstvermarktung* come sinonimo o iponimo di *Selbstmarketing*, a sua volta un calco più recente dell'inglese *self marketing*. In quanto alla tipologia testuale, si tratta, come illustrano i seguenti esempi, quasi esclusivamente di testi o siti che offrono consigli e “regole dell’arte di *Selbstvermarktung/Selbstmarketing*” (10 *Tipps, goldene Regeln*), rappresentando quest’ultima come “chiave al successo” professionale:

- 1) Selbstvermarktung und Selbstmarketing: Wie funktioniert es?<sup>9</sup>
- 2) 10 Tipps fürs Selbstmarketing | Business Ladys
- 3) Zehn goldene Regeln für die Selbstvermarktung - FOCUS Online
- 4) Gutes Selbstmarketing: Der Schlüssel zum Erfolg - keinStartup.de
- 5) Wie wichtig ist Selbstvermarktung? Verkaufe dich richtig!
- 6) Selbstvermarktung: Richtige Eigenwerbung! | karrierebibel.de
- 7) Die Kunst der Selbstvermarktung | careerplus

Questo uso si riflette anche nella definizione di Wikipedia, da tenere in considerazione in quanto uno dei più forti modulatori della cultura del sapere (Pscheida 2010) dell’ultimo decennio: il concetto cercato, *Selbstvermarktung*, non presente su Wikipedia tedesca, invia direttamente a quello di *Selbstmarketing*, definito come approccio di una sistematica e consapevole *Selbstvermarktung*: “Als Selbstmarketing, Self Marketing oder Ego-Marketing werden alle Ansätze der systematischen und bewussten Selbstvermarktung bezeichnet” (consultato il 6/11/18).

Dunque, a differenza della rappresentazione di *Selbstvermarktung* nei dizionari, il suo uso corrente rimanda a un *selbst* più vicino alla funzione originaria, riflessiva della particella *selbst*, non più riferito

## 9

Fonti degli esempi: <https://www.berufsstrategie.de/...soft.../selbstvermarktung.php> (1), <https://www.businessladys.de/10-tipps-fuers-selbstmarketing/> (2), <https://www.focus.de > Finanzen > Karriere > Berufsleben> (3) <https://keinstartup.de/selbstmarketing-personal-branding/> (4), <https://bewerbung.net/wie-wichtig-ist-selbstvermarktung/> (5), <https://karrierebibel.de/selbstvermarktung/> (6) <https://www.careerplus.ch/blog/kunst-der-selbstvermarktung/> (7); ultima consultazione 1/11/18.

10  
Cfr. i numerosi parasintetica denominali come *Vernetzung/vernetzen* (Netz), *Verschulung/verschulen* (Schule), e deaggettivali come *verlängern* (lang), *verbreiten* (breit), *verschönern* (schön) etc.

ai *prodotti* della propria impresa o azienda, ma a *se stesso* inteso come prodotto o esito dei propri sforzi di *Selbstoptimierung*, per citare un altro esempio della stessa sottoclasse di composti. Attraverso l'analisi sistematica dei testi riferiti al mercato del lavoro sarebbe dunque da verificare l'ipotesi di una concorrenza tra i due composti – il primo (*Selbstvermarktung*) più radicato, ma in fase di uno spostamento, nella polisemia referenziale, dell'elemento *selbst*, il secondo (*Selbstmarketing*), più recente, direttamente calcato sull'inglese: concorrenza che porta ad un avvicinamento al modello anglosassone non solo in termini del significato referenziale di *selbst*, ma anche in termini morfologici. Il parasinteticon tipicamente tedesco *Vermarktung*<sup>10</sup> cede il posto ad un esito del processo più universale dell'univerbazione calcato sul modello sintattico inglese (*self marketing* – *Selbstmarketing*). L'addattamento semantico-referenziale di *Vermarktung* tuttavia non sembra in grado di garantire al termine tedesco una sopravvivenza accanto all'anglicismo, la cui frequenza risulta in crescita.

Altri due rappresentanti della sottoclasse di composti focalizzata e risultati dell'ibridazione linguistica sono *Self-Tracking* (anche *Selftracking* o *Selbsttracking*) e *Selbstmanagement*. *Self-Tracking* illustra lo sforzo di autoottimizzazione volto ad aumentare la performance e resilienza delle proprie funzioni vitali, che si manifesta in una permanente autodiagnosi, misurazione e rimisurazione (spesso resa pubblica in reti sociali, creando concorrenti nonché ulteriori valutatori della propria performance), e si appoggia su un numero crescente di prodotti che entrano in simbiosi con il soggetto, i cui nomi, spesso personificazioni (*smart watch*), esprimono la parte di sé o del proprio intelletto che il soggetto autorazionalizzante affida alle macchine, compagni di viaggio e attenti *supervisor* del proprio corpo concepito come *work in progress*.

*Selbstmanagement* sembra meritare ulteriori approfondimenti soprattutto in base alla sua crescente frequenza nell'ambito della formazione

universitaria e/o professionale e nel discorso sulla formazione per il mercato del lavoro. Nell'offerta formativa per studenti e laureandi, l'allenamento al *Selbstmanagement*, *Selbstmarketing* o *Selbstoptimierung* è inteso come un contributo alla flessibilità e resilienza del futuro lavoratore. Per citare alcuni esempi, il programma di orientamento professionale KUBUS (acronimo per *Karriere und Berufsorientierung und Studium*<sup>11</sup>) dell'Università di Düsseldorf offre una serie di corsi che si prefiggono di far sviluppare al soggetto che sta per affrontare la vita lavorativa l'atteggiamento consono alle richieste del mercato. Nei titoli dei corsi elencati come *Zeit- und Selbstmanagement*, *Zeitmanagement und Selbstorganisation* si manifesta il duplice ruolo di *selbst* come agente e paziente.

La crescente importanza di un tipo di formazione che alla volta riflette e promuove la commodificazione del sapere, traspare inoltre nel successo translinguistico dell'isotopia metaforica del *contenitore* che serve per standardizzare, immagazzinare, misurare e commercializzare gli esiti del processo di apprendimento: i sintagmi presenti in varie lingue come *Portfolio Europeo delle Lingue* o *Portfolio delle Competenze personali* (*Europäisches Sprachenportfolio*, *Das Portfolio der individuellen Kompetenzen*) rispecchiano l'ideale di una formazione che mette al centro le competenze certificate e certificabili di cui rendere conto in riferimento ai criteri di valutazione stabiliti, elementi di un dispositivo che fa funzionare il soggetto come un'impresa, spingendolo sempre ad andare oltre se stesso (ibid. p. 89, Dardot/Laval 2009: 447s.). Conte parla in questo contesto dell'"asservimento della formazione al progetto antropologico neoliberale" (2016: 88); per Dardot e Laval il punto sul quale il discorso neoliberale insiste è "fournir à l'économie les individus les mieux adaptés à la guerre commerciale généralisée, c'est-à-dire les plus performants" (Dardot/Laval 2010: 42).

Ulteriori proprietà target del soggetto autorazionalizzante si rispecchiano nel lessico intorno al concetto di resilienza come *Resilienzsteigerung*,

**11**  
Cfr. <http://www.studierendenakademie.hhu.de/kubus.html>

**12**

L'esempio (8) è tratto dalla presentazione della pubblicazione di Monica Gruhl (2014) con il titolo "Die Strategie der Stehauf-Menschen" (<https://www.resilienzzentrum.de/pages/posts/die-strategie-der-stehauf-menschen-monika-gruhl-95.php>), l'esempio (9) dalla sopra menzionata pubblicazione del KUBUS, <http://www.medrsd.hhu.de/en/veranstaltungen-kurse/kubus/kubus-resilienz-training.html>

*Resilienz-Trainer, Resilienz-Strategie e Resilienz-Profi* e nella metafora del *Stehauf-Mensch*, frequenti nei titoli e nelle presentazioni di libri (8) e seminari (9) dedicati alla resilienza:

- 8) Die Resilienztrainerin Monika Gruhl zeigt, wie jeder Mensch ein Stehauf-Mensch sein kann<sup>12</sup>.
- 9) Resilienz ist in den letzten Jahrzehnten gründlich erforscht worden. Lässt sich die Kraft der Stehauf-Menschen trainieren? Ganz eindeutig: Ja! Mithilfe des Resilienz-Profiles ermitteln Sie Ihren eigenen Stand.

Per concludere le considerazioni di questo paragrafo, va sottolineato il *desideratum* di approfondire in modo sistematico, differenziando contesti e tipologie testuali, le qui ipotizzate tracce che il discorso sul mercato del lavoro, su occupabilità, autorazionalizzazione, flessibilizzazione e resilienza lascia nel linguaggio. A questo *desideratum* si collega la questione delle percezioni e degli atteggiamenti all'interno di varie categorie professionali che possono essere più o meno coinvolte negli sviluppi descritti. Al centro delle considerazioni che seguono saranno alcuni aspetti della situazione dei mediatori linguistici e futuri esperti linguistici e la formazione degli stessi.

### **3. IL MEDIATORE DAVANTI ALL'IMPERATIVO DELL'AUTORAZIONALIZZAZIONE**

Flessibilità, resilienza, *life long learning* inteso come un continuo sforzo di adattamento delle proprie risorse: come si articolano, nei confronti degli imperativi del mercato del lavoro attuale, le prospettive occupazionali della categoria di esperti e mediatori linguistici italiani? Di particolare interesse è questa categoria per diversi motivi, tra cui in primo luogo la natura della professione del mediatore, che, pur richiedendo

un alto livello di professionalità e responsabilità, in paragone con diverse altre professioni risulta istituzionalmente meno protetta, nonché più dipendente da chiamate o progetti e più sottoposta all'*outsourcing*. In secondo luogo, rilevante è il fatto che sia un'attività svolta prevalentemente dalle donne, categoria generalmente più vulnerabile dal punto di vista retribuzionale (cfr. Rocco 2018: 47–50) e più esposta ai rischi della precarizzazione; in terzo luogo, è da considerare l'effetto ambivalente dei progressi di intelligenza artificiale e delle nuove tecnologie, che si traducono, fra l'altro, in una maggiore richiesta di flessibilità e un maggiore potenziale di automazione di diverse professioni. Per darne un esempio, il sito *Job-Futuromat*<sup>13</sup>, un prodotto delle ricerche dell'*Institut für Arbeitsmarkt und Berufsforschung* dell'Agenzia federale del lavoro tedesca *Bundesagentur für Arbeit* che calcola il tasso di automatizzabilità per diverse professioni, offre su richiesta anche le prognosi per alcune professioni specializzate all'interno della categoria mediatori linguistici che, anche se da interpretare con cautela, non vanno trascurate: per darne alcuni esempi, la percentuale del lavoro sostituibile dai robot calcolata dal Job-Futuromat è del 50% per la professione *Schriftdolmetscher/in*, del 40% per la professione *Wirtschaftsdolmetscher/in/-übersetzer/in*, del 33% per la professione *Fremdsprachensekretär/in*.

Quali tendenze si delineano a questo proposito nelle percezioni dei laureandi e laureati in lingue e mediazione? Dai questionari effettuati con i laureandi e laureati in lingue e mediazione nell'ambito del menzionato progetto "Mercato del lavoro per mediatori linguistici neolaureati: inserimento, prospettive, problematiche" si deduce che la maggior parte dei laureandi italiani<sup>14</sup> ritiene che le competenze acquisite nello studio corrispondono almeno in parte alle richieste del mercato del lavoro italiano per i mediatori: la somma delle risposte "sì" (15%), "piuttosto sì" (33%) e "in parte" (43%) si aggira intorno al 91%

**13**  
Cfr. <https://job-futuromat.iab.de/>; ultima consultazione 1/12/18.

**14**  
Qui si tratta di 300 partecipanti italiani al primo dei due sondaggi svolti all'interno del progetto.

(in confronto: 8% “piuttosto no” e 1% “no”). In quanto alle competenze considerate mancanti, prevalgono le risposte ridicibili a “economia, commercio e finanze” e “software di traduzione e competenze di informatica” (anche se si registrano anche i riferimenti alle competenze di tipo giuridico-amministrativo e il desiderio di possedere migliori competenze linguistiche, di traduzione e mediazione). Anche i giudizi sulle opportunità dei mediatori linguistici sul mercato del lavoro in paragone con gli altri laureati segnalano un atteggiamento tra neutro e positivo: solo il 20% dei partecipanti considera le opportunità come “piuttosto scarse/ridotte”, e complessivamente l’80% come “medie” (53%), “piuttosto buone” (23%) o “ottime” (4%). Nelle risposte aperte (ad es. spiegazioni o commenti a singole risposte chiuse), si trovano tuttavia delle osservazioni che suggeriscono uno sguardo differenziato sia sugli attuali vantaggi che sugli svantaggi della professione. Per citarne alcuni aspetti spesso problematizzati:

*Non credo che i datori di lavoro diano il giusto valore a questa figura;*

*I problemi principali sono che non si conosce bene la figura del traduttore e soprattutto dell’interprete e che le retribuzioni sono basse;*

*Credo che al giorno d’oggi ci sia una tendenza a sottovalutare questa professione (mediatore linguistico) anche se non ne capisco il motivo;*

*Tariffe di pagamento basse per i traduttori (es: committenti che chiedono anche 0,5 cent a parola);*

*Offerta sul mercato di media frequenza e retribuzione da precaria a media;*

*Mercato del lavoro in evoluzione, diverse figure professionali (vecchie e nuove), necessità di una formazione “nuova” (tecnologie, software) richiesta dalle aziende.*

Una serie di osservazioni tematizza la concorrenza da parte di parlanti madrelingua della lingua in questione, non professionisti di mediazione:

*Un problema è la concorrenza e la poca tutela della professione in sé. Si è convinti che basti saper parlare in una lingua per essere automaticamente in grado di tradurre/interpretare. (...):*

*Concorrenza sleale da parte di persone che si improvvisano interpreti e traduttori, obbligo di fare qualcosa di molto specifico senza poter troppo spaziare, stipendio basso;*

*Ci sono opportunità lavorative, ma in tanti ambiti si preferiscono persone non specializzate in questo campo perché possono essere pagate meno,*

*Il mercato per mediatori linguistici è molto ridotto rispetto ad altri es. avvocati o ingegneri, non esiste un albo per mediatori, non è una figura professionale riconosciuta globalmente e spesso le aziende si affidano a mediatori e traduttori non professionisti;*

*troppi madrelingua.*

Il comportamento legato alla ricerca di lavoro, nella maggior parte dei casi, non è qualificabile come proattivo. Riassumendo varie categorie di risposta (da “mai” a “ogni giorno/un giorno su due”), risulta che tre quarti dei partecipanti si informano sulle offerte di lavoro meno frequentemente di una volta al mese; riassumendo le risposte in riferimento alle esperienze lavorative, risulta altresì che il 52% dei partecipanti sono studenti a tempo pieno e che il 16% hanno esperienze lavorative che vanno oltre il mese.

Significativo, anche in riferimento ai giudizi e comportamenti riportati, è l’atteggiamento nei confronti degli sviluppi e delle riforme del mercato del lavoro (“A tuo avviso, l’ultima riforma del lavoro (il *Jobs act*) ha migliorato o peggiorato le prospettive di per i giovani laureati?”): qui si registra un tasso del 58% dei laureandi che hanno scelto la risposta “So poco/non so niente sul *Jobs act*”, a cui si unisce un 2% di partecipanti senza risposta, presumibilmente assimilabili al gruppo senza atteggiamento in merito. Il resto delle risposte si divide prevalentemente tra i giudizi “in parte migliorato, in parte peggiorato” (18%) e “peggiorato” (12%), con alcune precisazioni registrate nella seguente richiesta di spiegazioni o commenti:

*Migliorato perché dà più possibilità ai giovani di acquisire esperienze professionali; peggiorato perché i contratti sono soprattutto a tempo determinato e non danno garanzie per il futuro;*

*A molti laureati è stata proposta un’esperienza lavorativa che in precedenza non sarebbe stata loro offerta, ma, dall’altra parte, il posto offerto non è generalmente stabile;*

*Nell'immediato sicuramente ha portato ad una crescita delle assunzioni, a lungo termine non so quanti miglioramenti possa aver apportato";  
Si sono abolite tutele basilari per i lavoratori;*

*Il jobs act ha introdotto nuovi modi per nascondere il lavoro in nero  
e la situazione per i giovani continua a non migliorare;*

*Una riforma che da poche garanzie e tanti problemi. Insicurezza sul  
futuro e meno vantaggi rispetto a prima.*

In quanto alle aspirazioni professionali, in un mondo di crescente flessibilizzazione e precarizzazione, la stabilità del lavoro continua ad essere percepita come centrale accanto alla crescita professionale (due valori dominanti anche secondo i sondaggi di Almalaurea rivolti a tutti i gruppi disciplinari, riassunti in Rocco 2018: 52).

Paragonando le aspettative dei laureandi italiani con quelle dei 72 laureandi tedeschi intervistati<sup>15</sup>, si notano parallelismi sia in riferimento ai primi quattro aspetti valutati come più importanti, *crescita professionale, stabilità, buona retribuzione e attinenza del campo di lavoro* (campo della traduzione e/o interpretazione), centrali in entrambi i gruppi, sia rispetto ai valori medi degli aspetti *lavoro statale* e *lavoro telematico*, bassi in entrambi i gruppi. Emergono tuttavia differenze legate alla mobilità: l'aspirazione di lavorare all'estero, più forte nel gruppo italiano (quinto posto nel gruppo italiano e settimo nel gruppo tedesco) e il desiderio di vicinanza del posto di lavoro alla famiglia e agli amici – contrariamente ai relativi stereotipi sul ruolo dei legami familiari e sulla mancante flessibilità più forte nel gruppo tedesco.

#### 15

La fig. 1 rappresenta le medie del gruppo italiano e tedesco, calcolate in base ai valori da 5 ("molto importante/mi interessa molto") a 1 ("non mi importa/non mi interessa") assegnati dai partecipanti ai singoli aspetti del lavoro (possibilità di crescita, stabilità etc.). Le medie del gruppo italiano sono rappresentate in ordine decrescente, le medie del gruppo tedesco seguono lo stesso ordine degli aspetti elencati, per facilitare il paragone.

	GRUPPO ITALIANO	GRUPPO TEDESCO
Un lavoro che mi faccia crescere professionalmente	4,65	4,24
Un lavoro stabile e sicuro	4,61	3,97
Un lavoro ben pagato	4,38	4,08
Un lavoro nel campo della traduzione e/o interpretazione	4,00	3,71
Un lavoro all'estero	3,71	3,22
Un lavoro in azienda grande/multinazionale	3,57	3,25
Un lavoro prestigioso	3,56	3,07
Un lavoro in azienda privata	3,50	2,72
Un lavoro free-lance/autonomo	3,22	2,82
Un posto di lavoro vicino alla famiglia e agli amici	3,11	3,49
Un lavoro in azienda piccola	3,08	2,92
Un lavoro in ambito umanitario (p.es. in una Ong)	3,06	2,81
Un lavoro nel campo dell'insegnamento	3,00	2,64
Un lavoro statale	2,81	2,79
Un lavoro prevalentemente telematico	2,33	2,00

**16**

Mentre la domanda per il gruppo italiano riguarda il *Jobs act*, la domanda del questionario tedesco si riferisce alle riforme nell'ambito della cosiddetta *Agenda 2010* e delle "leggi Hartz" (*Hartz-Gesetze*).

Tra i due gruppi emergono anche altri atteggiamenti in comune, quale un certo disinteresse nei confronti del mercato del lavoro, che si manifesta ad esempio nel fatto che entrambi i gruppi cercano raramente informazioni sulle offerte di lavoro (ca. tre quarti di entrambi i gruppi meno di una volta al mese) e risultano prevalentemente (67% dei tedeschi, 60% degli italiani) non informati sulle rispettive riforme del mercato del lavoro e sul loro impatto sulle prospettive lavorative dei giovani<sup>16</sup>.

Le differenze più significative emergono in quanto alla disponibilità, significativamente più alta nel gruppo italiano, a svolgere stage o tirocini non retribuiti dopo gli studi: il 39% degli laureandi italiani investirebbe in questi tipi di attività "un anno" (34%) o "più di un anno" (5%), contro il 14% dei tedeschi che investirebbero massimo "un anno" (nessuno ha scelto la categoria "più di un anno"). Per contro, il 15%

dei tedeschi e solo il 2% degli italiani *non* sarebbe disposto a investire il proprio tempo in uno stage non retribuito.

Dai questionari condotti con il più ristretto gruppo dei già laureati (complessivamente 60), soprattutto nelle domande aperte, si manifestano in modo più netto alcuni aspetti già registrati nel gruppo dei laureandi: varie risposte alla domanda aperta su quali siano le opportunità, i problemi o gli sviluppi sfavorevoli sul mercato del lavoro italiano per i mediatori linguistici fanno emergere la coscienza della precarietà e precarizzazione, ma anche la menzionata percezione di rischio e instabilità (par. 1).

*Precarizzazione e status del lavoro di mediatore;*

*Flessibilizzazione, tariffe sempre più basse, lavoro di bassa qualità e frustrante;*

*Concorrenza, status del lavoro, traduzione automatica alienante, poca esperienza, congiuntura economica difficile;*

*Concorrenza e scarsa competenza e quindi richiesta di retribuzione di altri traduttori e interpreti di altra formazione;*

*traduzione automatica, concorrenza di persone che semplicemente sanno due lingue ma non hanno studiato interpretazione/mediazione/ traduzione quindi chiedono tariffe bassissime*

*Per quanto mi riguarda l'aspetto più difficile è il riuscire ad ottenere un lavoro a tempo indeterminato, che mi sia sicurezza e stabilità economica;*

*Le opportunità sono basse, forse un po' più alte nel campo della traduzione. Il problema riguarda l'ignoranza da parte dei 'datori di lavoro' che credono che, solo conoscendo una lingua, la si possa facilmente mediare. Per questo si ricorre a incompetenti nel campo, sotto-pagati, o a traduzioni automatiche. La precarizzazione è un problema che si riscontra nella maggioranza dei settori lavorativi, non solo quello dei mediatori linguistici;*

*La situazione odierna nel mercato del lavoro per un laureato in mediazione linguistica è abbastanza complicata se si desidera esercitare una professione che rispecchi esattamente gli studi. Quello che penso io è che solitamente le persone che hanno intrapreso questo tipo di studi tendono ad essere piuttosto aperte e intraprendenti, ciò significa avere capacità di adattamento. Per ora - secondo la mia opinione e la mia esperienza - i giovani lavoratori devono essere in grado di adattarsi e di creare poi una figura professionale che diventi indispensabile, ad esempio all'interno di un'azienda. In questo momento storico, i giovani lavoratori non hanno voce in capitolo, il mondo del lavoro decide, sta a noi essere capaci di adattarci oppure no.*

Come illustra l'ultima risposta citata, si nota anche l'interiorizzazione dell'idea di essere necessariamente esposti alle fluttuazioni del mercato del lavoro, alla concorrenza e agli imperativi dell'automatizzazione e della necessità di adattamento - parte integrale del discorso sulla flessibilizzazione (Rocco 2015b, in stampa).

#### **CONSIDERAZIONI FINALI**

Quali sono le implicazioni delle tendenze osservate sul piano formativo? Da un lato, si potrebbe optare per una strada (peraltro

lastricata di anglicismi), che, credesi, porti ad una maggiore *employability* in un mercato di lavoro sempre più *on demand*, che premia la capacità di adattamento e autocreazione attraverso *self management*, *self marketing*, *self branding* e *self tracking* e le strategie che mettono gli indici di rentabilità davanti all'ethos lavorativo e alla qualità del lavoro, trasformando sempre più professionisti in rappresentanti e promotori della *gig economy* o in assistenti dei macchinari. Questo significherebbe, tra l'altro, attrezzare i futuri mediatori nella massima misura possibile con un *know how* che permetta una fruttuosa collaborazione con l'intelligenza artificiale, anche a prezzo di contribuire ulteriormente all'automatizzazione del proprio mestiere, inculcare loro una flessibilità e capacità di autorazionalizzarsi che permetta di partecipare con successo alla gara di chi offre più servizio per meno retribuzione.

D'altro lato, si potrebbe anche partire dall'ipotesi diametralmente opposta all'ottimizzazione perpetua del soggetto secondo i trends del mercato, e dare la precedenza ad una formazione più olistica, che porti ad una più profonda coscienza sia degli sviluppi attuali che dei diritti fondamentali di un lavoratore: una formazione che permetta lo sviluppo del senso critico e della capacità di valorizzare e difendere lo status della propria professione dalle derive dell'economia della promessa e della *gig economy*. ♡

## Bibliografia

- AJANA, BTIHAI, 2017: Introduction. *Self-Tracking: Empirical and Philosophical Investigations*. Ed. Btihaj Ajana. Basingbroke: Palgrave Macmillan. 1–10.
- BALINT, IUDITHA, 2017: *Erzählte Entgrenzungen: Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink.
- BRIELER, ULRICH, 2013: Der neoliberale Charakter. *DISS-Journal* 26 (2013). 20–21. [<http://www.diss-duisburg.de/download/dissjournal-dl/DISS-Journal-26-2013.pdf>]
- BUSSMANN, HADUMOD, 2008: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- CONTE, MINO, 2016: Teoria critica della società e dell'educazione. *La forma impossibile: Introduzione alla filosofia dell'educazione*. Ed. Mino Conte. Padova: [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) edizioni.
- CRESTANI, VALENTINA, 2010: *Wortbildung und Wirtschaftssprachen: Vergleich deutscher und italienischer Texte*. Bern: Peter Lang.
- DARDOT, PIERRE & LAVAL, CHRISTIAN, 2009: *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*“, Paris: La Découverte.
- DARDOT PIERRE & LAVAL CHRISTIAN, 2010: Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. *Cités* 2010/1 n° 41. 35–50. [<https://www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-35.htm>]
- DENOZZA, FRANCESCO, 2018: Regole e mercato nel diritto neoliberale. *Regole e mercato*. Ed. Marilena Rispoli Farina et al. XV–XLV.
- DUDEN, 1999: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*, 2. ed. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- EICHINGER, LUDWIG, M., 2000: *Deutsche Wortbildung: eine Einführung*. Tübingen: Narr.

- EVANS, BRAD / REID, JULIAN, 2014: *Resilient Life: The Art of Living Dangerously*. Cambridge and Malden, MA: Polity Press.
- FOESSEL; MICHAËL, 2010: Du sujet économique à l'homme capable. *Revue des deux mondes*, janvier 2010, 116–127.
- FOUCAULT, MICHEL, 2004: *Naissance de la biopolitique. Cours au collège de France (1978-1979)*. Paris: Gallimard-Seuil.
- FRUSCIONE, GIORGIO, 2016: STORIA: Alija Sirotanović, eroe del lavoro socialista. *East Journal*, 24 marzo 2016. [<http://www.eastjournal.net/archives/70657>]
- HOCHSCHILD, ARLIE RUSSEL, 2002: *Keine Zeit. Wenn die Firma zum Zuhause wird und zu Hause nur Arbeit wartet*. Opladen: Leske und Budrich.
- MORCINEK, BETTINA, 2012: Getrennt- und Zusammenschreibung: Wie aus syntaktischen Strukturen komplexe Verben wurden. *Das Deutsche als kompositionsfreudige Sprache. Strukturelle Eigenschaften und systembezogene Aspekte*. Ed. Livio Gaeta & Barbara. Berlin, New York: De Gruyter. 83–100.
- ORTNER, LORELIES, 1997: Zur angemessenen Berücksichtigung der Semantik im Bereich der deutschen Kompositaforschung. Am Beispiel der Komposita mit “Haben”-Relation. *Wortbildung und Phraseologie*. Ed. Rainer Wimmer & Franz-Josef Berens. Tübingen: Narr. 25–44.
- POLANYI, KARL, 1974: *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*. Torino, Einaudi (ed. orig. 1944).
- PSCHIDA, DANIELA, 2010: *Das Wikipedia-Universum: Wie das Internet unsere Wissenskultur verändert*. Bielefeld: Transcript.
- RABINBACH, ANSON, 2001: *Motor Mensch: Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*. Wien: Turia und Kant.

- RETTBERG, JILL WALKER, 2018: Apps as Companions: How Quantified Self Apps Become Our Audience and Our Companions. *Self-Tracking: Empirical and Philosophical Investigations*. Ed. Btihaj Ajana. Basingbroke: Palgrave Macmillan. 27-42
- RICOEUR, PAUL, 2001: Autonomie e fragilité. *Le Juste 2*. Paris: Editions Esprit.
- ROCCO, GORANKA, 2015: Politische Inszenierung der Flexibilisierung aus diskurslinguistischer Sicht. *Politische und mediale Diskurse. Fallstudien aus der Romania*. Ed. Anja Hennemann & Claudia Schlaak. 83-111.
- ROCCO, GORANKA, 2018: Mercato per i laureati in lingue nella società dei lavori: prospettive e atteggiamenti. *Le lingue dei centri linguistici nelle sfide europee e internazionali: formazione e mercato del lavoro*. Ed. Bagna, Carla et al. Pisa: ETS. 43-59.
- ROCCO, GORANKA, 2019: Flexibilisierung und Persuasion. *Linguistik Online*, 97(4), 133-151. [<https://doi.org/10.13092/10.97.5599>]
- VOSS, G. GÜNTHER & PONGRATZ, HANS J., 1998: Der Arbeitskraftunternehmer. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 50 (1), 131-158.
- PONGRATZ, HANS J. & VOSS, G. GÜNTHER (2003): From employee to 'entreplooyee': Towards a 'self-entrepreneurial' work force? *Concepts and Transformation*, VIII, 3, 2003, 239-254.
- VÖHRINGER, MARGARETE, 2007: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Göttingen: Wallstein.

TILL, CHRIS, 2018: Self-Tracking as the Mobilisation of the Social for Capital Accumulation. *Self-Tracking: Empirical and Philosophical Investigations*. Ed. Btihaj Ajana. Basingbroke: Palgrave Macmillan. 77-92.

TRAVERSO, ENZO, 2018: What Does “Totalitarianism” Mean in Today’s Geopolitical Landscape? *E-flux conversations*. [<https://conversations.e-flux.com/t/what-does-totalitarianism-mean-in-todays-geopolitical-landscape/7681>]

## Summary

The article explores some developments on the current labor market, the impact of these developments on the language and especially their influence on the profession of Language mediator. The first chapter („Self-rationalizing subject as a trans-disciplinary research object“) departs from the phenomenon framed in the philosophical and sociological literature as the “neoliberal subject” („sujet néolibéral“, „soggetto neoliberale“, „neoliberales Subjekt“) and arrives to a broader and more integrative concept of the “self-rationalizing subject” (“soggetto autorazionalizzante”). The second chapter („Traces of the self-rationalizing subject in the language“) explores the evidence of the investigated trends in the current language, giving particular attention to the word formation and the semantic roles of the element *self* (*selbst*, *samo*, *auto*) and providing examples mainly from German, but also from Slavic and other languages. On the basis of a survey among mediation students and graduated mediators, the third chapter („The mediator facing the imperative of the self-rationalization“) investigates the repercussions of the explored trends for language mediators and language experts; the final chapter („Final considerations“) reflects on their educational implications in the focused field.

## Goranka Rocco

*Ricercatrice e professore aggregato di Lingua e traduzione tedesca all'Università di Trieste, Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT/Dipartimento IUSLIT), dottorato di ricerca all'Università di Düsseldorf, laureata all'Università di Zagreb.*

*Campi di ricerca: analisi del discorso, testologia contrastiva, pragma-linguistica, sociolinguistica, linguaggi settoriali, traduzione specialistica e traduzione dell'oralità fittizia. Numerosi lavori in riviste scientifiche, progetti di ricerca e borse di ricerca in collaborazione con le università tedesche, collaborazioni con riviste e collane scientifiche e con le case editrici (Duden, Liebaug-Dartmann).*

*2017 Abilitazione per professore associato in Lingua e traduzione tedesca, 2018 Premio Mittner per le Scienze della traduzione.*



---

# Appendix

---

---

**Ivan Verč —  
Izbrana bibliografija**

Ivan Verč —  
Selected Bibliography

- 1977** »Cankar in Dostojevski (nastavitev nekaterih problemov).«  
*Sodobnost* 7 (1977): 754–758.  
 »Književnost in pust: Kraški pust med Fojem in Bahtinom.  
 Letteratura e carnevale: il Carnevale carsico tra  
 Fo e Bachtin.« *Most* 49–50 (1977): 180–193.  
*Вѣстн. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Est-Ztt, 1977.
- 1978** »О неожиданном действии у Достоевского.«  
*Canadian-American Slavic Studies* 12.3/Fall (1978): 408–412.
- 1980** *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*,  
 Sassari: Dessì, 1980, str. 124.
- 1981** »К вопросу о так называемой 'традиции' Достоевского  
 в двух редакциях романа 'Вор' Л.М. Леонова.«  
*Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky  
 Society* 2 (1981): 119–128.  
 »Ob stoletnici smrti Fjodora Mihajloviča Dostojevskega.  
 Umetnik za sodobno razmišljanje.« *Primorski dnevnik*  
 13–14.3 (1981).
- 1982** »L'anno nudo», romanzo di Boris Pil'njak (con un saggio sulla  
 teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza).  
 Sassari: Dessì, 1982.  
 »Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega  
 romana dvajsetih let.« *Jezik in slovstvo* 4  
 (1982–1983): 106–111.

- »Sulla cosiddetta 'tradizione' dostoevskiana nelle due versioni del romanzo 'Il ladro' di L.M. Leonov.«  
*Actualité de Dostoevskij*. Genova: La Quercia, 1982. 181-195.
- »Ženitev ali komedija o svetu, ki ga ni.« *Gledališki list Slovenskega stalnega gledališča v Trstu* 3 (1982): 5-7.  
(Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: Ženitev).
- 1983** »Per non dividere Majakovskij.« Miazzi A. *Majakovski e i manifesti della Rosta*. Sassari: Università degli Studi. Facoltà di Magistero, 1983. 3-6.
- »Umrl je starosta italijanskih slavistov Ettore Lo Gatto.«  
*Jezik in slovstvo* 2-3 (1983-1984): 105-106.
- »'Вечный муж' Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения.« *Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky Society* 4 (1983): 69-79.
- Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo (Gogol'. Dostoevskij. Belyj. Pil'ňjak. Bulgakov. Erofeev)*. Sassari: Università degli Studi. Facoltà di Magistero, 1983.
- Пильняк и Достоевский (по материалу романа 'Толый зод')*, Sassari: Università degli Studi di Sassari. Istituto di Germanistica e Slavistica, 1983.
- 1984** »Lirizacija ekspresionistične besede v Pregljevi noveli Thabiti Kumi.« *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Univerze v Ljubljani, 1984. 463-475.
- »Usoda Dantejevih 'Nebes' v razvojni poti ruskega romana.«  
*Primerjalna književnost* 2 (1984): 24-38.

- »Zamejstvo, ustvarjalnost in ideologija.« *Nova revija* 24-25 (1984): 2872-2875.
- »Пильняк и Достоевский (на материале романа 'Голый год')«.« *Slavica XXI* (1984): 171-186.  
(*Annales Instituti philologiae slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae*).
- 1985** »Faj A., I Karamazov tra Poe e Vico. Genere poliziesco e concezione ciclica della storia nell'ultimo Dostoevskij, Napoli 1984.« *Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society* 6 (1985): 187-189.
- »Pismo o Skupini 85.« *Primorski dnevnik*, 18.5.1985.
- 1986** »Bressan A., Le avventure della parola, Milano: Il Saggiatore, 1985.« *Metodi e ricerche* 2 (1986): 99-101.
- »Italijan predstavlja našo književnost Italijanom. Arnaldo A. Bressan: *Le avventure della parola*, Milano 1985, Il Saggiatore.« *Primorska srečanja* 59 (1986): 48-50.
- »La libertà di essere sloveni.« *Il territorio* 16-17 (1986): 73-79.
- »Vozli sožitja. Srečanje s Skupino 85.« *Glasnik Slovenskega kulturnega društva Tabor IV/14* (1986): 33-35.
- »Некоторые историческо-теоретические вопросы ритмической прозы. (Разрушение нормы или естественность литературной эволюции?)«.« *Andrej Belyj. Pro et contra*. Milano: Unicopli, 1986. 265-273.
- »Размышления о научном подходе к изучению истории русской культуры.« *Studia Russica IX* (1986): 196-202.

- 1987** »Essere e sloveno.« *Informazioni regionali* 4-5 (1987): XXVI-XXVIII.
- »Nekaj pripomb k razvoju slovenske literarnokritičke misli tridesetih let.« *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana, 1987: Filozofska fakulteta, 103-108.
- »Realideološka gesla, identiteta kulture in zamejstvo.« *Primorski dnevnik* 28-29.1 (1987).
- »Ruski semiolog Lotman v Trstu.« *Primorski dnevnik* 20.12 (1987).
- »Spremna beseda. Pomensko-informativni potopis. Kronološki in bibliografski pregledi.« Puškin A.S. *Jevgenij Onjegin*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987 (2. izd. 1994, 3. izd. 1998). 229-338.
- »Uredniška beležka. Dvoje prispevkov k vprašanju notranje identifikacije.« *Ednina, dvojina, večina*. Ur. M. Kravos in I. Verč. Trst: Est-Ztt, 1987. 7-9; 112-130.
- »Литературная этика как праксис художественного мышления. К теоретической постановке поэтического вопроса.« *Studia Russica* XI (1987): 167-196.
- Ednina, dvojina, večina: petnajst prispevkov k vprašanju identitete, sožitja in življenja v narodnostno mešanem okolju / Clavora... [et al.]; [izbrala in uredila Ivan Verč in Marko Kravos; tekste v italijanščini prevedla Marjuča Cenda].* Trst : Založništvo tržaškega tiska, 1987 (v Gorici : Grafica Goriziana)

- 1988** »Come essere sloveni oggi in Italia.« *Trieste così com'è*.  
Trieste: Edizioni Dedalolibri, 1988. 149–162.
- »Pogovor z Ivanom Verčem.« *Spraševal A. Zorn*.  
*Nova revija* 80 (1988): 1887–1896.
- »Preambolo allo statuto del Gruppo 85.« *Skupina 85. Bilten*,  
št. 1–2, Trst, februar 1988, str. 3.
- »Как и на что переводима литературная этика  
у Пушкина.« *Studia Russica* XII (1988): 11–18.
- 1989** »Blokirano mišljenje.« *Naši razgledi*  
XXXVIII/18(905).22.9 (1989): 520–521.
- »'Kolchoznoe solnce': alcuni aspetti della metafora nel  
racconto 'Vprok' di Andrej Platonov.« *Dalla forma allo  
spirito*. Milano: Guerini e Associati, 1989. 189–207.
- »Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo  
del romanzo russo.« *Dantismo e cornice europea*.  
Firenze: Olschki 1989. 23–45.
- »Manjšina – žrtev ideoloških bojev?« *Dnevnik*  
(Sobotna priloga), 16.9 (1989).
- »Nekaj besed o literarni znanosti.« *Bilten Slavističnega  
društva Trst-Gorica-Videm* 3 (1989): 2–7.
- »Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti  
v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja literarne  
evolucije podob mesta in vrta.« *Jezik in slovstvo*  
XXXV/6 (1989/1990): 125–133.
- »Pogovor z Ivanom Verčem.« *Spraševal A. Zorn. Delo. Glasilo  
K.P.I. za slovensko narodno manjšino* 23/31.1. (1989): 7–11.
- 1990** »'Novi val' in tradicija ruske literature.« *Literatura*  
9 (1990): 111–116.

- »Kaj si pričakujem od K.P.I. v 90. letih?« *Delo. Glasilo K.P.I. za slovensko narodno manjšino* 2/27.1. (1990): 1, 4.
- »La propria verità e quella degli altri.« *Sipario* 499/giugno-luglio (1990): 2.
- »Leonid Leonov.« *Histoire de la littérature russe*. III/3: Le XXe siècle: Gels et Dégels. Paris: Fayard, 1990. 96–105.
- »Patetične misli.« *Mladje* 69/september (1990): 66–70.
- 1991** »Leonid Leonov.« *Storia della letteratura russa*. III/3: Il Novecento: Dal realismo socialista ai nostri giorni. Torino: Einaudi, 1991. 113–123.
- »Marko Sosič in njegovi romani na treh straneh.« Sosič M. *Rosa na steklu*. Trst: Est-Ztt, 1991. 69–71.
- »Заметки об утопических страницах В. Хлебникова.« *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang, 1991. 141–152.
- 1992** »Aspetti funzionali della letteratura nel processo storico-culturale russo.« *Itinerari* 2 (1992): 113–120. (Special issue: Nazione, storia e scienze sociali fra Otto e Novecento. Atti del Convegno Internazionale. Pescara, 9–10 aprile 1991).
- »Osservazioni sulla 'biografia' nello sviluppo storico letterario russo del Novecento (О жанре 'биография' в русском историко-литературном развитии XX-го века).« *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70. compleanno*. Udine: Università degli Studi. Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1992. 361–369.

- »San Pietroburgo come rappresentazione letteraria.«  
*I quaderni del teatro* 47 (1992): 27–31. (Special issue: Oblomov, di Ivan Gončarov, addattamento teatrale di Furio Bordon, Trieste, Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, 1991/92).
- »Некоторые аспекты изображения будущего в творчестве Ф.М. Достоевского и литературной традиции 'города' и 'сада'.« *Сборник научных трудов*. Вып. 393 (1992): 45–53. (Московский государственный лингвистический университет. Special issue: Перевод и проблемы русской филологии. Статья печатается в сокр. виде).
- 1993** »Critiche o complimenti?« *Il Piccolo* 17.7 (1993).
- »Dokument za kandidaturo Riccarda Illyja. Odpriost – beseda, ki jo Trst potrebuje.« *Primorski dnevnik* 12.10. (1993).
- »Gli slavisti italiani sulla legge Maccanico.« *Trieste&oltre* I/3 (1993): 296–297.
- »Il riscatto della memoria. L'autore e l'opera. Note al testo. Bibliografia.« Platonov A. *Lo sterro*. [Kotlovan, prev. Ivan Verč]. Venezia: Marsilio, 1993. 9–49, 353–379.
- »Manifest za bodočnost Trsta, (intervju z Ivanom Verčem).« *Delo. Glasilo K.P.I. za slovensko narodno manjšino* XLV/5. 30.4 (1993): 2.
- 1994** »Da diversi punti di vista.« *Studenci*, 7, št. 1 (november 1994): 7–12.
- »Dualia maiestatis.« *Primorski dnevnik* 2.10 (1994): 13.

- »Iz različnih zornih kotov. Intervju z Ivanom Verčem.«  
*Iskra* II/37. 14.10 (1994): 3.
- »Prispevek k (našemu) prečnemu manifestu.« *Pretoki*  
1 (1994): 33-39.
- »Roman mit in roman o mitu.« Platonov A. *Čevengur*.  
Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994. 425-437.
- »Некоторые аспекты изображения будущего  
в творчестве Ф.М. Достоевского и литературной  
традиции 'города' и 'сада'.« *Slavica tergestina. Studia*  
*russica* 2 (1994): 197-214.
- Studia russica*. Ur. Laura Rossi, Mila Nortman, Ivan Verč,  
*Slavica tergestina* 2, Trieste 1994, str. 218.
- 1995** »Arpad Kovacs. Персональное повествование. Пушкин,  
Гоголь, Достоевский. Peter Lang, (Slavische  
Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben  
von Wolf Schmid, 7), Frankfurt am Main - Berlin -  
Bern - New York - Paris - Wien 1994, 232 стр.« *Studia*  
*comparata et russica*. Trieste: Università degli Studi.  
Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti  
e Traduttori, 1995. 199-201. (*Slavica tergestina* 3).
- »Dialogi z umetnostjo (v obliki monologa).« *Primorski*  
*dnevnik* 8.10 (1995): 15.
- »Dileme in različne strateške pozicije slovenske manjšine.«  
*Primorski dnevnik* 31.10 (1995).
- »Intervju z Markom Kravosom.« *Sodobnost*,  
XLIII/11-12 (1995): 902-913.

- »Miha Javornik. Evangelij Bulgakova. O ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, (Razprave Filozofske fakultete), Ljubljana 1994, 228 str.« *Studia comparata et russica*. Trieste: Università degli Studi. Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 1995. 199–201. (Slavica tergestina 3).
- »Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях.« *Studia Russica Budapestiniensa* II-III (1995): 209–222. (Special issue: Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума). *Studia comparata et russica*. Ur. Mila Nortman, Ivan Verč, Slavica tergestina 3, Trieste 1995, str. 206.
- 1996** »Izjava kot vprašanje kulturne evolucije.« *Primerjalna književnost* 2 (1996): 29–36.
- »Na rob predloga resolucije o manjšinah.« *Delo*, Ljubljana, 1996.
- »O dejanskih vzrokih propadanja Inštituta za slovansko filologijo.« *Primorski dnevnik* 15.5. (1996).
- »Žrtev akademskih igric. (O razlogih ukinjanja Inštituta za slovansko filologijo v Trstu).« *Primorske novice* 24.5 (1996): 24.
- »Стих vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше...« *Slavica tergestina* 4 (1996): 153–162. (Special issue: Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее. Proceedings of The International Symposium. Bergamo, 3–5.11.1994.)

*Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее.* Ur. Patrizia Deotto, Mila Nortman, Maria Chiara Pesenti, Ivan Verč, Slavica tergestina 4, Trieste 1996, str. 322.

“Kam plovemo?” *Novo Delo* I/4. 18.10. (1996): 3.

- 1997** »Appunti sulla ricezione dell'avanguardia russa in Italia.« *Slavia* 2/aprile-giugno (1997): 25-33.
- »Il verbo russo: il problema dell'aspetto. Interventi nel Confronto interlinguistico.« *Grammatica. Studi interlinguistici*. Padova: Unipress, 1997. 153-161; 268-271; 274; 281; 287; 291.
- »Racionalizacija v šolstvu in vprašanje kakovostne rasti slovenske šole v Italiji.« *Novo Delo* 7.6 (1997): 7.
- »Sproščenost in ustvarjalnost namesto dolžnosti.« *Primorski dnevnik* 16.2 (1997).
- »Še o neslavnem odprtju Visoke šole v Narodnem domu.« *Primorski dnevnik* 17.6. (1997).
- »Высказывание как проблема культурной эволюции.« *Bahtin in humanistične vede*. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 117-123.
- Bahtin in humanistične vede*. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995. Ur. Miha Javornik, Marko Juvan, Aleksander Skaza, Jola Škulj, Ivan Verč. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997.

- 1998** »Iznakažena lepota.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLVI. 7 (1998). (Special issue: Nikolaj Koljada. Murlin Murlo. MGL, Ljubljana 1997/1998).
- »Moja' Rusija. 'Моя' Россия« *Bilten društva Slovenija-Rusija* III.4 (1998): 78–80, 179–182. (Special issue: Slovenija-Rusija. Pregled v preteklost in sedanjost).
- »Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj).« *Slavistična revija* 1–2 (1998): 323–330. (Zdravčev zbornik). *Studia russica II*. Ur. Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Slavica tergestina 6, Trieste 1998, str. 264.
- 1999** »Neplodnega drevesa se je treba lotiti kar pri koreninah.« *Primorski dnevnik* 6.5. (1999).
- »Trieste 2000. Trst 2000.« *Proiezione: la Trieste del terzo millennio. Poglеди na Trst v tretjem tisočletju*. Trieste: Hammerle, 1999. 84–89. (Gruppo85-Skupina85). *Studia slavica*. Ur. Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Trieste 1999, Slavica tergestina 7, str. 214.
- 2000** «La semiosfera inerte. Traduzione e visione del mondo tra est e ovest europeo nella seconda metà del XX secolo.» *Tra segni*. Ur. Susan Petrilli. Roma: Meltemi, 2000. 199–208. (Collana Athanor X/2).
- »Cantare la speranza.« *Tradurre la canzone d'autore*. Ur. G. Garzone in L. Schena. Bologna: CLEUB, 2000. 107–114.
- »Ljubljanska afera Borisa Kobala.« *Novo delo* 22. 4. (2000).
- »Poesie di Turco e Zagabria.« Prev. Ivan Verč. *Primo quaderno di traduzioni*. 84, 86, 88, 90–92, 94, UDINE: Campanotto, 2000.

- »Prešeren kot književna in kulturna sozvočja.« *Primorski dnevnik* 20.12 (2000).
- Художественный текст и гео-культурные стратификации.*  
Ur. Maria Chiara Pesenti, Patrizia Deotto, Margherita De Michiel, Mila Nortman, Ivan Verč, Slavica tergestina 8, Trieste 2000, str. 394.
- Ruske pesmi. Русские песни. Izbor iz avtorske in ljudske pesmi. Избранные авторские и народные песни (1960-1970).*  
[Prev. Ivan Verč]. »Beseda prevajalca.«. 5-8. Trieste-Trst: Università degli Studi. Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione. In collaborazione con Društvo Slovenija-Rusija e Slovenski center P.E.N., 2000.
- 2001** »La bellezza deformata di Nikolaj Koljada.« *Europa Orientalis* XIX/2 (2001): 341-357.
- »O nacionalnem pesniku.« *F. Prešeren - A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Ф. Прешереи - А.С. Пушкин (к 200-летию их рождения).* Ur. Miha Javornik. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. 25-34.
- »O slovenščini na Visoki šoli modernih jezikov za tolmače in prevajalce.« *Primorski dnevnik*, 6. oktobra 2011.
- »Pisanje-tekst-kultura. Mladi slavisti iz sedmih evropskih univerz na srečanju v Trstu. IV. mednarodno srečanje evropskih šol za podiplomski študij rusistike.« *Primorski dnevnik* 19.5. (2001).
- »'Ženitev' ali komedija o svetu, ki ga ni.« *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča.* XLVI. 4 (2001): 23-25 (Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: Ženitev).

- »Корневая морфема в 'Евгении Онегине' А.С. Пушкина (в плане выражения).« *Литературоведение XXI века. Тексты и контексты русской литературы*. Санкт-Петербург – Мюнхен: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. 56–73. (Материалы третьей международной конференции молодых ученых-филологов, Мюнхен, 20–24 апреля 1999 года).
- »Нарративность стихотворения А.С. Пушкина 'Я вас любил'. (Ещё раз об этике художественного произведения).« *Slavica tergestina* 9 (2001): 41–60. (Issue: *Studia slavica* II).
- »Cat-технології у підготовці перекладачів: реальність та пропозиції. Про CAT-технології в фахівців.« *Проблеми освіти. Науково-методичний збірник 26* (Київ 2001): 20–23.
- Studia slavica* II. Ur. Margherita De Michiel, Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, *Slavica tergestina* 9, Trieste 2001, str. 330.
- 2002** »Il morfema lessicale nell'Evgenij Onegin di A.S. Puškin (per una ricerca sul piano dell'espressione).« *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. Ur. G. Pagani-Cesa in Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002. 443–456.
- »Lady Macbeth na preži.« *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča* XLVII/4 (2002): 15–18. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: Tri sestre. PDG, Nova Gorica).

- »O historičnem diskurzu.« *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002. 675–685. (Obdobja 18).
- »Skromna želja gospoda Ivanova.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLIII/1 (2002): 6–15. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: Ivanov. MGL, Ljubljana).
- »В защиту субъекта. (Чтиая Поля Рикёра).« *Slavica tergestina* 10 (2002): 21–38. (Special issue: Литературоведение XXI века. Письмо – Текст – Культура. Материалы международной конференции молодых ученых-филологов).
- »О национальном поэте.« *Славянский альманах 2001*. Moskva: Индрик, 2002. 373–382.
- Puškin, Aleksandr Sergejevič*. Prev. Mile Klopčič. Ur. Ivan Verč. Mladinska knjiga 2002 (Zbirka Mojstri lirike).
- Письмо – Текст – Культура. Материалы международной конференции молодых ученых-филологов*. Ur. Margherita De Michiel, Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, *Slavica tergestina* 10, Trieste 2002, str. 352.
- 2003** »A proposito di poeti nazionali.« *Ricerche slavistiche. Nuova serie* XLVII/1 (2003): 81–94. (Special issue: Atti del convegno internazionale: Prešerniana. Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa. Ur. Janja Jerkov in Miran Košuta).

- »Subjekt izjave kot predmet raziskovanja književnosti.«  
*Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar  
 in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213–226.
- »Некоторые аспекты компьютерного обеспечения  
 учебного процесса подготовки переводчиков  
 (специализация – русский язык).« *Teachings and  
 Learning Languages and Translation*. Ur. Gerard Parks.  
 Trieste: Università degli Studi. Dipartimento di Scienze  
 del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione,  
 2003. 225–232. (Miscellanea n. 5).
- 2004** »Etica e poetica in Puškin.« *Aleksandr Sergeevič Puškin nel 2°  
 centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale.  
 Milano 3–4 giugno 1999. Incontro di studio n. 21*. Milano:  
 Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2004. 65–76.
- »O bedakih, izobražencih in razumnikih.« *Gledališki list  
 Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII/8 (2004): 25–30.  
 (Special issue: Aleksander Sergejevič Gribojedov.  
 Gorje pametnemu. MGL, Ljubljana).
- »Ob odkritju spominske plošče na pročelju Narodnega  
 doma.« *Primorski dnevnik* 11.12. (2004). (Delno objavljeno  
 v italijanščini. *Il Piccolo* 11.12.2004).
- »Osservazioni sul realismo.« *Per Rossana Platone. Contributi  
 sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Ur.  
 Damiano Rebecchini in Laura Rossi. Milano: Massimo  
 Valdina Editore, 2004. 3–27. (Atti della giornata di studio  
 svoltasi il 14 novembre 2001 presso l'Università degli  
 Studi di Milano).

- »Prodijev obisk v Narodnem domu.« *Primorski dnevnik* 14.4. (2004).
- »San Pietroburgo: la città e la memoria.« *Pietroburgo capitale della cultura europea*. Ur. Antonella D'Amelia. Salerno: Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di studi linguistici e letterari, 2004. 13-26 [401-402: Abstract in Russian]. (Collana di Europa Orientalis).
- »Slovenski pozdrav prof. Ivana Verča včeraj v Narodnem domu.« *Primorski dnevnik* 1.5. (2004).
- »Вступительное слово. Kovács Árpád hatvanéves. Арпаду Ковачу шестьдесят лет. Субъект и история литературы (Вводные заметки).« *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Ur. Jerzy Faryno, Thomka Beáta, Ivan Verč. Budapest: Argumentum, 2004. 9-10, 446-454.
- »О национальном поэте.« *Slavica tergestina* 11-12 (2004): 47-66. (Issue: *Studia slavica* III).
- »Об этике автора.« *Slavica tergestina* 11-12 (2004): 353-358. (Issue: *Studia slavica* III).
- A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Ur. Jerzy Faryno, Thomka Beáta, Ivan Verč. Budapest: Argumentum, 2004.
- Studia slavica III*. Ur. Marija Mitrović, Mila Nortman, Ivan Verč, *Slavica tergestina* 11-12, Trieste 2004, str. 388.
- 2005** »Dialogške prvine Lotmanove strukturalne poetike.« *Slavistična revija* 3 (2005): 317-329.

- 2006** »Alla ricerca di uno statuto smarrito.« *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni scritti per Danilo Cavaion.* Ur. Cinzia De Lotto in Adalgisa Mingati. Padova: Unipress, 2006. 415-429.
- »Ko je bila beseda konj.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LVII/4 (2006): 23-25. (Special issue: Mihail A. Bulgakov, Miha Javornik. Mojster in Margareta / Margareta in Mojster. MGL, Ljubljana).
- »L'incrinarsi dell'assoluto. Na prelomu absolutnosti.« *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja. Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo.* Trst-Trieste-Ljubljana: Glasbena matica-ZRC SAZU, 2006. 17-26; 27-35.
- »O etiki in o njenem prevajanju v jezik književnosti. On Ethics and Its Translation into the Language of Literature.« *Primerjalna književnost* 2006: 169-178, 353-363. (Special issue: Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature. Ur. Marko Juvan in Jelka Kernev Štrajn).
- »Sprava: Kako naprej, se sploh da?« *Novi glas* 2.11 (2006): 3.
- »The Subject of an Utterance as an Object of Study of Literary History.« *Writing Literary History. Selected Perspectives from Central Europe.* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2006. 89-102.
- »Utopija prehojene poti. (Gradbena jama in Morje mladosti Andreja Platonova).« *Slavistična revija* 4 (2006): 793-808.

- »Некоторые аспекты заглавий художественных произведений в русской литературе XIX века.« *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*. II. Ur. Graziano Benelli in Giampaolo Tonini. Trieste: Università degli Studi di Trieste. Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, 2006. 543-555.
- 2007** »Osebo sporočilo.« *Novi glas* 22.2 (2007): 2.  
»Razmišljanja o demokratski stranki.« *Novo delo* 17.3. (2007): 2.  
»Utopija prehojene poti.« Andrej Platonov. *Morje mladosti*. Ljubljana: Študentska založba - Beletrina, 2007. 242-265.  
*Основы применения технологий компьютерных переводов*. I. (soavtor A. Voronova.) Dipartimento di Scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, Università degli Studi, 2007, str. 292.
- 2008** »'Bedni ljudje' F.M. Dostojevskega in vprašanje realizma.« *Literatura* 203-204 (2008): 140-154.  
»Essere e sloveno.« *L'altra anima di Trieste. Saggi, racconti, testimonianze, poesie*. Ur. Marija Pirjevec, Trieste: Mladika, 2008. 480-484.  
»Insegnare la letteratura: formazione, istruzione e intelligibilità dell'insegnamento letterario.« *Imparare ad imparare. Imparare ad insegnare. Parole di insegnanti ad uso di studenti*. Ur. Flora de Giovanni in Bruna Di Sabato, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008. 203-219.

- »Vzhodno od vzhoda. Ivan Verč o koreninah povezanosti med Rusijo in Srbijo, o sodobni Rusiji in o strahu pred 'vzhodnim Rimom'«. Intervju z Ivanom Verčem (Peter Verč), *Primorske novice*, 15.2.2008, str. 18.
- 2010** »Čehov in 'cickaki bodočnosti'«. *Gledališki list SNG*, Nova Gorica, LIV (2010), 4, str. 5-12.
- »Poštevanke ne zna v italijanščini. Vse več Italijanov bi se učilo slovensko. Pljuča Slovenije.« *Pogledi. Umetnost. Kultura. Družba*, letnik 1, št. 8/9 (14.7.2010), str. 18-19.
- »Об этике и поэтики в творчестве А.С. Пушкина.« *Пушкин и время*. Издательство Томского Университета, Томск (Russian Federation): Томск 2010. 111-122. ISBN: 978-5-7511-1940-9.
- Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC – ZRC SAZU, 2010 (Zbirka Studia litteraria), str. 182.
- 2011** »Confine orientale: di linee, aree e volumi.« *Between*, Italia, 1, mag. 2011. Glej: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/90/60>
- »Confine orientale: di linee, aree e volumi.« Guglielmi M., Pala M. (eds.). *Frontiere. Confini. Limiti*. Roma: Armando Editore, 2011. 191-209.
- »In memoria Di Francesco Straniero Sergio. In Memory Of Francesco Straniero Sergio.« *The Interpreters' Newsletter* 16 (2011): VII-X.

- »Una nota su 'fiction' e dintorni.« *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Vereja Edizioni (Collana di Europa Orientalis), 2011. 215–220.
- »Реализм как литература различия. Де(кон)струкция.« 'Образ мира в слове явлений'. Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistiki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2011. 201–209, 635–636.
- 2012** »Sankt Peterburg in oblikovanje spomina.« *Slavica tergestina*. 2012. 13:198–219.
- 2013** »I Due Čechov di Vladimir Majakovskij.« *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*. Ur. Persida Lazarević Di Giacomo in Sanja Roić. Firenze: Firenze University Press, 2013, (Biblioteca di studi slavistici). 207–215.
- 2014** »Dostoevskij e il teatro delle rappresentazioni.« *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa per Antonella D'Amelia*. International Printing Srl Editore, Salerno 2014. 135–142.
- »Iz gradiva o mentorskem delu prof. dr. Aleksandra Skaze (Roman Tat Leonida Leonova).« *Slavistična revija* 62/4 (2014): 483–493.
- »Level az irodalomtudományok hasznos voltáról.« *Filológiai közlöny* LX/3 (2014): 289–295.
- »O Skupini 85.« *Primorski dnevnik*. 30.10.2014.

»Письмо о пользе литературоведения.« *Esemeny és költészet. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*. Ur. Szitár Katalin, Molnár Angelika in dr. Veszprem: Pannon Egyetem, 2014: 16–21.

**2015** »Aspetti dell'oltretomba nella cultura russa precristiana.«  
*Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne*.

Ur. F. Crevatin. Trieste: EUT, 2015: 47–63.

»Spomin na brata.« *Primorski dnevnik*. 25. aprila 2015.

**2016** »Jurij Tinjanov: o jeziku poezije. (Poskus literarnoteoretske pripovedi). Spremna študija.« Tinajnov Ju. N. *Vprašanje pesniškega jezika*. Ljubljana: Studia humanitatis. 2016: 155–178.

»O spominu. O памяти.« *Nad pregradami 3. Поверх барьеров 3*. Jubilejna številka ob dvajsetletnici Društva Slovenija – Rusija in stoletnici Ruske kapelice pod Vršičem, Ljubljana: Društvo Slovenija – Rusija, 2016. 128–134.

»Še pomnite Raskolnikova?« *Gledališki list Mini teatra Slovenskega narodnega gledališča LXI/8* (2016): 13–19.  
(Special issue: Ljudmila Razumovska. *Draga Jelena Sergejevna*. SNG, Nova Gorica).

»О чем кенозисе идет речь?« *Narratorium*, 2016 1 (9).  
<http://narratorium.rgggu.ru/article.html?id=2635299>

*Lo sloveno in tasca = Žepna slovenščina*. Ur. Mojca Nidorfer Šiškovič... Ivan Verč [in dr.]. Università degli studi di Trieste, Dipartimento di scienze giuridiche, del linguaggio, dell'Interpretazione e della traduzione. Ljubljana : Casa editrice Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2016.

*Verifiche. Preverjanja. Проверки.* Trieste-Trst: EUT - ZTT-EST, 2016. Vol. I. Analisi del testo. Analiza besedila. Анализ текста, str. 380.

*Verifiche. Preverjanja. Проверки.* Trieste-Trst: EUT - ZTT-EST, 2016. Vol. II. La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия, str. 382.

*Verifiche. Preverjanja. Проверки.* Trieste-Trst: EUT - ZTT-EST, 2016. Vol. III. Scritti di teoria della letteratura. Scritti sull'etica. О literarni teoriji. О etiki. О теории литературы. Об этике, str. 402.

*Verifiche. Preverjanja. Проверки.* Trieste-Trst: EUT - ZTT-EST, 2016. Vol. IV. Cultura. Insegnamento. Teatro. Kultura. Poučevanje. Gledališče. Культура. Преподавание. Театр, str. 412.

*Корневые морфемы в Евгении Онегине А.С. Пушкина.* Том I: Вступительное слово. Словарь корневых морфем А-Л, стр. 302. Том II: Словарь корневых морфем М-Я, стр. 306. Том III: Приложения, стр. 206. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2016. On-line: <http://hdl.handle.net/10077/8545>

- 2017** »O vprašanju jezika v romanu 'Nož in jabolko' Ivanke Hergold.« *Ženska literarna ustvarjalnost na Primorskem.* Ur. Marija Pirjevec. Trst: Mladika - Slavistično društvo Trst-Gorica-Videm, 2017. 59-68.

- 2018** »Kaj pa vnukinje Lepe Vide?« *Mladika* 2018, 1: 4–10.
- »Odvečni ljudje.« *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*, letnik 67, sezona 2017/18, št. 7 (Nebojša Pop-Tasić. Onjegin. Po motivih romana Jevgenij Onjegin Aleksandra Sergejeviča Puškina), Celje 2018. 27–36.
- »Ritorno alla filologia. Return to Philology.« *Slavica Tergestina* 20/I (2018): 276–308.

**SLAVICA TER**  
**СЛАВИКА ТЕР**