

VERIFICHE
PREVERJANJA
ПРОБЕРКИ

Verifiche = Preverjanja = Proverki / Ivan Verč. – [Trieste] : ZTT EST ; EUT-Edizioni dell'Università di Trieste, 2016. – 4 volumi ; 24 cm. – Frontespizio e testi in italiano, sloveno e russo

Autore:

Verč, Ivan

Soggetto:

Letterature slave

WebDewey:
891.8 (23. ed.)

COMPRENDE:

1: Analisi del testo = Analiza besedila = Analiz teksta. – 380 p. – ISBN 978871741970

2: La letteratura della differenza = Književnost razlike = Literatura različija . – 381 p. – ISBN 978871741987

3: Scritti di teoria della letteratura ; Scritti sull'etica = O literarni teoriji ; O etiki = O teoriji literatury ; Ob étike. – 402 p. – ISBN 978871741994

4: Cultura, insegnamento, teatro = Kultura, poučevanje, gledališče = Kul'tura, prepodavanje, teatr. – 411 p. – ISBN 978871741031

© Ivan Verč 2016

Založništvo tržaškega tiska
Editoriale stampa triestina
info@ztt-est.it
www.ztt-est.it

EUT Edizioni Università di Trieste
eut@units.it
www.eut.units.it
www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Isbn 978-88-7174-197-0

Milici, Glebu in Juriju
A Milica, Gleb e Jurij

Ivan Verč

**VERIFICHE
PREVERJANJA
ПРОБЕРКИ**

I

**ANALISI DEL TESTO
ANALIZA BESEDILA
АНАЛИЗ ТЕКСТА**

Indice - Vsebina - Содержание

- 5 *ВДРУГ. L'IMPROVVISO IN DOSTOEVSKIJ*
- 51 *О "неожиданном действии" у Достоевского*
- 57 *Funzione dell'avverbio vdrug nella narrativa di Dostoevskij*
- 63 *IZ GRADIVA O MENTORSKEM DELU PROF. DR. ALEKSANDRA SKAZE (ROMAN TAT LEONIDA LEONOVA)*
- 77 *К вопросу о так называемой "традиции" Достоевского в двух редакциях романа Вор Л.М. Леонова*
- 88 *Sulla cosiddetta "tradizione" dostoevskiana nelle due versioni del romanzo Il ladro di L.M. Leonov*
- 101 *ВЕЧНЫЙ МУЖ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ О ЖАНРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ*
- 114 *L'eterno marito di F.M. Dostoevskij e alcune questioni di genere*
- 123 *SANKAR E DOSTOEVSKIJ: STRUTTURA DI UN CRONOTOPO*
- 145 *L'ANNO NUDO, ROMANZO DI BORIS PIL'NJAK*
- 213 *Пильняк и Достоевский*
- 225 *LIRIZACIJA EKSPRESIONISTIČNE BESEDE V PREGLJEVI NOVELI THAVITI KUMI*
- 237 *KOLCHOZNOE SOLNCE: ALCUNI ASPETTI DELLA METAFORA NEL RACCONTO VPROK DI ANDREJ PLATONOV*
- 263 *ПУШКИН И ПЛАТОНОВ: К ВОПРОСУ О ФОРМАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЯХ*
- 283 *НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЗАГЛАВИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА*

299 КОРНЕВЫЕ МОРФЕМЫ В *ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ* А.С. ПУШКИНА
327 *Il morfema lessicale nell'Evgenij Onegin di A.S. Puškin*

345 *BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА*

359 *SCHEDE RIASSUNTIVE. POVZETKI. РЕЗЮМЕ*

ВДРУГ. L'IMPROVVISO IN DOSTOEVSKIJ*

I. Fra le molteplici caratteristiche relative allo sviluppo dell'intreccio nell'opera di Dostoevskij spicca, per l'altissima frequenza con cui si presenta, il procedimento¹ dell'azione improvvisa. Esso è presente in tutta la produzione dello scrittore, da *Bednye ljudi* a *Brat'ja Karamazovy*. Da un'analisi statistica da noi condotta manualmente sulla frequenza dell'avverbio *vdrug* (improvvisamente), sul mezzo stilistico cioè con cui si esprime l'azione improvvisa, risulta, che su 2516 pagine analizzate, l'avverbio compare ben 2079 volte, così suddivise:

Tabella 1

	BL ²	D	ZiMD	ZiP	I	B	SSC	BK	tot.
n. pagine	136	173	334	115	724	18	21	995	2516
% pagine	5,36	6,90	13,27	4,60	28,78	0,71	0,83	39,55	100,00
n. <i>vdrug</i>	13	81	101	74	622	19	40	1129	2079
% <i>vdrug</i>	0,62	3,89	4,85	3,55	29,91	0,91	1,92	54,35	100,00
media per pagina	0,09	0,46	0,30	0,64	0,85	1,05	1,90	1,14	0,82

Già questi scarni dati potrebbero bastare a dimostrare la particolarità d'uso dell'avverbio in Dostoevskij, ma, come giustamente osserva Guiraud, la frequenza risulta "anormale" solamente se messa "in rapporto alle frequenze stabilite su un grande numero di

* *Bòpyz. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Est-Ztt, 1977.

1 Traduciamo in questo modo il termine russo *priem*. Si tratta di una parola comune, dotata di un alone semantico vastissimo, quindi un po' vago. Non è naturalmente l'unica traduzione possibile. Cf.: Una parola ambigua (nota dell'editore), in: Šklovskij 1974: 285-292.

2 BL – *Bednye ljudi*; D – *Dvojniki*; ZiMD – *Zapiski iz mertvogo doma*; ZiP – *Zapiski iz podpol'ja*; I – *Idiot*; B – *Bobok*; SSC – *Son smešnogo čeloveka*; BK – *Brat'ja Karamazovy*.

autori contemporanei" (cf. Guiraud 1954). Sarà perciò necessario osservare l'uso di tale avverbio in alcuni autori russi del XIX secolo. Sono stati osservati (anche se non è stata fatta un'analisi statistica vera e propria) alcuni scrittori che, vuoi per l'importanza che hanno avuto nello sviluppo artistico di Dostoevskij, vuoi per una qual certa vicinanza di genere (i romanzi-avventura di Puškin e Lermontov) avrebbero potuto influenzare la scelta stilistica (giacché di una vera e propria scelta fra i molti sinonimi esistenti nella lingua russa si tratta) dell'autore di *Bednye ljudi*.

Gogol', innanzi tutto. In questo scrittore l'uso dell'avverbio *vdrug* risulta oltremodo limitato e riguarda un momento del tutto eccezionale nella vita dell'individuo, mentre per Dostoevskij esso si lega a *comportamenti normali* dell'eroe. Gogol' infatti, dalla sua posizione prospettica di *autore-narratore*, risale alle cause che hanno provocato l'azione improvvisa. Nell'esempio proposto (l'avverbio *vdrug* appare qui per la prima volta dopo quasi sessanta pagine) tali cause non vengono esposte, in quanto *volutamente* sconosciute (dove appunto la voluta non conoscenza delle cause è già una spiegazione "sui generis" e crea la tipica "ironia" gogoliana):

И весьма часто, сидя на диване, вдруг, совершенно неизвестно из каких причин, один, оставивши свою трубку, а другая работу, если только она держалась на ту пору в руках, они напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжение его можно бы легко выкурить маленькую соломенную сигарку (Gogol' 1969: 58).

In generale Gogol' è comunque più incline alla combinazione *kak-vdrug* (nelle proposizioni subordinate). Anche questa forma è però limitatissima, tant'è vero, come ci dimostra lo studio di T.N. Mrevlišvili, che essa è usata in tutta la prima parte del "poema" appena tre volte (Mrevlišvili 1960: 181). Sarà interessante notare a questo punto come Dostoevskij, quando ancora si trovava sotto l'influenza della "scuola naturale" di estrazione gogoliana, abbia usato in *Bednye ljudi* l'avverbio *vdrug* in appena tredici occasioni, con una media per pagina bassissima (0,09), specialmente se tale

media viene messa a confronto con quella di *Son smešnogo čeloveka* (1,9) o di *Brat'ja Karamazovy* (1,14).³ Si può quindi affermare, che l'influenza di Gogol', per ciò che riguarda il nostro specifico problema, è pienamente visibile, ma in senso negativo.⁴

In *Kapitanskaja dočka* di Puškin il lemma viene usato complessivamente trentaquattro volte. Di queste la combinazione *kak-vdrug* appare sei volte (cf. *idem*, 190). In *Pikovaja dama* l'avverbio *vdrug* si incontra in quattro occasioni, mentre in *Grobovščik* in tre. È necessario sottolineare come i racconti di Puškin hanno un carattere decisamente avventuroso e si prestano quindi a svolte improvvise, ad apparizioni e sparizioni. Nonostante ciò il nostro avverbio ha una frequenza limitata, così com'è limitato il suo uso in Lermontov, dove pur domina il momento avventuroso, quasi da romanzo-giallo (per esempio in *Taman'*). Lo studio di Mrevlišvili ci informa, che la combinazione *kak-vdrug* si incontra in Lermontov "ancora più raramente che in Puškin" (*idem*, 193). Oltre che limitato numericamente, il *vdrug* di Puškin e Lermontov è limitato anche dal punto di vista semantico. Esso infatti introduce quasi esclusivamente quell'atmosfera tesa che è tipica dei romanzi polizieschi:

Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень (Lermontov 1969: 78).

Вдруг что-то шумно упало в воду: я хватъ за пояс – пистолета нет (*idem*, 78).

Вдруг увидел я что-то черное (Puškin 1971: 219).

Вдруг неожиданная гроза меня поразила (*idem*, 286).

Questi esempi tipici hanno in comune una particolarità: l'av-

3 Vedi *Tabella 1*.

4 Per ciò che riguarda l'altro romanzo dello stesso periodo (*Dvojniki*), che ha un'altissima frequenza di *vdrug*, rimandiamo il lettore allo studio di V.V. Vinogradov che rifiuta decisamente i paralleli troppo semplicistici fra il poema pietburghese di Dostoevskij e il *Diario di un pazzo* di Gogol' (cf. Vinogradov 1929: 206-290).

verbio viene inserito in un *periodo semplice* (artificio stilistico che rompe la narrazione e da una svolta decisiva allo sviluppo dell'intraccio). In Dostoevskij il *vdrug* nei periodi semplici è molto limitato, com'è visibile dalla tabella che riportiamo:

Tabella 2

	BL	D	ZiMD	ZiP	I	B	SSC	BK	med.
%	15,39	4,39	3,96	16,21	7,55	5,26	2,50	5,34	6,30

Oltre alla media estremamente bassa del *vdrug* inserito in un periodo semplice, è importante sottolineare, come esso quasi mai si trovi all'inizio della proposizione.⁵ E infatti il *vdrug* dostoevskiano va ben oltre il valore avventuroso-poliziesco, come vedremo più avanti.

Certo, le analisi qui riportate sono di gran lunga insufficienti a dimostrare la "particolarità esclusiva" dell'uso dell'avverbio *vdrug* in Dostoevskij. Si potrebbe ancora citare lo studio di Belkin quando osserva, che "non ci sarà mai in Tolstoj un simile *vdrug*", oppure, che gli incontri improvvisi sono nello stesso scrittore molto rari (Belkin 1973: 129). Vinogradov, dimostrando l'appartenenza del racconto *Poproščajka* alla penna di Dostoevskij, definisce l'avverbio *vdrug* come una tipica particolarità stilistica dostoevskiana (Vinogradov 1961: 584). E se tale particolarità stilistica serve ad attribuire un'opera anonima alla penna di Dostoevskij, significa che tale particolarità è "esclusiva" dello scrittore, diversamente essa non potrebbe venir presa in considerazione.

Che il *vdrug* sia o meno una particolarità esclusiva di Dostoevskij ci interessa comunque relativamente. Esso è una costante della narrativa dostoevskiana e tale costante è cronologicamente in fase crescente, indipendentemente dalla lunghezza e dalla

5 È interessante notare, come "mettere una parola breve dopo una massa di un certo rilievo significa esporre al rischio di passare inosservata, il che può nuocere alla chiarezza" (Cressot 1963: 168). Questa regola non sembra essere rispettata da Dostoevskij e ciò conferma l'originalità anche stilistica dello scrittore russo.

forma narrativa della produzione letteraria.

II. Il primo ad occuparsi della funzione dell'improvviso in Dostoevskij fu Slonimskij (Slonimskij 1922). Le osservazioni dello studioso abbracciano un campo molto vasto e prendono in considerazione vari aspetti del problema: da quello strettamente compositivo a quello più generale (filosofico).

Dopo essersi soffermato sull'aspetto stilistico e compositivo del *vdrug*, egli parte dalla considerazione che la complessità del materiale ideologico di Dostoevskij è collegata indubbiamente con la complessità della sua tecnica narrativa. Essa si avvicina alla tecnica del romanzo di avventure e poliziesco, ai cui elementi tipici Dostoevskij contrappone però l'*idea* come punto centrale del romanzo, come forza portante e motivante (l'*idea* come *motivirovka*). Il principio compositivo che trova la sua espressione nell'improvvisità delle azioni si sviluppa attraverso le due linee della *motivirovka* che, pur muovendosi in senso parallelo, s'incontrano e, di conseguenza, si scontrano. Due sono infatti le vie ideologiche degli eroi dostoevskiani: da un lato, l'uomo che ha perso la fede nella verità, nella vita così com'è, dall'altro l'uomo in ricerca di una nuova verità, ricerca che lo porta quasi sempre al delitto (in senso lato). Da queste contraddizioni ideologiche si sviluppano tutte le azioni i discorsi, i sentimenti degli eroi; da un lato, lo slancio verso l'umanità, dall'altro, la rottura con il mondo, la rivolta. I piani paralleli su cui si muove Raskol'nikov, la teoria del superuomo da un lato, la grande mestizia per il dolore umano dall'altro, provocano nell'eroe gli improvvisi cambiamenti, la sua improvvisa percezione del vuoto intorno a sé, il suo allontanamento dagli uomini, la coscienza della propria colpevolezza che si fa largo, attraverso il *vdrug*, nella confessione di fronte a Razumichin e Sonja.

Il procedimento dell'improvviso è usato da Dostoevskij per la rivelazione dei motivi nascosti, della verità nascosta. Tipica rivelazione-scarica è in Dostoevskij il motivo del baciamano. Attraverso un gesto improvviso i rapporti fra i personaggi si chiariscono. La verità celata di Nastasija Filippovna si esprime attraverso l'improvviso baciamano a Nina Aleksandrovna e lo stesso di-

scorso vale anche per Petr Stepanovič nei confronti di Stavrogin, di Arkadij verso Versilov e di Grušen'ka nei confronti di Katerina Ivanovna. Snegirev calpesta le carte di credito (linea nascosta della verità celata, il suo orgoglio messo in contrapposizione con l'umiliazione-felicità per il ricevimento del denaro). La "mite" d'improvviso si mette a cantare e l'eroe capisce che lei non l'ama più (la "cortina" che li separava, ma allo stesso tempo li univa, all'improvviso cade e svela la verità).

Slonimskij trova la giustificazione del *vdrug* dostoevskiano nella complicazione del tipico triangolo in amore, l'amore cioè verso l'oggetto della propria vendetta (Grušen'ka – Katerina Ivanovna, Nastasija Filippovna – Aglaja, Myškin – Rogožin). Questo amore-odio si rivela attraverso improvvisi slanci d'amore e altrettanto improvvisi accessi di cattiveria. Altro motivo legato al *vdrug* è la rivelazione di idee mistiche che si rivelano all'improvviso proprio nel momento più convulso e tragico dell'esistenza (Zosima, dopo il duello e lo schiaffo umiliante e Aleša, dopo il momento della rivolta e della tentazione).

In conclusione Slonimskij divide i vari tipi di *vdrug* in queste categorie:

- a) stilistico (modo narrativo);
- b) relativo allo sviluppo dell'intreccio (nella trama entrano situazioni improvvise o casuali);
- e) compositivo (rottura della narrazione);
- d) ideologico e emotivo (lo scontro delle contraddizioni ideologiche, idee e caratteri contrastanti);
- e) rivelazione della linea nascosta della *motivirovka* (la verità personale e la verità nei rapporti con gli altri);
- f) mistico (rivelazione dell'idea religiosa).

L'esauriente presentazione che abbiamo voluto dare alle argomentazioni di Slonimskij vuole essere innanzitutto un'introduzione alla carrellata su come il nostro avverbio sia stato osservato e interpretato dai molti critici che si sono occupati di Dostoevskij. Molte delle tesi esposte dal critico di *Kniga i revoljucija* sono state

ormai superate. Ciò naturalmente non diminuisce il valore di alcune osservazioni molto acute che, come vedremo in seguito, sono state ampiamente seguite e sviluppate da altri specialisti che si sono occupati del problema da noi trattato.

L'altissima frequenza del *vdrug* può essere inclusa in quel principio stilistico, tipico di Dostoevskij, che i critici sono concordi nel definire *ripetizione di una stessa parola*. Tynjanov, per esempio, nella sua notissima teoria sulla parodia, dice che l'autore "riesce a parodiare anche la saturazione emotiva tramite la ripetizione di una stessa parola" (Tynjanov 1921: 43). Grossman, a sua volta, considera "il corso della narrazione, infarcito di digressioni riserve ripetizioni e accentature", come il tentativo dello scrittore di innalzare l'espressività della propria lingua (Grossman 1922: 71). Čičerin nota, che "la prima cosa che colpisce all'analisi sono le iterazioni verbali" ed è "caratteristico dello stile dostoevskiano, al contrario di quello tolstoiano, la ripetizione e il significato particolare proprio di una singola parola" (Čičerin 1929: 76-77). E ancora, trent'anni più tardi, Čičerin ripeterà la sua idea: "L'autore e i suoi eroi si aggrappano a una sola parola, anche la più semplice, vedendo in essa l'unica e insostituibile espressione del loro pensiero" (Čičerin 1959: 425). La nostra analisi statistica ci dimostra però, che alla parola *vdrug* non si aggrappano "l'autore e i suoi eroi", ma solamente il primo.⁶ Il *vdrug* nella parola dell'eroe è usato infatti solo nel 18,08% dei casi complessivamente esaminati.

Questi comunque i dati relativi all'uso del *vdrug* nel *discorso diretto*:

Tabella 3

	BL	D	ZiMD	ZiP	I	B	SSC	BK	med.
%	–	–	3,96	2,70	18,01	31,57	–	22,66	18,08

6 È necessario a questo punto fare una precisazione. Quando parliamo della *reč' avtora*, abbiamo in mente sia il *rasskazčik-povestvovatel'*, sia l'*avtor* vero e proprio. Distinguiamo cioè solo la "parola dell'eroe" dalla "parola del narratore". Distinguere l'"autore" dal "narratore" in questa sede non ci interessa.

Vorremmo a questo punto sottolineare come la nostra analisi statistica, affinché possa essere considerata credibile, ha tenuto pienamente fede alla cosiddetta legge dei numeri alti (più di 2500 pagine analizzate), la cui importanza era già stata sottolineata da Tomaševskij (Tomaševskij 1918: 131).⁷

In questo contesto non sarà superfluo ricordare ancora Tynjanov. Egli scrive: "I contrasti si rivelano nei discorsi dei personaggi: in questi discorsi il finale è costantemente in contrasto con il suo inizio, in contrasto non solo a causa del passaggio improvviso a un tema diverso (...), ma anche a causa del cambiamento di tono: i discorsi degli eroi, all'inizio tranquilli, alla fine diventano frenetici, e viceversa" (Tynjanov 1921: 19-20). Questa considerazione è perfettamente esatta, e non solo dal punto di vista della parodia. Il fatto è, che in tali "passaggi improvvisi" l'avverbio *vdrug* non compare quasi mai e in generale esso svolge nella "parola dell'eroe" una funzione del tutto diversa. Legittima è invece l'osservazione della Utechina, quando, nell'analisi di *Selo Stepančikovo i ego obitateli*, nota, prendendo a esempio una lunga frase della "parola del narratore", come essa "rappresenti il modello di un magistrale crescendo di ironia che esplode alla fine della frase e stupisce il lettore con l'effetto inatteso dello smascheramento" (Utechina 1964: 105):

Маменька долго не благословляла его на женитьбу, проливая

7 Il metodo statistico messo di fronte al metodo soggettivo-estetico mostra in effetti alcune lacune o, meglio, alcuni limiti, proprio in considerazione della "legge dei numeri alti" che condizionano la ricerca statistica (dove solo un materiale molto ampio può dare dei risultati concreti). Il metodo soggettivo-estetico, al contrario, riesce a esprimersi anche su di un campo molto ridotto (addirittura su un singolo capoverso). Tomaševskij comunque considera, che i "numeri" sono altrettanto "vivi" delle caratteristiche liriche del critico soggettivista. Più scettico sembra a questo proposito Vinogradov che, al pari di Guiraud (cf. Guiraud 1959), sostiene la necessità di lavorare sulla base di un'analisi storico-oggettiva, che comprende un'analisi storico-linguistica (e qui rientra l'analisi linguistico-statistica), e di un'analisi storico-stilistica (cf. Vinogradov 1959: 3-4; Vinogradov 1961: 205).

горькие слезы, укоряла в эгоизме, в неблагодарности, в непочтительности; доказывала, что имения его, двести пятьдесят душ, и без того едва достаточно на содержание его семейства (то есть на содержание его маменьки со всем ее штабом приживалок, мосек, шпицев, китайских кошек и пр.), и среди этих укоров, попреков, взвизгиваний *вдруг*, совершенно неожиданно вышла замуж сама (Dostoevskij 1956-1958: II: 415).⁸

Effettivamente in questo caso l'ironia è evidente, con un passaggio del tutto inaspettato, contrastante il pacato inizio della frase, come direbbe Tynjanov, e tale passaggio è espresso attraverso l'avverbio *vdrug*. Ma qui si parla della *reč' rasskazčika*, non della *reč' personaža*. Il nostro avverbio dunque, pur possedendo tutte le qualità primarie atte a creare con bruschi cambiamenti l'ironia (o la parodia), non è il mezzo stilistico con cui essa si esprime nella "parola dell'eroe".

Bachtin nota come Dostoevskij cerca per l'eroe "parole, massimamente significanti e quasi indipendenti dall'autore" (Bachtin 1968: 57). Gornfel'd a sua volta osservava, che né Dostoevskij "né i suoi eroi parlavano con tranquillità, ma in uno stato di tensione, quando l'importante è esprimersi, dire veramente la prima parola trovata, e se non ne esiste una pronta, è necessario formarla crearla inventarla" (Gornfel'd 1922: 29). Fra queste parole "create" rientra il nostro avverbio, quando, come giustamente ha osservato la Ivančikova, si trova in posizione debole, non accentuata (Ivančikova 1971: 421).

Troviamo il *vdrug* molte volte al posto dell'aggettivo *vnezapnyj*, lo troviamo ancora sospeso alla fine della frase seguito da tre punti, altre volte è sintatticamente talmente chiaro da non aver bisogno del supporto del verbo:

Тогда Иван Федорович принял было в Смердякове какое-то

8 Tutte le citazioni da Dostoevskij sono tratte, salvo diversa indicazione, dalla suddetta edizione. Nel testo sono riportati il volume (in numeri romani) e la pagina (in numeri arabi).

вдруг участие, нашел его даже очень оригинальным (IX: 334).

Но что в минуту самых сильных рыданий он, Исай Фомич, должен *вдруг*, как бы невзначай, вспомнить (это *вдруг* тоже предписано законом), что есть пророчество о возвращении евреев в Иерусалим. Этот переход *вдруг* и неременная обязанность этого перехода чрезвычайно нравились Исаию Фомичу... (III: 513).

А я, знаете, все собирался к Боткину, и *вдруг*... (X: 349).

И *вдруг* в довершение всего вы *вдруг* с этим письмом (IX: 278).

Il nostro avverbio, usato non in funzione del proprio verbo, ha in ogni modo una frequenza limitatissima: esso raggiunge infatti appena il 2,79% nell'ambito dei casi esaminati:

Tabella 4

	BL	D	ZIMD	I	ZiP	B	SSC	BK	med
%	–	–	5,94	–	2,74	10,53	2,50	2,83	2,79

Dall'analisi fatta risulta inoltre che tale minima percentuale ricopre in massima parte la "parola dell'eroe". Possiamo quindi dedurre che il *vdruk* svolge in tale contesto una funzione nettamente distinta dalla funzione che svolge nella "parola del narratore". Tale funzione infatti ben si adegua all'idea dostoevskiana di *glavnoe vyskazat'sja*, in quanto

целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более на литературный (IV: 15-16).

La maggior parte degli specialisti si è comunque occupata del *vdruk* dal punto di vista compositivo – non dunque l'avverbio in se stesso, ma come mezzo, atto a esprimere o, meglio, a sottoli-

neare un determinato *priem*, tipico del modo di raccontare di Dostoevskij. L.P. Lobova nota, per esempio, che è possibile incontrare l'avverbio *vdrug* "in diversi casi: esso segnala il sorgere improvviso delle sensazioni, degli slanci e delle rinunzie affettive, delle contraddizioni emotive, come pure il cambiamento improvviso di situazioni, l'interferenza inaspettata di fattori esterni e il mutare improvviso del tono e del senso del discorso" (Lobova 1927: 11). Šenšin, a sua volta, osserva come in *Dvojniki* "ci troviamo di fronte al procedimento dell'azione improvvisa da parte dell'eroe, caratteristica generale delle trame dostoevskiane" (Šenšin 1968: 223). Queste e altre considerazioni dello stesso tipo non sono però esenti da una certa superficialità speculativa, essendo il loro unico merito quello di aver trasportato su di un piano critico ciò che in Dostoevskij è visibile fin dalla prima lettura.

Più acute ci sembrano perciò le osservazioni di Čičerin e di Bicilli. Čičerin osserva come gli *epitety* in Dostoevskij, fra i quali annovera anche il *vdrug*, non sono mai fini a se stessi, bensì una specie di anello intermedio (*promežutočnoe zveno*) fra l'oggetto, l'azione e il personaggio che si serve appunto dell'oggetto per compiere una determinata azione:

Дверь из другой комнаты *вдруг* скрипнула тихо и робко, как бы рекомендуя тем, что входящее лицо весьма незначительно, и чья-то фигура, впрочем весьма знакомая господину Голядкину, застенчиво явилась перед самым тем столом, за которым помещался герой наш (I: 260).

Nell'esempio citato la porta che "improvvisamente" si apre "silenziosa e timida" ci avvisa allo stesso tempo, che anche al personaggio che sta per entrare possiamo attribuire le stesse caratteristiche – e nel nostro caso il personaggio è il signor Goljadkin II (Čičerin 1927: 57). Bicilli compie una osservazione più o meno simile, quando annota che "non è possibile non vedere come tali mutamenti simboleggiano in un certo senso il carattere dei processi psichici vissuti dagli eroi" (Bicilli 1945-1946: 9). La differenza fra le due osservazioni sopraesposte consiste nel fatto, che mentre la

prima include in sé il rapporto oggetto-azione-personaggio ed è per questo più completa, la seconda tiene in considerazione soltanto il rapporto azione-personaggio. Vinogradov, a questo proposito, osserva come in *Dvojnĭk* "si ripetono continuamente le descrizioni dei processi spirituali, i cui segni diventano manifesti tramite determinate azioni esteriori" (Vinogradov 1929: 225-226). Il *vdrug* svolgerebbe dunque la funzione di collegamento fra il mondo interiore dell'eroe e il mondo esterno. Questa interpretazione, l'esterno cioè come riflesso delle fratture dell'"io", ci sembra la più esatta fra le molte proposte ed è quella che più si avvicina, come vedremo, alla nostra interpretazione dell'improvviso dostoevskiano.

Il problema della *motivirovka* in Dostoevskij è stato più volte al centro dell'interesse dei critici. Tale problema include in sé una quantità di considerazioni secondarie: dall'*esposizione concisa* (*sžatost'*) della storia, al fatto che gli eroi dostoevskiani siano presentati, come direbbe Bachtin, *sull'ultima soglia* (Bachtin 1968: 83) e non già nel loro processo formativo e, superando la critica letteraria e prendendo in considerazione il lato filosofico-sociale dell'arte di Dostoevskij, fino all'idea, espressa dall'uomo del sottosuolo, che l'uomo è libero e pertanto può violare qualsiasi regola impostagli. Ma di ciò parleremo più oltre. A noi interessa come il *vdrug* sia stato interpretato in questo contesto. Per capire come la critica ancora non sia giunta a una visione completa e oggettiva dell'arte di Dostoevskij, ci bastano due esempi affatto contraddittori. Porošënkov afferma per esempio che "l'assenza della *motivirovka* induce gli eroi a commettere azioni convulse, quasi a piegarsi e a spezzarsi, a compiere atti improvvisi. Da ciò deriva la frequenza dell'avverbio *vdrug*" (Porošënkov 1968: 199-200). A sua volta Šenšin osserva che "l'azione improvvisa dell'eroe dostoevskiano è sempre psicologicamente motivata, ed essa è presente nella maggior parte dei casi nei personaggi dalla doppia coscienza" (Šenšin 1968: 225). Se possiamo concordare con la prima interpretazione, perché essa non contrasta con quanto sopraesposto sul rapporto mondo esterno – personaggio, nel secondo caso non possiamo essere assolutamente d'accordo con l'osservazione, secondo la quale il procedimento dell'azione improvvisa sarebbe una prero-

gativa dei personaggi dalla doppia coscienza. Anche non volendo tenere in considerazione la possibilità che tutti gli eroi dostoevskiani abbiano il proprio *alter ego*, non è assolutamente vero che il *vdrug* sia più usato, mettiamo, per Goljadkin, e meno per Myškin o Aleša Karamazov (o, al limite, per personaggi minori, come Snegirev o Iljušečka). Il *vdrug* è usato costantemente, anche quando la narrazione non segue il personaggio principale (difficile, del resto, da stabilire in alcuni casi) ed è usato in continua progressione, indipendentemente dalla forma e dal contenuto dell'opera narrativa.

Molti critici hanno tentato di trovare una spiegazione al *vdrug* dostoevskiano, collegandolo con il *sjužet* estremamente complicato dei suoi romanzi. Čičerin molto giustamente nota che "le situazioni si condensano in una pesante valanga. Si spezza l'equilibrio che teneva i personaggi nella loro posizione consueta. La brusca e improvvisa uscita di qualcuno dirada l'atmosfera, dà un nuovo indirizzo allo sviluppo dell'azione" (Čičerin 1927: 86). Lo stesso Vinogradov non è estraneo a questo tipo d'interpretazione compositiva del nostro avverbio, quando trova in Dostoevskij "infinite indicazioni d'interruzione improvvisa di un'azione già iniziata e il passaggio improvviso a una nuova azione. L'avverbio *vdrug* è il segnale della intersecazione d'un ordine di movimenti con un altro" (Vinogradov 1929: 228).

Belkin, in uno dei rari studi dedicati completamente al *vdrug* (oltre al citato Slonimskij), nota, che l'avverbio "segnala quell'incontro e quell'avvenimento che hanno un ruolo determinante nei destini di una determinata persona e talvolta sono incontri e avvenimenti catastrofici" (Belkin 1973: 129). Queste osservazioni, giuste nel loro principio, sono però a nostro avviso limitate in quanto prendono in considerazione solamente uno dei valori semantici dell'avverbio, quello infatti del passaggio improvviso a una nuova azione. Sarà bene, a questo punto, osservare un'altra qualità dell'avverbio *vdrug* – la sua polisemia. Nella nostra analisi statistica abbiamo osservato come l'avverbio, nei 2079 casi esaminati, sia collegato con ben 701 verbi di significato diverso. Troviamo *вдруг проговорил* e *вдруг остановился*, *вдруг явился* e *вдруг покраснел*, e ancora *вдруг схватил* e *вдруг почувствовал*, oppure

вдруг (Александре) минуло двадцать пять лет е вдруг умер.

Vediamo comunque in ordine decrescente i verbi che maggiormente si accompagnano con l'avverbio *vdруг* e che coprono con le loro 697 occorrenze il 33,5% dei casi complessivamente esaminati (il numero davanti al verbo indica il numero delle occorrenze):

41	стать
36	проговорить
35	сказать
34	остановиться
32	спросить
31	стать
29	воскликнуть
	обратиться
28	начать
23	крикнуть
	прибавить
22	почувствовать
21	вскричать
	явиться
20	засмеяться
18	заговорить
17	схватить
16	заметить
	очутиться
15	броситься
	вспомнить
	встать
14	вскочить
	выйти
	вырваться
	подняться
	покраснеть
13	вздрагнуть
	захотеться

	мелькнуть
	обернуться
	повернуться
	раздаться
12	начинать

Affinché risulti con ancora maggior evidenza, come il *vdrug* in Dostoevskij sia inteso con insolita polisemia, abbiamo distribuito le sue occorrenze in varie *categorie significanti*:

1) Nel primo gruppo sono inseriti gli interventi dell'avverbio che compaiono in relazione al *discorso diretto* (DD). Non sono necessariamente legati a verbi che indicano l'inizio o la fine di un discorso, ma semplicemente a tutti i verbi di moto, che indicano uno stato di particolare esaltazione, di isterismo, e simili, che Dostoevskij ha pensato di usare per mostrare la "rottura", la "nervosità", la "difficoltà" di un dialogo fra "esseri", per usare un'espressione di Šatov:

Он лежал, заложив руки за голову, и тоже о чем-то думал.
Вдруг он спросил меня:
 – Что, тебе теперь очень тяжело? (III: 454).

Сегодня гроб выносили и чуть не уронили, – *вдруг* проговорил я вслух, совсем не желая начинать разговора, а так почти нечаянно (IV: 208).

Нет... я с Перезвоном... у меня такая собака теперь, Перезвон. Славянское имя. Там ждет... свистну и влетит. Я тоже с собакой, – оборотился он *вдруг* к Илюше, – помнишь, старик, Жучку? – *вдруг* огрел он его вопросом (X: 44).

2) Con il termine *cambiamento esteriore* (CE) si vuole indicare tutti quei momenti che caratterizzano il comportamento nei casi in cui non si riesce a nascondere o a soffocare un sentimento, una sensazione o una semplice percezione. Questo particolare stato d'animo allora s'esterna nelle espressioni più diverse, che vanno da

una timida richiesta di chiarimento a urla e grida inumane, dal pianto al riso, dal rossore sulle guance al pallore sul viso, dall'occhiata sbalordita a quella appena percepibile, dal tremore evidente a una malcelata impassibilità:

Но в этот раз случилось не то: Петров *вдруг* побледнел, губы его затряслись и посинели; дышать стал он трудно (III: 498).

Князь *вдруг* покраснел, и что-то как будто дрогнуло в его сердце (VI: 261).

Иван Федорович слушал и мутно глядел на него; но *вдруг* лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку, и только что председатель, с удивлением на него смотревший, кончил говорить, он *вдруг* рассмеялся (X: 224).

3) i *vdrug* di *movimento* (M) sono limitati. Le situazioni che l'avverbio sottolinea sono abbastanza comuni; alzarsi, sedersi, saltar su, girarsi, uscire, correre, scappare:

Она *вдруг* вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве, и, вся стремясь ко мне, но все еще робея и не смея сойти с места, протянула ко мне руки (IV: 238).

Но Рогожин *вдруг* остановился пред картиной (VI: 247).

Но он не дал, даже *вдруг* испугался за свои цветы, точно их хотели у него совсем отнять, и, поглядев на могилку и как бы удостоверившись, что все уже сделано, кусочки покрашены, *вдруг* неожиданно и совсем даже спокойно повернулся и побрел домой (X: 332).

4) Fra quelli che sono dei puri *gesti* (G), si comprende anche quello volgare dello sputo che puntualizza la situazione eccezionale, scandalistica che in Dostoevskij ricorre. È ciò che Bachtin definisce "carnevalizzazione":

Варя дернула раз, другой, изо всей силы, но не выдержала и

вдруг, вне себя, плюнула брату в лицо (VI: 134-135).

Душка мой! – проговорил господин Голядкин-младший, скорчив довольно неблагопристойную гримасу господину Голядкину-старшему, и *вдруг*, совсем неожиданно, под видом ласкательства, ухватил его двумя пальцами за довольно пухлую правую щеку (I: 289).

Когда стали засыпать могилу, он *вдруг* озабочено стал указывать на валившуюся землю и начинал даже что-то говорить, но разобрать никто ничего не мог, да и он сам *вдруг* утих (X: 332).

5) Dicendo *vdrug* di *sensazione* (S) intendiamo riferirci all'interiorità del personaggio, indicando sue incertezze, dubbi, convinzioni, sensazioni appena abbozzate, ma anche fratture profonde che lasciano il segno per tutta la vita:

Случилось, что я *вдруг* даже ставил их выше себя. У меня как-то это *вдруг* делалось: то презираю, то ставлю выше себя (IV: 168).

Страшная злоба против нее закипела *вдруг* в моем сердце; так бы и убил ее, кажется (IV: 235).

Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это *вдруг*, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты (IX: 452).

6) I *vdrug* di *apparizione* (A) sono quelli che più si avvicinano al genere del romanzo-avventura attribuito, solo in parte a ragione, a Dostoevskij. Tali *vdrug* non sono collegati soltanto alle situazioni concrete (come in Puškin e Lermontov), ma anche all'apparire improvviso di un'idea ben precisa, di un ricordo nitido (non di una sensazione difficilmente decifrabile sul momento):

Это был тот самый знакомый ему пешеход, которого он, ми-

нут с десять назад, пропустил мимо себя, и который *вдруг*, совсем неожиданно, теперь опять перед ним появился (I: 253).

Вдруг одна мысль пронеслась в голове его... (I: 318).

Тут *вдруг*, пока я стоял и приходил в себя, – *вдруг* мелькнул передо мной мой револьвер, готовый, заряженный, – но я в один миг оттолкнул его от себя (X: 439).

7) Tutto ciò che non rientra nelle sei categorie precedenti è riunito nel gruppo definito *altro*. Si tratta dei più svariati usi del *vdrug* che confermano la sua estrema estensione semantica:

... под утро *вдруг* заснул, проспал четыре часа и проснулся в сильнейшем и беспорядочном припадке ипохондрии (VI: 546).

Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут *вдруг*, в одиннадцатом часу, перестал (X: 422).

La tabella che vi proponiamo indica le percentuali relative alle diverse categorie significanti dell'avverbio *vdrug* per ogni singola opera analizzata e le percentuali medie;

Tabella 5

Categoria significante	BL	D	ZiMD	ZIP	I	B	SSČ	BK	% med.
DD	–	1,24	7,92	12,16	32,96	52,64	7,50	32,94	29,24
CE	38,46	20,99	15,84	21,62	15,27	5,26	5,00	17,45	16,79
M	–	12,34	15,84	10,81	9,17	5,26	10,00	7,44	8,66
G	–	12,34	3,96	1,35	4,81	–	7,50	5,76	5,44
A	30,76	28,40	18,82	17,57	9,32	5,26	30,00	11,16	12,31
S	15,39	13,58	10,89	27,03	15,12	5,26	25,00	12,32	13,85
Altro	15,39	11,11	20,79	9,46	10,61	15,79	12,50	10,10	10,92
Tot. *	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

* Nel totale sono compresi i dati della Tabella 4.

Com'è evidente, la categoria significativa di gran lunga più diffusa del nostro avverbio – copre il 29,24% fra i casi complessivamente esaminati – è quella che noi abbiamo denominato "vdrug in relazione a un discorso diretto" (DD). Vediamo ancora un esempio:

Он пошел к этой женщине... – тихо прибавил Алеша.

А вы думаете, что я эту женщину не перенесу? Он думает, что я не перенесу? Но он на ней не женится, – нервно рассмеялась она *вдруг*, – разве Карамазов может гореть такую страстью вечно? Это страсть, а не любовь. Он не женится, потому что она и не выйдет за него... – опять странно усмехнулась *вдруг* Катерина Ивановна.

Он, может быть, женится, – грустно проговорил Алеша, потупив глаза.

Он не женится, говорю вам! Эта девушка – это ангел, знаете вы это? Знаете вы это! – воскликнула *вдруг* с необычайным жаром Катерина Ивановна (IX: 187).

Ora mi sembra chiaro, che i tre *vdrug* dell'esempio proposto non aprono assolutamente una nuova via nell'intreccio del romanzo. E di tali esempi se ne potrebbero citare in quantità. E diremo ancora, che il *vdrug* in relazione a un discorso diretto si trova nella maggior parte dei casi a dialogo già iniziato, è cioè parte integrante del dialogo, e non al suo inizio, quando in realtà una frase, detta all'improvviso da uno dei personaggi, potrebbe effettivamente aprire una nuova pagina nella trama narrativa. Certo, Bachtin giustamente sottolinea come i personaggi dostoevskiani vivano (compiono cioè delle azioni), soltanto se messi in contatto l'uno con l'altro – lo scontro come *motivirovka*. E lo scontro più usuale è il dialogo. Noi non neghiamo questa affermazione, anzi, essa ci verrà utile in seguito, ma in questo momento ci preme solamente sottolineare come sia errato "recintare" il nostro avverbio in un unico valore semantico e esclusivamente da esso trarre le conclusioni sopraesposte.

Sullo stesso piano, anche se da un punto di vista diverso, dobbiamo considerare la ricerca sul *vdrug* dostoevskiano in re-

lazione al cosiddetto problema dell'"attrattività" (*zanimatel'nost'*) che in Dostoevskij è collegato con la tipologia del romanzo d'avventure. *L'ugolovno-detektivnoe vdrug*, come lo definisce Belkin (Belkin 1973: 134), sarebbe il mezzo atto a "interessare e allo stesso tempo sbalordire il lettore" (Bicilli 1945-1946: 9). Davidovič porta un'infinità di esempi con il *vdruk* come dimostrazione di alcune caratteristiche compositive in Dostoevskij: *narastanie dejstvija e predskazanie katastrofy* (Davidovič 1924). Belkin ancora osserva, che "l'intreccio avventuroso-poliziesco, lo sviluppo generale basato su delitti, assassini, casualità, imprevisti, marcati contrasti (caratteristica di Dostoevskij la parola *vdruk*), costituiscono in un certo senso la forza realistica" del romanzo (Belkin 1959: 52). Čičerin a sua volta, considerando il non lieve peso che aveva nello scrittore l'importanza del successo commerciale, nota come egli "teneva nella massima considerazione l'attrattività della letteratura e cercava d'equilibrare il pesante bagaglio filosofico dei suoi romanzi con una viva tensione dell'intreccio. Definire comunque avventurosi i romanzi di Dostoevskij non è possibile, tale definizione non esaurisce le loro qualità" (Čičerin 1927: 132).

Dal problema della *zanimatel'nost'* alla "professionalità" di Dostoevskij il passo è breve. Ma proprio perché lo scrittore era in primo luogo un serio professionista, è errato considerare il *vdruk* nel senso sopraesposto, come mezzo per sviluppare la trama, una specie di trucco professionale. È pur vero, che secondo le norme dell'analisi statistica più una parola si ripete, meno essa è razionale, ovvero essa diventa agli occhi dell'autore meno "significante".⁹ Ma basterà citare alcune considerazioni dello scrittore per comprendere come la forma, qui nel senso di lingua e stile, occupasse una posizione di primaria importanza nel lavoro creativo dostoevskiano. Egli, per esempio, litigava con la propria corretrice

9 Uno studio sull'opera di Eugenio Montale ci dice, per esempio, che il poeta ha usato nell'arco d'una parte della sua produzione letteraria ben 3337 parole in una sola occasione, cioè con la frequenza 1. Risulta chiaro come l'impiego di una di queste parole sia il risultato di uno studio più o meno approfondito o, in ogni caso, d'una ben determinata "scelta" (cf. Cortelazzo 1971: 58).

di bozze, perché si ostinava a mettere la virgola davanti a *čto*, mentre Dostoevskij ripeteva:

Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили (*F.M. Dostoevskij v vospominanijach* 1912: 136).

E ancora considerava come "užasno mnogo sovremennyh povestej i romanov vyigrali by, esli by ich sokratit" (*Graždanin* 1873: 18: 563¹⁰), osservando, anzi come il grande scrittore si riconosce più da quanto è stato capace di tagliare, che da quanto egli ha scritto. Di *Bednye ljudi* diceva che *slova lišnego net* (Dostoevskij 1928: I: 86). Queste e molte altre simili considerazioni ci inducono a pensare che il *vdrug* dostoevskiano sia un fatto pienamente "cosciente": diversamente non potrebbero trovare giustificazione alcune particolarità stilistiche collegate con l'uso dell'avverbio, come, per esempio, le costruzioni *vdrug i sovsem neožidanno*, oppure *vdrug soveršenno neožidanno*, o ancora, come osserva L.P. Lobova, la correlazione fra *vdrug* e *vpročem*. (Lobova 1927: 12). E che dire, inoltre, del fatto, che nell'unico, vero romanzo d'appendice, *Unižennye i oskorblennye*, dove la "tecnica" stessa della pubblicazione esigeva il *vdrug* alla fine delle puntate, dove effettivamente era più che mai necessario "interessare e allo stesso tempo sbalordire il lettore", dove Dostoevskij non di rado pagava effettivamente il tributo all'"attrattività" (Grossman 1961: 110-112), il nostro avverbio non compare quasi mai.

Ultimamente sono apparsi due articoli che si occupano del problema "dell'improvviso" in Dostoevskij sotto l'aspetto temporale. Gej definisce il *vdrug* un "avverbio di tempo" e sottolinea come esso abbia "poco interessato il ricercatore nella sua diretta funzione riempitiva del tempo, come il portatore di costanti temporali del mondo artistico" (Gej 1975: 227). Anche Toporov si sofferma sulla funzione temporale che l'avverbio racchiuderebbe in se stes-

10 Ora in Dostoevskij 1972-1990: XXI: 84 (NdA).

so. Grazie al *vdrug*, definito una specie di *klassifikator situacii*, il tempo acquista "un'inusuale velocità e la misurazione dello stesso procede esclusivamente per attimi" (Toporov 1973: 95). Sullo stesso piano si pone anche Gej, quando osserva che il *vdrug*, pur non essendo l'antitesi di *vsegda*, rappresenta in un certo modo "il pulsare del tempo" (*tolčok vremeni*; Gej 1975: 278). Il *vdrug* viene dunque interpretato come la "discriminante" d'una particolare tecnica di montaggio cinematografico che scandisce "a scatti i quadri carichi di tensione di un film" (Ivanov 1972).¹¹

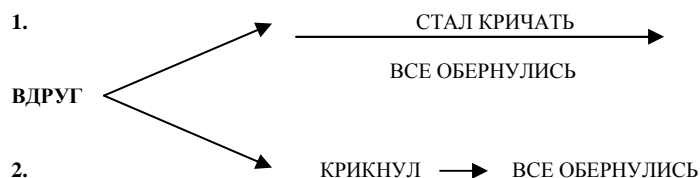
Tale interpretazione ha secondo noi un difetto d'impostazione. L'avverbio viene infatti osservato non come unità minima del discorso, ma inserito direttamente in un contesto troppo vasto, o, se vogliamo, osservato fuori, dall'esterno di quelli che sono i canoni della poetica dostoevskiana. Quando si definisce il *vdrug* come mezzo capace di sottolineare il "pulsare" del tempo "a scatti", si considera il tempo narrativo in Dostoevskij relativamente a ciò che sta *prima* e *dopo* il lasso di tempo vissuto dai personaggi. Effettivamente la prima parte del romanzo *Idiot* potrebbe avere per titolo *Una giornata del principe Myškin*, giornata, per quanto "tipica" (pur essendo "particolare") ed "esauriente" essa sia, che rap-

11 Questo tipo di interpretazione "temporale" del *vdrug* in Dostoevskij può essere messo a confronto con quello analizzato da Zundelovič Ja.O. a proposito di *Delo Artamonovyč* di Gor'kij (cf. Zundelovič 1956). In Dostoevskij lo scorrere del tempo è determinato direttamente dalle azioni dei personaggi. Il tempo "aperto", collegato cioè con un ben definito periodo storico (cf. Lichačev 1967: 217-218), è soltanto apparente, in quanto i romanzi dostoevskiani non si svolgono "da... a" un determinato evento storico (come per esempio *Vojna i mir*), ma "da... a" un determinato evento personale, esclusivo cioè del personaggio. Gor'kij si pone in mezzo a queste due tendenze, facendo vivere ai propri eroi, la famiglia degli Artamonovy, sì una propria vita, indipendente dallo scorrere del tempo "storico", anche se esso è sempre presente come fattore "esterno" e perciò si presenta agli occhi della famiglia descritta da Gor'kij come *vdrug*. Dice Zundelovič che "istoričeskie sobytija kažutsja Artamonovym nagrjanuvšimi otkuda-to *vdrug*". Il tempo "aperto" della narrazione si identifica con il tempo "chiuso" degli eventi individuali dei personaggi e "sobytie v sem'e soprjaženo s sobytiem istoričeskim i ot pervogo *vdrug* otsčityvajut Artamonovy srok do vtorogo *vdrug*".

presenta un momento brevissimo di tutta la vita del personaggio. In questo senso si può certamente parlare di tempo "a scatti", visto proprio, in termini cinematografici, come montaggio di alcuni (o di uno solo) avvenimenti della vita del principe, dove gli intervalli non hanno la minima importanza e dove tutto si svolge fra un *vdrug* e l'altro. Ma se prendiamo la giornata in se stessa, dall'incontro di Myškin con Rogožin in treno la mattina, fino allo scandalo in casa di Nastasija Filippovna la sera, cioè da un ben determinato *inizio* a una altrettanto ben definita *fine* (cf. Lotman 1972: 252-261) ci rendiamo subito conto, che siamo di fronte a un succedersi di *avvenimenti continui* (azione ininterrotta) che prosegue, convulsamente fin che si vuole, ma *costantemente* e non quindi "a scatti". E partendo da questo principio si possono ben capire le quasi insormontabili difficoltà che ogni regista, sia di teatro che di cinema, si trova dinnanzi ogniqualvolta deve sceneggiare un romanzo di Dostoevskij. È infatti molto più semplice sceneggiare alcuni episodi di un'intera vita o di una "storia" che si protrae per parecchi anni (vedi per esempio il film *Vojna i mir* del regista Bondarčuk), scartandone i meno significativi e scartando i momenti di "non-azione", piuttosto che sceneggiare un solo episodio, complesso, dove gli intervalli di tempo praticamente non esistono (e non è possibile quindi cambiare di colpo quadro) e dove soltanto le azioni, tutte collegate fra loro, durano da sole ben oltre i limiti normali di uno spettacolo cinematografico o teatrale (la prima parte di *Idiot* dura ininterrottamente quasi 24 ore).

Il *vdrug*, dunque, può avere, se accettiamo tale impostazione del problema, più una funzione continuativa che una funzione di rottura. Prova ne sia che i verbi servili *stat'* (cominciare) e *načat'* sono fra i più usati in relazione all'avverbio. E tali verbi indicano l'inizio di un processo (reso tanto più evidente dal verbo infinito d'aspetto imperfettivo che li segue), che può sembrare perfino in contraddizione con il significato della parola "improvvisamente". L'inizio improvviso di un processo (o di un'azione) non si esaurisce in un momento (o in uno "scatto"), ma continua nel tempo, a differenza di un'azione improvvisa che inizia e termina nello stesso istante in cui si è svolta. *Vdrug stal kričat'* non è la stessa cosa di

vdrug kriknul e il valore temporale della frase *vdrug stal kričat' i vse obernulis'* si differenzia dal valore di *vdrug kriknul i vse obernulis'*. Nel primo caso, com'è evidente, abbiamo di fronte due *azioni contemporanee*, ovvero l'inserimento di un'azione nell'altra che avrà fine con un'altra azione (per esempio *utich*), mentre nel secondo caso si tratta di due *azioni consecutive*, indipendenti, anche se consequenziali, l'una dall'altra. È evidente che anche il "tempo narrativo", osservato da questa particolare prospettiva, si differenzia notevolmente nei due casi esaminati. Graficamente questi due esempi potrebbero venir rappresentati in questo modo:



Il problema del "tempo narrativo" in Dostoevskij non può comunque esaurirsi analizzando solamente la funzione del *vdrug*. È un problema troppo complesso, di cui ci si è occupati poco¹² e sul quale pensiamo di tornare in altra sede. Per il momento ci interessa sottolineare come l'uso dell'avverbio *vdrug* in Dostoevskij, pur possedendo alcune funzioni temporali (di "continuità" comunque, non di "scatto"), abbracci un campo troppo vasto per poter essere definito in un'unica prospettiva.

Affinché il nostro avverbio sia presentato da tutti i punti di vista, sarà bene soffermarci velocemente sull'aspetto storico del problema. Cercheremo cioè di definire le fonti che hanno indotto Dostoevskij a servirsi tanto largamente del *priem neožidannogo dejstvija* proprio attraverso l'avverbio *vdrug*. Se si può in qualche

12 Diamo qui di seguito alcune indicazioni bibliografiche: Cejtin 1927; Vološin 1933; Lichačev 1967: 319-334; Pletnev 1967; Warren 1948: 152-155; Fridlender 1964: 210-211, 230, 246, 259-260; Karlova 1974: 143.

modo parlare di influenza esterna (oltre naturalmente alle letture dei romanzi-avventura stranieri), allora essa deve essere ricercata nella prosa di Karamzin che Dostoevskij leggeva e ammirava. A differenza di altri suoi contemporanei (Gogol', Puškin, Lermontov), egli aveva portato una lieve variazione alla combinazione *kak-vdrug*, abitudinaria, come abbiamo visto sopra, in altri scrittori. Al posto di *kak* Karamzin usa *no*:

(...) уже слышали мы шум его волнения – но *вдруг* переменялся ветер и корабль наш, в ожидании благоприятнейшего времени, должен был остановиться против местечка Гревзенда (Karamzin 1970: 711).

Questa particolarità stilistica gli permette in primo luogo di contrapporre la frase secondaria a quella principale, creando in tal modo due situazioni contrapposte, e in secondo luogo "libera" la frase secondaria dalla principale, creando praticamente due proposizioni autonome (Mrevlišvili 1960: 195). Questo procedimento, dal punto di vista stilistico, perché esclusivamente di questo si parla, è quello che più si avvicina al tipo dostoevskiano di *vdrug*. Questo non significa che in Karamzin la frequenza dell'avverbio sia più alta che in altri scrittori, anzi, significa solamente che Dostoevskij può aver notato questo particolare lessema proprio in Karamzin, appunto perché diverso e di maggior spicco risultava in esso l'uso di tale avverbio.

Molto acutamente Al'tman osserva che Dostoevskij "gioca non solo con il significato della parola, ma anche con la sua sonorità" (Al'tman 1958: 11). E il nostro avverbio, senza volerci soffermare sulla predilezione che lo scrittore nutriva per le espressioni massimali, rientra in quella categoria di parole con cui si può "giocare". In primo luogo è l'unico monosillabo esistente in russo per esprimere "l'improvviso",¹³ in secondo luogo la composizione fonetica della parola (quattro consonanti + una vocale) sottolinea l'aspetto "tagliente" dell'improvviso. E tale "assonanza" risulta anco-

13 Questi alcuni sinonimi più frequenti dell'avverbio *vdrug*: *neožidanno*, *vnezapno*, *neždanno*, *mgnovenno*, *v odin mig*, *vmig* (colloq.), *migom*.

ra più evidente, se osserviamo le molte espressioni del tipo: *vdrug vzdrognul*, *vdrug vskričal*, *vdrug vyrvalsja*. Questo particolare aspetto del problema da noi trattato è strettamente legato all'importanza che Dostoevskij poneva nella "parola viva". È noto come il discorso commemorativo su Puškin ebbe largo successo non solo per il contenuto, ma anche in misura non minore per il "come" il discorso fosse stato letto dallo stesso autore (cf. Blinov 1960). Per Dostoevskij "è possibile esprimere ogni pensiero, sensazione e addirittura intere profonde riflessioni con una sola parola. Ciò risulta possibile, quando il tono trasmette il contesto psicologico interiore del parlante, unicamente dentro il quale può essere compreso il significato della data parola" (Vygotskij 1934: 299). La tautologia acquista dunque una dimensione del tutto nuova: Dostoevskij, proprio a causa della diversa intonazione che sapeva dare a parole eguali, non poteva accorgersi delle costanti ripetizioni del *vdrug*, ovvero, pur anche se ne fosse accorto, esso suonava nei suoi pensieri e nella sua voce sempre diverso, perché "la parola vive solamente in un determinato contesto e in esso continuamente si modifica" (Čičerin 1929: 77). E non bisogna dimenticare, che a un certo punto della sua vita lo scrittore aveva iniziato a dettare, a "viva voce" cioè, le sue opere alla moglie-stenografa. E questo potrebbe spiegare come mai il *vdrug*, che in nuce indubbiamente già esisteva (vedi le 560 occorrenze dell'avverbio in *Prestuplenie i nakazanie*), sia andato via via sempre più sviluppandosi.

Non ci rimane a questo punto che accennare fugacemente a due momenti della vita di Dostoevskij che in qualche modo possono avere condizionato la scelta del *vdrug*. Belkin trova la giustificazione storica nell'epilessia dello scrittore: "L'attacco si presenta sempre *vdrug*. Lo stesso Dostoevskij ci pensava spesso... e temeva, che esso potesse manifestarsi nel momento meno opportuno... E perciò la parola *vdrug* aveva per Dostoevskij un significato diverso che in altri scrittori" (Belkin 1973: 133). Ma se l'epilessia indubbiamente si riflette nel suo opus letterario, non bisogna dimenticare un altro momento altrettanto decisivo della sua travagliata vita: la condanna a morte e la successiva grazia all'ultimo minuto. Ricorda Grossman, come lo scrittore, parlando agli amici in Si-

beria, disse "di non aver saputo nulla della grazia imminente e di essersi preparato alla morte: tutta la vita gli scorse davanti rapidamente, come in un caleidoscopio, fugace, come un fulmine e pittorescamente" (Grossman 1968: 189). La convinzione, provata sulla propria pelle, della possibilità di percepire in un attimo, improvvisamente, tutta una serie di sensazioni e ricordi, può dunque aver indotto Dostoevskij "a incarnarsi appassionatamente in un suo *verbum* preciso, scegliendolo come perno o *leitmotiv* del proprio messaggio poetico" (Ivanov 1972).

I. Abbiamo cercato, schematizzando per quanto ci è stato possibile, di mostrare in che modo "gli specialisti in Dostoevskij hanno più volte rivolto la loro attenzione al ruolo particolare nella poetica dello scrittore di una parola tanto breve come *vdrug*" (Gej 1975: 277). Secondo il nostro punto di vista c'è però in tutte queste ricerche un vizio di fondo: in Dostoevskij esiste il *vdrug*, la sua insolita frequenza attira l'attenzione dei ricercatori, ognuno, come abbiamo visto, interpreta tale particolarità in modo diverso, accostandosi ad essa ora dal punto di vista stilistico, ora dal punto di vista compositivo, ora da quello statistico, ora da quello temporale, ora da quello storico-biografico. Manca però una visione globale del problema, perché cioè l'avverbio in se stesso esiste in Dostoevskij. Non dunque il *vdrug* inserito in questa o quella caratteristica della prosa dostoevskiana (inserimento indubbiamente pertinente), ma il *vdrug* come "espressione diretta" di un certo modo particolare della maniera di raccontare di Dostoevskij.¹⁴

14 L'errore, secondo noi, consiste nell'aver voluto vedere comunque nell'avverbio *vdrug* ora una specie di funzione "cardinale" (nucleo) della storia (ma in effetti si potrebbe benissimo eliminare l'avverbio senza alterare la storia), ora come "indizio" ("la porta che improvvisamente si apre silenziosa e timida"), altre volte ancora come "catalisi" (essenzialmente in rapporto al tempo narrativo, dove il *vdrug* svolgerebbe una funzione "consecutiva", sebbene non "consequenziale"), mentre in realtà l'avverbio è un semplice "informante", legato esclusivamente alla de-

Vogliamo innanzitutto tornare ancora un attimo alla nostra analisi statistica. Quando sosteniamo, che il *vdrug* è una peculiarità della *reč' rasskazčika*, ci basiamo sul fatto che tale avverbio è adoperato nella *reč' personaža* solo nel 18% dei casi esaminati. Questa cifra può sembrare in un primo momento puramente indicativa, non essendo stato calcolato il rapporto medio fra la "parola del narratore" e quella dell'"eroe". Da un'analisi statistica condotta da Lesskis veniamo però a sapere, che nei romanzi degli anni '60 del secolo decimonono circa il 50% del testo (56.123 proposizioni su 72.103) appartiene alla "parola dell'eroe". Lesskis osserva inoltre che "in alcuni autori (Dostoevskij e altri) la parola dell'eroe occupa uno spazio ancora maggiore" (Lesskis 1963: 93). In uno dei primissimi studi di analisi statistica Michail Lopatto notava come in Dostoevskij su 100 pagine ben 60 fossero occupate dal dialogo (Lopatto 1918: 42). Possiamo quindi affermare con un buon margine di sicurezza (sebbene il calcolo sia approssimativo), che la *reč' personaža* occupa nell'opera di Dostoevskij circa il 55% del testo complessivo. Torniamo ora al nostro *vdrug*. Un rapido calcolo ci consente di definire le percentuali conclusive: il *vdrug* su un testo che occupa il 45% di tutto il materiale esaminato è usato all'82% dell'uso complessivo; viceversa, esso è usato al 18% dell'uso complessivo su un testo che copre il 55% di tutto il materiale esaminato. Questi dati ci permettono di concludere, che il *vdrug* è una particolarità della "parola del narratore". Ci occuperemo perciò solo della *reč' rasskazčika*.

II. Due sono secondo noi le linee generali su cui è basato tutto il lavoro creativo di Dostoevskij: in primo luogo l'"esposizione concisa" (*sžatost'*) intesa sia dal punto di vista stilistico (laconicità espositiva della narrazione), sia dal punto di vista compositivo (un gran numero di situazioni incluse in un tempo breve); in secondo luogo la concezione del personaggio presentato non

scrizione dell'intreccio ed è un "dato puro" e "immediatamente significativa". Soltanto se osservato da quest'ultimo punto di vista, l'avverbio può trovare una spiegazione plausibile nel concetto generale della poetica di Dostoevskij (cf. Barthes 1972).

nella sua evoluzione, non nella sua trasformazione, bensì "sull'ultima soglia", nel momento cioè della "crisi". Da queste due linee derivano altri due momenti della prosa dostoevskiana: la "indeterminatezza-incompiutezza", secondo la definizione di Bachtin (Bachtin 1968: 83), intesa come rifiuto di idee prestabilite, assolute e inconfondibili e l'"oggettivismo narrativo", inteso come non-interferenza nei fatti degli eroi, ovvero come attribuzione agli stessi di un'oggettiva realtà.

Abbiamo già sottolineato l'alta professionalità di Dostoevskij in rapporto al problema dell'"attrattività".¹⁵ Nonostante ciò lo scrivere dell'autore di *Bednye ljudi* non è mai "prolisso", come egli stesso sottolineava (Dostoevskij 1928: I: 86). Nel 1873, sulle pagine della rivista *Graždanin*, parlando di un racconto di Nedolin, scriveva:

Очень о многом можно догадаться из рассказа, хотя он быстр и краток. Но, положим, и не все объяснено – зачем объяснять? Было бы только вероятно (...). Да, рассказ г. Недолина несколько сжат, но знаете, батюшка, (...), что ужасно много современных повестей и романов выиграли бы, если бы их сократить (*Graždanin* 1873: 18: 563).¹⁶

Questa costante preoccupazione di scrivere solamente lo stretto necessario si riflette in tutte le componenti della narrazione dostoevskiana: dallo stile, dove dominano le cosiddette "espressioni massimali" (*predel'nye vyraženiija*) come *črezvyčajno*, *užasno*, *sliškom* (cf. Simina 1957: 122), alla composizione stessa della storia narrata. Vediamo solamente alcuni particolari. Il "paesaggio", per esempio. Già Cejtlin notava come esso non sia mai fine a se stesso, ma collegato alla situazione contingente (il tramonto è sempre legato alla catastrofe che si sta avvicinando; quando essa si è compiuta, è già mattina, è l'alba: non c'è il sole, il cielo è scuro, c'è la nebbia, come, per esempio, in *Idiot* e *Besy*; cf. Cejtlin 1927: 16). E qui è interessante notare come queste "descrizioni" siano da

15 Vedi pagg. 24-26.

16 Ora in Dostoevskij 1972-1990: XXI: 84 (NdA).

mettere in relazione al concetto del "tempo narrativo" in Dostoevskij. Soltanto all'azione corrisponde un tempo reale. Il paesaggio significa "staticità" ed esso non conosce il tempo, né quello "cronologicamente naturale" (per Lichačev "la gente nota il movimento e non vede l'immobilità" e "notare il movimento significa notare anche l'oggetto in movimento"; cf. Lichačev 1967: 212) né quello "convenzionale narrativo", come fu definito da Šklovskij (Šklovskij 1925a: 146). Il paesaggio in Dostoevskij è perciò estremamente limitato. Lo stesso discorso vale per il "ritratto". Grossman osserva, che "di solito egli sottolinea i visi dei suoi eroi con pochi tratti" e che "i tre secondi di osservazione", cui sono sottoposti i personaggi stessi, "sono straordinariamente caratteristici per la maniera di scrivere" di Dostoevskij (Grossman 1925: 134). Ancora vogliamo sottolineare le "indicazioni sceniche" o le "note" (*remarki*) usate dall'autore in margine al dialogo. Come osserva Iljušin (Iljušin 1969), Dostoevskij usa quasi sempre i "verbi di movimento" (*glagoly dviženija*) al posto dei "verbi discorsivi" (*glagoly govorenija*).¹⁷

Уверен, представьте себе! – отвела *вдруг* она его руку, не выпуская ее, однако, из своей руки, краснея ужасно и смеясь маленьким, счастливым смешком, – я ему руку поцеловала, а он – говорит: и прекрасно (IX: 273).

А вот, – вынул *вдруг* Иван Федорович пачку денег, – вот деньги... те самые, которые лежали вот в том пакете, – он кивнул на стол с вещественными доказательствами, – и из-за которых убили отца. Куда положить? ... (X: 225).

Папа, дайте маме цветок! – подняла *вдруг* свое смоченное сле-

17 Ci sembra degna di nota un'osservazione di carattere statistico di Lesskis: "V otlīčie ot drugich pisatelej, stremivšichsja raznoobrazit' leksičeskij sostav glagolov govorenija, izpol'zuemych v remarkach, L. Tolstoj čašče vsego podrjad upotrebljal odin in tot že glagol *skazal*. Tak v pervych sto remarkach v *Vojne i mire* izpol'zuetsja 16 raznych glagolov, v *Otcach i detjach* – 25, v *Idiote* – 43, u L. Tolstogo iz sotni 63 slovoupotreblenij prihoditsja na glagol *skazal*" (Lesskis 1963: 93).

зами лицо Ниночка (X: 329).

Questi esempi, dove i "verbi di movimento" sostituiscono i "verbi discorsivi", vanno egualmente inquadrati nella tecnica della "esposizione concisa": il verbo "discorsivo" è una ripetizione inutile, non serve, in quanto esso è già implicitamente incluso nel discorso diretto. Con un solo verbo lo scrittore ci dà contemporaneamente due informazioni – "disse" e "fece". Altri esempi si potrebbero fare, ma noi preferiamo citare ancora Dostoevskij:

Ну что только, что автор тянет вас в продолжение тридцати листов и *вдруг*, на тридцатом листе, ни с того ни с сего, бросает свой рассказ в Петербурге или в Москве, а сам тащит вас куда-нибудь в Молдо-Валахию, единственно с той целью, чтоб рассказать вам о том, как стая ворон и сов слетела с какой-то молдо-валахской крыши, и рассказав, *вдруг* опять бросает и ворон и Молдо-Валахию, как будто их не бывало вовсе, и уже ни разу более не возвращается к ним в остальном рассказе; так что читатель остается, наконец, в совершенном недоумении. Из-за денег пишут, чтобы только больше страниц написать! (*Graždanin* 1873: 18: 563¹⁸).

Bachtin dice, che Dostoevskij "raffigura sempre l'uomo sulla soglia dell'ultima decisione, nel momento di crisi e di rivolgimento incompiuto – e non predeterminabile – della sua anima" (Bachtin 1968: 83). Questo, in altre parole, significa, che il personaggio dostoevskiano non ci viene mostrato nel suo momento "formativo", ma già formato. L'eroe si presenta fin dalla sua prima apparizione con una coscienza ben determinata, un'idea precisa che viene messa a confronto con altre idee altrettanto determinate e precise. In *Podrostok*, per esempio, l'autore non si sofferma, o lo fa solamente di sfuggita, su "come" il suo eroe sia giunto a certe idee, ma sui fatti che egli compie dopo, nell'intento di "realizzare" la sua "idea".¹⁹ In *Brat'ja Karamazovy* in pochissimo tempo muoiono

18 Ora in Dostoevskij 1972-1990: XXI: 84 (NdA).

19 "Dviženie geroja Dostoevskogo est' ne evoljucija, ne transformacija ego,

Zosima, Fedor Pavlovič, Smerdjakov e Iljušen'ka. Aleksej vive la sua grande crisi e Ivan impazzisce, Mitja viene condannato innocentemente: Dostoevskij si ferma dunque soltanto sui "fatti", non sulla "preparazione" di essi. La preparazione o, se vogliamo, le "cause", hanno un'importanza relativa e devono essere accennate quel tanto che basta a comprendere il "tutto". Nel romanzo *Idiot* esiste fra le due parti un lunghissimo intervallo temporale, insolito in Dostoevskij, di otto mesi, ma all'inizio della seconda parte l'autore soltanto di sfuggita accenna a ciò che è successo in quel periodo di tempo. Quando, nonostante tutto, una spiegazione si rende necessaria, Dostoevskij scrive un "racconto introduttivo" (*predislovnyj rasskaz*) che è una specie di racconto autonomo o, se preferiamo, un racconto nel racconto (per esempio la storia di Zosima o la confessione di Stavrogin; cf. Lichačev 1971). Se possiamo usare un paragone, diremo che l'eroe in Dostoevskij assomiglia a un gigantesco *iceberg* che mostra solamente la parte visibile della sua immensa mole. Nel nostro caso la parte "visibile" sono le sue azioni, mentre ciò che è sommerso non ci viene rivelato ed è possibile soltanto intuire ciò che sta "dietro" a ogni azione e reazione: tutta la sua vita cioè, ovvero la sua formazione.

Queste due caratteristiche, su cui velocemente e in modo certamente incompleto abbiamo rivolto la nostra attenzione, vogliono servire da introduzione a un lato ancora non del tutto esplorato del modo di raccontare di Dostoevskij: il "metodo giornalistico". Allo scopo soffermiamoci per un momento su di un articolo di cronaca nera, inteso nel senso occidentale, capitalistico del termine (che esisteva in Russia al tempo di Dostoevskij). Esso più o meno si presenterà in questo modo:

Fra i coniugi Ivanov già da lungo tempo esistevano profondi contrasti. La sera del 25 marzo, il marito, tornando a casa come d'abitudine ubriaco, ha avuto un ennesimo scontro con la moglie. La lite si è ben presto trasformata in tragedia: il marito, accecato

a liš' vse bolee i bolee glubokoe raskrytie v naprjažennyh vnešnih i vnutrennih stolknovenijach togo osnovnogo protivorečija, toj idei ili strasti, kotoraja v nem voploščena" (Evnin 1956: 159).

dall'ira e dai fumi del vino, ha ucciso a colpi di pugnale la moglie....

In questo breve e schematizzato capoverso notiamo le due linee dostoevskiane a cui abbiamo accennato:

1. *esposizione concisa*;

l'informazione che il marito beveva ci viene data di sfuggita, nel contesto di un altro avvenimento (il rientro a casa);

2.

a) *formazione*;

sappiamo che fra i due "esistevano profondi contrasti" (forse a causa del marito ubriaco), ma le vere cause non vengono rivelate;

b) *l'ultima soglia*;

ci viene presentato solamente il momento della "crisi" (il marito ha avuto un ennesimo scontro con la moglie), unico realmente interessante e che "fa notizia".

Nei quaderni di note di Dostoevskij si trova la seguente osservazione:

1-ое ноября 1870. Главнейшее замечание... И однако же мне надо раз и на всегда оговориться: пусть читатель с самого начала примет и допустит мое извинение. Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений... собственно частной губернской жизни нашего города... Я считаю себя хроникером одного частного любопытного события, происшедшего у нас *вдруг*, неожиданно, в последнее время, и обдавшего всех нас удивлением (*Tvorčestvo Dostoevskogo* 1921: 25-26).

Che Dostoevskij fosse attratto dal lavoro giornalistico è cosa nota. Ma è anche noto come egli tenesse nella più grande considerazione la lettura del giornale in se stesso. Grossman ricorda, come egli, parlando di *Brat'ja Karamazovy*, sostenesse che "tutti

gli aneddoti sui bambini sono accaduti e descritti nei giornali" e che egli può "anche indicare dove"; niente è stato da lui inventato, ma, come sottolinea ancora Grossman, semplicemente "illuminato e umanizzato dalle intuizioni del grande scrittore" (Grossman 1925: 610). E ancora possiamo ricordare come *Krotkaja* sia stata scritta prendendo lo spunto da un fatto realmente accaduto "letto in una rivista" (*idem*, 574). E ancora il critico ricorda come lo scrittore si annoiasse a Milano perché "le sale di lettura non ricevevano i giornali russi, indispensabili allo scrittore" (*idem*, 510) che "non ha mai provato quell'avversione, propria degli uomini della sua levatura mentale, per la gazzetta, quella ripugnanza sprezzante per la stampa quotidiana che manifestarono apertamente Hoffmann, Schopenhauer o Flaubert. A differenza di essi, Dostoevskij amava sprofondarsi nelle notizie dei giornali, condannava gli scrittori contemporanei per la loro indifferenza verso quelli che per lui erano "i fatti più reali e più bizzarri" e col senso di un autentico giornalista sapeva ricostruire l'intero quadro del momento storico in atto dalle frammentarie minuzie del giorno trascorso. – Ricevete qualche giornale? – chiese nel 1867 a una delle sue corrispondenti. – Leggeteli, per l'amor di Dio, ora non si può farne a meno, non per la moda, ma perché il legame visibile di tutte le cose generali e particolari diviene sempre più forte e più chiaro" (Grossman 1925: 176; cito da Bachtin 1968: 43-44). E Bachtin, parlando del genere serio-comico, tipico secondo il critico in Dostoevskij, osserva come "il punto di partenza della comprensione, valutazione e formulazione della realtà è costituito dalla viva, spesso addirittura scottante contemporaneità" (Bachtin 1968: 141) e più avanti, a proposito della "menippea", osserva come essa è "una specie di genere giornalistico dell'antichità" (*idem*, 154).

Lichačev osserva come ci sia "qualcosa di giornalistico nel lavoro" di Dostoevskij e, più avanti, definendo la prosa dostoevskiana una specie di cronaca, anzi di "cronaca rapida" (*bystraja letopis'*), osserva come "il cronista sia molto simile a un reporter" (Lichačev 1967: 332).²⁰ E in effetti Dostoevskij segue il proprio

20 Se la prosa di Dostoevskij può essere definita una specie di "cronaca ra-

personaggio, a volte addirittura lo spia nascosto dietro la tenda (*Podrostok*), corre attraverso la città, scrive e annota lungo la via. Egli sta "alle calcagna" degli avvenimenti, si affretta a fissarli, non preoccupandosi eccessivamente di spiegarli, egli è tutto intento a descrivere "quell'unico fatto particolare", di cui conosce soltanto il lato, per così dire, "estremo", quello cioè visibile davanti ai suoi occhi. E per questo egli si preoccupa di "fissare gli avvenimenti il più possibile vicino al tempo in cui essi si sono svolti" (*idem*, 320) ("negli ultimi tempi"). Già Lunačarskij notava come Dostoevskij "osservi con curiosità per vedere come andranno a finire le cose e che piega prenderà la faccenda" (Lunačarskij 1956: 406). Ed è per questa sua grande curiosità che egli, come già aveva notato Vinogradov, si affretta a fissare tutti gli avvenimenti che si svolgono davanti ai suoi occhi, indipendentemente dalla loro ripetizione (cf. Vinogradov 1929: 222-223). Egli si "trova immediatamente vicino al personaggio e all'avvenimento in svolgimento" (Bachtin 1968: 295), diremo anzi "troppo vicino" per potersi permettere la facoltà di "scegliere" quello che è importante da quello che non lo è. A differenza dei suoi contemporanei, come, per esempio, Turgenev che racconta la sua storia da un punto di vista "prospettico", conoscendo perfettamente sia l'inizio che la fine delle vicende narrate, Dostoevskij annota ogni particolare, perché non sapendo "come andranno a finire le cose", ogni dettaglio può essere importante e proprio da esso può svilupparsi la tragedia. Lichačev giustamente nota come "le varie precisazioni svolgono un ruolo importantissimo nelle opere di Dostoevskij... Egli predilige in particolar modo le specificazioni numeriche; quanti passi, quanti scalini, fra quanti giorni oppure ore" (Lichačev 1974: 10).²¹ Queste note assomigliano agli appunti di un investigatore, incaricato di seguire un dato personaggio o un determinato fatto. I dettagli derivano la loro

pida" quella di Gončarov è, al contrario, una "ripresa rallentata" (*zamедленная s'emka*).

21 A proposito dei dettagli è di notevole interesse una testimonianza di A.G. Dostoevskaja: "... l'jubimym vosklicaniem Dostoevskogo, kogda on čemlibo interesovalsja, bylo: – podrobnosti, glavnoe, podrobnosti!" (Cf. Grossman 1922: 84).

importanza dal fatto che sono inseriti in un contesto per il momento sconosciuto e incomprensibile, dove appunto il dettaglio può apparire tale solo a prima vista. E proprio perché egli non "domina" i propri eroi, ma, viceversa, sono i personaggi che lo guidano, egli riesce ad afferrarne soltanto la parte "esterna", egli intuisce "l'uomo nell'uomo" attraverso i movimenti esterni che, come già abbiamo sottolineato, sono il riflesso delle fratture dell'"io". In *Besy* Dostoevskij scrive: "Razumeetsja, ja ne znaju, čto bylo vnutri človeka, ja videl snaruži" (VII: 219). E Lunačarskij ancora osserva come l'autore sembra "assistere" alle "dispute convulse" e non si preoccupa di spiegarle, anzi, sembra si chieda continuamente "začem ob'jasnjat"? ... Bylo by tol'ko verojatno".

Questo certamente non significa che Dostoevskij non svolga alcuna azione "coercitiva" nei confronti dei propri personaggi. Ciò che Grossman definisce il "conclave" e Bachtin la "piazza" di tutti i personaggi ne è un esempio evidente. Ma anche in ciò si nota il "reporter" che, pur stando "alle calcagna" degli avvenimenti, seguendo tutto di tutti, ha bisogno di un unico posto per mettere a confronto i vari eroi. Turgenev, per esempio, che giudica e osserva dall'alto, non ha bisogno di un simile procedimento, i suoi personaggi vivono la loro vita, indipendentemente dal fatto che si "scontrino" o meno. Per Dostoevskij il discorso è diverso. Raggruppando tutti i personaggi in un unico posto, egli non ha bisogno di coordinare ciò che conosce di ognuno di essi, ma più semplicemente sono i personaggi stessi che "scoprono" i loro rapporti e se stessi, liberi di far valere la loro idea oppure di esserne sconfitti. Dostoevskij svolge un'azione per così dire "coercitiva" solo fino al momento in cui i personaggi si incontrano (e si scontrano), poi li lascia andare. È questo l'unico coordinamento che il narratore si permette nei confronti dei suoi eroi: tirare le fila dei vari destini solo per metterli a confronto, non per determinarne la sorte.

Rene Girard, mettendo a confronto il romanzo di Dostoevskij con quello di Proust, dice:

Si può paragonare lo sviluppo del romanzo a una partita a carte. In Proust la partita si svolge lentamente; il romanziere continua a in-

terrompere i giocatori per ricordare le mani precedenti e anticipare le seguenti. In Dostoevskij invece le carte calano sopra il tavolo molto rapidamente e il romanziere lascia che la partita si svolga per intero senza mai intervenire" (Girard 1965: 212-213).

Trasportando sul piano temporale questa acuta osservazione, diremo che in Dostoevskij esiste il presente della narrazione cronologicamente naturale, esiste il passato che è però sempre inserito nel presente narrativo, non esiste il futuro, in quanto avrebbe poco senso per un cronista che segue i propri eroi passo a passo e li scopre "lungo la via".²² Qui, nota bene, non parliamo del tempo dell'esposizione (grammaticale), parliamo del tempo come concetto di relazione che in nessun caso dipende dal tempo dei verbi. In questo contesto è interessante osservare come Dostoevskij si sia più di ogni altro avvicinato all'equazione: tempo reale = tempo narrativo. Questo gli fu reso certamente possibile dal fatto che oltre il 55% di tutto il testo è costituito dal dialogo.²³ La forma del

22 La posizione dell'autore rispetto agli avvenimenti narrati può essere, dal punto di vista temporale, duplice:

a) esplicita: l'autore si mette "volutamente" in un punto temporale prestabilito del racconto (contemporaneo ai fatti narrati, al di là della conclusione dei fatti narrati, soluzioni miste) e ne dà diretta comunicazione al lettore. Il tempo della narrazione diventa in tal modo elemento letterario nel momento in cui esse viene inserito nella storia. Tipico esempio è il ragionamento di Tristram Shandy sulla propria impossibilità a concludere il racconto (cf. Šklovskij 1974; Tomaševskij 1927; Todorov 1972).

b) implicita: l'autore, pur non informando direttamente il lettore sul punto esatto in cui egli si trova (non fa cioè del tempo narrativo un elemento letterario), riesce con dei "vantaggi semantici" a mettersi al di là del tempo della narrazione. Un tipico esempio possiamo trovarlo in Tolstoj: "La storia della vita di Ivan Il'ič era la più semplice, la più comune e, a un tempo, la più terribile che si potesse immaginare" (*La morte di Ivan Il'ič*). In questo esempio, che si trova quasi all'inizio del racconto, il "vantaggio semantico" è rappresentato dall'espressione "la più terribile" che presuppone la posizione temporale dell'autore alla "fine" del racconto, ovvero la conoscenza anticipata della fine del racconto prova che l'autore si trova "al di là" della conclusione del racconto stesso.

23 Nel "mondo narrato", cioè ciò che si racconta, la parola dell'autore non implica necessariamente una decisione, non angoscia, non pesa. E Do-

dialogo non può essere "convenzionale", nel senso che la parola nel discorso diretto occupa un determinato tempo reale che è quasi eguale al tempo narrativo convenzionale. Un dialogo continuo che si protrae, per esempio, per due pagine, dura nel tempo esattamente quanto il lettore impiega a leggerlo (anche tenendo conto delle "note" dell'autore in margine al dialogo che non occupano alcun tempo reale, ma che sono compensate dalle pause, annotate dall'autore, ma non prese in considerazione dal lettore). In Dostoevskij non esistono o sono limitate al massimo le deviazioni artificiali dalla "sequenza cronologica naturale". Anche il *predislovnyj rasskaz*, che è in un certo senso una deviazione di tale tipo, viene inserito nella cronologia degli avvenimenti da qualcuno dei personaggi (Tichon legge la confessione di Stavrogin "circa un'ora"), non sposta l'azione indietro di anni. Ma anche quando nel testo vengono inseriti dei brani filosofici (la leggenda del Grande Inquisitore, la disputa sull'immortalità dell'anima fra Raskol'nikov e Svidrigajlov), essi hanno un proprio tempo reale e uno spazio, perché è sempre un personaggio che espone questo o quel problema in un luogo ben determinato.²⁴ Dostoevskij ricava tutto dai propri personaggi e tutto in essi è azione, movimento (e in questo concetto includiamo pure l'azione del "parlare"). Ma ogni azione include in sé una doppia direzione, spaziale e temporale. Non è possibile immaginare, poniamo, una passeggiata per le vie di Pietroburgo, senza tener conto, che *tale* passeggiata (azione) comprende uno spazio (le vie della città, un certo numero di chilometri percorsi) nonché un tempo (la durata nel tempo della passeggiata, mettiamo dalle due alle tre). E in Dostoevskij il racconto è racchiuso in uno spazio ben determinato, di solito a Pietroburgo,²⁵ e deli-

stoevskij-cronista non interviene mai, non "decide" della sorte dei propri eroi, li segue e basta. Nel "mondo discusso" (messo in discorso) la parola fa ancora parte di un'esistenza "alla prova" ed è proprio questo che a Dostoevskij interessava. (Cf. Weinrich 1964).

24 A differenza di Tolstoj, le cui disquisizioni "filosofiche" sono espone in prima persona, dallo stesso autore, si trovano fuori dallo sviluppo dell'intreccio e non hanno né spazio né tempo.

25 Addirittura in un ben determinato perimetro della città: "... meždu

mitato in un periodo di tempo brevissimo. Se è vero che fuori dall'azione non esiste il tempo, se è vero che Dostoevskij descrive "tutte" le azioni dei suoi eroi, in quanto "vedeva la gente di cui scriveva" (Tolstoj, A.N. 1933: 13), significa che *tutte le azioni formano l'armatura temporale del romanzo*.

III. Questi concetti di carattere generale su cui ci siamo soffermati e che certamente non esauriscono il problema del "romanzo-reportage" dostoevskiano, vogliono servire come chiarimento di due ulteriori aspetti della prosa di Dostoevskij: il problema dell'"indeterminatezza – incompiutezza" e il problema dell'"oggettivismo narrativo". Entrambi questi aspetti hanno nell'avverbio *vdrug* il loro punto dominante, ovvero spiegano la frequenza dello stesso.

Gli eroi di Dostoevskij sono spesso istintivi. Ciò è perfettamente comprensibile: se la coscienza si trova in perenne conflitto con il subconscio, succede che in certi casi può prevalere la coscienza, in altri il subconscio. Il passaggio da un'azione all'altra può essere provocato da inspiegabili cause interiori, oppure da influenze esterne che non è possibile tenere in considerazione. Non è neppure possibile prevederle. Se fosse possibile prevederle, allora cadrebbe da solo il conflitto fra la coscienza e il subconscio, cadrebbero tutte le stranezze e i presentimenti che riempiono di turbamento tutto l'essere degli eroi dostoevskiani ed essi cedrebbero il posto ad argomentazioni logiche e chiare, a un'integra concezione del mondo. ... Fa paura ciò che è incomprendibile, ciò che è successo all'improvviso, è imprevedibilmente" (Simina 1957: 113-114).

Ma non soltanto l'eroe si trova in tale stato confuso, è Dostoevskij stesso che non si rende ancora perfettamente conto di ciò che sta succedendo: egli si limita a mostrarci i fatti come essi si sviluppano dinnanzi ai suoi occhi. La domanda che sembra porsi,

tokuju-to skamejkoj Pavlovskogo parka i vokzala, meždu Sadovoju ulicej i Sennoju ploščad'ju" (Cejtlin 1927: 11).

začem ob'jasnjat'?, a cui abbiamo accennato sopra, è più che il risultato di una "volontà" dello scrittore, il risultato della sua "impossibilità" a darci una raffigurazione definitiva. Egli si rende conto dell'impossibilità di "concludere", egli è costretto a giudicare ogni situazione con la massima attenzione (anche nei dettagli) e nella sua insicurezza sfrutta tutta una serie di procedimenti atti a "non dare" un'immagine definitiva degli avvenimenti narrati (riserve, titubanze nei giudizi, parentesi). Nel romanzo *Idiot* scrive:

/.../ мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее (VI: 648).

Dostoevskij non può essere incline alle opinioni definitive, alle convinzioni programmate, alle direzioni seguite da tutti. Lichčev nota che "l'universo delle idee e della realtà non sa cosa sia l'immobilità e la certezza. Esse sono per Dostoevskij solamente *uniformi*" (Lichčev 1974: 11). È il mondo "in movimento" che interessa l'autore e perciò esso è osservato dal punto di vista di un cronista che annota "lungo la via" ed è contro tale "uniformità" che tanto spesso gli avvenimenti appaiono *vdrug*, "quando non esiste alcun sintomo che segnali la possibilità della apparizione e del compimento di qualcosa" (*Slovar' sinonimov* 1975; vedi: *vnezapno*). Il *vdrug* dunque come "anti-logica", ovvero come assoluta libertà, l'improvviso come antitesi dell'uniformità, della vita programmata, delle opinioni immutabili. L'idea dell'uomo del sottosuolo prende forma: l'uomo è libero e pertanto può violare qualsiasi regola impostagli. Per Dostoevskij il *vdrug* può vivere in ogni situazione (da qui la sua polisemia) e qualunque situazione può essere decisiva; perché l'autore non aiuta il proprio personaggio, non gli suggerisce nulla, gli dà solamente la forma necessaria per essere compreso, ma tale forma non è mai coercitiva, in quanto la "conclusione" non dipende dallo scrittore, ma dal personaggio.

In questo contesto vogliamo proporre un esempio che meglio di ogni altro può illustrare la nostra concezione del *vdrug*. In *Za-*

piski iz podpol'ja il nostro avverbio appare complessivamente 74 volte. Nella prima parte (*Podpol'e*) esso s'incontra però in una sola occasione, esplodendo poi nella seconda parte (*Po povodu mokrogo snega*) ben 73 volte. La prima parte è la descrizione di uno stato d'animo, certamente convulso, ma pienamente cosciente:

Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек (IV: 133).

Anche nella seconda parte la "voce" è pienamente cosciente, nel senso cioè che essa non è raffigurata nel suo processo formativo. La differenza consiste nel fatto, che, nella prima parte, abbiamo a che fare con un "risultato", dove sia per lo scrittore che per il personaggio non c'è assolutamente nulla da "scoprire", dove la "voce" non ha bisogno di essere messa a confronto con altre per potersi "esprimere" (anche se c'è un continuo "rivolgersi" a qualcuno). È la voce di un "ideologo", come giustamente osserva Bachtin, che conosce perfettamente la dialettica, che sa, come convincere il proprio interlocutore assente, che sa "scegliere" le domande a cui "vuole" rispondere:

Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом (IV: 135).

А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием?

Ответ: о себе.

Ну так и я буду говорить о себе.

Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается или не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться (IV: 136).

Ха, ха, ха! да вы после этого и в зубной боли отыщете наслаждение! – вскрикнете вы со смехом.

А что ж? И в зубной боли есть наслаждение, – отвечу я (IV: 143).

Тогда-то – это все вы говорите – настанут новые экономи-

ческие отношения... (IV: 152).

Вы кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком), что ведь тут никто с меня воли не снимает (IV: 158).

Per usare un termine musicale diremo che la "voce" dell'uomo del sottosuolo "accorda" la "voce" altrui sulla propria tonalità. Ma questa non è più libertà, non è più "polifonia" (in senso lato), è semplicemente l'azione coercitiva di un direttore d'orchestra che conosce perfettamente se stesso e i propri suonatori. Dal lato opposto abbiamo invece nella seconda parte una "voce" già formata assolutamente bisognosa di "scontrarsi" con altre per potersi "estrinsecare" – e qui non si pone il problema della "formazione", ripeto, della coscienza del sottosuolo, ma semplicemente della sua "uscita all'esterno". La seconda parte rientra nell'ambito di tutti quei concetti su cui ci siamo soffermati sopra (l'uomo "sull'ultima soglia", il "tempo narrativo" breve – quattro giorni effettivi, mentre la prima parte è il risultato di vent'anni di sottosuolo, la "cronologia naturale" degli eventi, la registrazione di "tutti" gli avvenimenti, i "dettagli"), la prima no. Il *vdrug* nella prima parte non ha senso. Dostoevskij conosce l'uomo del sottosuolo, niente può sembrargli incomprensibile o strano e, viceversa, niente può sembrare strano o incomprensibile al suo interlocutore (fittizio), perché quest'ultimo non svolge alcuna azione rivelatrice, ma, come già aveva osservato Bachtin, serve esclusivamente da "polemica" all'uomo del sottosuolo. L'uomo del sottosuolo a sua volta conosce perfettamente l'idea altrui, essa non gli serve per "scoprire" se stesso, ma semplicemente per polemizzare con essa. Non c'è qui lo scontro di idee, idee che si rivelano attraverso lo scontro, scontro al quale Dostoevskij dovrebbe "curiosamente" assistere e dal quale sarebbe naturale aspettarsi l'"indeterminatezza – incompiutezza" in quanto messo di fronte a fatti di cui non riesce ad afferrare completamente il senso. Qui entrambe le idee hanno subito il processo evolutivo, sono arrivate alla trasformazione e sono state approfondite, si sono "esteriorizzate" già da lungo tempo. Esistono cioè due idee (autonome e contrastanti) che insieme non possono formare

alcuna polifonia in quanto nessuna delle due aiuta l'altra a scoprirsi e a uscire all'esterno. Esse sono "già" all'esterno. Possono creare quindi solo la polemica. E la polemica non conosce l'"indeterminatezza – incompiutezza", essa è troppo precisa, troppo perfettamente conosce il fine al quale è rivolta.

IV. Proviamo per un momento ad astrarre il significato dalla parola *vdrug*. Subito ci rendiamo conto, che essa, nella maggior parte dei casi, è usata in relazione alla terza persona: "io all'improvviso feci" compare molto più raramente di "egli all'improvviso fece", questo perché l'azione improvvisa o, meglio, l'"improvvisità" è una sensazione soggettiva. La frase "All'improvviso entrò il signor X" significa che il signor X è entrato nella stanza "all'improvviso" esclusivamente per chi vi si trovava già. Se diciamo "Davanti ad A a un tratto apparve B", significa che è A a provare una sensazione improvvisa, non già B che potrebbe al limite essere del tutto estraneo alla faccenda. Con questa astrazione vogliamo sottolineare che *in Dostoevskij non i personaggi compiono delle azioni improvvisate, ma è semplicemente l'autore che subisce tale effetto soggettivo*.²⁶ Ogni personaggio parla nella più assoluta libertà, l'autore non fa altro che ascoltarlo e in primo luogo l'autore stesso si meraviglia di certi capovolgimenti e per questo il *vdrug* diventa l'espressione naturale di tale meraviglia. Per il personaggio il *vdrug* non esiste, esso è soltanto una normale estrinsecazione delle proprie fratture interiori. È allo scrittore, e di conseguenza a noi, che sembra improvviso il morso di Kirillov a Verchovenskij, ma in realtà esso rientra nella normalità dello scontro fra due coscienze già formate che si scontrano per dare modo all'idea di esprimersi e di uscire all'esterno. L'azione improvvisa può essere

26 Le espressioni *vdrug sovsem neožidanno* e *vdrug soveršenno neožidanno* sono più che una dimostrazione della non-meccanicità dell'uso del *vdrug* (vedi pagg. 25-26), più che una semplice gradazione stilistica, una puntualizzazione di Dostoevskij: l'azione non soltanto è "improvvisa" (dove "improvvisa" può anche voler dire "convulsa", "incontrollabile", "repentina"), ma anche "inaspettata" per chi è il semplice spettatore di ciò che sta accadendo.

improvvisa per tutti, tranne per chi l'ha compiuta e in questo modo il *vdrug*, oltre allo scrittore e al lettore, è diretto al secondo personaggio che tale situazione subisce o ne è spettatore. Anche il personaggio, come lo scrittore e il lettore, osserva "da fuori" ed egli, essendo libero, reagisce nella maniera a lui più consona. Se anche la sua reazione è improvvisa, le parti si invertono, ma il principio rimane lo stesso. Il circolo che lega autore-lettore-personaggio si chiude: l'autore e il lettore ricevono dal personaggio l'impressione dell'improvvisità, tale impressione viene rimandata al secondo personaggio che a sua volta compie (in piena autonomia come il suo predecessore) una nuova azione che è recepita dall'autore e dal lettore come improvvisa e, conseguentemente, tale impressione viene trasmessa nuovamente al primo personaggio. Certo, succede a volte, come osserva Vinogradov, che i personaggi si meravigliano "delle loro stesse azioni", diventino delle "marionette" che non capiscono perché mai si siano comportate in quel determinato modo (cf. Vinogradov 1929: 229). Ma è il personaggio stesso che esprime tale sensazione di meraviglia: Dostoevskij annota tutto questo, la linea corre sempre dal personaggio all'autore. Se il personaggio compie un'azione per lui "normale", ma per noi inaspettata, Dostoevskij ce la trasmette nel modo in cui la riceve, attraverso il *vdrug* cioè, se l'azione risulta inaspettata per lo stesso personaggio, Dostoevskij ancora fedelmente ce la trasmette attraverso il *vdrug*, che, questa volta, sarà del personaggio e non dell'autore. Per noi è comunque importante il fatto, che da un lato Dostoevskij organizza "la parola su qualcuno che è presente, che ascolta l'autore ed è in grado di rispondergli" (Bachtin 1968: 86), dall'altro, che egli, nella sua posizione di cronista, si trova alle spalle del personaggio e insieme a lui ora si meraviglia dell'azione dell'altro, ora invece ne prende diretta conoscenza proprio attraverso il fatto che tale azione improvvisa è "esplicita" dello stesso personaggio seguito.²⁷

27 Lo stesso lettore in Dostoevskij svolge un ruolo diverso dal solito "ascoltatore" o "spettatore": egli è in realtà uno dei giudici del personaggio, lo giudica da un suo particolare punto di vista, diverso dal narratore (e

V. Bachtin osserva come

l'attività dell'autore in Dostoevskij si manifesta nel portare ciascuno dei punti di vista in contrasto fino alla massima forza e profondità, fino al limite estremo della persuasività. Egli si sforza di rivelare e di dispiegare tutte le possibilità interpretative racchiuse in un dato punto di vista (Bachtin 1968: 93-94).

E, più avanti, dice:

Per sé Dostoevskij non lascia mai un reale vantaggio *semantico*, ma solamente quel minimo necessario di vantaggio pragmatico, puramente *informativo*, che è indispensabile per la conduzione del racconto. Infatti "la presenza nell'autore di un reale vantaggio semantico trasformerebbe il grande dialogo del romanzo in un dialogo oggettuale e compiuto o in un dialogo recitato retoricamente (*idem*, 99; *corsivo* M.B.).

E ancora sottolinea come "il rapporto dell'autore non penetra all'interno del suo (*del personaggio*, I.V.) discorso, l'autore lo osserva dall'esterno" (*idem*, 246).

In queste sottili considerazioni è racchiuso il concetto dell'"oggettivismo narrativo" dostoevskiano. Dostoevskij non è per niente teso a dimostrare una determinata tesi, ne può farlo, gli manca il distacco necessario dall'avvenimento – egli è il "cronista" di un "fatto particolare", accaduto "negli ultimi tempi" e che ha preso tutti "alla sprovvista", autore compreso. Ma è proprio questa apparente mancanza di "prospettiva", questo vedere tutto lungo la via, questo modo di raccontare stando alle spalle dei personaggi, la mancanza di una visione tranquilla e schematica degli avvenimenti, che in ultima analisi si risolve in vera rappresentazione oggettiva. L'accumulazione dei fatti forma il quadro: se tutti gli

dall'autore). Oltre a ciò sono i personaggi stessi che giudicano osservano raffigurano se stessi e gli altri personaggi. Molto spesso gli eroi si guardano allo specchio e si trovano "diversi". Altre volte sono gli stessi personaggi che ci danno un quadro abbastanza esatto del proprio anti-personaggio: ricordiamo il *ty moja obez'jana* in *Besy*.

avvenimenti, tutti i personaggi sono accettati così come essi si presentano nel momento in cui Dostoevskij li "vede" agire dinanzi a sé, la narrazione diventa completamente naturale, non forzata, vera. Se ci è permesso un paragone, Dostoevskij è riuscito dove gli storici hanno da sempre fallito: mostrare la "guerra", le sue sconfitte e le sue vittorie senza essere parziali, scrivendo però la storia di tale guerra non trent'anni dopo la sua conclusione, ma in pieno periodo bellico. Il *vdrug* è una "parola-chiave" con cui tale imparzialità si esprime. Esso è applicato a tutte le situazioni, a tutti i personaggi, senza distinzioni e inclinazioni, il fatto diventa "improvviso" proprio perché Dostoevskij non vuole prendere posizione su un fatto, su una frase nei confronti di un'altra. Il *vdrug* elimina la "causalità" degli avvenimenti, elimina l'"interpretazione", l'"importanza" di un avvenimento, di una parola, di una "voce", la "sopraffazione" di un'idea su di un'altra. È una parola "oggettivizzata" al massimo grado, come direbbe Bachtin, rivolta a tutti, personaggio narratore lettore. Essa non racchiude in sé un reale "vantaggio semantico", non "pesa" sul personaggio, non lo "caratterizza". La sua frequenza diventa perciò necessariamente elevata; se fosse usata solo per questo o quell'avvenimento, per questo o quel personaggio, essa perderebbe la sua neutralità.

Il *vdrug* come "anti-logica" si fonde dunque con il *vdrug* dell'"oggettivismo narrativo". Nel mondo delle contraddizioni dostoevskiane esiste anche quest'ennesima contraddizione, ma essa è solo apparente, perché sono in realtà gli schemi prefissati e determinati che il più delle volte ostacolano una visione oggettiva della realtà che ci circonda.

О "НЕОЖИДАННОМ ДЕЙСТВИИ" У ДОСТОЕВСКОГО*

В поэтике Достоевского особое место занимает *прием неожиданного действия*. Исследователи обращают свое внимание на слово *вдруг*, т.е. на то стилистическое средство, через которое неожиданное действие выражается, не только потому, что оно выделяется по частоте своего употребления (по статистическому анализу, нами проведенному, мы выявили, что наречие *вдруг* появляется на 2516 страницах 2079 раз), но прежде всего потому, что его употребление отличается от употребления остальными современными Достоевскому русскими писателями. У Гоголя, например, этот эпитет вводит элементы *иронии*, в то время как у Пушкина и у Лермонтова оно вводит читателя в напряженную атмосферу, характерную для событийных романов, а у Толстого такого рода употребления практически нет. И с точки зрения синтаксической оно отличается: *вдруг* обычно не внедрено в простое предложение, и кроме того оно почти никогда не играет определяющей роли, так как в большинстве случаев находится не в начале предложения. Необходимо подчеркнуть, что *вдруг* – это повторяющийся элемент в прозе Достоевского, хронологически в фазе роста, независимо от объема и от рода художественного произведения.

С точки зрения исторического подхода к этой проблеме, согласно которому слово *вдруг* можно соотносить с некоторыми моментами биографии Достоевского (припадки эпилепсии, приговор к смерти), можно еще добавить вероятное влияние на него Карамзина, который заменил стереотипное *как-вдруг* в сложно-подчиненных предложениях сочетанием *но-вдруг*, отделяя подчиненное предложение от главного и фактически создавая тем самым два самостоятельных предложения (Мревлишвили 1960). К сказанному хотелось бы добавить предпочтение Достоевским "живого слова" и подчеркнуть, что наречие *вдруг*, независимо от своей итерации, звучало для писателя каждый раз по-новому и поэтому трудно было бы говорить о механическом употреблении

* "О неожиданном действии у Достоевского." *Canadian-American Slavic Studies* 12.3 (Fall 1978): 408-412.

этого наречия.

Многочисленные подходы к этому вопросу можно разделить, следуя учению Ролана Барта (Barthes 1972), на три основных группы:

1) наречие несет *кардинальную функцию*: неожиданный поступок одного из действующих лиц дает новое направление развитию сюжета (Чичерин 1927; Слонимский 1922; Виноградов 1929; Белкин 1959);

2) наречие несет *функцию указания* (индикт); нарастание действия и предсказание катастрофы выражаются отчасти через *вдруг*. Оно как бы связующее звено между внутренним миром героя и внешним миром, внешнее как отражение внутренних надломов (Давидович 1924; Бицилли 1945-1946);

3) наречие несет *функцию последовательности* (катализ): *вдруг* – "классификатор ситуации" и благодаря этому время приобретает необычную скорость и измеряется исключительно "толчками" (Топоров 1973; Гей 1975).

Включение наречия *вдруг* в ту или иную характеристику прозы Достоевского несомненно последовательно, но нас интересует рассмотрение этой проблемы с точки зрения манеры повествования писателя. Тут хочется кое-что уточнить:

а) в примерах, нами исследованных, наречие сочетается с 700 различными глаголами и эти словосочетания можно разделить на семь семантических категорий: *вдруг по отношению к прямой речи* (29%), *к изменениям извне* (17%), *к движению* (9%), *к жесту* (5%), *к появлению кого-либо или чего-либо* (12%), *к возникновению того или другого ощущения* (14%), *различные употребления* (11%). Употребление наречия *вдруг* в независимости от своего глагола (в слабой позиции, в позиции неударяемых слов, на месте прилагательного *внезапный*) встречается лишь в 3% от общего количества рассматриваемых примеров.

б) Согласно анализу, проведенному Лесским (Лескис 1963), *речь героя* занимает у Достоевского более 50% всего текста. Лишь 18% частоты употребления наречия *вдруг* мы находим в *речи героя*, остальные 82% мы встречаем в *речи рассказчика*. Таким образом, становится очевидным, что наречие *вдруг* является особенностью *речи рассказчика*. Хотелось бы уточнить, что здесь мы проводим лишь разделение между речью героя и речью рассказчика. Выделение *речи автора* нас здесь не интересует.

Исходя из этого, мы обращаем внимание на три общих характеристики поэтики Достоевского:

1) сжатость стилистическая (лаконичность прозы) и композиционная (большое количество событий за короткий промежуток времени);

2) рассказ и персонажи показаны не в их эволюции, а в момент кризиса;

3) относительная безусловность художественного времени (существование во времени и пространстве почти всех элементов художественной речи).

Именно из этих трех моментов прослеживается, по нашему мнению, особый характер прозы Достоевского. Писатель – это "хроникер одного частного любопытного факта, происшедшего *вдруг* в последнее время" (по словам самого Достоевского; см. *Творчество Достоевского* 1921). Он смотрит на своих героев снаружи, он находится за их "спиной" и торопится фиксировать "на ходу", как говорил Лихачев (Лихачев 1967), то, что происходит у него перед глазами.

Рассказчик у Достоевского лишь репортер, хроникер (или стенограф) этого плюрализма голосов. В этом смысле мы понимаем и полифонию, как выражение абсолютной свободы всех персонажей, как бы действующих независимо от воли писателя.

Эти замечания общего характера подводят нас к двум последующим аспектам прозы писателя. Речь идет о проблеме *неопределенности-нерешимости* (Бахтин 1963) и о проблеме *повествовательного объективизма*. Наречие *вдруг* занимает доминирующее место по отношению к этим двум аспектам, и это объясняет частоту его употребления.

Сими́на отмечает, что у героев Достоевского "переход от одного действия к другому может быть вызван необъяснимыми внутренними причинами или внешним воздействием, которые невозможно учесть. Их нельзя и предугадать. Если бы можно было предугадать, то тогда сама собой отпала бы борьба сознательного и подсознательного, отпали бы всякие предчувствия, наполняющие смятением все существо героев Достоевского" (Сими́на 1957). Но не только герой находится в смятенном состоянии, сам Достоевский еще не отдает себе полного отчета в том, что происходит: он ограничивается показом фактов так, как они развиваются у него перед глазами. Достоевский как будто спрашивает себя "зачем объ-

яснять?", а это уже не результат *воли* писателя, а результат *неспособности* Достоевского дать нам какой-то определенный образ. Он не склоняется к какому-то определенному мнению, к прагматическим утверждениям и направлениям. Автора интересует *мир в движении*. Вот почему он смотрит на него с точки зрения хроникера, который все записывает "на ходу", и поэтому против этой *казенщины* часто выступают события, которые являются *вдруг*, когда нет никаких признаков, указывающих на возможность появления, совершения чего-либо. *Вдруг – это анти-логика*, в смысле абсолютной свободы, *неожиданность – это антитезис казенщины, заранее запрограммированной жизни, неизменных мнений*. Для Достоевского *вдруг* может жить в любой ситуации (отсюда его полсемия), и любая ситуация может стать важной, потому что автор не помогает своему герою, ничего не подсказывает ему, он придает ему только форму, необходимую для его понимания.

В *Записках из подполья* наше наречие появляется всего 74 раза. Но в первой части оно появляется только один раз, а во второй целых 73 раза. Первая часть – это описание состояния души, конечно состояния судорожного, но полностью сознательного, так же, как во второй части, где "голос" так же сознателен, в том смысле, что он не звучит в процессе своей эволюции. Разница в том, что в первой части мы имеем дело с "результатом", когда и для автора, и для персонажа нечего "открывать", когда голос необязательно должен противопоставляться другим голосам, чтобы "высказаться" (не смотря на то, что он всегда к кому-то обращен). Это голос "идеолога", по справедливому замечанию Бахтина, который прекрасно знает диалектику и который умеет победить в споре своего отсутствующего собеседника. Если употребить музыкальный термин, то можно сказать, что голос человека из подполья "настраивает" голос собеседника на свою "тональность". С другой стороны, во второй части, наоборот, уже сформированному голосу нужно "столкнуться" с другим, чтобы "высказаться". Здесь, повторяю, затрагивается не проблема формирования, эволюции подпольного сознания, а лишь проблема его "выхода наружу". *По поводу мокрого снега* входит в рамки обычных положений в поэтике Достоевского (человек на последнем пороге, краткость художественного времени – четыре эффективных дня, в то время как первая часть – это двадцать лет подполья, а кроме того, естественное течение времени, регистрация всех следующих друг за другом со-

бытий, детали и т.п.). *Вдруг* в первой части не нужно. Достоевский знает человека из подполья, для него ничего не может быть непонятным или странным, так же, как ничего не может показаться странным и непонятным его собеседнику, потому что последний не несет никакой "обнаруживающей" функции, а служит исключительно для полемики. Человек из подполья, со своей стороны, также прекрасно знает идею другого, она служит ему не для "выхода наружу" его самого, а просто, чтобы полемизировать с ней. От писателя мы могли бы ожидать "неопределенности-нерешимости" там, где он поставлен перед фактами, смысл которых он еще не вполне понимает. Но здесь обе эти идеи уже прошли процесс эволюции, дошли до точки изменения, углубились и обнаружили себя уже давным-давно. Таким образом существуют две самостоятельных идеи, причём ни одна из них не помогает другой в самораскрытии и "выходе наружу". Они уже снаружи. Они могут создать только полемику, и она не знает "неопределенности и нерешимости", она слишком точна, слишком хорошо знает цель, к которой идет. Здесь отсутствует необходимый элемент для существования *вдруг*, а именно *динамика окружающего мира*.

Попробуем абстрагировать значение наречия *вдруг*. "*Я вдруг что-то сделал*" появляется гораздо реже, чем "*Он вдруг что-то сделал*", и это потому, что неожиданность – субъективное чувство. Предложение "*Вдруг в комнату вошел Иван*" означает, что Иван вошел в комнату неожиданно, но только для тех, кто уже там находится. Если мы скажем, что "*перед А вдруг появился Б*", то это значит, что А обладает ощущением "неожиданности", а не Б, который может не иметь к этому делу никакого отношения. Этой абстракцией мы хотим подчеркнуть, что у Достоевского *не герои совершают неожиданные действия, а лишь рассказчик переживает субъективное чувство*, и поэтому наречие встречается в речи рассказчика, а не в речи персонажа. Для действующего лица *вдруг* не существует, оно для него только нормальное проявление его внутренних надломов и только рассказчику, а, следовательно, и нам, кажется "неожиданным" укус Верховенского Кирилловым, но в сущности он, этот укус, органически входит в предусмотренные рамки конфликта двух уже сформированных сознаний, который происходит, чтобы осуществить идею в самовыражении и "выходе наружу". Неожиданные действия могут быть неожиданными для всех, кроме как для того, кто их совершает, и в этом плане *вдруг* по-

мимо того, что оно направлено на писателя и на читателя, обращается также к персонажу, который эту неожиданную ситуацию переживает или наблюдает.

В этом динамическом изображении мира Достоевский ни в коей мере не пытается навязать какой-то определенный тезис, он и не может этого сделать, ему не хватает необходимого отстранения от событий, он просто хроникер "одного частного любопытного события, происшедшего (...) в последнее время, и обдавшего всех (...) удивлением", не исключая автора. Но именно эта с первого взгляда нехватка спокойного, схематичного и перспективного взгляда на события, в последний момент превращается в то, что мы называем *повествовательным объективизмом*. Если все события, все герои принимаются так, как они предстают перед Достоевским в тот момент, когда он их видит, повествование становится совершенно естественным, не принудительным, истинным. *Вдруг* – это *слово-ключ к этой манере изображения*. Оно применяется во всех ситуациях, ко всем персонажам без исключения, факт становится неожиданным именно потому, что Достоевский не хочет занимать какую-то определенную позицию по отношению к этому факту или к персонажу. *Вдруг* исключает *каузальность* событий, его *объяснение*, *важность* одного факта, одного слова, одного голоса, *подавление* одной идеи другой. Это слово, как сказал бы Бахтин, "объектное" до крайней степени, обращено ко всем, герою, автору, читателю. Оно не включает в себя никакого "смыслового избытка", оно не "давит" на героя, не "характеризует" его, и поэтому частота его употребления так высока. Если бы оно употреблялось только для того или иного героя, для того или иного события, оно потеряло бы свою *нейтральность*.

И, наконец, нам хотелось бы сказать, что именно из-за этой нейтральности слово *вдруг* несет в прозе Достоевского скорее всего лишь *функцию информирующую*, а это значит, что оно является чистым непосредственным обозначающим элементом, отражающим точку зрения автора-рассказчика.

FUNZIONE DELL'AVVERBIO *VDRUG* NELLA NARRATIVA DI DOSTOEVSKIJ*

Nella poetica di Dostoevskij un posto particolare spetta al *procedimento dell'azione improvvisa*. L'interesse dei ricercatori nei confronti dell'avverbio *vdrug*, ovvero del mezzo stilistico con il quale l'azione improvvisa trova la sua espressione, non è dettato tanto dall'altissima frequenza con cui esso appare (un'analisi statistica, da noi condotta manualmente, ci rivela che l'avverbio *vdrug* appare su 2516 pagine ben 2079 volte), quanto dalla considerazione che l'uso di tale avverbio si differenzia notevolmente dall'uso che ne fanno gli scrittori contemporanei di Dostoevskij. In Gogol', per esempio, l'avverbio si colora di un'impronta ironica, mentre in Puškin e Lermontov esso introduce il lettore nell'atmosfera densa di tensione, estremamente tipica dei romanzi d'avventure; in Tolstoj infine un simile uso dell'avverbio praticamente non esiste. Esso si differenzia inoltre anche dal punto di vista sintattico: quasi mai risulta infatti inserito in una proposizione semplice, non svolge un ruolo determinante, non è di solito posto all'inizio della proposizione stessa. Sarà comunque bene sottolineare che l'avverbio *vdrug* è un elemento ricorrente nella narrativa di Dostoevskij, cronologicamente è in fase crescente ed è indipendente dalla lunghezza e dal genere dell'opera artistica.

Dal punto di vista dell'analisi storica l'avverbio *vdrug* può essere collegato con alcuni momenti della biografia di Dostoevskij: attacchi di epilessia, la farsa della condanna a morte. A queste considerazioni se ne può aggiungere un'altra: la possibile influenza di Karamzin che aveva sostituito lo stereotipo *kak-vdrug* nelle proposizioni subordinate con la combinazione *no-vdrug*, staccando la subordinata dalla principale e creando in tal modo due proposizioni autonome (Mrevlišvili 1960). Sarà inoltre necessario ricordare la preferenza che Dostoevskij dava alla "parola viva" e sottolineare come l'avverbio *vdrug*, indipendentemente dalla sua iterazione, suonava nei suoi pensieri e nella sua voce ogni volta in maniera nuova (forse perché, in parte, dettava le sue opere) e sarebbe perciò difficile parlare di ripetizione meccanica nell'uso di questo avverbio.

* "Funzione dell'avverbio *vdrug* nella narrativa di Dostoevskij." Verč, I., *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*. Sassari: Dessì, 1980: 11-18.

I vari modi di accostarsi a questo problema possono essere divisi, secondo le indicazioni di Roland Barthes (Barthes 1972), in tre gruppi principali:

1) l'avverbio svolge una funzione *cardinale*: l'azione improvvisa di uno dei personaggi dà una svolta decisiva allo svolgimento della trama (Čičerin 1927; Slonimskij 1922; Vinogradov 1929; Belkin 1959);

2) l'avverbio svolge una funzione di *indizio*: la crescente tensione dell'azione e l'avvicinarsi della catastrofe si esprimono a volte attraverso l'avverbio *vdrug*. Esso è in sostanza una specie di anello di congiunzione fra il mondo interiore dell'eroe e il mondo esterno, ovvero l'esterno come espressione delle fratture inferiori (Davidovič 1924; Bicilli 1945-1946);

3) l'avverbio *vdrug* svolge la funzione di *catalisi*: esso è un "classificatore situazionale" e grazie a esso il tempo acquista una velocità inusuale, ovvero il tempo può essere misurato esclusivamente "per attimi" (Toporov 1973; Gej 1975).

L'inserimento dell'avverbio *vdrug* in questa o quella caratteristica della prosa dostoevskiana è assolutamente legittimo, ma il nostro interesse è rivolto esclusivamente al modo di raccontare dello scrittore. E qui bisogna fare due precisazioni:

a) negli esempi su cui la nostra ricerca è stata condotta l'avverbio è collegato a 700 verbi diversi e queste combinazioni possono essere divise in sette categorie semantiche: il *vdrug* in *relazione a un discorso diretto* (29%), al *cambiamento esteriore* (17%), al *movimento* (9%), al *gesto* (5%), *all'apparizione di qualcuno/qualcosa* (12%), *alla percezione di sensazioni* (14%), *usi diversi* (11%). L'uso dell'avverbio *vdrug* indipendentemente dal suo verbo (in posizione debole, non accentuata, al posto dell'aggettivo *vnezapnyj*) si riscontra solo nel 3% dei casi complessivamente esaminati;

b) seguendo l'analisi di G.A. Lesskis (Lesskis 1963) la *parola dell'eroe* copre in Dostoevskij oltre il 50% di tutto il testo. Soltanto il 18% dell'uso complessivo dell'avverbio *vdrug* è riscontrabile nella *parola dell'eroe*, il restante 82% cade sulla *parola del narratore*. Mi sembra a questo punto chiaro che l'avverbio *vdrug* è una particolarità della *parola del narratore*. Vorremmo specificare che in questa sede ci interessa esclusivamente la distinzione fra la parola dell'eroe e la parola del narratore. L'ulteriore distinzione della *parola dell'autore* non entra nel nostro campo d'indagine,

Partendo da questi presupposti vogliamo accentrare la nostra attenzione su tre caratteristiche generali della poetica di Dostoevskij:

1) esposizione concisa dal punto di vista stilistico (laconicità della prosa) e da quello compositivo (un gran numero di avvenimenti in un tempo narrativo ristretto);

2) la narrazione e i personaggi sono mostrati non nel momento della loro evoluzione, ma nel momento di crisi;

3) la relativa non-convenzionalità del tempo narrativo (la presenza nel tempo e nello spazio di quasi tutti gli elementi della parola artistica).

Proprio da questi tre elementi deriva secondo noi il carattere particolare della prosa di Dostoevskij. Lo scrittore è "il cronista di un unico fatto particolare accaduto all'improvviso negli ultimi tempi" (sono parole dello stesso Dostoevskij; cf. *Tvorčestvo Dostoevskogo* 1921). Egli osserva i suoi personaggi dall'esterno, egli si trova "alle loro spalle" e si affretta a fissare "lungo la via", come dice Lichačev (Lichačev 1967), ciò che sta avvenendo dinnanzi ai suoi occhi. Il narratore in Dostoevskij è un semplice reporter, un cronista (o stenografo) di questa pluralità di voci. In questo senso noi intendiamo anche la polifonia, come espressione della libertà assoluta di tutti i personaggi che agiscono quasi indipendentemente dalla volontà dello scrittore.

Queste osservazioni di carattere generale ci conducono a due ulteriori aspetti della prosa dostoevskiana. Si tratta del problema dell'*indeterminatezza-incompiutezza* (Bachtin 1968) e del problema dell'*oggettivismo narrativo*. L'avverbio *vdrug* occupa un ruolo di primaria importanza in rapporto a questi due aspetti della prosa di Dostoevskij e ciò spiega anche l'altissima frequenza a cui è soggetto.

Simina osserva come negli eroi di Dostoevskij "il passaggio da un'azione all'altra può essere provocato da inspiegabili cause inferiori, oppure da influenze esterne che non è possibile tenere in considerazione. Non è neppure possibile prevederle. Se fosse possibile prevederle, allora cadrebbe da solo il conflitto fra la coscienza e il subconscio, cadrebbero tutte le stranezze e i presentimenti che riempiono di turbamento tutto l'essere degli eroi dostoevskiani..." (Simina 1957). Ma non soltanto l'eroe si trova in tale stato confuso, è Dostoevskij stesso che non si rende ancora perfettamente conto di ciò che sta succedendo: egli si limita a mostrarci i fatti come essi si sviluppano dinnanzi ai suoi occhi. La domanda che sembra porsi, *začem ob'jasnjat'?*, è più che il risultato di una volontà dello scrittore, il risultato della sua *impossibilità* a darci una raffigurazione definitiva. Dostoevskij non può essere incline alle opinioni definitive, alle convinzioni e alle direzioni pragmatiche. È il *mondo in*

movimento che interessa l'autore e perciò esso è osservato dal punto di vista di un cronista che annota "lungo la via" ed è contro tale *uniformità* che tanto spesso gli avvenimenti appaiono *vdrug*, quando non esiste alcun sintomo che segnali la possibilità dell'apparizione e del compimento di qualcosa. Il *vdrug* dunque come anti-logica, ovvero come assoluta libertà, l'improvviso come *antitesi* dell'uniformità, della *vita programmata*, delle *opinioni immutabili*. Per Dostoevskij il *vdrug* può vivere in qualunque situazione (da qui la sua polisemia) e qualunque situazione può essere decisiva; l'autore infatti non aiuta il proprio personaggio, non gli suggerisce nulla, gli dà solamente la forma necessaria per essere compreso.

Nelle "Memorie dal sottosuolo" il nostro avverbio appare complessivamente 74 volte. Nella prima parte (*Podpol'e*) esso s'incontra però soltanto in un'occasione, mentre nella seconda (*Po povodu mokrigo snega*) in ben 73 casi. La prima parte è la descrizione di uno stato d'animo, certamente convulso, ma pienamente cosciente, esattamente come nella seconda parte, dove la "voce" è altrettanto pienamente cosciente, nel senso cioè che essa non è raffigurata nei suo processo formativo. La differenza consiste nel fatto che, da un lato, abbiamo a che fare con un "risultato", dove, sia per lo scrittore, sia per il personaggio, non c'è assolutamente nulla da "scoprire", dove la voce non ha bisogno di essere messa a confronto con altre per potersi "esprimere" (anche se c'è un continuo rivolgersi a qualcuno). È la voce di un "ideologo", come giustamente osserva Bachtin, che conosce perfettamente la dialettica e che sa come convincere il suo interlocutore assente. Per usare un termine musicale, diremo che la voce dell'uomo del sottosuolo "accorda" la voce altrui sulla propria "tonalità". Dal lato opposto invece, abbiamo nella seconda parte una voce già formata assolutamente bisognosa di "scontrarsi" con altre per potersi "estrinsecare". Qui non si pone il problema della formazione, ripeto, della coscienza del sottosuolo, ma semplicemente della sua "uscita all'esterno". *Po povodu mokrigo snega* rientra nell'ambito degli elementi abituali della poetica di Dostoevskij (l'uomo sull'ultima soglia, il tempo narrativo breve – quattro giorni effettivi, mentre la prima parte è il risultato di vent'anni di sottosuolo, e inoltre: la cronologia naturale degli avvenimenti, la registrazione di "tutti" i fatti, i dettagli, ecc.). Il *vdrug* nella prima parte non avrebbe senso. Dostoevskij conosce l'uomo del sottosuolo, niente può sembrargli incomprendibile o strano e, viceversa, niente può sembrare strano o incomprendibile al suo interlocutore, perché quest'ultimo non svolge alcuna

azione "rivelatrice", ma serve esclusivamente da polemica. L'uomo del sottosuolo a sua volta conosce perfettamente l'idea altrui, essa non gli serve per "uscire all'esterno", ma semplicemente per polemizzare con essa. Dallo scrittore sarebbe naturale aspettarsi "l'indeterminatezza-incompiutezza", se fosse messo di fronte a dei fatti, di cui non riesce ancora ad afferrare il senso compiuto. Qui entrambe le idee hanno già subito il processo evolutivo, sono arrivate alla trasformazione e sono state approfondite, si sono esteriorizzate già da lungo tempo. Esistono in questo modo due idee autonome e nessuna delle due aiuta l'altra a scoprirsi e a "uscire all'esterno". Esse sono già all'esterno. Possono quindi creare solo la polemica ed essa non conosce "l'indeterminatezza-incompiutezza", essa è troppo precisa, troppo perfettamente conosce il fine al quale è rivolta. È assente in quest'occasione quell'elemento indispensabile per la presenza del *vdrug*, ovvero la *dinamica del mondo circostante*.

Proviamo per un momento ad astrarre il significato dell'avverbio *vdrug*. "Io all'improvviso feci" compare molto più raramente di "Egli all'improvviso fece" e questo perché l'improvvisità è una sensazione soggettiva. La frase "Nella camera entrò all'improvviso Ivan" significa che Ivan è entrato nella camera all'improvviso esclusivamente per chi vi si trovava già. Se diciamo "Davanti ad A a un tratto apparve B" significa che è A a provare una "sensazione improvvisa", non già B che potrebbe al limite essere del tutto estraneo alla faccenda. Con questa astrazione vogliamo sottolineare che in *Dostoevskij non i personaggi compiono delle azioni improvvise, ma è semplicemente il narratore che subisce tale effetto soggettivo* ed è perciò che l'avverbio *vdrug* si trova nella parola del narratore e non nella parola dell'eroe. Per il personaggio il *vdrug* non esiste, esso è soltanto una normale estrinsecazione delle proprie fratture inferiori e soltanto al narratore, e di conseguenza a noi, sembra "improvviso" il morso di Kirillov a Verchovenskij, ma in realtà esso rientra nella normalità del conflitto fra due coscienze già formate che si scontrano per dare modo all'idea di esprimersi e di "uscire all'esterno". L'azione improvvisa può essere improvvisa per tutti, tranne per chi l'ha compiuta e in questo modo il *vdrug*, oltre allo scrittore-narratore e al lettore, è diretto al secondo personaggio che tale situazione subisce o ne è lo spettatore.

In questa rappresentazione dinamica del mondo Dostoevskij non è per niente teso a dimostrare una determinata tesi, né può farlo, gli manca il distacco necessario dall'avvenimento – egli è il cronista "di un fatto

particolare curioso, accaduto... negli ultimi tempi, e che ha preso tutti alla sprovvista", autore compreso. Ma è proprio questa apparente mancanza di una visione tranquilla, schematica e prospettica degli avvenimenti che si risolve in ultima analisi in ciò che noi definiamo *oggettivismo narrativo*. Se tutti gli avvenimenti, tutti i personaggi sono accettati così come essi si presentano nel momento in cui Dostoevskij li vede agire, la narrazione diventa completamente naturale, non forzata, vera. Il *vdrug* è la *parola-chiave* di questa maniera di rappresentazione. Esso è applicato a tutte le situazioni, a tutti i personaggi senza distinzioni, il fatto diventa improvviso, proprio perché Dostoevskij non vuole prendere posizione nei confronti di un personaggio o di un avvenimento. Il *vdrug* elimina la *causalità* degli avvenimenti, elimina l'*interpretazione*, l'importanza di un fatto, di una parola, di una voce, la *sopraffazione* di un'idea su di un'altra. È una parola "oggettivizzata" al massimo grado, come direbbe Bachtin, rivolta a tutti, personaggio, narratore, lettore. Essa non racchiude in sé un reale "vantaggio semantico", non "pesa" sul personaggio, non lo "caratterizza" e per questo la sua frequenza è tanto elevata. Se fosse usata solo per questo o quell'avvenimento, per questo o quel personaggio, essa perderebbe la sua neutralità.

E in conclusione vorremmo dire che, proprio in virtù della propria neutralità, la parola *vdrug* svolge nella prosa di Dostoevskij una semplice *funzione di informante*, ovvero si presenta come dato puro e immediatamente significante che riflette la posizione dell'autore-narratore.

IZ GRADIVA O MENTORSKEM DELU PROF. DR. ALEKSANDRA SKAZE (ROMAN *TAT* LEONIDA LEONOVA)*

1. O MENTORSTVU PROF. DR. ALEKSANDRA SKAZE

Razprava o Leonidu Leonovu je nastala pod vplivom ruske literarnoteoretske šole (predvsem ruskega formalizma in Bahtina), ki jo je v začetku 70. letih prejšnjega stoletja evropska literarna veda (predvsem francoska, italijanska in nemška) z radovednostjo odkrivala in navdušeno sprejemala. V Sloveniji je njene dosežke spremljal prof. dr. Aleksander Skaza in vsakomur, ki si je to želel, je ponujal možnost, da h književnosti pristopi z merili, ki so se takrat pojavljala kot novost na slovenskem literarnovednem področju.¹ S poskusom aplikacije nekaterih ruskih literarnoteoretskih vidikov je bilo zato mogoče razmišljati nekoliko drugače tudi o Leonovu, vidnem predstavniku ruskega "sorealizma". Kmalu po ljubljanskem stažiranju je avtorja poneslo daleč od Ljubljane in od Trsta in članek je ostal v zapisu.² Čeprav se je v poststrukturalističnem času literarna veda ogradila od "trdih" pristopov k umetniškemu besedilu, ga z nekaterimi popravki objavljamo kot dokument o prehojenih poteh v razvoju slovenske literarnovedne misli, v katero se, ob drugih, vpisuje tudi prof. dr. Aleksander

* "Iz gradiva o mentorskem delu prof. dr. Aleksandra Skaze. (Roman Tat Leonoda Leonova)." *Slavistična revija* 62.4 (2014): 483-493.

1 V Sloveniji je bila v 70. letih ruska literarnoteoretska šola znana predvsem v srbohrvaških prevodih (največ jih je izšlo pri beograjski založbi Nolit). Na pobudo prof. dr. Aleksandra Skaze so na začetku 80. let nekatera dela bila prevedena v slovenščino (prim. Bahtin 1982; *Ruski formalisti* 1984.)

2 Nekateri izsledki članka, ki ga v slovenščini prvič objavljamo, so bili deset let kasneje vnešeni v razpravo o Leonovu pri francoski in italijanski izdaji *Zgodovine ruske književnosti* (prim. Verč 1990 e 1991)

Skaza. (2014)

2. O ROMANU *TAT* LEONIDA LEONOVA

O literarni evoluciji. Glede na izvornost, bogastvo in raznolikost literarnega opusa Dostojevskega je mogoče potegniti več paralelnih črt med ruskim pisateljem in večjim delom ruske in evropske literature. Če pa upoštevamo dejstvo, da podobne primerjave večkrat narekuje zgolj vsebinsko-tematski komparativni kriterij, se nam vprašanje postavlja v drugačni luči. Zdi se, da vprašanja o tradiciji ne bomo zadovoljivo rešili, dokler bomo po eni strani pogled na svet Dostojevskega drobili in upoštevali le *iz konteksta izločene* posamične ideološke izjave, po drugi strani pa bomo *posamične* literarne prvine opazovali zunaj poetike Dostojevskega.

Dostojevski izraža svoj pogled na svet s svojo poetiko. Poskusi, ki skušajo dokazati "vpliv" ruskega pisatelja na vrsto avtorjev, ki so uporabljali posamične literarne prvine Dostojevskega v ustvarjalnem procesu lastne ubeseditve,³ so samo delno ustrezni.

Abstrahirati določen tekstni element iz sistema, v katerega se vpišuje, in ga povezovati s podobnim elementom, ki se vpišuje v drugačen sistem, je včasih zavajajoče. Gre namreč za funkcijo, ki jo določen tekstni element ima v določeni strukturi, morebitna komparacija med različnimi sistemi pa mora sloneti na funkcionalnosti konstitutivnih prvin vsakega sistema. Na zunaj so prvine lahko povsem različne, so pa lahko funkcionalno podobne, in obratno. Opiramo se na teorijo o literarni evoluciji Tinjanova, ki jo je pozneje delno sprejel tudi Wellek,⁴ in ki uspešno prodira v sodobno literarno vedo.

3 Tako, na primer, R.L. Jackson, analizira teme in motive "človeka iz podtalja" v celi vrsti ruskih in rusko-sovjetskih pisateljev (Jackson 1958).

4 Prim. Tynjanov 1929 (poglavja "Literaturnyj fakt" in "O literaturnoj evoljucii".) Prim. tudi: Wellek - Warren 1956: 343-366; Wellek 1975.

Dostojevski je vezan na veliko tradicijo različnih vrst evropskega romana in na literarno delo Gogolja, vendar bi bila raziskava o poetiki Dostojevskega, ki bi upoštevala le genezo fabule in junakov, omejena. "Prednika" Makarja Devuškina sta sicer Akakij Akakijevič in Popriščin, vendar je vprašanje o premiku Dostojevskega v odnosu do Gogolja poetološke narave: *Plašč* in *Bedni ljudje* se vpisujeta v dva različna sistema. Pri Gogolju je avtorski odnos do junakov absoluten in nedvoumen (nekoliko se zrelativizira z ironičnim pristopom k ubesedeni stvarnosti), pri Dostojevskem pa je avtorska beseda kot aksiom skoraj odsotna. Kriteriji ocenjevanja opisanega sveta se v romanu množijo glede na število aktantov, ki jih pojmuje kot semantične enote. Podobno bi lahko rekli o fabuli in sižeju: pri Dostojevskem fabula in siže nista posebno izvirna, v večini primerov lahko izsledimo njun vir v evropskem romanu pred Dostojevskim. Za raziskavo poetike Dostojevskega motiv sam po sebi (na primer, ljubezenski trikotnik) ne zadošča; fabulo in siže je namreč mogoče opazovati le iz gledišča funkcionalnosti, ki jo ta dva elementa imata v enotni strukturi del Dostojevskega. Dostojevski je vezan na bogato tradicijo evropskega romana tudi glede na dogodkovno privlačnost upovedanega (*zanimatel'nost'*), prav *deformacija* tega elementa (in drugih) pa je pripomogla h kvalitetnemu skoku oz. k literarni evoluciji. Ubesedeni svet Dostojevskega odkriva novo *dominanto*, ki se razlikuje od predhodnega evropskega romana: zanimivost fabule in temu ustrezna kompozicija sižeja predstavljata cilj klasicističnega in romantičnega proznega ubesedovanja (avtor se je moral nujno postaviti *nad* povedanim), cilj Dostojevskega pa je uveljavitev "tuje" ideje, zaradi česar je avtor moral spreminjati svoje gledišče v odnosu do povedanega.

Podobno pripovedno gledišče je mogoče zaslediti tudi pri drugih avtorjih. Že Flaubert se je kot avtor *Gospe Bovary* "skrival" za svojimi junaki, vendar pri njem uveljavitev tuje ideje ne igra dominantne vloge: njegov cilj je ovrednotenje junakov, ki jih je avtomatizirana romantična kultura poplitvila (prim. Jauss 1975). Nekaj stičnih točk med Flaubertom in Dostojevskim sicer lahko odkrijemo, ne moremo pa jih enačiti, če jih opazujemo uvrščene

vsako v svoj poetološki sistem.

Dve varianti romana Tat Leonida Leonova in "tradicija" Dostojevskega. Vse zgodovine rusko-sovjetske literature skoraj brez izjeme poudarjajo, da se delo Leonida Leonova navezuje na Dostojevskega: sam Leonov je to svojo navezanost večkrat podčrtal. Če upoštevamo le najbolj znane komparacije, je med obema avtorjema mogoče odkrivati več podobnosti: dvojnika Liharjova, sijajnega Ferta, in dvojnike Dostojevskega; ljubezenske trikotnike; psihološko načelo ljubezen-sovraštvo; temo človeka iz podtalja v likih Čikiljova in Gracijanskega; temo trpljenja kot očiščenja; vprašanje zločina; žanrsko podobnost romana skrivnosti (*roman tajn*), polifonijo in karnevalizacijo; slične poteze Marmeladova in Manjukina ter Maše Dolomanove in Nastasje Filipovne; preobrazbo Šigaljova v Čikiljova.⁵ V ospredje stopajo vprašanja *geneze* posamičnih tekstnih prvin v delu Leonova, briše pa se problematika *literarne evolucije*, ki nosi v svoji osnovi boj in spremembo, ne pa mehanično nasledstvo, ki je lastno epigonstvu, kot je to podčrtal Tinjanov.

Leonov ne "posnema" Dostojevskega, kar pomeni, da njegovega dela ni mogoče analizirati z vidika epigonstva, temveč novatorstva. Nekoliko presenetljiva je namreč ugotovitev, da je Leonov "naslednik" in "nadaljevalec" Dostojevskega, v isti sapi pa trditev, da je "splošna orientacija *Tatu* kot knjige o apologiji umetniške nadgradnje stvarnosti neodvisna od koncepta velikega umetnika devetnajstega stoletja" (Jovanović 1978: 402 in 405). Če neodvisnosti ne opredelimo, se vprašanje o "tradiciji" vrti v začaranem krogu.

V rusko-sovjetski književnosti poznamo dva romana z istim naslovom: *Tat (Vor)*. Oba je napisal Leonov v razmiku približno tridesetih let (1927 in 1959; prim. Leonov 1928 in 1979).⁶ V

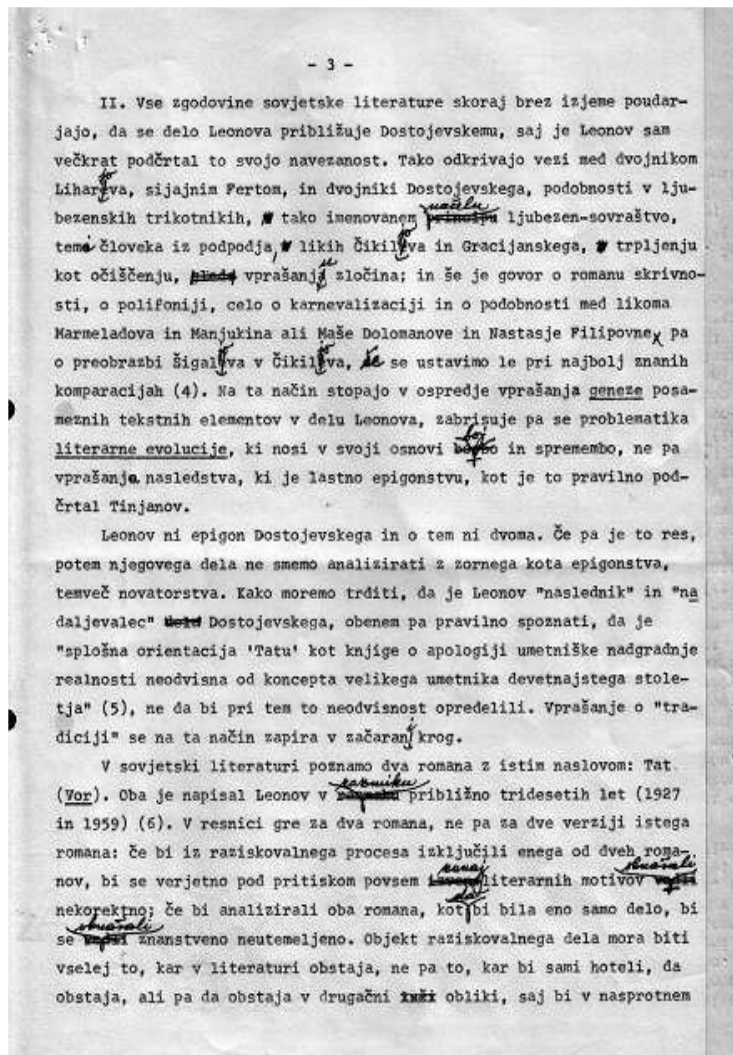
5 Za izčrpno bibliografijo o delu L. Leonova prim: *Tvorčestvo Leonida Leonova* 1969.

6 Obstaja tudi tretja verzija romana, ki pa se bistveno ne razlikuje od druge.

resnici gre za dva romana, ne pa za dve inačici istega romana. Ko bi iz raziskovalnega dela brisali enega od dveh romanov, bi morda to storili tudi pod pritiskom zunajliterarnih motivacij (ideoloških), ko bi oba romana analizirali, kot da bi bila eno samo delo, bi bil pristop neustrezen. Objekt raziskovalnega dela je to, kar v literaturi obstaja, ne pa to, kar bi sami hoteli, da obstaja, ali pa si želeli, da obstaja v drugačni obliki. V nasprotnem primeru bi morali dokazati, da eden od dveh romanov *ne sodi* v rusko literaturo, ali pa da med njima ni bistvene razlike. Nobenega razloga ni, da bi enega od dveh izločili. Zgodilo se je, da je ideološki pritisk prevladal nad tem, kar je osnova raziskovalnega dela (tekst), prednost pa so dobile obravnave, ki se poslužujejo literature kot sredstva sprejemanja ali odklanjanja ideologije.⁷ Med obema romanoma je ideološka razlika, vendar zaradi tega ne moremo prezreti osnove umetniškega dela: neločljive vezi med pogledom na svet in poetiko. Prav v tem je bistvo obeh romanov *Tat*: dva različna in nasprotujoča si *pogleda na svet*, ki se izražata v dveh različnih in nasprotujočih si *poetikah*.

Poetološke prvine romanov Dostojevskega in Tatu Leonida Leonova. Pred seboj imamo dva različna sistema, ki ju opazujemo v njuni celoti, ne da bi pri tem zanemarjali različno zgodovinsko obdobje, v katerem sta nastala. Kot smo že zapisali, zaključenega sistema ni mogoče povezovati s posamičnimi elementi drugega sistema, sistem deluje kot celota.

7 Za sovjetsko literarno kritiko prva varianta nima posebne vrednosti, obstaja le kot "posebno zanimiv mejnik v gradnji sovjetske literature dvajsetih let" (prim. Kovalev 1978: 206-207) in ni bila vključena v izbrana dela Leonova (1969-1972). Drugi varianti bo pa "sojeno dolgo življenje, kot klasičnemu delu velikega literarnega obdobja" (*prav tam*). Nič posebno drugačen ni odnos zahodne literarne kritike (posebno severnoameriške): Leonov naj bi očitke ob izidu prve variante romana vzel nadvse zares in bi zato kasneje skušal izbrisati nekakšen mladostni greh (prim., na primer, Slonim 1969: 208.)



Tipkopis članka o Leonovu s popravki prof. dr. Aleksandra Skaze

Če se pogovarjamo o "tradiciji" Dostojevskega v delih Leonova, bomo izhajali iz nedeljivega poetološkega sistema Dostojevskega, upoštevali bomo prvo varianto *Tatu* in njen prehod k drugi varianti, ki jo bomo tokrat opazovali iz dvojne perspektive: odnosa

do Dostojevskega in do prve variante. V treh različnih sistemih se sicer nekatere tekstne prvine križajo, vendar se dominantna, kateri je vsaka od njih podrejena, spreminja in zato deformira ostale poetične komponente. Kljub temu, da se pojavljajo (sicer zgolj navidezno) kot mehanično ponavljajoče se prvine, je njihova funkcionalnost najustreznejši parameter za primerjalno analizo. Upoštevali bomo le važnejše konstitutivne elemente poetičnih sistemov Dostojevskega in Leonova: gledišče avtorja, pripovedovalca, junake, kronotop (v Bahtinovem smislu, kot neločljivo vez med časom in prostorom v sistemu literarnega dela), siže in fabulo.

Osnova poetike Dostojevskega je v izjavi tuje ideje. V svojem delu je Dostojevski okoli tega osnovnega jedra funkcionalno razvrstil vse posledične elemente poetike.

Po Bahtinu (prim. Bachtin 1963): *avtorski glas* je enakovreden ostalim aktantom, kar še ne pomeni, da igra podrejeno vlogo; *pripovedovalec* je neveden, nima tiste "semantične prednosti", ki bi ga postavljala v privilegirani položaj glede na druge aktante ubeseditve. S svojo izjavo je *junak* nosilec lastnega edino veljavnega pogleda na svet. Ti trije elementi opredeljujejo t.i. "polifonijo" del Dostojevskega, med seboj so funkcionalno povezani in nedeljivi od celovitega poetičnega sistema, v katerega se vpisujejo. Ostale tri poetološke prvine se prav tako ustrezno vpisujejo v sistem: utesnjena *čas in prostor* pripomoreta k so-bivanju in medsebojnemu idejnemu učinkovanju (tudi spopadu), zapleten *siže* je funkcionalno podrejen drugim elementom poetike (ustvarjanje mnogokratnih izjemnih situacij), *fabula* pa je grobo gradivo, ki ga Dostojevski kritično prevzema, da bi razbil predhodne romaneskne kanone (na primer, enostranski sentimentalizem). Ti kanoni niso več ustrezali njegovim novim poetičnim izzivom.

Če vprašanje o ideji razumemo kot vprašanje o izjavi, *izraženi v umetniški besedi*, lahko na koncept o "realizmu v višjem smislu" gledamo tudi kot na odpoved od dominantne vloge avtorske besede, ki naj bi delovala kot posrednik v konfliktu med predmetom in jezikom ubeseditve. Konflikt in celo nezmožnost njegove dokončne razrešitve je zavestna poetološka osnova Dosto-

jevskega. Z izjemo v *Bednih ljudeh* (v polemiki z Gogoljem), se konflikt - kot čisti literarni princip - sicer občasno realizira, "razkrinkanje" literarnega postopka pa je v glavnem odsotno. Oba romana *Tat* Leonida Leonova sta izdelana po uveljavljenem romanesknem modelu: roman se deli na štiri dele in sledi ustaljeni liniji ekspozicije, zapleta, razpleta in epiloga. V prvem delu spoznamo junake in njihovo preteklost, v drugem se njihove zgodbe križajo s pomočjo t.i. ljubezenskih trikotnikov, v tretjem delu se udejanjijo usode vseh junakov, z izjemo Mitke, epilog (četrti del) pa je posvečen padcu in domnevni preporodu glavnega junaka. V drugi varianti je epilog posvečen literarnemu liku pisatelja Firsova, ki je junak-ključ za razumevanje obeh romanov. V kompozicijskih obrisih sta oba romana zgrajena podobno kot pri Dostojevskem (in pri drugih pisateljih), konstitutivne prvine romanesknega sistema pa so precej različne od Dostojevskega:

a) *fabula*: zgodba o krizi "tatu" od otroštva do praga novega življenja. Že samo dejstvo, da gre tu za "evolucijo" junaka (ves prvi del je posvečen Mitkovemu otroštvu in njegovemu revolucionarnemu udejstvovanju), priča o tem, da je vpliv Dostojevskega ostal bolj v namenih Leonova, kot pa v njegovi umetniški realizaciji. Edini junak "brez preteklosti" in že formiran (taki so junaki pri Dostojevskem) je Firsov, ki pa ni neposredno vključen v fabulativni okvir romana;

b) *siže*: na prvi pogled zapleten zaradi *nenehnih posegov* drugega pripovedovalca-junaka, ki s *flash-backi* nadgrajuje, dopolnjuje in tudi zavrača pripovedovalčeve neposredne posege. Dogodki v romanu precej redko vplivajo na odločitve junakov: sobivanje junakov ni mnogostransko, kot pri Dostojevskem, saj nihče ne pomaga drugemu, da bi prišel "na dan" s svojo idejo. Najbolj oddaljena idejna pola sta Zavarihin in Mitka, v neposrednem stiku pa se najdeta le na začetku romana, ko je njun spopad bolj emotivne kot ideološke narave. Kasneje se ne srečujeta več: njuni odnosi se posredno zrcalijo v Tanjinem liku;

c) *kronotop*: čas je zajet zelo široko (poldrugo leto), prostor se razdvaja (mesto/dežela). Eden izmed osnovnih elementov poetike Dostojevskega, "ozki" kronotop, je podrejen avtorjevemu hotenju, da se ideje v svojih izjavah srečujejo in spopadajo. Polifonije juna-

kov-idej pri Leonovu ni, ker

č) *junaki* so s svojo izjavo nosilci lastnega edino veljavnega pogleda na svet, vendar niso sposobni spodbujati prav tako veljavno tujo izjavo o "resnici". S poetološkega vidika po vzorcu Dostojevskega nismo priče velikemu bahtinskemu "dialogu", kjer se ideje-izjave soočajo in razvijajo ob nenehnem medsebojnem spopadanju. Pri Leonovu gre za "serijo" idej, ki so postavljene druga ob drugi, brez možnosti interference in medsebojnega učinkovanja;

d) *pripovedovalec* je *delno vseveden* v odnosu do povedanega. Nanj vplivajo faktorji, ki so daleč od "golega človeka" v sočasnosti sedanjika. V poetološkem sistemu Leonida Leonova je nevedni pripovedovalec pravzaprav nepotreben: dominanta se je namreč premaknila od vprašanja izjave tuje ideje na vprašanje njene umetniške ubeseditve. Odgovornost zanje nosi

e) *avtor*: Leonov izhaja iz prepričanja, da stvarnosti (predmeta opisa) ni mogoče "zares" dokončno ubesediti in se zato postavi na raven ostalih ubesedenih aktantov. V Firsovu se zrcali spopad med zunanjim in umetniško ubesedenim svetom, zato ostanejo junaki in njihove zgodbe nedoločeni in objektivno neopredeljivi. Implicitno je v tem boju prisoten tudi avtor, ki si ne lasti pravice in ne prevzema odgovornosti, da bi razlagal Firsovu, kje je "resnična" resnica.

Zdaj imamo dovolj elementov, da prvo varianto romana opredelimo kot *roman o možnostih interpretacije stvarnosti*, ali bolje kot *roman o načelni nezmožnosti ubeseditve stvarnosti*. Polifonija Dostojevskega, ki zajema vse konstitutivne prvine sistema, sega v primeru prve variante romana *Tat* le do dveh aktantov: do Leonova-avtorja in do Firsova-literarnega junaka. Različna poskusa ubeseditve zunanjega sveta se pojavljata kot enakovredna. To, kar je pri Dostojevskem *umetniško ubeseden ideološki konflikt*, se pri Leonovu spremeni v *konflikt o umetniških možnostih ubeseditve ideološkega spopada*. Ko se spreminja dominanta, ki sistem določa, se funkcionalno spreminjajo tudi njegove konstitutivne prvine: t.i. "tradicija" Dostojevskega se nam v prvi varianti *Tatu* Leonova izrisuje kot *premik* dominante. V drugi varianti se sistem spremeni do take mere, da radikalno preobrazi vse prvine poetike, ki so Leo-

nova še povezovala z delom Dostojevskega. Gledišče avtorja je jasno in enopomensko in se pojavlja kot merilo za ocenjevanje ubesedenega sveta; junaki niso več nosilci "možnih", dvakrat ali več "pripovedovanih" resnic, pač pa nosilci resnic, v odnosu do katerih je potrebna jasna opredelitev in, po potrebi, ograditev. Konflikta o možnosti ubeseditve zunanjega sveta ni več. Druga varianta romana *Tat* se izrisuje kot *roman o nujnosti interpretacije stvarnosti*. Dominanta, odločujoča za sistem, se ponovno spremeni in spremenijo se poetološke prvine, ki so ji podrejene: avtor je aksiom; junaki, prej nedoločeni in nikoli do konca opredeljivi, so zdaj enopomensko definirani; v koncept avtorja-aksioma se implicitno vpisuje tudi koncept vsestransko razumljenega in ocenjenega junaka. Kronotop se bistveno ne razlikuje od prve variante. Blaguša (mestna četrt) ima zdaj funkcijo "zaprtega" prostora, ki negativno vpliva na junake, v prvi varianti romana pa je prav zaprtost prostora spodbujala pisatelja Firsova pri iskanju "golega" človeka. Za razumevanje romana je Firsov (junak-pisatelj) odločujočega pomena: v prvi varianti je bila meja med Leonovom-avtorjem in Firsovom-pisateljem-junakom labilna (bila sta si nekako enakovredna), v drugi pa se "avtorsko" izjasni. Za napačno ubeseditve stvarnosti avtor krivi Firsova, ki je zdaj osamljen v zanj nerazrešljivem boju med "resnico" stvarnosti in njeno ubeseditvijo. Avtor-Leonov se zgraža nad metodo Firsova-pisatelja in odkriva njene pomanjkljivosti in neskladnosti. Tudi Firsov se zdaj pojavlja na odločujočem avtorskem obzorju in to, kar je v prvi varianti lahko spominjalo na "polifonijo" Dostojevskega, zahvaljujoč se kateri so bili junaki sicer pomensko dvoumni, vendar ustrezno razumljivi v svojih dejanjih, ali povsem izgine ali pa se pojavlja kot del (zgrešene) pripovedi Firsova in njegovega "subjektivnega" pogleda na svet. Avtor je zdaj nad bojem, ki ga Firsov bije pri poskusih ubeseditve stvarnosti: v *Tatu 2* je oboje, boj in stvarnost, v izključnem dometu avtorjeve edine in nedvoumno veljavne besede. Kot pravilno ugotavlja Kovaljov, se roman spremeni v "kritično ekspozicijo povesti Firsova in v avtorsko pripoved o pisateljskem delu" (Kovalev 1978: 250).

Vloga dominante in deformacija poetoloških prvin. Razlike med poetičnimi sistemi Dostojevskega, *Tatu 1* in *Tatu 2* so očitne. Vsak sistem razumemo kot nedeljivo enoto, ki v primerjalnem opazovanju sloni na vsaj dveh osnovnih faktorjih: a) na razlikah med konstitutivnimi prvini vsakega sistema posebej; b) na premiku dominante, ki povzroča deformacijo tudi tistih poetoloških prvin, ki na prvi pogled izhajajo iz iste genetične matrice. Mogoče je predložiti shematično sliko:

	DOSTOJEVSKI	LEONOV: <i>TAT 1</i>	LEONOV: <i>TAT 2</i>
DOMINANTA	ideja/stvarnost kot izjava polnopravnega subjekta	boj z možnostjo ubeseditve ideje/stvarnosti	prevlada avtorjeve ubeseditve ideje/stvarnosti
AVTOR	<i>enakovreden</i>	<i>enakovreden</i>	<i>aksiom</i>
PRIPOVEDOVALEC	<i>neveden</i>	(delno) <i>neveden</i>	<i>vseveden</i>
JUNAKI	<i>nedoločeni</i>	<i>nedoločeni</i>	<i>enopomenski</i>
KRONOTOP	<i>ozek</i>	širok	širok
SIŽE	zapletenost "romana tajn"	zapletenost "romana tajn"	zapletenost "romana tajn"
FABULA	linearna v dogodkovnem sosledju	(skoraj) linearna v dogodkovnem sosledju	linearna v dogodkovnem sosledju

V poševnem tisku so označene poetološke prvine, ki ustrezajo dominantni vsakega sistema: za oba pisatelja lahko trdimo, da sta fabula in siže v funkciji pripovedne zanimivosti, ki naj bralca pritegne k branju; pri Dostojevskem so štiri osnovne prvine (avtor, pripovedovalec, junaki, kronotop) skladne z dominantno in sistemsko deformirajo prvini fabule in sižeja (genetsko že prisotni v svetovnem romanu). V prvi varianti romana *Tat* avtorjevo gledišče poetološko določa dominantno (boj z možnostjo ubeseditve ideje/stvarnosti), ostale poetične prvine (vključno z junaki) pa se podrejajo specifičnemu sistemu njegove romaneskne poetike (pojavljajo se kot *sin-funkcije* dominante, po opredelitvi Tinjanova), ne pa sistemu poetike Dostojevskega (in se ne pojavljajo, spet po opredelitvi Tinjanova, kot njegove *avto-funkcije*); v drugi varianti romana *Tat* je mogoče opaziti ne samo odsotnost poetoloških prvin, ki po eni strani določajo dominantno pri Dostojevskem, po drugi pa dominantno pri prvem Leonovu, *radikalno* se spremeni ves si-

stem romana (prevlada avtorjeve ubeseditve ideje/stvarnosti).

Gre za tri različne poetične sisteme, ki kažejo na *literarno evolucijo*. Avtor kot aksiom v drugi varianti romana Leonova (*Tat 2*), ki je sicer značilen za sisteme tudi pred Dostojevskim in pri drugih avtorjih, se pojavlja kot rezultat dvojnega systemskega prehoda: skozi Dostojevskega in *Tatu 1*.

Ker gre za literarno evolucijo in ne za neposreden vpliv ali nasledstvo, lahko zapišemo, da se s prvo varianto romana *Tat* Leonov *samostojno* vpisuje v poetiko Dostojevskega. Od formalnih prvin, ki zaznamujejo poetiko velikega ruskega pisatelja, pa se Leonov poslužuje le tistih, ki mu služijo kot (sin)funkcija za vzpostavljanje dominante v lastni poetiki. Avtorjevo gledišče ni več le eno od možnih sredstev, s katerimi se "tuja" ideja (zunaj avtorskega obzorja) pojavlja kot samostojna izjava, je osnovna in s pomočjo literarnega junaka Firsova-pisatelja izražena (razkrinkana) semantična prvina, okoli katere funkcionalno krožijo ostale prvine poetike Leonova. Ideja kot izjava subjekta, jedro poetike Dostojevskega, se pri Leonovu razvije do *vprašanja o možnosti njene umetniške ubeseditve*. V drugi varianti romana se pretrga evolijska nit, ki je s premikom dominante povezovala Leonova in Dostojevskega. Avtor sam kritizira junaka-pisatelja Firsova, češ da nanj mehanično (kot *avto-funkcija*) deluje vpliv Dostojevskega. V tem premiku se Firsov izrisuje kot pisatelj *à la Dostojevski*, s katerim se Leonov ne strinja. V drugi varianti romana *Tat* se "tradicija" Dostojevskega udejanja kot odklon od njegove poetike.

Formalizem in Bahtin v 20. letih. Prva varianta romana *Tat* izide v drugi polovici 20. let, ko so se ostri spori o vlogi pisatelja v gradnji nove družbe že skoraj izčrpali. Prevladal je enostranski pogled na problem in ustvarjalni prostor pisatelja se je ožil. Način, s katerim se z romanom *Tat* Leonov vključuje v spor, je tipičen in paradoksalen obenem: stvarnost in ideja o njej sta preveč raznoliki, da bi ju bilo mogoče umetniško ubesediti iz aksiološkega zornega kota. Avtorjeva naloga ni v tem, da se do stvarnosti nedvoumno opredeli. Odklon od enoznačne opredelitve ideje/stvarnosti sta potrjevala, neposredno in skoraj paradoksalno, dva dejavnika, ki sta

bila tedaj v osrčju literarnih diskusij. Po eni strani formalizem, ki naj bi s teorijo o "postopkih" zanemarjal funkcijo pisatelja kot nosilca samostojnih vsebin, po drugi strani pa "literatura fakta", ki naj bi delo pisatelja videla tudi v sposobnosti "montaže" samega po sebi inertnega besednega gradiva (svet naj bi namreč že bil ubeseden). Avtor naj ne bi bil nosilec lastnega pogleda na svet in odnos do ideje/stvarnosti naj bi v bistvu ostal zunaj njegovega umetniškega obzorja. Plodne formalistične teorije, ki so se samo mnogo desetletij pozneje upravičeno uveljavile kot eden od možnih pristopov k umetniškemu besedilu, so se za gradnjo "nove" družbe in človeka v njem izkazale za neproduktivne. Zgodil se je paradoks: uporabne (in sprevržene) so postale takrat, ko je postalo jasno, da je po eni strani iz montaže posamičnih "postopkov" (vnaprej izdelanih vzorcev) mogoče razviti zamisel celo o "inženirjih duš", po drugi pa, da "ubesedeni" svet že obstaja (in mu je treba le slediti).

V ta kontekst lahko vključimo tudi Bahtinovo "polifonijo". Njegova razprava o Dostojevskem (Bachtin 1929) je, med drugim, plodno razmišljanje o vlogi izjavljene ideje v literaturi. Bahtin po eni strani odgovarja na poskus zreduciranja statusa pisatelja na raven spretnega uporabnika vzorčnih "postopkov", po drugi strani pa na poskus povzdigovanja vloge pisatelja na raven "glasnika", ki ima resnico v zakupu in odklanja možnost, da bi se drugačna ideja udejanjila kot drugačna izjava. Bahtin odklanja umetniško snovanje, ki zmore, mimo ideje, "zgraditi" literarno delo, in pisanje, ki mu je ideja sredstvo za ideološki pritisk. V tem dvojnem problemu se je Leonid Leonov, kot mnogo drugih, znašel nekje v sredini.

Druga varianta romana *Tat* Leonida Leonova se izrisuje kot poskus premoščanja ambivalentnega odnosa do stvarnosti v Rusiji dvajsetih let. Po eni strani sicer lahko zapišemo, da gre za vprašanje o večji ali manjši ustreznosti novega *Tatu* kanonu socrealizma, po drugi pa, da gre tudi za obračun s samim seboj. Neslučajno je morda obračun privrel na površje le po stalinskem obdobju v ruski zgodovini, ko je bila ideja/stvarnost in odnos do nje normirano ubesedena s samovoljnimi kriteriji. Prevrednotenje vloge avtorja s samostojnim in jasno izjavljenim pogledom na svet je prevred-

notenje "obrnitiškega dela" pisatelja.⁸ Pisatelj je za svoje pisanje odgovoren: v *Tatu 2* junaki niso več dvoumni in zato prepuščeni na milost in nemilost idejno/interpretacijskih zlorab. Po mnenju Leonova se avtor ne more skrivati za paravani formalnih umetniških zakonitosti. Zagovarjati svojo besedo, naj bo še tako enoglasna, v odnosu do ideje "o stvarnosti" Leonova ponovno bliža Dostojevskemu: gre sicer za kritično zblížanje, ki pa je vendarle osnovano na nezamenljivi vlogi ideje v literaturi.

Dinamika literature. Poetološko in zgodovini ustrezno se prva varianta *Tatu* razvije v drugo zaradi spremembe avtorjevega gledišča na stvarnost in na možnosti njene ubeseditve: ostale spremembe so funkcionalne tej osnovni spremembi. S stališča literarne evolucije gre za pojav, ki kot tak ne dopušča, da bi iz zunaj-literarnih razlogov zanemarili ali celo brisali prvi ali drugi roman. Če ne upoštevamo prvega *Tatu*, zanikamo ne le utemeljenost vsakokratnega iskanja ustreznega umetniškega izraza, ampak tudi pomen evolucijske črte, ki iz Dostojevskega prehaja v drugo varianto romana. Ko ne bi upoštevali druge variante romana, bi zanemarili pomen in možnost "monološkega" literarnega dela, kar bi pomenilo, da zanemarjamo dober del literature pred in po Dostojevskem (to pa nima nobenega smisla). Literatura ni statični dogodek, ki je zastal pri določenih literarnih delih-sistemih. Je živo dogajanje, ki se nenehno spreminja.

(1980)

8 Pomenljiva sprememba se pokaže prav na začetku romana: v prvi varianti piše, da je Firsov pogledal naokoli, da bi videl, *kuda zanesli ego četrnadcatyj nomer i bespokojnaja ego professija* (Leonov 1928: 5), v drugi pa *kuda zanesli ego četrnadcatyj nomer i bespokojnejšee remeslo na svete* (Leonov 1979: 7). Beseda *professija* (poklic) je semantično manj obtežena kot beseda *remeslo* (obrt), ki nosi večjo človeško globino in toplino, še posebno pa sposobnost samostojne preobrazbe v odnosu do uporabljenega gradiva.

К ВОПРОСУ О ТАК НАЗЫВАЕМОЙ "ТРАДИЦИИ" ДОСТОЕВСКОГО В ДВУХ РЕДАКЦИЯХ РОМАНА ВОП Л.М. ЛЕОНОВА*

1. Оригинальность, богатство и разнообразие творчества Достоевского таковы, что вряд ли трудно будет отыскать параллельные линии между ним и любым писателем русской и вообще европейской литературы. Совсем по-другому, конечно, обстоит дело, если учитывать научное, историческое, а также моральное значение таких соприкосновений, часто поверхностных и во многих случаях отражающих весьма произвольные критерии сравнения. Впрочем, пока продолжают, с одной стороны, "разброска" мировоззрения Достоевского, учитывая лишь отдельные идеологические моменты, а с другой, оторванность литературных элементов от комплекса его поэтической структуры, вопрос о "традиции" является трудно разрешимым или даже неразрешимым. Мировоззрение Достоевского художественно выражается в его поэтике, и поэтому не показательной кажется мне попытка того, кто усматривает "глубокое влияние" русского писателя на ряд авторов, которые, к несчастью или по заслугам (этот вопрос решает критика), пользовались отдельными литературными элементами в создании собственной поэтической системы (см. Jackson 1958). Дело в том, что, таким способом любое сравнение, почти до инфляции, становится возможным и теоретически парадоксально воспринимаемым.

2. Нет историков советской литературы, которые не подчеркнули бы близости Леонова к творчеству Достоевского, тем более что Леонов никогда не скрывал своей привязанности к Достоевскому. Обнаруживаются таким образом связь между двойником Лихарева, великолепным Фертом и двойниками Достоевского, любовные треугольники, понятие любви-ненависти, тема человека из подполья у Чикилева и у Грациянского, страдание как путь человеческого совершенствования, вопрос о преступлении, и еще: роман

* "О так называемой традиции Достоевского в двух редакциях романа *Воп* Л.М. Леонова." *Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky Society* 2 (1981): 119-128.

тайн, полифонизм, даже карневализация, близость Манюкина к Мармеладову, или Маши к Настасье Филипповне, все до трансформации Шигалева в Чигалева. И я привел лишь самые известные ассоциации.¹ Но таким образом снова исчезает разграничение между генезисом отдельных литературных элементов и вопросом о литературной эволюции, в основе которой лежат борьба и смена, а не преемственность, которая преимущественно относится к эпигонству, как справедливо заметил Тынянов (см. *Литературный факт и О литературной эволюции*; Тынянов 1929). Леонов не эпигон Достоевского, и в этом сомнения вообще нет. Но если это так, зачем же относиться к нему как к эпигону, а не как к новатору? И далее, зачем утверждать, что Леонов "преемник" и "продолжатель" Достоевского и сразу же справедливо замечать, что "общая установка *Вора*, как книги об апологии художественной надстройки действительности, независима от замысла великого художника девятнадцатого века" (Jovanović 1978: 402, 405), не уточняя, впрочем, в чем состоит эта независимость. Таким образом, "традиция" Достоевского превращается в замкнутый круг.

Есть в советской литературе два романа с одинаковым названием: *Вор*. Оба их написал Леонов (1927 и 1959; см. Леонов 1928 и 1979).² Я сказал два романа, а не две редакции одного и того же романа: исключение из критических исследований одного из двух романов оказалось бы весьма неблагоприятным поступком, обусловленным исключительно внелитературными причинами, относиться к двум романам как к одному было бы не очень научно. Принять надо раз и навсегда то, что в литературе есть (хотя бы до тех пор, пока не докажут, что один из двух романов не литература или что между ними нет существенных различий: а, если это так, почему не считаться с обоими?). Идеологическое бремя оказалось, наоборот, сильнее того, что в каждом случае должно было бы быть главным материалом любого исследования, а именно наличия (двух) текстов, благоприятствуя таким образом данному виду критики, которая все еще считает литературу простым средством одобрения или отрица-

1 Для библиографии о творчестве Л. Леонова см. *Творчество Леонида Леонова* 1969.

2 Есть и третья редакция романа, но она существенно не отличается от второй.

ния идеологии.³ Между двумя романами идеологическая разница, конечно, большая, но она не позволяет нам упускать из виду то, что стоит в самой основе каждого художественного произведения, словом, неразрывную связь между мировоззрением и поэтикой. Таким образом, мы дошли до сути истории романа *Вор*: два различных мировоззрения, выражающихся двумя различными и даже противоположными поэтиками.

3. Мы находимся перед наличием двух разных систем, которые надо исследовать как таковые с большим вниманием, из-за особенности исторического периода, в который они вписываются. Но законченная система связывается не отдельными элементами другой системы, а системой в целом. Линия отношений между Леоновым и Достоевским начинается, таким образом, с неразрывной системы творчества Достоевского, доходит до первой редакции *Вора* и заканчивается второй редакцией романа, на который надо теперь смотреть согласно двойной перспективе: отношение к Достоевскому и отношение к первой редакции. В этих трех совершенно разных системах некоторые литературные элементы скрещиваются, конечно, между собой, но доминанты каждой из них существенно меняются и деформируют остальные поэтические компоненты, которые, если принять их функционально а не механически повторно, теряет *любую* сравнительную ценность.

Подробный анализ здесь, конечно, невозможен; мы будем учитывать лишь важнейшие составные элементы поэтических систем Достоевского и Леонова – точки зрения автора и рассказчика, персонажей, хронотоп, сюжет и фабулу.

В основе поэтики Достоевского лежит утверждение идеи.

3 Для советской критики первая редакция *Вора* практически не существует или существует лишь с точки зрения исторической "как заметная веха на путях становления советской литературы 20-х годов" (Ковалев 1978: 206-207), и мы с этим согласны, но не согласны с тем, что эта редакция не включена в собрание сочинений, в то время как второй редакции "будет суждена долгая жизнь, как классическому произведению большой литературной эпохи" (*там же*). Еще хуже отзыв в западной критике (в первую очередь в США): Леонов к сожалению принял очень всерьез критику на первую редакцию романа и как будто хотел исправить грех молодости (так, на пример, Slonim 1969: 208).

Вокруг этого основного ядра идеологического характера Достоевский функционально расположил все поэтические элементы своего творчества. По Бахтину (см. Бахтин 1963) автор располагается на одном уровне с другими "голосами", рассказчик без "смыслового избытка", предоставляющего ему привилегию по отношению к другим актантам романа, каждый персонаж носитель "своей" правды. Эти три элемента определяют так называемый "полифонизм"; все они тесно и функционально между собой связаны в сложную и неразрывную поэтическую систему Достоевского. Также не обладают своей независимой жизнью и остальные основные элементы системы: ограниченные время и пространство благоприятствуют сосуществованию и воздействию (и, следовательно, столкновению) персонажей-идей, сложный сюжет является функциональным следствием других поэтических элементов (создание множественных исключительных ситуаций), в то время как фабула является простым веществом, при помощи критической переработки которого Достоевский освобождается от всех стеснительных классических канонов теории прозы, управляемых романтическим односторонним сентиментализмом и поэтому больше не соответствующие его новым поэтическим требованиям. Если проблему об утверждении идеи понять как утверждение каждой отдельной идеи художественно изображенной, то концепт о "реализме в высшем смысле" надо толковать как попытку отказаться от одностороннего посредничества автора в борьбе между изображаемым и изображенным. Трудность этой борьбы, или даже невозможность отказа от нее, является теоретически-художественной основой творческого опыта Достоевского. Но эта основа, за исключением, может быть, *Бедных людей* (полемика с Гоголем), ни разу не получает функции чисто литературного элемента, ни как тема, ни как мотив, ни, тем не менее, как "разоблачение" литературного приема.

Первая и вторая редакция романа *Вор* построены по часто испытанной схеме: роман делится на четыре части и следует классической линии экспозиции, завязки, развязки и эпилога. В первой части мы знакомимся с персонажами и их прошлым, во второй части они взаимодействуют при помощи так называемых "любвных треугольников", в третьей части судьбы всех персонажей реализуются, за исключением Митькиной, в то время как эпилог (4-я часть) посвящен падению и возрождению, хотя и гипотетическому, главного фабульного героя. Во второй редакции эпилог относится к

Фирсову, который, как мы увидим дальше, является подлинным ключом к пониманию двух романов. Такая композиционная схема лишь частично следует Достоевскому (и, конечно, другим писателям), что фактически ничего не значит, но зато не следуют Достоевскому сами составные элементы романа-системы, что куда важнее:

а) *фабула*

история героя с самого детства до порога новой жизни. Сам факт, что речь идет об эволюции персонажа и о "формировании" его характера (вся первая часть романа посвящена детству и революционной деятельности Митьки), доказывает, что "влияние" Достоевского осталось больше в намерениях Леонова, чем в его художественной реализации. Единственный уже сформированный персонаж "без прошлого" – это Фирсов, но он остается за пределами фабульной ткани романа.

б) *сюжет*

на первый взгляд чрезвычайно осложняется постоянными вмешательствами второго персонажа-рассказчика и постоянными ретроспекциями, сделанными и рассказчиком, и Фирсовым. В романе на самом деле событий очень мало, и они почти не влияют на решения персонажей. Взаимодействие персонажей не многостороннее, как у Достоевского, никто не помогает другому "вынести наружу" свою идею (двумя самыми далекими полюсами романа должны быть, пускай только в намерениях Леонова, Митька и Заварихин, но они сталкиваются, эмоционально, а не идеологически, лишь в начале романа, а потом практически больше не встречаются: столкновение происходит не прямо, а косвенно, в лице Тани).

в) *хронотоп*

время очень широкое (около полутора лет), а пространство распадается (город-деревня). Один из основных элементов поэтики Достоевского, "узкий" хронотоп, неразрывно связывается с необходимостью столкновения идей, ищущих утверждения. "Полифонизма" персонажей-идей у Леонова нет, ведь

г) *персонажи*,

хотя у каждого из них "своя" правда, не умеют влиять на правду других (или, вернее, Леонов не считал художественно нужным дать им такую способность). Значит, с точки зрения поэтики, речь идет не о большом диалоге вроде диалога Достоевского, где идеи путем сопоставления и столкновения совершенствуются, а просто о "серии" идей, как сказал бы Энгельгардт, стоящих одна рядом с другой, но не обладающих способностью воздействия.

д) *рассказчик*

относительно всезнающий по отношению к изображенному и поэтому обусловленный иными факторами, чем просто "голым человеком" в современном настоящем времени. С другой стороны, к чему же "ничего не знающий" рассказчик, если доминанта романа передвигается с утверждения чужой идеи на трудность ее художественного изображения, а за это полную ответственность несет

е) *автор*.

Леонов уверен, что нет никакой возможности объективного изображения действительности, и поэтому он находится на одном уровне с остальными актантами (в смысле семантических единиц) романа. Фирсов становится зеркалом борьбы между изображающим и изображенным, и в этом зеркале и действие, и все персонажи становятся объектно неопределяемыми и нерешенными. За этой борьбой имплицитно стоит автор, но он никогда не считает ни своим долгом, ни своим правом объяснять Фирсову, где же настоящая "правда".

Мне кажется, что теперь можно определить первую редакцию романа *Вор*, как роман о многообразных возможностях истолкования действительности, или, вернее, как роман о невозможности изображения действительности. "Полифонизм" Достоевского, который включает в себя все составные элементы системы, касается теперь только двух актантов: Леонова и Фирсова. Два уровня изображения находятся теперь на одинаковом уровне вероятности, и то, что у Достоевского являлось идеологическим конфликтом художественно изображенным, у Леонова сменяется конфликтом художественных возможностей изображения идеологического столкновения. Но, когда меняется доминанта системы, функционально меняются и ее составные элементы, и таким образом "традиция" Достоевского присутствует у Леонова лишь как смещение доминанты.

Во второй редакции *Вора* система опять меняется и преобразовывает в корне именно те поэтические элементы, которые каким-то образом связывали роман с Достоевским. Точка зрения автора здесь ясна и семантически однозначна, и автор ставит себя в центр своего произведения: к своим персонажам он больше не обращается как к "возможной правде", которую нельзя терять из виду, а как к "объектным" правдам, о которых надо раз и навсегда высказаться. Исчезает таким образом и конфликт между изображаемым и изображенным, и поэтому вторую редакцию романа *Вор* можно

определить как роман о необходимости истолкования действительности. Доминанта опять меняется, и меняются, следовательно, и другие поэтические элементы, ей подчиняющиеся. О точке зрения автора было сказано выше; персонажи, раньше неопределяемые и нерешенные, становятся законченными и однозначными, – а иначе, впрочем, и быть не может, – в понятие автора-аксиомы имплицитно входит и понятие окончательно понятого и осужденного персонажа. Хронотоп не сменяется по отношению к первой редакции (и сам по себе он довольно далек от хронотопа у Достоевского), но Благуша принимает здесь функцию "закрытого пространства", отрицательно влияющего на персонажей, в то время как в первой редакции сама эта ограниченность благоприятствовала исканию "голого человека" у Фирсова. Главное лицо в романе – Фирсов: если в первой редакции разграничительная линия между Леоновым и Фирсовым была довольно нечетка, то во второй редакции она получает свое четкое выражение. Автор "сваливает" ответственность ошибочного изображения действительности на Фирсова, который в ту пору остается один в своей борьбе между изображаемым и изображенным. Автор открыто критикует художественный метод Фирсова и разоблачает все его слабости и непоследовательность. Фирсов тоже входит таким образом в единственный убедительный кругозор автора и все, что в первой редакции является "полифонизмом" по традиции Достоевского (например, детство героя, возвращение в деревню, революционная деятельность Митьки, его философия истории, мнения Саньки и Тани о нем, уважение Аташеза и т.п.), делая таким образом персонажей семантически двусмысленными и оправдываемыми в каждом их поступке, или вообще исчезает, или входит в рассказ Фирсова и в его субъективное мировоззрение. Автор, следовательно, ставит себя выше борьбы Фирсова с действительностью, и обе, борьба и действительность, обсуждаются теперь с высоты его единственного и одностороннего убедительного опыта. Роман, как справедливо заметил Ковалев, – "критическое изложение повести Фирсова и рассказ автора о труде художника" (Ковалев 1978: 250).

4. Попытаемся теперь окончательно сравнить три поэтические системы, о которых шла речь: Достоевский, *Вор1* и *Вор2*. В сравнительной поэтике характеристика каждой из них определяется по крайней мере двумя сериями факторов: с одной стороны существ-

вуют глубокие различия между составными элементами каждой системы, а с другой смещение доминанты определяет и деформацию тех поэтических элементов, которые могли бы с первого взгляда оказаться связанными общей генетической матрицей. Для простоты рассмотрим схему, в которую, ради ясности метода, мы включили и поэтическую систему до-Достоевского (классическую, и частично, романтическую):

ПЕРИОД	КЛАСС. /РОМ.	ДОСТОЕВСКИЙ	ВОР 1	ВОР 2
СИСТЕМА	фабульное совершенство + занимательность	утверждение идеи	борьба с действитель.	победа над действитель.
АВТОР РАССКАЗЧИК ПЕРСОНАЖИ ХРОНОТОП СЮЖЕТ ФАБУЛА	аксиома всезнающий однозначные широкий сложный мелодрама	<i>в уровень незнающий незаконченные узкий сложный мелодрама</i>	<i>в уровень отн. всезн. незакончен. широкий сложный мелодрама</i>	<i>аксиома всезнающий однозначные широкий сложный мелодрама</i>

В схеме мы выявили те поэтические элементы, которые детерминируют доминанту каждой системы. Так, например, занимательность системы до-Достоевского поддерживается фабулой и сюжетом; у Достоевского четыре главных элемента детерминируют доминанту (автор, рассказчик, персонажи, хронотоп) и таким образом деформируются и два остальных элемента, генетически связанных романтизмом, хотя тождественных не поэтому. В первой редакции *Вора* доминанта (борьба) поэтически детерминируется точкой зрения автора, но деформация остальных поэтических элементов (в том числе и персонажей) относится к общей поэтической системе романа, а не к поэтической системе Достоевского. Во второй редакции романа не только нет тождества между функциями, детерминирующими доминанту у Достоевского и функциями, детерминирующими доминанту у Леонова (но это – замечание второстепенной важности), а радикально изменяется и доминанта (победа) по отношению к первой редакции романа. На первый взгляд, между поэтической системой *Вора 2-го* и классической/романтической поэтической системой нет никакой разницы, что касается формальных составных элементов каждой системы, то на самом деле детерминация доминанты смещается с фабулы/сюжета на

точку зрения автора; ко всем подобным формальным элементам надо, таким образом, обращаться не как к авто-функциям, механически повторяющимся, а как к син-функциям доминанты.

Как мы видели, речь идет о четырех совершенно разных между собой системах, где литературная эволюция очевидна. Возвращение Леонова во второй редакции романа к концепту автора как аксиомы, значительной для теории прозы до-Достоевского, понятно лишь, если учесть переход через две остальные системы (Достоевского и первой редакции *Вора*).

Мы сказали, что речь идет о литературной эволюции, а не о влиянии или о преемственности: в первой редакции роман Леонова независимо включается в поэтическую систему Достоевского, и один из формальных элементов, детерминирующих, вместе с другими, ее доминанту, возвышается в главную и детерминирующую собственную поэтическую систему, функцию. Точка зрения автора это не только одно из многих средств, при помощи которого выражается "чужая" идея (вне кругозора автора), но главный и ясно выраженный (разоблаченный) при наличии Фирсова поэтический элемент, вокруг которого вращаются все остальные поэтические элементы. Утверждение идеи - ядро поэтики Достоевского, эволюционирует у Леонова в вопрос о его художественном изображении. Во второй редакции романа, наоборот, эволюционная линия, связывающая путем смещения доминанты Леонова с Достоевским, окончательно разрывается; сам автор упрекает Фирсова в механическом подражании Достоевскому, и теперь Фирсов становится писателем "по-Достоевскому", больше не отвечающим поэтическим взглядам Леонова. Во второй редакции романа "традиция" Достоевского присутствует лишь как отрицание его художественного метода.

5. Леонов писал своего *Вора* во второй половине 20-х годов, когда дискуссии о функции писателя в новом обществе уже постепенно гасли и сужались. В спор он включается своим романом, и включается типичным и одновременно парадоксальным образом: действительность разнообразна и неясна, и поэтому трудно и даже невозможно ее объективно изобразить; следует, что я, как автор, не принимаю никакого окончательного решения по отношению к действительности. В этом не-решении Леонова, фактически, хотя и косвенно, поддерживали два других фактора, стоявших тогда в центре литературно-теоретического спора: с одной стороны формализм со

своими теориями о "приемах" отрицал функцию писателя как носителя собственных культурных и идеологических содержаний, а с другой – фактография ограничивала (унижала, можно сказать) социальный и художественный статус писателя, сводя его до ранга технического монтажа внелитературных и самих по себе мертвых материалов. Значит автор исчезал как носитель своего мировоззрения, своей идеи, и, в сущности, действительность оставалась вне интеллектуального кругозора писателя. Сколько опасности, сколько недоумения и сколько наивности было в этом не-решении лучших интеллигентов 20-х годов стало ясно позже, когда с монтажа отдельных "приемов" вопрос развернулся, и, надо сказать, по весьма логичному пути, до "инженеров человеческих душ".

В этом контексте надо смотреть и на термин "полифонизм", который, не забудем, получил широкое распространение в 1929 году. Работу Бахтина надо понимать, в первую очередь, как необходимость снова возвысить роль идеи, лежащей в самой основе каждого художественного произведения. Полемика Бахтина обращается, с одной стороны, к тем, кто решил по корыстным соображениям снизить статус писателя до уровня "профессии" со своими законами, своими трюками, почти в роде нового учебника по письму, а с другой стороны к тем, кто претендовал на абсолютную правду и отрицал возможность (и ценность) существования иных мировоззрений. Бахтин ставит на такой же уровень опасность умения "построить" вне собственной идеи литературное произведение и использование идеи как средства идеологического давления. В этой двойной полемике Леонов, как и многие другие, остановился на полпути. Трагедия русского интеллигента 20-х годов именно в этом не-положении, хотя за двумя полюсами полемики Бахтина надо признать равноценную ответственность.

Вторая редакция *Вора* – это ответ Леонова на его колебания и на колебания большей части русской интеллигенции 20-х годов. Вряд ли важна здесь большая или меньшая связь нового романа с канонами социалистического реализма, важна здесь полемика, которую Леонов ведет с самим собой и против себя, и она, из вышесказанного, могла появиться на свет лишь после самого темного периода советской истории. Леонов чувствует своим историческим долгом определиться по отношению к действительности и сделать это раньше, чем другие овладеют ее произвольными и не вполне лишенными корысти критериями. Ревалоризация автора, с его до кон-

ца высказанным мировоззрением, – это ревалоризация "ремесла" писателя⁴ как ответственного носителя собственной идеи. Стараться определить действительность, отвечать за поступки своих персонажей и не допускать злоупотребления их относительной двусмысленности, словом, не прятаться вместе со своим мировоззрением за формальными литературными занавесками, а, наоборот, высказаться – вот сущность второй редакции романа *Вора*. И ревалоризация идеи, хотя однозначной и односторонней, все-таки снова приближает Леонова к Достоевскому, несмотря на то, что сближение теперь критическое и отрицательное с идеологической точки зрения.

б. Переход от первой редакции *Вора* ко второй – поэтически и исторически обусловлен. Он происходит в силу новой точки зрения автора по отношению к изображаемому и к изображенному. С точки зрения литературной эволюции, здесь, конечно, заметен отход от поэтики Достоевского, как раз к позициям до-Достоевского, романтическим и даже просветительным, но разница в структуре не позволяет нам признать лишь один из двух романов. Отвергать существование первой редакции, значит отрицать важность и ценность художественного, безусловно противоречивого, но исторически обусловленного экспериментирования, не понимать эволюционную линию, идущую от Достоевского до второй редакции романа и, конечно, не понимать и новую редакцию *Вора*. Отвергать же существование второй редакции романа, значит отрицать ценность "монологичного" произведения, как говорит Бахтин, и, следовательно, ценность довольно большой части мировой литературы, а также принимать литературу как факт статический и окаменелый вокруг данных произведений-систем.

4 Существенная перемена видна в самом начале романа: в первой редакции Фирсов "огляделся (...), куда занесли его четырнадцатый номер и беспокойная его профессия" (Леонов 1928: 5), а во второй "куда занесли его четырнадцатый номер и беспокойнейшее ремесло на свете" (Леонов 1979: 7). Слово "профессия" асептическое, техническое, в то время как слово "ремесло" несет в себе гуманитарную силу и преобразующую способность по отношению к воспользованному материалу.

SULLA COSIDDETTA "TRADIZIONE" DOSTOEVSKIANA NELLE DUE VERSIONI DEL ROMANZO *IL LADRO* DI L.M. LEONOV*

I. L'originalità, la ricchezza e la varietà dell'opera di Dostoevskij sono tali che risulta tutt'altro che difficile l'impresa di trovare delle linee parallele fra lo scrittore russo e buona parte della letteratura russa ed europea a lui successiva. Altro discorso naturalmente per ciò che riguarda la validità scientifica, storica e anche etica di simili accostamenti spesso superficiali e il più delle volte dettati da criteri di comparazione del tutto arbitrari. D'altra parte però, finché da un lato si continuerà a parcellizzare la visione del mondo di Dostoevskij, prendendo di volta in volta in considerazione momenti ideologici *separati*, e, dall'altro, gli elementi letterari *isolati* dal complesso della struttura poetica dostoevskiana, il problema della "tradizione" risulterà difficilmente risolvibile, se non addirittura impossibile. La visione del mondo di Dostoevskij si esprime artisticamente nella sua poetica e mi sembra perciò scarsamente indicativo il tentativo di ravvisare la "profonda influenza" dello scrittore russo in tutta una serie di autori che, per disgrazia o merito (lo decide la critica), si sono serviti per il proprio sistema poetico di alcuni singoli elementi letterari dostoevskiani.¹ Sta di fatto che, procedendo di questo passo, tutto diventa possibile e, in teoria, paradossalmente accettabile.

Il problema è invece di natura diversa: astrarre un elemento poetico da un sistema e metterlo in collegamento con lo stesso elemento inserito però in un altro sistema è poco corretto. Importante è la funzione che un determinato elemento poetico ha in una determinata struttura e un'eventuale comparazione fra sistemi diversi deve basarsi sulla funzionalità degli elementi costitutivi ciascun sistema che, a questo punto, potrebbero essere esteriormente completamente diversi, ma funzionalmente simili, o viceversa. È questa in sostanza la teoria sull'evoluzione

* "Sulla cosiddetta tradizione dostoevskiana nelle due varianti del romanzo *Il ladro* di L.M. Leonov." *Actualité de Dostevskij*. Genova: La Quercia ed. 1982. 181-195.

1 È questo il caso, per esempio, di R.L. Jackson che esamina i temi e i motivi dell'uomo del sottosuolo in tutta una serie di scrittori russi e russo-sovietici (cf. Jackson 1958).

letteraria di Tynjanov, ripresa più tardi anche da Wellek,² che attende purtroppo ancora invano la sua pratica realizzazione.

Che Dostoevskij sia in qualche modo legato alla grande tradizione del romanzo europeo nei suoi vari generi e all'opera di Gogol' è un fatto scontato, ma ridurre la ricerca sul mondo poetico dostoevskiano alla genesi delle fabule e dei personaggi è ovviamente un errore. Che Makar Devuškin derivi in qualche modo da Akakij Akakievič e da Popryščin è cosa nota, ma il problema del salto qualitativo compiuto da Dostoevskij nei confronti di Gogol' è di natura poetica: *Šinel'* e *Bednye ljudi* fanno parte di due sistemi diversi e per molti versi contrapposti. Da un lato l'autore si pone nei confronti dei suoi personaggi come unico metro di giudizio assoluto e inequivocabile, dall'altro invece l'autore come assioma viene eliminato e i metri di giudizio si moltiplicano per il numero degli attanti (intesi come unità semantiche) complessivi del romanzo. Similmente si potrebbe dire della fabula e dell'intreccio: l'una e l'altro non brillano certo in Dostoevskij per originalità, esistono quasi tutti nel romanzo europeo che precede Dostoevskij, ma non è certo l'elemento formale in se stesso (per esempio, il triangolo in amore) che dev'essere studiato, ma l'uso che ne viene fatto nella propria struttura unitaria. Certo, Dostoevskij è legato al grande romanzo europeo anche dall'interesse (*zanimatel'nost'*) delle vicende raccontate, ma il fattore che ha permesso il salto qualitativo (l'evoluzione letteraria) consiste nella *deformazione* di questo elemento formale (e di altri) per far risaltare la *dominante* che è invece completamente diversa in rapporto alla dominante del romanzo europeo precedente: l'interesse della fabula e la perfezione espositiva dell'intreccio erano il punto d'arrivo della teoria classica della prosa (e perciò l'autore si doveva necessariamente mettere *al di sopra* del raccontato), in Dostoevskij invece tutta l'attenzione è accentrata sull'affermazione dell'idea (e l'autore a questo punto doveva per forza mettersi in posizione diversa nei confronti del raccontato).

L'oggettivismo narrativo non è naturalmente una prerogativa di Dostoevskij. Con lui già Flaubert ha cercato di "nascondersi" come autore dietro i personaggi di *Madame Bouvary*, ma in Flaubert la dominante non è rappresentata dall'affermazione dell'idea, ma dalla rivalutazione dei singoli personaggi-tipo che una certa cultura romantica aveva

2 Cf. Tynjanov 1929 (trad. it. Tynjanov 1968) e specificatamente gli articoli *Literaturnyj fakt* e *O literaturnoj evoljucii*. Cf. anche Wellek-Warren 1956: 343-366 e Wellek 1975: 400-403.

irrimediabilmente appiattiti (cf. Jauss 1975: 413-416). I punti di unione fra Flaubert e Dostoevskij potrebbero ovviamente anche esistere, ma essi, osservati fuori dalla rispettiva collocazione naturale nei singoli sistemi, non sono fra loro identificabili.

II. Non esiste praticamente storia della letteratura sovietica che alla voce "Leonov" non si senta in dovere e nel diritto di rilevare la vicinanza dello scrittore sovietico all'opera di Dostoevskij, tanto più che Leonov stesso non ha mai fatto mistero del suo amore per Dostoevskij. Si scoprono in tal modo i legami esistenti fra il doppio di Licharev, il magnifico Fert, e i doppi di Dostoevskij, i triangoli in amore, il cosiddetto concetto di amore-odio, il tema dell'uomo del sottosuolo in Čikilev e Gracijanskij, la sofferenza come purificazione, il problema del delitto e, ancora, il romanzo dei misteri, la polifonia, addirittura la carnevalizzazione, la vicinanza di Marmeladov e Manjukin o quella fra Maša Dolomanova e Nastas'ja Filippovna, per concludere con la trasformazione di Šigalev in Čikilev. E ho citato soltanto gli accostamenti più noti.³ In questo modo però si sta facendo nuovamente confusione fra la *genes*i dei singoli elementi poetici dell'opera di Leonov e il problema dell'*evoluzione letteraria*, alla cui base sta la lotta e il mutamento e non la successione che è invece prerogativa dell'epigonismo, come giustamente osserva Tynjanov. Che Leonov non sia un epigono di Dostoevskij è un fatto comunemente accettato. Ma allora, perché trattarlo da epigono e non da innovatore? E ancora, perché affermare che Leonov è il "successore" e il "continuatore" di Dostoevskij e subito dopo constatare giustamente che "l'orientamento generale di *Vor* come libro apologetico sulla ricostruzione artistica della realtà è indipendente dalle concezioni del grande artista del secolo decimonono" (Jovanović 1978: 402, 405), senza peraltro precisare in che cosa consista questa indipendenza. In questo modo la "tradizione" di Dostoevskij si trasforma in un circolo vizioso.

Esistono nella letteratura sovietica due romanzi dallo stesso titolo: *Vor* (Il ladro). Entrambi sono stati scritti da Leonov a distanza di circa trent'anni l'uno dall'altro (1927 e 1959; cf. Leonov 1928 e 1979).⁴ Ho detto due romanzi e non due versioni dello stesso romanzo: eliminare

3 Per una bibliografia esauriente sull'opera di L. Leonov cf. *Tvorčestvo Leonida Leonova* 1969.

4 Esiste anche una terza versione che però non si differenzia molto dalla seconda.

dalla propria ricerca critica uno dei due romanzi sarebbe un atto arbitrario e dettato esclusivamente da condizionamenti extra-letterari, trattare i due romanzi come se fossero uno solo sarebbe anche poco scientifico: i conti vanno fatti con ciò che in letteratura esiste (a meno che qualcuno mi dimostri che uno dei due romanzi *non è* letteratura o che fra i due romanzi *non* esistono differenze sostanziali; ma allora, perché eliminare uno dei due?) e non con ciò che si vorrebbe esistesse o esistesse in modo diverso. È successo invece che l'incidenza ideologica abbia avuto il sopravvento su ciò che dovrebbe essere comunque il materiale primario di ogni ricerca, ovvero il testo, favorendo purtroppo quel tipo di critica che considera ancora la letteratura come semplice strumento di accettazione o di rifiuto di un'ideologia.⁵ Certo, fra i due romanzi esiste una profonda differenza ideologica, ma essa non deve farci perdere di vista ciò che sta alla base di ogni opera d'arte: il collegamento inscindibile fra visione del mondo e poetica. E la storia del romanzo *Vor* è proprio questa: *due visioni del mondo* diverse e addirittura contrapposte che si esprimono attraverso *due poetiche* diverse e contrapposte.

III. Siamo dunque di fronte a due sistemi diversi che devono essere osservati nella loro integrità senza trascurare anche il diverso periodo storico in cui essi si collocano. Ma un sistema compiuto, come già abbiamo osservato, non può essere messo in collegamento con gli elementi singoli di un altro sistema, ma con il sistema nel suo insieme. Ecco dunque che la linea dei rapporti fra Leonov e Dostoevskij dovrà partire dall'opera di Dostoevskij intesa come sistema indivisibile, arrivare fino alla prima versione di *Vor* per concludersi con la seconda variante del romanzo che a questo punto dovrà essere osservato da una doppia pro-

5 Per la critica sovietica la prima versione del romanzo praticamente non esiste o esiste esclusivamente dal punto di vista storico "come pietra angolare di notevole interesse nella costruzione della letteratura sovietica degli anni '20" (Kovalev 1978: 206-207), e su questo si può essere perfettamente d'accordo, salvo poi escludere questa versione dalla raccolta delle opere, mentre la seconda versione di *Vor* "avrà lunga vita come opera classica di una grande epoca letteraria", *ibidem*). Peggio ancora il riscontro che si ha nella critica occidentale, in primo luogo quella statunitense: Leonov avrebbe purtroppo preso molto sul serio le critiche rivoltegli dopo la prima pubblicazione del romanzo e si sarebbe preoccupato di eliminare una specie di errore di gioventù (cf., per esempio, Slonim 1969: 208).

spettiva: il rapporto con Dostoevskij e il rapporto con la prima versione. In questi tre sistemi assolutamente diversi fra loro alcuni elementi letterari naturalmente s'intrecciano, ma le *dominanti* di ognuno di essi cambiano sostanzialmente e finiscono per *deformare* le altre componenti poetiche che, intese in modo funzionale e non meccanico-ripetitivo, perdono ogni valore comparativo.

In questa sede non è naturalmente possibile fare un'analisi particolareggiata: prenderemo in considerazione soltanto gli elementi costitutivi più importanti dei sistemi poetici di Dostoevskij e di Leonov, ovvero, il punto di vista dell'autore, quello del narratore, i personaggi, il cronotopo, l'intreccio e la fabula.

Alla base della poetica di Dostoevskij sta *l'affermazione dell'idea*. Attorno a questo nucleo fondamentale di carattere *ideologico* Dostoevskij ha disposto in modo funzionale tutti gli elementi *poetici* della sua opera.

Secondo Bachtin (Bachtin 1968): *l'autore* è una voce di "pari dignità" che vale quanto quella degli altri attanti nell'opera, ma non meno di loro; il *narratore* è privo di quel "vantaggio semantico" che lo porrebbe in una posizione privilegiata rispetto agli altri; i *personaggi* sono tutti portatori di una propria verità. Questi tre elementi determinano la cosiddetta "polifonia": essi sono funzionalmente legati fra loro e sono parte indivisibile del complesso sistema poetico dostoevskiano. Gli altri tre elementi fondamentali non possono egualmente avere vita indipendente: il *tempo* e lo *spazio* ristretti favoriscono la "coesistenza e l'interazione" (e quindi lo scontro) delle idee, *l'intreccio* complicato è la conseguenza funzionale degli altri elementi poetici (creazione di situazioni multiple eccezionali), mentre la *fabula* è il materiale grezzo attraverso la cui rielaborazione critica Dostoevskij riesce a rompere i canoni classici dominati dal sentimentalismo romantico unilaterale e quindi non più corrispondente alle sue nuove esigenze poetiche.

Se naturalmente il problema dell'affermazione dell'idea viene inteso come affermazione di ogni singola idea di pari valore *artisticamente rappresentata*, ecco che il concetto di "realismo nel senso più alto" dev'essere inteso a sua volta come il tentativo di rifiutare la mediazione unilaterale dell'autore nella lotta fra il rappresentato e il rappresentante. La difficoltà di questa lotta, se non addirittura l'impossibilità del suo estinguersi, è la base teorico-artistica pienamente consapevole di Dostoevskij; essa però, con l'eccezione forse in *Bednye ljudi* (la polemica con Gogol'), non acquista mai la funzione di elemento letterario puro, né

come tema, né come motivo, né, tanto meno, come "smascheramento" del procedimento letterario.

La prima e la seconda versione del romanzo *Vor* sono costruite secondo uno schema ampiamente sperimentato: diviso in quattro parti il romanzo segue la linea classica dell'esposizione, della complicazione, dello scioglimento e dell'epilogo. Nella prima parte ci vengono presentati i personaggi e il loro passato, nella seconda parte essi interagiscono attraverso i cosiddetti "triangoli in amore", nella terza parte si compiono i destini di tutti i personaggi a eccezione di Mit'ka, mentre l'epilogo (parte quarta) è dedicato alla caduta e alla supposta rinascita dell'eroe. Nella seconda versione l'epilogo è invece dedicato a Firsov che, come vedremo, è la vera chiave di volta per la comprensione dei due romanzi. Questo schema soltanto in parte segue Dostoevskij (e naturalmente anche altri scrittori), il che significa poco o nulla, ma non seguono Dostoevskij gli elementi costitutivi il sistema del romanzo, il che è invece molto più importante:

a) *la fabula* – è la storia della crisi di un "ladro" dalla sua infanzia alle soglie di una nuova vita. Il fatto stesso che si tratti dell'"evoluzione" di un personaggio (tutta la prima parte è dedicata praticamente all'infanzia e all'attività rivoluzionaria di Mit'ka) dimostra che "l'influenza" di Dostoevskij è rimasta più nelle intenzioni di Leonov che non nella sua pratica realizzazione artistica. L'unico personaggio "senza passato" e già formato è Firsov, ma egli rimane fuori dallo schema fabulativo dei romanzi;

b) *l'intreccio* – a prima vista estremamente complicato per le *continue interferenze* del secondo narratore-personaggio e per i continui *flash-back* operati ora dal narratore ora da Firsov. In realtà nel romanzo succedono pochissimi fatti che quasi non incidono sulle decisioni dei personaggi; l'interagire dei personaggi non è pluridirezionale come in Dostoevskij, nessuno aiuta l'altro a "uscire all'esterno" con la propria idea (i due poli più distanti dovrebbero essere nelle intenzioni di Leonov Zavarichin e Mit'ka, ma essi si trovano a contatto di gomito soltanto all'inizio del romanzo e lo scontro è più emotivo che ideologico, poi non si incontrano praticamente più: lo scontro non avviene direttamente, ma di riflesso nella figura di Tanja);

c) *il narratore è parzialmente onnisciente* nei confronti del raccontato e quindi condizionato da altri fattori che non "l'uomo nudo" al presente contemporaneo. Del resto che bisogno c'è di un narratore "ignorante", quando la dominante del romanzo si sposta dall'affermazione dell'idea estranea alla difficoltà della sua rappresentazione artistica, di cui è invece

pienamente responsabile

d) *l'autore* – Leonov è convinto che non esiste la possibilità di una rappresentazione oggettiva della realtà e per questo si mette allo stesso livello degli altri attanti nel romanzo; Firsov diventa lo specchio della lotta fra rappresentato e rappresentante e in questo specchio tutte le azioni e i personaggi descritti diventano indefiniti e indeterminabili oggettivamente. Dietro a questa lotta implicitamente si trova l'autore che non considera suo dovere, ma nemmeno suo diritto, spiegare a Firsov dove si trovi la "verità".

e) *il cronotopo* – molto disteso il *tempo* (un anno e mezzo), sdoppiato lo *spazio* (città/campagna). Uno degli elementi fondamentali della poetica dostoevskiana, il cronotopo "ristretto", è indissolubilmente legato con la necessità dello scontro fra le idee tese all'affermazione. La "polifonia" dei personaggi-idee in Leonov non esiste perché

f) *i personaggi* – pur essendo portatori di una propria verità, non hanno la capacità di incidere sulle verità degli altri (ovvero Leonov non ha ritenuto artisticamente necessario dar loro questa capacità). Poeticamente dunque non si tratta di un grande dialogo sul tipo dostoevskiano, dove le idee vengono messe a confronto e si perfezionano proprio attraverso lo scontro, ma una "serie" di idee, per dirla con Engel'gart, messe una accanto all'altra senza capacità interattiva e ascendente.

Credo sia a questo punto possibile definire la prima versione del romanzo come *romanzo sulle molteplici possibilità di interpretazione della realtà* o, meglio ancora, come *romanzo sull'impossibilità della rappresentazione della realtà*. La "polifonia" dostoevskiana che abbraccia tutti gli elementi costitutivi il sistema, è qui ridotta a due soli attanti: Leonov e Firsov. I due livelli di rappresentazione sono entrambi allo stesso livello di credibilità e ciò che in Dostoevskij era conflitto ideologico artisticamente rappresentato si trasforma in Leonov in *conflitto sulle possibilità artistiche di rappresentazione dello scontro ideologico*. Cambiando però la dominante determinante il sistema, cambiano funzionalmente anche i suoi elementi costitutivi e in questo modo la "tradizione" dostoevskiana è presente in Leonov esclusivamente come *spostamento* della dominante.

Nella seconda versione il sistema stesso del romanzo cambia completamente e trasforma in modo radicale proprio gli elementi poetici che in qualche modo lo legavano a Dostoevskij. Il punto di vista dell'au-

tore diventa chiaro e semanticamente univoco e l'autore si mette al centro della propria creazione: egli non tratta più i propri personaggi come "possibili" verità di cui bisogna comunque tener conto, ma come verità "oggettive" su cui è assolutamente necessario prendere posizione. Non c'è più conflitto fra rappresentato e rappresentante e la seconda versione di *Vor* può dunque essere definita come *romanzo sulla necessità dell'interpretazione della realtà*. La dominante determinante il sistema subisce dunque una nuova variazione e variano di conseguenza anche gli altri elementi poetici che a essa sottostanno: del punto di vista dell'autore abbiamo già detto; i personaggi da indefiniti e indeterminabili diventano perfettamente finiti e univoci e non potrebbe del resto essere diversamente: nel concetto di autore-assioma è implicito il concetto di personaggio perfettamente compreso e giudicato; il cronotopo rimane immutato rispetto alla prima versione (ben lontano comunque dal cronotopo dostoevskiano). anche se la Blaguša acquista qui la funzione di spazio "chiuso" che influisce negativamente sui personaggi, mentre nella prima versione questa chiusura doveva favorire la ricerca dell'"uomo nudo" di Firsov. Il personaggio principale del romanzo era e rimane comunque Firsov: se nella prima versione la linea divisoria fra Firsov e Leonov era abbastanza indefinita, nella seconda versione essa si chiarisce inequivocabilmente. L'autore "scarica" la responsabilità di un'errata rappresentazione della realtà sulle spalle di Firsov che a questo punto rimane solo nella sua lotta fra il rappresentante e il rappresentato. L'autore si mette apertamente a criticare il metodo creativo di Firsov e ne svela tutte le debolezze e le incongruenze. Anche Firsov entra in questo modo nell'unico *orizzonte valido dell'autore* e tutto ciò che nella prima versione si presentava come possibile "polifonia" di tradizione dostoevskiana (per esempio: l'infanzia di Mit'ka, il ritorno in campagna, il periodo rivoluzionario, la filosofia della storia, i giudizi di San'ka e di Tanja, il rispetto di Atašez), rendendo in tal modo i personaggi semanticamente ambigui e giustificabili in ogni loro operato, o sparisce completamente oppure passa alla penna di Firsov e alla sua soggettiva visione del mondo. L'autore si mette dunque *sopra* la lotta di Firsov con la realtà ed entrambe, la lotta e la realtà, vengono giudicati *dall'alto della sua esperienza unicamente e univocamente valida*. Il romanzo diventa in questo modo, come giustamente osserva Kovalev, "l'esposizione critica del racconto di Firsov e il racconto dell'autore sul lavoro dello scrittore" (Kovalev 1978: 150).

IV. Cerchiamo ora di mettere definitivamente a raffronto i tre sistemi poetici di cui ci siamo occupati: *Dostoevskij, Vor 1 e Vor 2*. Abbiamo già detto delle profonde differenze che fra essi esistono, ma non sarà superfluo ripetere che ogni sistema dev'essere inteso come unità indivisibile in cui la caratteristica di ognuno di essi è data perlomeno da una duplice serie di fattori: da un lato esistono profonde differenze fra gli elementi costitutivi ciascun sistema, dall'altro invece lo spostamento della dominante determina la deformazione di quegli elementi poetici che a prima vista sembra abbiano la stessa matrice genetica. Cerchiamo di semplificare il discorso con l'aiuto di uno schema in cui, per chiarezza di metodo, abbiamo incluso anche il sistema poetico pre-dostoevskiano (classico e in parte romantico), a cui abbiamo accennato all'inizio:

PERIODO	CLASS. /ROM.	DOSTOEVSKIJ	VOR1	VOR 2
SISTEMA	perfezione fabulativa + interesse	affermazione dell'idea	lotta per la rappresentazione della realtà	dominio nella rappresentazione della realtà
AUTORE	assioma	<i>pari dignità</i>	<i>pari dignità</i>	<i>assioma</i>
NARRATORE	onnisciente	<i>ignorante</i>	parz. onnisc.	<i>onnisciente</i>
PERSONAGGI	univoci	<i>non-finiti</i>	<i>non-finiti</i>	<i>univoci</i>
CRONOTOPO	ampio	<i>ristretto</i>	<i>ampio</i>	<i>ampio</i>
INTRECCIO	<i>complicato</i>	complicato	complicato	complicato
FABULA	<i>melodramma</i>	melodramma	melodramma	melodramma

Nello schema abbiamo evidenziato (in corsivo) gli elementi poetici che determinano la dominante di ciascun sistema: così, per esempio, l'interesse del sistema pre-dostoevskiano era necessariamente sostenuto dalla fabula e dall'intreccio; in Dostoevskij i quattro elementi portanti (autore, narratore, personaggi, cronotopo) determinano la dominante che a sua volta determina il sistema e risultano deformati gli altri due elementi di provenienza genetica romantica, simili, ma non per questo fra loro identificabili. Nella prima versione di *Vor* la dominante, determinante il sistema (lotta fra rappresentante e rappresentato), è a sua volta determinata poeticamente dalla posizione dell'autore, ma la deformazione degli altri elementi poetici (compresi i personaggi) corrisponde al sistema poetico generale del romanzo in questione (sin-funzione della dominante) e non al sistema poetico dostoevskiano (non vanno quindi osservati come auto-funzioni); nella seconda versione non esiste nemmeno l'identità fra le funzioni che determinano la dominante dostoevskiana e le funzioni che determinano la dominante in Leonov (ma questo è un elemento di secondaria importanza), ma cambia *radicalmente* anche il

sistema del romanzo (dominio dell'autore sulla rappresentazione della realtà). A prima vista fra il sistema poetico di *Vor 2* e il sistema poetico classico/romantico non esiste la minima differenza per ciò che riguarda gli elementi formali costitutivi l'uno e l'altro sistema, in realtà invece la determinazione della dominante (che a sua volta determina il sistema) si sposta dalla fabula/intreccio al punto di vista dell'autore: tutti gli elementi formali simili non possono quindi essere trattati come auto-funzioni meccanicamente ripetute, ma come sin-funzioni della dominante.

Si tratta dunque, come abbiamo visto, di quattro sistemi poetici diversissimi fra loro, in cui c'è un'evidente *evoluzione letteraria*. Il ritorno di Leonov nella seconda versione del romanzo alla concezione pre-dostoevskiana dell'autore come assioma può essere inteso solo se si tiene conto del passaggio avvenuto attraverso gli altri due sistemi (dostoevskiano e *Vor 1*).

Abbiamo detto evoluzione letteraria e non influenza o successione: nella prima versione del romanzo Leonov interviene *autonomamente* nella struttura poetica dostoevskiana e uno degli elementi formali che, assieme agli altri, determinava la dominante del sistema poetico di Dostoevskij, viene elevato a funzione portante e determinante la dominante del proprio sistema poetico. Il punto di vista dell'autore non è più dunque, come in Dostoevskij, uno dei molti mezzi con cui l'idea "estranea" (fuori dall'orizzonte dell'autore) può esprimersi, ma è l'elemento poetico fondamentale e chiaramente espresso (smascherato) con l'aiuto di Firsov attorno a cui ruotano funzionalmente tutti gli altri elementi poetici. L'affermazione dell'idea, nucleo della poetica dostoevskiana, evolve in Leonov fino a farne *un problema di rappresentazione artistica*. Nella seconda versione del romanzo invece la linea evolutiva che attraverso la trasformazione della dominante legava Leonov a Dostoevskij si spezza completamente: è lo stesso autore che critica Firsov perché si fa "influenzare" meccanicamente da Dostoevskij e Firsov diventa lo scrittore "*à la Dostoevskij*" con cui Leonov non è più d'accordo. Nella seconda versione del romanzo *Vor* la "tradizione" dostoevskiana esiste solo come negazione del suo metodo artistico.

V. La prima versione del romanzo viene scritta nella seconda metà degli anni '20, quando le dispute sulla funzione dello scrittore in una società in costruzione si stavano lentamente esaurendo e orientando verso un unico punto e lo spazio creativo dei singoli scrittori andava restringendosi. Leonov interviene nella discussione con il suo romanzo e in-

terviene in un modo che è tipico e paradossale allo stesso tempo; la realtà è multiforme e per questo difficile se non impossibile da rappresentare oggettivamente; io, autore, non prendo quindi nessuna posizione precisa nei confronti della realtà. In questa sua non-posizione Leonov veniva di fatto, anche se indirettamente, sostenuto da altri due fattori che allora erano al primo posto nelle discussioni teorico-letterarie. Da un lato il *formalismo* che con le sue teorie sui "procedimenti" negava in pratica la funzione dello scrittore come portatore di contenuti culturali e ideologici autonomi e dall'altro la *fattografia* che riduceva invece (umiliava, si porrebbe dire) lo status sociale dello scrittore a semplice opera di "montaggio" di materiali di per sé inerti. L'autore dunque scompariva come depositario di una propria visione del mondo, di una propria idea e la realtà rimaneva in sostanza fuori dall'orizzonte intellettuale dello scrittore. Quanto pericolosa, equivoca e ingenua sia stata questa mancata presa di posizione da parte dei migliori intellettuali degli anni '20, lo si è capito solo più tardi, quando dal montaggio di singoli procedimenti si arrivò, e, bisogna pur osservare, con una logica ferrea, agli "ingegneri dell'animo umano" di staliniana memoria.

E in questo contesto va rivisto anche il termine "polifonia" che, non dimentichiamolo, viene messo ampiamente in discussione nel 1929. Lo studio di Bachtin su Dostoevskij va inteso in primo luogo come *riaffermazione dell'idea* che sta alla base di ogni opera d'arte. La polemica di Bachtin è rivolta, da un lato, a chi aveva tutta l'intenzione e l'interesse a umiliare lo status di scrittore riducendolo a una professione con le sue leggi, i suoi trucchi, una specie di neomanuale del perfetto scrivere, dall'altro invece, a chi pretendeva di avere la verità in tasca e negava la possibilità (e, ovviamente, anche la validità) di altre visioni del mondo: Bachtin mette in sostanza allo stesso livello di pericolosità colui che riesce a "costruire", aldilà dell'idea, un'opera letteraria e colui che invece fa uso dell'idea come strumento di imposizione. In questa doppia polemica Leonov, come molti altri, è rimasto in mezzo. E la tragedia dell'intellettuale russo degli anni '20 consiste in gran parte in questo "stare al guado", anche se le responsabilità vanno divise equamente fra i due poli della polemica bachtiniana.

La seconda versione del romanzo *Vor* è la risposta di Leonov alle proprie incertezze e alle incertezze di buona parte della classe intellettuale russa degli anni '20. Il problema non sta nella maggiore o minore aderenza del nuovo *Vor* ai canoni del realismo socialista. È importante invece la polemica con se stesso e contro se stesso che è implicita nella

seconda versione del romanzo e questa polemica, per quanto si è detto sopra, poteva uscire all'esterno soltanto dopo il periodo buio della storia sovietica. Leonov sente fortemente la necessità di prendere posizione nei confronti della realtà, di farlo prima che gli altri si impossessino di essa con criteri arbitrari e non del tutto disinteressati. La rivalutazione dell'autore *con una propria autonoma visione del mondo chiaramente espressa* è la rivalutazione del "mestiere" dello scrittore⁶ che, responsabile portatore di una propria idea, deve anche prendersi la responsabilità di rispondere dell'operato dei propri personaggi e non lasciare che invece altri approfittino della loro relativa "ambiguità" per usarli contro l'autore che, nascondendosi dietro a paraventi artistici formali, non è nemmeno in grado di difendersi. E l'aver rivalutato l'importanza dell'idea, pur univoca e unilaterale, avvicina nuovamente Leonov a Dostoevskij, anche se l'avvicinamento è questa volta critico e negativo dal punto di vista ideologico.

VI. Poeticamente e storicamente giustificata la trasformazione dalla prima versione di *Vor* alla seconda avviene in virtù della diversa posizione dell'autore nei confronti del rappresentato e del rappresentante: tutte le altre modificazioni sono funzionali alla modificazione principale. Certo, dal punto di vista dell'evoluzione letteraria, siamo qui di fronte a un ripiegamento su posizioni pre-dostoevskiane, romantiche o addirittura illuministiche (pur, come abbiamo osservato, nella diversità dei sistemi), ma ciò non ci dà certo il diritto di ignorare, a seconda dei punti di vista, uno dei due romanzi. Negare l'importanza della prima versione significherebbe negare l'importanza della ricerca dell'espressione artistica, ricerca per forza contraddittoria, anche se storicamente giustificata, significherebbe inoltre non aver capito la linea evolutiva che da Dostoevskij arriva fino alla seconda versione del romanzo e significherebbe in sostanza non aver capito nemmeno la nuova versione. Negare invece la validità della seconda versione del romanzo significherebbe negare la validità di un'opera "monologica", per dirla con Bachtin, e negare di con-

6 Una modificazione che considero sostanziale si trova proprio nella prima frase del romanzo: nella prima versione si dice che Firsov si guardò in giro per vedere *kuda zanesli ego četyrnadcatyj nomer i bespokojna ego professija* (Leonov 1928: 5), nella seconda versione invece *kuda zanesli ego četyrnadcatyj nomer i bespokojnejšee remeslo na svete* (Leonov 1979: 7). Il termine *professija* è asettico, tecnico, mentre *remeslo* ha una carica di umanità e di capacità di trasformazione nei confronti della materia usata.

seguenza buona parte della letteratura precedente e contemporanea a Dostoevskij (e ciò non ha senso), ma significherebbe anche concepire la letteratura come un fatto statico, fossilizzato su determinate opere-sistema. L'opera di Dostoevskij è invece materia viva sottoposta a continue trasformazioni.

ВЕЧНЫЙ МУЖ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ О ЖАНРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ*

С точки зрения жанра, как *эстетической категории*, *Вечный муж* Достоевского рассматривался в большинстве случаев как "трагический", "комический", а зачастую, как будто в попытке целостного синтеза, как "трагикомический" и "гротескный". Это справедливо, хотя тут и нельзя не заметить определенной ограниченности этих терминов, в силу предполагаемой критикой статики понятия "жанра". Иначе говоря, эти эстетические категории часто рассматривались как модели неподвижные и вечные, в то время как именно их *динамика* по отношению к искусству, а также к социальной действительности, обуславливает и их неустойчивость – и, следовательно, весьма осложняет попытки их точного определения. Но как известно, ни на какую эстетическую категорию нельзя смотреть вне ее исторической перспективы, особенно в том случае, когда подвергаемая рассмотрению модель все еще не исчерпала всех своих возможностей; эволюционирующий жанр гротеска, например, все еще обладает способностью переосмысления самого себя, реализуя таким образом новые содержания (см. Skaza 1977-1978) (например, в так называемом театре абсурда). Следовательно, результаты нынешних замечаний – частичны, и вовсе не претендуют на исчерпание вопроса, так как дальнейшая эволюция основных жанрообразующих элементов в *Вечном муже* обуславливает и дальнейшее осмысление текста на уровне адресата. В настоящей статье нас интересуют прежде всего те литературные элементы, которые, как промежуточное звено, воздействовали на

* "Вечный муж Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения." *Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky Society* 4 (1983): 69-79.

эволюцию жанра, т.е. те элементы, которые обусловили сдвиг по отношению к литературной традиции и ее переосмысление на уровне содержания. Рассмотрение дальнейшей эволюции этой формы выходит за пределы нашего анализа.

В *Вечном муже* отношение к литературной традиции связывается в первую очередь с творчеством Мольера и Тургенева. В *Подготовительных материалах* к рассказу Трусоцкий отрицает возможность существования, утверждаемого "психологами-писателями", в том числе и Мольером, однозначных и раз навсегда определенных характеров (в нашем случае типов "хищного" и "смирного"): по мнению Трусоцкого, это "неверно" и "невероятно", более того, это только "сочинение" (Достоевский 1972-1990: IX: 298).¹ Здесь нас интересует не полемика, выдвинутая Страховым, вокруг вопроса об этих двух типах в русской литературе (*там же*, 479), а более общий поэтический вопрос об отношении Достоевского к "типизации". Если в начале его творческого пути эта борьба обращалась прежде всего к художественному наследию Гоголя (Тынянов 1921: 9-10, 18-19), то здесь целью полемики является Тургенев. "Типичен", в самом деле, персонаж Ступендьева из Тургеневской *Провинциалки* и "типична" традиционная схема "треугольника". О том, что Достоевский имел в виду, говоря о "типичном" в литературе, скажем дальше, пока мы остановимся лишь на вопросе о преодолении традиции на уровне сюжетной интриги.

Традиционная схема треугольника претерпела в литературе, по крайней мере, три эволюционные фазы: а) обманутый муж и его наказание, т.е. жена побеждает; б) нравственно чистый муж и наказание неверной жены, т.е. муж побеждает; в) верность как внешняя форма семейной жизни, т.е. побеждает лицемерие. Не трудно заметить, что схема обусловливается двумя факторами: а) точкой зрения, с которой ведется повествование (или изображается театральная пьеса); б)

1 Все ссылки на Достоевского даются по этому изданию. Указываются тома первой цифрой и страницы – второй.

идеологической или моральной целью автора. Этот тройной переход, с точки зрения общества, непосредственно связывается с замыслом автора; в первом случае мы находимся перед критикой подчиненных семейных отношений, во втором утверждаются семейные буржуазные идеалы, а в третьем разоблачается ложность этих идеалов. Тут модель исчерпывается (т.е. рассыпается включенная в модели "мораль") и, следовательно, исчерпывается и традиционная схема треугольника. Значит, модель способна только повторять собственную структуру (например, в водевилях и в так называемых "поговорах в действии"). В продолжении этой модели обнаруживаются еще две возможности: или "рациональная" любовь по роману *Что делать?* (но в этом случае новая "мораль" заменила бы старую и продолжила бы, таким образом, общественно идеологически "целеустремленную" структуру общей модели), или же путь, выбранный Достоевским: то, что в литературной традиции изображалось только как объект или даже простое средство для утверждения социально-морального проекта, превращается в *Вечном муже* в доминирующую точку зрения. Здесь нам можно было бы возразить, что, на самом деле, только главные герои изображены как "субъекты", в то время как жена и посторонние персонажи все еще несут свои традиционные функции (как, например, "любовник" Багаутов). Это справедливо, но нельзя забывать, что речь здесь идет о промежуточной фазе в эволюции жанра и поэтому оправдывается соединение новых и традиционных элементов. Если, с одной стороны, традиционная фигура жены тащит, так сказать, восприятие текста в традиционную схему, если самоопределение Трусоцкого как "Ступендьева" (IX: 23) подтверждает такую гипотезу, то атипичность треугольника (пускай только в пространственно-временном отношении) или, вернее, внутренний взгляд на него вне социально-морального замысла автора (имеющего, как мы еще увидим, совсем иную цель), приводит в движение и саму схему. Но приводить в движение схему значит функционально подчинить ей и ее литературные элементы, и в то же время фун-

кционально подчинить схему новому авторскому замыслу. Намек на "Ступендьева" несет в *Вечном муже* такую же функцию, какую в *Бедных людях* несет намек на Гоголя: осуществление нового содержания через семантически "новое" слово, т.е. через новую форму.

Итак, если треугольник входит в рассказ как не доминирующий элемент, если Трусоцкий не Ступендьев (точно так же, как Макар Девушкин не Акакий Акакиевич) и если Вельчанинов не является простым объективированным средством, то теперь необходимо отыскать и новую роль для главных героев. Нам кажется, что, с точки зрения общего поэтического мира у Достоевского, следует обратить внимание на слова Вельчанинова, определяющего Трусоцкого как "Шиллера в образе Квазимодо" (IX: 102). Здесь опять нам можно было бы возразить, что это определение принадлежит речи героя и поэтому не следует его использовать как квалифицирующее и оценочное авторское слово, но нельзя забывать, что точка зрения на уровне фразеологии неоднократно претерпевает в прозе влияние речи автора на речь персонажа (Успенский 1970: 58 и сл.), а в нашем случае именно потому, что и сам персонаж обладает собственной оценочной фразеологией по отношению к персонажу-сопернику (например, Вельчанинову принадлежит дефиниция "вечного мужа"; IX: 27), и этот фразеологический уровень лишь частично совпадает с автором. Эту авторскую дефиницию мы принимаем как ясное *прагматическое намерение автора*, который, пытаясь преодолеть традицию и типизацию, включает в традиционную схему новые семантические единицы. Кроме того, и имена Шиллера и Квазимодо совсем не простые литературные реминисценции у Достоевского (их почти нет в его творчестве), а, наоборот, подлинные идеологические и художественные миры. Известно, что в творчестве Достоевского "Шиллер" символизирует этический идеализм, понятие "высокого и прекрасного", с которым полемизирует "человек из подполья", т.е. способность человека к добру, несмотря на все противные обстоятельства. Что касается дефиниции "Квазимодо", то ее следует

отнести к предисловию русского перевода романа Виктора Гюго *Собор Парижской богородицы*, в котором персонаж Квазимодо интерпретируется Достоевским как символ "восстановления погибшего человека" (XX: 28). Значит Трусоцкий по отношению к традиции как бы является обыкновенным "вечным мужем" (т.е. "Ступендьевым"), в то время как в процессе преодоления этой традиции он определяется как человек, пытающийся не отступать от собственного этического идеала (т.е. быть "шиллеровским"), но одновременно обладающий сознанием собственной "уродливости", которое препятствует достижению этого идеала (т.е. как у Квазимодо).² С другой стороны, определение Вельчанинова проще: он сам называет себя "человеком из подполья" (IX: 87), но эта дефиниция несет совершенно иную функцию, чем самоопределение Трусоцкого "Ступендьевым", так как она претендует не на преодоление традиции, а, наоборот, на включение персонажа в семантическое поле, уже твердо закрепленное в поэтическом мире Достоевского. Вельчанинов не нуждается, так сказать, в отправной точке зрения, чтобы утверждать собственное новое качество по отношению к традиции (но, как мы уже заметили, "любовник" как субъект не играет никакой определенной роли в литературной традиции треугольника до Достоевского), он является новым персонажем в целом, в то время как фигура обманутого мужа должна перейти от объективированной типизации к новому качеству, которое могло бы ее приблизить к Вельчанинову как "субъект". Это приближение детерминируется не столько утверждением Вельчанинова, согласно которому "оба" они "подпольные (...) люди" (IX: 87), сколько близостью семантических полей, заключающихся в "уродливости". Эти термины представляют собой синтез сложного художественного процесса, в котором и осуществляется эстетический вопрос о художественном жанре у

2 См.: "Но вы не виноваты, Павел Павлович, не виноваты: вы урод, а потому и все у вас должно быть уродливо – и мечты и надежды ваши" (IX: 103).

Достоевского.

По поводу вопроса о "типичном" в литературе следует обратить внимание на записку *Для предисловия* к роману *Подросток*, которую Достоевский набросал после критических откликов на первую часть романа. В этой небольшой записке Достоевский высказывается о прозе Толстого и Гончарова, которые "думали, что изображали жизнь большинства", в то время как, по его мнению, они изображали лишь "жизнь исключений", а он сам, наоборот, "жизнь общего правила". По Достоевскому "жизнь общего правила" это не жизнь светлых идеалов и больших этических порывов (как, например, в известном эпизоде *Войны и мира*, когда "Болконский исправился при виде того, как отрезали ногу у Анатолия, и мы все плакали над этим исправлением"; XVI: 329-330), а, наоборот, превращение высокого идеала в "общее правило" и, следовательно, *превращение любого подлинного и чистого человеческого стремления в обыденную банальность*. Этот этический образ жизни современного человека заключается в символе "подполья", по поводу которого Достоевский "гор-[дился]", что "впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону", так как "трагизм" современного человека "русского большинства... состоит" именно "в сознании уродливости". И, по мнению Достоевского, "уродливость" этой подлинной ситуации человека, в которой проявляется неустойчивость между идеалом и банальностью, состоит также "в сознании лучшего и в невозможности достичь его". И "трагизм подполья" именно в этом бессилии, а результат этого бессилия – "уродливость". По мнению Достоевского, "шиллеровский" идеалист вообще не понимает, что он исполняет только определенную роль и "совсем (...) не заботи[т]ся о том, что роль на нем видят и что маска сваливается" (IX: 315).

Итак, если "трагизм состоит в сознании уродливости" и если Трусоцкнй "урод" (IX: 103), а "уродливость" главная черта "подполья", соединяющего и Вельчанинова и Трусоцкого, то персонажей *Вечного мужа* можно было бы определить как "трагические". Но в перспективе Достоевского, как мы пыта-

лись объяснить, термин нагружается новыми значениями по отношению к традиции, в которой понятие "трагизм" сопровождалось и трагическим элементом "катарсиса", предполагающим смерть героя, и *признание вечного и неизменного абсолюта* (см. Kott 1964: 107-108). В *Вечном муже* катарсис мог бы осуществиться или в прощении (но в конце рассказа этот "выход" рассыпается из-за воспоминания о Лизе),³ или в убийстве (но есть и многочисленные эпизоды о воображаемой любви Трусоцкого к Вельчанинову, один из них перед неудавшимся убийством),⁴ или, наконец, в "новой жизни" для Вельчанинова (опять через Лизу).⁵ И совсем не случайно, что именно Лиза детерминирует крах этих попыток:⁶ лицо "заму-

-
- 3 См.: "– Уж если я, я протягиваю вам вот эту руку, – показал он [Вельчанинов, *прим. И.В.*] ему ладонь своей левой руки, на которой явственно остался крупный шрам от пореза, – так уж вы-то могли бы взять ее! – прошептал он дрожавшими и побледневшими губами. Павел Павлович тоже побледнел, и у него тоже губы дрогнули. Какие-то конвульсии вдруг пробежали по лицу его. – А Лиза-то-с? – пролепетал он быстрым шепотом, – и вдруг запрыгали его губы, щеки и подбородок, и слезы хлынули из глаз. Вельчанинов стоял перед ним как столб" (IX: 112).
- 4 См., например, в главе Сквитались, слова Вельчанинова: "Вы, вы, – пробормотал он, когда тот подбежал и наклонился над ним, – вы – лучше меня! Я понимаю все, все... благодарю" (IX: 97).
- 5 См. "мечты" Вельчанинова: "Он торопил кучера; он надеялся на дачу, на воздух, на сад, на детей, на новую, незнакомую ей жизнь, а там, потом... Но в том, что будет после, он уже не сомневался нисколько; там были полные, ясные надежды. (...) – Вот цель, вот жизнь! – думал он восторженно" (IX: 38). См. также: "Милый образ бедного ребенка грустно мелькнул перед ним. Сердце его забилося сильнее от мысли, что он сегодня же, скоро, через два часа, опять увидит свою Лизу. – Э, что тут говорить! – решил он с жаром, – теперь в этом вся жизнь и вся моя цель! Что там все эти пощечины и воспоминания! ... И для чего я только жил до сих пор? Беспорядок и грусть... а теперь – все другое, все по-другому!" (IX: 49).
- 6 Анализируя технику портрета в *Вечном муже* Р. Казари справедливо замечает, что "le portrait de Liza (...) réunit les éléments fondamentaux du portrait de Trusockij et de Vel'čaninov, de même que le personnage de Liza est la personification de leurs rapports contradictoires

ченного ребенка" (IX: 41) – символ всего страдающего человечества: оно находится в записках о "фантастической поэме-романе" (XV: 5), в монологе Ивана Карамазова перед рассказом о Великом Инквизиторе (XIV: 220-221) и еще во многих других известных местах из творчества Достоевского. Смысл этой фигуры ясен: любой идеал несбыточен, пока жизнь лишена достоинства или, вернее, пока человек лишен человечности. Конец *Вечного мужа* подтверждает этот крах: "вечный муж" Трусоцкий снова волнуется перед Вельчаниновым, который, в свою очередь, всё тот же "праздник человек" (IX: 37), каким он был тогда, когда мечтал о "новой жизни".

Выдвинутые нами вопросы позволяют утверждать, что мы находимся перед ясно выраженной авторской точкой зрения на уровне прагматики по отношению к чужой (а также собственной) литературе. Это особое отношение к чужому творчеству могло бы осуществиться в тексте, следуя, по крайней мере, двум основным эстетическим категориям: иронии или пародии. Но ирония предполагает динамику точки зрения в речи автора на фразеологическом уровне (Успенский 1970: 165 и сл.), в то время как пародия предполагает еще стилизацию чужого слова, а также стилизацию персонажей и положений (Тынянов 1921: 9). Этих двух точек зрения практически нет в *Вечном муже*, есть только одно исключение в главе *Сашенька и Наденька*, в которой совершенно ясно замечается ирония автора по отношению к "рациональной" любви двух "нигилистов". Дело в том, что точка зрения автора обращается не на фабулу и персонажей, а на художественно-идеологический мир, в котором эти персонажи заключены по "общему правилу", т.е. по литературной традиции так называемого треугольника. Точка зрения по отношению к персонажам следует, так сказать, традиционной у Достоевского схеме (хотя и новой по отношению к иным схемам). Совершенно справедливо было замечено (Петровский 1928: 117), что весь рассказ ведется с точки зрения Вельчанинова: эта точка зрения

ориентируется сначала на объективизацию Трусоцкого, т.е. на осуществление "типичной" перспективы "любовник/муж", она реализуется путем метонимии ("господин с крепом на шляпе")⁷ и путем многочисленных эпитетов, которыми Вельчанинов определяет "мужа" ("негодяй", "нахал", "дрянь", "каналья", "висельник", "мерзавец", а также "этот Трусоцкий", "этот человек" и т.п.). На психологическом и пространственно-временном уровнях эта внутренняя точка зрения у Вельчанинова не изменяется до конца рассказа, но зато она существенно модифицируется на оценочном и фразеологическом уровнях (Успенский 1970: 11-12). То, что на первый взгляд кажется "объектным" для Вельчанинова, т.е. роль "мужа по Ступендьеву", входит на самом деле в речь Трусоцкого, в то время как превращение этого персонажа в "субъект", т.е. включение Трусоцкого в совершенно новое семантическое поле (т.е. "Шиллер в образе Киазимодо"), принадлежит речи Вельчанинова. На пути от первой дефиниции ко второй, то есть от третьей главы до последней, разница между точкой зрения Вельчанинова и точкой зрения Трусоцкого постоянно уменьшается и, наконец, совсем исчезает в самом последнем эпизоде перед эпилогом, когда Вельчанинов читает письмо бывшей любовницы, т.е. жены Трусоцкого; он замечает "свое лицо нечаянно в зеркале" (IX: 106) и тут идентификация между двумя точками зрения полная. Правда, Трусоцкий изображается в ходе всего рассказа с внешней точки зрения, особенно на психологическом и пространственно-временном уровнях, но такой композиционный прием весьма логичен для так называемых "загадочных героев", каковым на самом деле Трусоцкий и является (так же, как Ставрогин в *Бесах*; там же, 123 и сл.).

Достоевский, следовательно, решает проблему точки зрения по отношению к персонажам внутри текста на уровне "персонаж-персонаж" (что вообще характерно для поэтики

7 См. также следующие выражения Вельчанинова: "Это все эта шляпа!" (IX: 11); "Эй, вы! креп на шляпе!" (IX: 14).

Достоевского), а проблему точки зрения по поводу собственного творчества и литературной традиции путем употребления чужой точки зрения, в нашем случае двух главных героев, которые становятся таким образом и оценочными субъектами по отношению к собственной литературной роли внутри изображенного. В самом деле, на некоторые рассуждения главного героя, якобы принадлежащие изображенному миру, можно смотреть с более общей поэтической перспективы. После отправки рукописи *Вечного мужа* в "Зарю", Достоевский пишет в письме к А.С. Ивановой, что в ходе работы над этой "проклятой" и "мерзкой" повестью "представились сами по себе подробности", которые немало повлияли на размеры текста (IX: 472). Значение "подробностей" в творчестве Достоевского неоднократно рассматривалось критикой (см. Лихачев 1974: 10), но нас интересует здесь то значение, которое оно получило в *Вечном муже*. В главе *Новая фантазия праздного человека* Вельчанинов мечтает о "новой жизни" при Лизе, но он "упорно избегал подробностей: без подробностей все становилось ясно, все было нерушимо" (IX: 38). Эти "подробности" несут функцию превращения объекта изображения в субъект, ведь Вельчанинов, "избегая подробностей", способен смотреть на Лизу лишь с точки зрения собственного "восстановления", но не видит в ней "замученного ребенка", о котором шла речь выше. И еще: в первой главе рассказа Вельчанинов вспоминает прошлое "с (...) совершенно новой, неожиданной и прежде совсем невыносимой точк[и] зрения"; то, что ему "казалось (...) очень смешным" припоминалось теперь в совершенно ином виде, "наоборот", как пишет Достоевский, именно из-за некоторых "подробностей" (IX: 8), которые наново сфокусировали его прежний "объект смеха". Вопрос об отношениях между субъектом и объектом является фундаментальным в становлении эстетической категории "комического": *аннулировать или редуцировать расстояние между ними значит редуцировать и комический смех* (Бахтин 1965: 15-16). К концу рассказа, например, люди, которые собрались вокруг новой жены Трусоцкого и ее нового "лю-

бовника", "сме[ют]ся" над сценой с "купчиком" (IX: 108), именно в силу того, что они смотрят на весьма обыкновенную ситуацию с традиционной точки зрения по отношению к "уже известному" треугольнику. Но если сместить эту перспективу, то разрушится и особая, неотделимо связанная с этой схемой комическая нагрузка (то, что в самом деле реализуется в последнем разговоре между Вельчаниновым и Трусоцким). Все это, между прочим, касается и "Квазимодо", над "уродливостью" которого люди смеются, но как только этот самый "урод" утверждает свое право на добро (надежда "восстановления"), персонаж становится "трагическим". Трусоцкий, следовательно, "комический" тип, пока объективирован как "Ступендьев", но как только этот самый "Ступендьев" становится "Шиллером" со своим правом на достоинство жизни, он превращается в тип "трагический".

Исследование точки зрения на уровне прагматики включает в себя и вопрос о *позиции адресата* в процессе восприятия текста (Успенский 1970: 164 и сл.). Из вышесказанного следует, что мы имеем дело с двойной точкой зрения: с одной стороны, рассказ воспринимается с традиционной точки зрения по отношению к ожиданиям, вытекающим из взгляда на "уже знакомую" ситуацию, а с другой, включение в изображенное элемента "литературности" немало влияет на восприятие адресата и систематически разрушает "типичность" изображенного. Иначе говоря, адресат влияет на структуру текста со своей склоняющейся к комизму точкой зрения, а адресант пытается превратить эту точку зрения в трагическую, которая, между прочим, вытекает у Достоевского из самой литературы и имеет, как мы видели, свое особое значение. *Эта нагрузка новых семантических единиц на традиционную схему*, несомненно, принадлежит прагматическому замыслу автора, который, таким образом, *требует от адресата постоянной динамики в процессе восприятия текста*. Эта динамика тоже литературный элемент, и совсем не посторонний, в процессе становления жанра как эстетической категории. Совершенно ясно, что эта динамика осмысливается, если смотреть на нее в

историческом контексте, т.е. если учесть ту точку зрения адресата, которая реализуется согласно пространственно-временному контакту между адресантом и адресатом. Вот почему, как мы уже отмечали, почти невозможно определить раз и навсегда жанр *Вечного мужа*, хотя весьма заметны те жанрообразующие элементы, которые позволили современному Достоевскому читателю новое восприятие текста и с точки зрения его содержания.

Эти элементы следующие:

- а) функциональный сдвиг в традиционной схеме;
- б) функциональный сдвиг в ролях главных героев;
- в) новое представление о "типичном" в литературе;
- г) нагрузка новых семантических единиц на традиционную схему;
- д) функциональный сдвиг в понятии "трагического" путем замены "катарсиса" несбыточными осколками утопии;
- е) функциональный сдвиг в понятии "комического" путем превращения объекта смеха в субъект;
- ж) особая функция точки зрения автора на уровне прагматики
- з) динамика позиции адресата по отношению к адресанту.

Как можно заметить, некоторые из вышеуказанных элементов типичны для гротескной структуры (особенно отношение адресат/адресант; *там же*, 167), но мы уже сказали, что гротеск не является "вечной" эстетической категорией, хотя одна его характеристика и кажется нам весьма подходящей к структуре *Вечного мужа*, а именно: способность критически и диалектически воспроизводить свое прежнее значение и реализовать, таким образом, новое значение (Skaza 1977-1978: 71-72). Но, наверно, характеристика эта – нечто присущее литературе вообще, и поэтому нам кажется совершенно посторонним вопрос об определении Трусоцкого то

как "неудавшегося идеалиста", то как "неудавшегося убийцы", то просто как "ревнивца" или "рогоносца", словом, то он "трагический", то "комический". Он в первую очередь, как пишет Достоевский в *Подготовительных материалах к Вечному мужу* по поводу "подпольн[ого] существ[а] и уродлив[ого]", человек "с своими радостями и горем и своим понятием об счастье и об жизни" (IX: 305), что для литературы и не только для литературы – самое важное.

L'ETERNO MARITO DI F.M. DOSTOEVSKIJ E ALCUNE QUESTIONI DI GENERE*

1. Dal punto di vista del genere, da noi inteso come categoria estetica, *L'eterno marito* di Dostoevskij è stato definito nella maggior parte dei casi con i termini "tragico", "comico" e spesso, in una specie di sintesi unitaria, "tragicomico" o "grottesco". Il limite di queste definizioni consiste in un concetto di genere statico. In altri termini, queste categorie estetiche sono viste come modelli eterni e immutabili, mentre è proprio la dinamica nei confronti dell'arte e anche della realtà sociale a rendere tali modelli instabili e per nulla determinabili una volta per tutte. Ciò significa innanzitutto che una categoria estetica non può essere osservata fuori dalla sua prospettiva storica, tanto più se il modello preso in esame non ha ancora esaurito tutte le sue possibilità espressive: il grottesco, per esempio, è un genere ancora in evoluzione o perlomeno, per esempio nel teatro dell'assurdo, riesce ancora a riprodurre se stesso in modo dialettico e critico e realizzare in tal modo un significato nuovo. Il risultato che ci proponiamo non avrà perciò valore assoluto: l'evoluzione successiva condiziona infatti ulteriormente la ricezione del testo. Ciò che ci interessa è trovare gli elementi letterari che fungono da anello intermedio nell'evoluzione del genere, ovvero gli elementi che hanno permesso lo spostamento rispetto alla tradizione e hanno creato attraverso la rifunzionalizzazione di schemi tradizionali un nuovo contenuto. L'evoluzione successiva di questa forma e di questo contenuto non rientra nell'ambito della presente analisi.

2. Nell'*Eterno marito* il rapporto con la tradizione è legato principalmente ai nomi di Molière e Turgenev. Nei materiali preparatori per la stesura dell'opera il personaggio di Trusockij nega la possibilità, affermata dagli "scrittori-psicologi", e fra essi anche Molière, che il carattere di un uomo possa essere determinato una volta per tutte (nel nostro caso il tipo "rapace" e "tranquillo"). Ciò, dice Trusockij, non sarebbe "credibile", anzi, è solo "letteratura". Qui non interessa tanto la discussione attorno ai due tipi, quanto piuttosto il rifiuto che Dostoevskij fa nei confronti della "tipizzazione". Se all'inizio della sua attività letteraria la sua

* *Inedito. Neobjavljeno. He опубликовано.*

avversione per i "tipi" aveva per oggetto l'opera di Gogol' (Devuškin vs. Akakij Akakievič), qui il bersaglio è in primo luogo Turgenev. Tipico è infatti anche il personaggio di Stupend'ev, tratto dalla *Provinciale* di Turgenev, e tipico è anche lo schema tradizionale del triangolo. Che cosa intendesse Dostoevskij per "tipico" parleremo più oltre, per il momento soffermiamoci sul problema del superamento della tradizione a livello d'intreccio.

Lo schema tradizionale del triangolo in letteratura ha subito perlomeno tre fasi evolutive: 1) il marito burbero e avaro, giustamente ingannato e castigato, ovvero vince la moglie, perde il marito; 2) il marito moralmente integro che a torto viene tradito dalla moglie, ovvero vince il marito, perde la moglie; 3) il marito accomodante, ovvero vince l'ipocrisia. Lo schema, com'è evidente, dipende da due fattori: il punto di vista da cui la storia è narrata (o rappresentata in teatro) e la finalità ideologica o morale che l'autore si propone. Questo triplo passaggio, del punto di vista dalla moglie, al marito e, infine, alla società, è strettamente legato al proponimento dell'autore: nel primo caso, messa in crisi a fin di bene di un rapporto subordinato, nel secondo, affermazione degli ideali borghesi della famiglia, nel terzo, smascheramento della falsità di tali ideali. A questo punto il modello si esaurisce (entra cioè in crisi la "morale", insita in questo modello) ed entra, di conseguenza, in crisi anche lo schema tradizionale del triangolo. Il modello non può che ripetere se stesso (per esempio nella *vaudeville* francese e nelle cosiddette commedie "a proverbio", in cui la morale è insita nello stesso titolo). Aldilà di queste possibilità ci sarebbero a questo punto due possibilità: l'amore "razionale", propagato da Černyševskij in *Čto delat'?* (ma in questo caso una "morale" non farebbe altro che sostituirsi a un'altra), oppure la soggettivizzazione e la totalizzazione del problema. Ciò che nella tradizione letteraria è stato rappresentato come puro oggetto e addirittura come semplice strumento per l'affermazione di un piano ideologico e morale (come per esempio in Turgenev, ma, in parte, anche in Flaubert), diventa nell'*Eterno marito* il punto di vista dominante. Qui si potrebbe obiettare che, in fin dei conti, soltanto i personaggi principali sono rappresentati come soggetti, mentre la moglie e i personaggi secondari continuano ad avere la loro funzione tradizionale (per esempio l'amante Bagautov). Ciò è vero, ma non bisogna dimenticare che stiamo parlando di una fase intermedia nell'evoluzione del genere e che quindi si giustifica l'accostamento fra elementi nuovi ed elementi tradizionali. Se, da un lato, la figura tradizionale della moglie potrebbe riportare il testo allo schema tra-

dizionale, se l'autodefinizione di Trusockij come "Stupend'ev" confermerebbe questa ipotesi, dall'altro l'atipicità del triangolo, ovvero la sua visione "interna" senza un proposito morale dell'autore (che si pone però un altro obiettivo, come vedremo), mette in movimento lo schema stesso. Mettere in movimento lo schema significa però rifunzionalizzarne gli elementi e, di conseguenza, funzionalizzare anche lo schema al nuovo proposito dell'autore. L'accenno a *Stupend'ev* ha in sostanza nell'*Eterno marito* la stessa funzione che ha l'accenno a Gogol' in *Povera gente*: realizzazione di un nuovo contenuto attraverso una parola semanticamente nuova.

3. Se dunque il triangolo entra nel racconto in via subordinata e se Trusockij non è Stupend'ev (come Makar Devuškin non è Akakij Akakievič), mentre Vel'čanionov non è un semplice strumento oggettivizzato, sarà a questo punto necessario cercare anche un nuovo ruolo per i due personaggi principali. Dal punto di vista del mondo poetico complessivo di Dostoevskij sarà necessario prendere in considerazione la definizione che Vel'čaninov fa di Trusockij: egli definisce il rivale con un'immagine molto significativa: *Šiller v obraze Kvazimodo*. Si potrebbe qui obiettare che tale definizione faccia parte della parola dell'eroe e che quindi non può essere utilizzata come parola qualificante e valutante dell'autore, ma non bisogna dimenticare che il punto di vista a livello fraseologico subisce nel racconto l'influenza della parola dell'autore sulla parola dell'eroe, proprio perché il personaggio è dotato anche di una propria fraseologia valutante nei confronti del personaggio rivale (per esempio, *večnyj muž*), opposta cioè alla valutazione dell'autore: considereremo perciò tale definizione dal punto di vista di una precisa volontà pragmatica dell'autore che, nel tentativo di superare la tradizione e la tipizzazione, inserisce unità semantiche nuove su uno schema tradizionale. Inoltre, i nomi di Schiller e di Quasimodo non sono mai in Dostoevskij semplici reminiscenze letterarie (come nessun altro accenno letterario), ma veri e propri mondi ideologici e artistici. Schiller, si sa, rappresenta nell'opera dostoevskiana l'idealismo etico, il concetto di "alto e sublime" (*vysokoe i prekrasnoe*), di cui dibatte l'uomo del sottosuolo, ovvero la capacità di fare il bene in termini assoluti. Per ciò che riguarda invece la definizione di *Kvazimodo*, essa va collegata con la prefazione che Dostoevskij scrisse alla traduzione russa del romanzo di Victor Hugo *Notre Dame de Paris*. In essa il personaggio di Quasimodo assurge a simbolo della "riabilitazione dell'uomo perduto". Rapportato alla tradizione Tru-

sockij sarebbe dunque il solito "eterno marito" (Stupend'ev, appunto), nel superamento di tale tradizione egli si qualificherebbe invece come colui che cerca di tener fede al proprio ideale etico (ovvero, Schiller), ma ne è impedito dalla coscienza della propria "mostruosità" (ovvero, Quasimodo), il cui significato ha in Dostoevskij un valore estetico estremamente ampio, di cui diremo oltre. Il personaggio di Vel'čaninov è invece più facilmente individuabile: egli stesso si definisce come "uomo del sottosuolo", questa definizione non ha però la stessa funzione dell'autodefinizione di Trusockij come "Stupend'ev", ovvero non tende al superamento di una tradizione, ma, al contrario, all'inclusione del personaggio in un campo semantico già consolidato nel mondo poetico dostoevskiano. Vel'čaninov non ha bisogno di un punto di riferimento preciso per affermare una sua nuova qualità rispetto alla tradizione (ma nella tradizione l'amante praticamente non esiste come soggetto), egli è un personaggio nuovo nella sua totalità, mentre la figura del marito deve passare dalla tipizzazione/oggettivizzazione a una nuova qualità che lo avvicini a Vel'čaninov come "soggetto". Questo avvicinamento è determinato in Dostoevskij non tanto dall'affermazione di Vel'čaninov, secondo cui "entrambi" sono "uomini del sottosuolo", bensì dalla vicinanza dei campi semantici racchiusi nei termini *Šiller*, *Kvazimodo*, *podpol'e* e *urod*. Questi termini sono però qualcosa di più di semplici definizioni qualificanti i personaggi, essi sono la sintesi di un complesso processo artistico in cui si sviluppa anche il problema dal genere letterario in Dostoevskij.

Dostoevskij ribalta completamente il concetto di "tipico" in letteratura e giunge a una propria formulazione del problema. In un appunto del 1875, che può essere considerato un vero e proprio manifesto letterario dello scrittore, ovvero nella nota *Per l'introduzione* al romanzo *Podrostok*, egli considera la prosa di Tolstoj e Gončarov come rappresentazione di vite che sono "delle eccezioni", mentre considera la propria opera come rispecchiante la vita della norma comune. La norma comune non è una vita fatta di ideali e di grandi slanci (per esempio, la "catarsi" del principe Bolkonskij di fronte al tormento fisico di Anatolij in *Guerra e pace*), bensì la trasformazione dell'ideale in norma comune e quindi la disumanizzazione e la banalizzazione di ogni autentica aspirazione umana. Simbolicamente questo modo di essere dell'uomo contemporaneo è racchiuso nel concetto di *podpol'e*, di cui Dostoevskij si vantava di aver smascherato *ego urodlivuju i tragičeskiju storonu* e di averne capito la tragicità. Per Dostoevskij l'uomo contemporaneo come tipico rappresentante dell'uomo russo, era l'uomo nella sua totalità, il cui tratto caratte-

ristico consisteva proprio *v soznanii urodlivosti*. E la mostruosità di questa situazione effettiva dell'uomo, continuamente in bilico fra l'ideale e il quotidiano, consiste proprio *v soznanii lučšego i v nevozmožnosti dostič' ego*. La tragicità del sottosuolo consiste proprio in questa impotenza e il risultato di questa impotenza è la "mostruosità" di chi cerca di affermare l'ideale, ma è incapace di farlo, perché l'ideale si è già trasformato in norma comune e ha quindi perso la sua aureola di eternità e immutabilità, o, se vogliamo, il suo valore assoluto. L'"idealista" à la Schiller non si rende conto di svolgere il proprio ruolo coperto da una maschera e non si preoccupa minimamente che *rol' na nem vidjat i maska svalivaetsja*.

Se dunque *tragizm sostoit v soznanii urodlivosti* e se Trusockij è *urod e urodlivost'* è la caratteristica principale del sottosuolo che accomuna sia Vel'čaninov sia Trusockij, allora i personaggi dell'*Eterno marito* potrebbero essere definiti "tragici". Nell'ottica di Dostoevskij però il termine, come abbiamo visto, si carica di significati nuovi rispetto alla tradizione, nella quale il concetto di tragico è strettamente collegato con l'elemento tragico della "catarsi" che prevede, nella morte dell'eroe, anche il riconoscimento di un assoluto eterno e immutabile. Nell'*Eterno marito* la catarsi potrebbe essere realizzata o dal perdono (impedito alla fine del racconto dal ricordo di Liza), o dall'assassinio (a cui si contrappone la scena del presunto slancio affettivo di Trusockij per Vel'čaninov), oppure, per Vel'čaninov, dall'abbandono della vita sregolata e egoistica (sempre attraverso la figura di Liza). E non è nemmeno casuale che sia proprio Liza a determinare il fallimento di questi tentativi: la figura del bambino torturato è il simbolo di tutta l'umanità sofferente; essa si trova sia negli abbozzi di una *fantastičeskaja poema-roman*, sia nel monologo di Ivan che precede la *Leggenda del Grande Inquisitore* e il significato ideologico di questa figura è chiaro: nessun ideale è possibile se prima non si restituisce dignità alla vita, ovvero se si dimentica, disumanizzandolo e banalizzandolo, l'uomo nella sua totalità "umanistica". La fine dell'*Eterno marito* è la conferma di questo fallimento: Trusockij si ritrova con le sue ansie, Vel'čaninov con la stessa caratteristica di *prazdnyj čelovek*.

4. I problemi che abbiamo fin qui trattato ci permettono di affermare la presenza di un preciso punto di vista a livello pragmatico dell'autore nei confronti della letteratura altrui. Questo particolare rapporto poteva svilupparsi nel testo attraverso due categorie estetiche fondamentali: l'ironia o la parodia. L'ironia però presuppone una dinamica del punto di

vista nel discorso dell'autore a livello fraseologico (sulla linea autore-personaggio), mentre la parodia pretenderebbe la stilizzazione sia della parola altrui, sia dei personaggi e delle situazioni. Questi due punti di vista però praticamente non esistono nell'*Eterno marito*: l'unica eccezione è data nell'episodio *Sašen'ka i Naden'ka*, da cui traspare chiaramente l'ironia dell'autore nei confronti dell'amore razionale di due "nichilisti" (ma questo, considerati i rapporti fra Dostoevskij e Černyševskij, mi sembra ovvio). Il punto di vista di Dostoevskij non si orienta infatti verso la storia e i personaggi, bensì verso il mondo ideologico in cui questi personaggi sono inseriti secondo la norma comune, ovvero, nel caso specifico, la tradizione letteraria del "triangolo". Il punto di vista nei confronti dei personaggi segue, per così dire, lo schema tradizionale dostoevskiano (ma nuovo nei confronti di altri schemi). Giustamente è stato osservato che tutto il racconto si svolge dal punto di vista di Vel'čaninov: questo punto di vista tende inizialmente all'oggettivizzazione di Trusockij, ovvero all'affermazione della prospettiva tipizzata marito/amante, per esempio attraverso la metonimia (*čelovek s krepom*) e la quantità incredibile di epiteti con cui il marito viene definito (*drjan', nachal, kanal'ja*, ecc.). Questo punto di vista di Vel'čaninov rimane interno fino alla fine del racconto, sia a livello psicologico, sia cronotopico, mentre subisce una notevole alterazione a livello valutativo e fraseologico nel corso della narrazione. Ciò che in un primo momento può sembrare "oggettivo" agli occhi di Vel'čaninov, ovvero il ruolo del marito *à la* Stupend'ev, fa parte in realtà della voce di Trusockij, mentre la soggettivizzazione di questo personaggio, ovvero l'inclusione di Trusockij in un campo semantico assolutamente nuovo (ovvero, *Šiller v obraze Kvazimodo*), entra a far parte della voce di Vel'čaninov. Fra questi due estremi, posti anche compositivamente all'inizio e alla fine del racconto, lo scarto fra il punto di vista di Vel'čaninov e il punto di vista di Trusockij diminuisce costantemente per scomparire del tutto nell'episodio della lettera ingiallita che Vel'čaninov riceve da Trusockij e in cui si ha la definitiva identificazione fra i due punti di vista. Il fatto poi che Trusockij continui per buona parte del racconto a essere rappresentato da un punto di vista esterno a livello valutativo e cronotopico, rientra nella logica della composizione artistica dell'eroe "misterioso" (similmente a Stavrogin nei *Demoni*).

5. Se dunque Dostoevskij risolve il problema del punto di vista sui personaggi all'interno del testo a livello personaggio/personaggio (e

anche questo è un aspetto caratteristico della poetica dostoevskiana), il problema del punto di vista sulla propria opera e sulla tradizione letteraria passa attraverso l'uso del punto di vista altrui, nel nostro caso di Vel'čaninov, che diventa così, oltre che personaggio, un soggetto valutante sul proprio ruolo letterario all'interno della storia narrata. Alcune riflessioni del protagonista, apparentemente appartenenti al mondo della storia narrata, possono in realtà essere viste nell'ottica di un problema poetico generale (come, per esempio, i problemi connessi ai termini Schiller, Quasimodo, Stupend'ev, *podpol'e*). Durante la stesura dell'*Eterno marito* Dostoevskij scrisse in una lettera che erano venute fuori molte *podrobnosti* che avevano influito notevolmente sullo sviluppo dell'opera. Questo termine ("dettagli") ha in Dostoevskij, come si sa, un significato particolare, a noi interessa però il significato che esso ha all'interno del testo. Nel momento in cui si fa strada per Vel'čaninov la possibilità di una nuova vita grazie a Liza, questo problema ritorna in tutta la sua chiarezza: *Bez podrobnostej vse stanovilos' jasno, vse bylo nerušimo* è il commento di Dostoevskij. Questi dettagli hanno in effetti la funzione di soggettivizzare l'oggetto della rappresentazione (nel caso specifico, eludendo i dettagli, Vel'čaninov riesce a vedere Liza in funzione della propria riabilitazione, ma non il *zamučenyj rebenok*, di cui si è detto sopra). Nel racconto egli ricorda il suo passato in modo completamente nuovo, proprio perché d'un tratto scopre alcune *podrobnosti* che, al tempo dei fatti ricordati, gli sembravano assolutamente insignificanti e, anzi, non li aveva notati nemmeno. Ciò che un tempo poteva apparirgli "comico", ritornava ora nella sua mente in modo "opposto" proprio grazie alla focalizzazione di alcuni dettagli. Il problema del rapporto soggetto/oggetto è fondamentale nella categoria estetica del comico. Se si annulla questa distanza, si annulla anche il riso comico. Verso la fine del racconto, per esempio, la gente che si era radunata attorno alla nuova moglie di Trusockij e il suo nuovo amante, ride della situazione che si era creata, proprio perché si pone nella prospettiva tradizionale rispetto al triangolo. Spostando questa prospettiva, si disintegra anche la particolare carica di comicità, insita nello schema. È in sostanza il problema di Quasimodo, la cui mostruosità fa ridere la gente (nella scena del carnevale), non appena questa mostruosità vuole affermare il proprio diritto a fare del bene (la speranza della riabilitazione), si trasforma in personaggio tragico. Come dire che Trusockij è comico finché è oggettivizzato come Stupend'ev, non appena questo stesso Stupend'ev vuole affermare il suo diritto alla dignità, ovvero vuole trasformarsi in Schiller,

diventa tragico.

6. Abbiamo cercato di inquadrare il problema da un triplice punto di vista: la soggettivizzazione dei personaggi, l'inserimento di nuove unità semantiche sui tipi tradizionali, il significato che queste nuove unità semantiche acquistano nell'opera complessiva di Dostoevskij. Abbiamo inoltre cercato di mostrare in che modo questi tre problemi vengano risolti da Dostoevskij principalmente a due livelli: a livello interno al testo, ovvero sulla linea personaggio-personaggio, a livello pragmatico dell'autore, ovvero sulla linea autore-personaggio. Quest'ultima linea, però, non può escludere un altro elemento fondamentale della comunicazione artistica, ovvero il destinatario. Siamo in sostanza di fronte a un doppio punto di vista: il primo segue il rappresentato da un punto di vista tradizionale rispetto alle aspettative che possono scaturire da una situazione "già vista", il secondo invece tende continuamente a influire sulla ricezione del destinatario, negando sistematicamente la tipicità del rappresentato, ovvero inserendo all'interno del rappresentato l'elemento della letterarietà. Questa *nagruzka novych semantičeskich edinic na tradicionnuju shemu* fa parte chiaramente dell'intento pragmatico dell'autore che in tal modo costringe il lettore a recepire il testo in modo dinamico. E la dinamica del destinatario è già di per sé un elemento importante per il concetto di genere come categoria estetica. Questa dinamica ovviamente ha un senso, se osservata in un contesto storico, ovvero se si prende in considerazione non il punto di vista generale del destinatario, ma un punto di vista possibile rispetto alla collocazione temporale del rapporto mittente/destinatario. Proprio per questo motivo, come già abbiamo osservato all'inizio, non è possibile dare una definizione assoluta del genere dell'*Eterno marito*, ma soltanto individuare quegli elementi che hanno permesso al lettore di recepire il testo come nuovo anche dal punto di vista del contenuto che, a questo punto, potrebbe essere sintetizzato come racconto di due fallimenti.

In altri termini si potrebbe dire che il lettore influisce sulla struttura del racconto con il suo punto di vista, predisposto al comico, mentre l'autore tende a trasformare questo punto di vista in tragico, punto di vista che Dostoevskij, del resto, ricava dalla letteratura stessa e dal significato che essa ha nel contesto della missione dello scrittore nel XIX secolo, ovvero la trasformazione del mondo attraverso una parola nuova.

Questi elementi possono essere condensati nei seguenti punti:

- 1) rifunzionalizzazione di uno schema tradizionale;
- 2) rifunzionalizzazione del ruolo dei personaggi principali;
- 3) nuovo concetto di "tipico" in letteratura;
- 4) inserimento di unità semantiche nuove su uno schema tradizionale;
- 5) riqualificazione del concetto di "tragico" attraverso la sostituzione della catarsi con relitti d'utopia non realizzati;
- 6) riqualificazione del concetto di "comico" attraverso la soggettivizzazione dell'oggetto del riso;
- 7) funzione del punto di vista dell'autore a livello pragmatico;
- 8) dinamica del destinatario nei confronti del mittente.

Definire a questo punto il genere dell'*Eterno marito* mi sembra quanto mai complicato. Alcuni elementi sono tipici della struttura grottesca (specialmente il rapporto mittente/destinatario), il grottesco però non è una categoria estetica eterna (ma nessuna lo è, a parte quelle morte), anche se una sua caratteristica mi sembra quanto mai adeguata alla struttura dell'*Eterno marito*: la capacità cioè di riprodurre criticamente e dialetticamente un significato precedente, producendo in tal modo un significato nuovo. Ma forse, questa, è una caratteristica della letteratura in genere, e allora non credo sia importante capire se il nostro Trusockij è un idealista mancato, un assassino mancato o semplicemente un cornuto. Egli è, come dice Dostoevskij stesso, prima di tutto un uomo *s svoimi radostjami i gorem i svoim ponjatien ob sčast'e i ob žizni*. E mi sembra la cosa più importante.

CANKAR E DOSTOEVSKIJ: STRUTTURA DI UN CRONOTOPO*

Il problema dei rapporti spazio-temporali nell'opera letteraria sono già da lungo tempo al centro dell'analisi critico-letteraria contemporanea. Anche in ciò l'indirizzo moderno della ricerca paga il suo non lieve tributo alla scuola formalista russa degli anni '20 che, anzi, considerava il tempo narrativo come l'unico importante elemento artistico del testo letterario (la deformazione temporale come unico tratto del discorso che lo distingue dalla storia). Lo stesso concetto veniva applicato al montaggio cinematografico inteso come momento artistico e qualificante di questa particolare e allora nuova arte.

Non v'è dubbio che la collocazione spazio-temporale (non in senso storico, naturalmente) qualifichi già di per sé un'opera letteraria. Il tempo in cui si svolge un racconto (storia e discorso) può infatti essere reale o immaginario, può abbracciare un periodo lunghissimo o brevissimo (e, come insegna Dostoevskij, ma anche Joyce, ciò non dipende in nessun modo dalla lunghezza del testo), può ancora essere "aperto" o "chiuso" (inserito cioè in un preciso periodo storico oppure no), può essere continuato o interrotto, può seguire una linea orizzontale o arrestarsi lungo una linea verticale infinita,¹ dove non esiste né tempo, né spazio e infinite altre possibilità create dall'artista stesso. Lo stesso può dirsi dello spazio; esso può essere ristretto (una camera) o disteso (racconti di viaggi), geografico o immaginario (nelle fiabe e nei racconti di fantascienza), può ancora essere mediato dai personaggi tramite un punto di vista diverso dal narratore e dall'autore, come per esempio

* "Cankar e Dostoevskij: struttura di un cronotopo." Verč, I., *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*. Sassari: Dessì, 1980. 23-43.

1 Secondo Roger L. Cox "a horizontal time represents the passage of time in the ordinary sense, and the vertical time represents Bergsonian duration or interior time" (Cox 1977).

in Kafka.²

Si tratta ora di vedere quale relazione intercorre fra il tempo e lo spazio poetico. Bachtin definisce la dipendenza fra le relazioni spazio-temporali con il termine cronotopo (cf. Bachtin 1975: 234-408). Questa dipendenza va intesa come indissolubilità dello spazio-tempo, ovvero, per dirla con Einstein, il tempo come quarta dimensione dello spazio. La reciprocità dei concetti di spazio e tempo in letteratura svolge comunque una funzione sostanziale per cui si può dire che il cronotopo è una categoria letteraria "formale ricchissima di contenuti" (*idem*, 235). Definiremo perciò cronotopo qualunque spazio e tempo creati dall'artista e introdotti con funzioni di interdipendenza nel proprio mondo poetico.

Quando si parla di tempo e spazio poetici non si deve assolutamente pensare alla concezione che l'autore aveva del tempo e dello spazio, bensì al modo con cui questi due elementi fluiscono nell'opera letteraria. Al limite tale modo può essere anche in netta contraddizione con la concezione "filosofica" dell'autore su questo specifico problema. Confondere questi due aspetti del problema sarebbe come confondere lo straordinario mondo creato da Kipling nei suoi romanzi con la sua mentalità imperialista,³ oppure, viceversa, studiare le campagne napoleoniche in Russia dal romanzo di Tolstoj (cf. Lichačev 1973: 27). Scegliere un determinato spazio e un preciso tempo in cui collocare il racconto significa anche scegliere un determinato mondo sociale (la città, la campagna, le isole tropicali, la giungla, la strada principale, la strada di periferia, la casa elegante, la casa di tolleranza, una stanza, le immense praterie, ecc.), ma, come giustamente osserva Lichačev, "l'ordinamento sociale del mondo poetico dell'opera va distinto dalle concezioni dell'autore sui problemi sociali e non si deve confondere lo studio di questo mondo con un raffronto disorganico col mondo della re-

2 Sullo spazio "soggettivo" in Kafka cf. Gliksohn 1977: 68-73.

3 Lev Lunc, il preferito fra i componenti il gruppo dei "Fratelli di Serapione", proponeva questa riflessione: "Kipling ha scritto dei bellissimi racconti che sono imbevuti da capo a fondo di principi imperialistici (...) Che cosa si deve fare? (...) Sono pericolosi. Bruciarli allora?" (Lunc 1968: 419).

altà. Il mondo dei rapporti sociali nell'opera letteraria esige di essere studiato nella sua totalità e indipendenza" (*ibidem*).

I rapporti sociali nell'opera letteraria di Cankar e Dostoevskij sono mediati attraverso la collocazione spazio-temporale del mondo poetico in cui si cristallizza la concezione del mondo dei personaggi. Nel nostro articolo ci proponiamo di osservare in quale modo il cronotopo riflette nell'opera di Cankar (fino al periodo 1903-1904) e in quella di Dostoevskij (nel romanzo *Bednye ljudi*) i rapporti sociali del mondo poetico creato dall'artista.

Dal punto di vista dello spazio poetico l'opera di Dostoevskij può essere divisa in due grandi parti:

a) opere ambientate in città (*Povera gente, Il sosia, Umiliati e offesi, Le notti bianche, Delitto e castigo, L'idiota, L'adolescente, Memorie dal sottosuolo*);

b) opere ambientate in provincia (*Il villaggio Stepančikovo, Il sogno dello zio, I demoni, I fratelli Karamazov*).

Ci occuperemo qui del primo gruppo e particolarmente di *Povera gente* perché in questo primo romanzo di Dostoevskij la disposizione dello spazio è organizzata sulla contrapposizione fra centro e periferia⁴ (i termini sono qui usati convenzionalmente), elemento questo che utilizzeremo come confronto alla stessa organizzazione spaziale che si ha nell'opera di Cankar. Se da un lato questa contrapposizione è presente in Dostoevskij quasi esclusivamente nelle opere ambientate in città e non tocca, come per esempio in Čechov, la provincia ("A Mosca! A Mosca!"), in Cankar essa è presente in ogni spazio raffigurato che ha sempre il suo contro-spazio: Vienna e Ljubljana (centro/periferia), Vrhnika (erta/piazza), oppure, al limite, mondo sloveno/emigrazione. Si tratterà poi di vedere in che modo questa organizzazione spaziale del mondo poetico dei due scrittori esaminati includa in sé anche l'or-

4 Un'analisi delle componenti spazio-temporali in contrapposizione nel romanzo *Povera gente* è stata presentata come parte della tesi di laurea all'Università Statale di Mosca dalla studentessa romena Marianna Dorka, a cui va il mio vivo ringraziamento per avermi dato la possibilità di prendere visione del materiale ancor prima della seduta di laurea. Cf. Dorka 1976.

ganizzazione temporale (il cronotopo come elemento qualificante dei rapporti sociali del mondo poetico).

I personaggi di *Povera gente*, Devuškin e Varen'ka, vivono in due mondi completamente diversi. Per Devuškin lo spazio si risolve fra il centro e la periferia, per Varen'ka fra la città e la campagna. Entrambi sono comunque legati dalla paura e dall'impotenza di fronte a quell' "enorme meccanismo", come fu definito da Dobroljubov (Dobroljubov 1961-1963: VII: 272), della città che li schiaccia. Dice Devuškin:

... la mattina presto mi accade, cara, affrettandomi al lavoro, di dare uno sguardo alla città che si risveglia, si alza, fuma, ferve, rumoreggia, allora, davanti a uno spettacolo simile, talvolta mi rimpicciolisco come se avessi ricevuto un buffetto da qualcuno sul naso curioso, e con un gesto rassegnato me ne vado per la mia strada più silenzioso dell'acqua e più basso dell'erba (Dostoevskij 1956-1958: I: 181).⁵

Anche per Varen'ka la città si presenta sin dal primo momento del tutto inospitale:

... quando lasciammo la campagna la giornata era luminosa, calda, serena; i lavori campestri erano sul finire; enormi cumuli di grano si ammucciarono già sulle aie e gli stormi degli uccelli stridenti vi si affollavano intorno; era tutto così sereno, allegro; ma qui, all'arrivo in città, trovammo pioggia, brina gelata e marcia, cattivo tempo, fango e folla di visi nuovi e sconosciuti, inospitali, scontenti, arrabbiati (...) Fu triste l'alzarsi il mattino nel nuovo alloggio, dopo la prima notte; le finestre davano su una palizzata gialla; nella via c'era sempre fango; rari i passanti, e tutti abbondantemente imbacuccati, tutti avevano molto freddo. A casa nostra si passavano giornate intere d'angoscia, terribilmente noiose (97).

L'accettazione di questo stato di cose, pur passivo, non impedisce però ai due eroi di cercare o semplicemente di voler vedere

5 Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione suddetta: nel testo è riportata la pagina relativa. Le traduzioni di Ebe Perego sono tratte da Dostoevskij 1956.

una via d'uscita. Ed è proprio lo sbocco anelato che diversifica le concezioni sociali dei due eroi. Da un lato, come già abbiamo osservato, Devuškin è ben conscio del fatto che la città, pur nell'odiata accezione di "enorme meccanismo", è di fatto divisa in due parti ben distinte; il centro e la periferia. La periferia è brutta:

... sono uscito a passeggio lungo la Fontan'ka (...); la gente camminava in folla per il lungofiume e, a farlo apposta, aveva visi paurosi che davano tristezza, contadini ubriachi, donne finlandesi dai nasi camusi, con gli stivali e la testa nuda (...) e sui ponti vi sono donne con panpepati fradici e con mele guaste, tutte molto sporche, bagnate. Che noia passeggiare per la Fontan'ka; pietre umide sotto i piedi, ai lati case alte, affumicate, sotto i piedi nebbia, sopra la testa pure nebbia (176-177).

Diversissimo, naturalmente, il centro:

... qui tutto brilla, splende; le stoffe, i fiori dietro le vetrine, i cappellini di tutte le fogge, con nastri. Si crede che tutte le cose vi siano state disposte per bellezza, ma non è così; il fatto è che vi sono persone che comperano tutte queste cose e fanno regali alle loro donne. Che via ricca! (...) Quante carrozze passano ogni momento; e il selciato vi resiste: equipaggi molto lussuosi, vetri come specchi, broccati e seta all'interno, servitori di palazzo con spalline e spadino (177).

Per Varen'ka invece, che pure abita in periferia, addirittura di fronte a Devuškin, il contro-spazio non è il centro, ma la campagna, la libertà della natura:

Quanto vi sono grata della passeggiata di ieri sull'isola, Makar Alekseevič; che frescura, che bellezza, che verde! Da tanto non vedevo un po' di verde (...) Un cielo senza nubi, pallido, il tramonto del sole, il silenzio della terra (...) Un alberello, un viale, una scia d'acqua (123).

Oppure:

... Oggi, la mattina, fresca, serena, luminosa, quale se ne hanno poche in autunno, mi ha rianimata e l'ho accolta con gioia (...) come mi piaceva l'autunno in campagna (...) Al mattino mi alzavo fresca come un fiorellino; guardavo dalla finestra; il gelo era penetrato in tutta la campagna; la minuta brina autunnale era attaccata ai nudi rami secchi; il ghiaccio, sottile come un foglio, copriva il lago su cui aleggiava un vapore bianco; gli uccelli cinguettavano allegri; il sole brillava tutt'intorno con raggi splendenti, e i raggi spezzavano il ghiaccio non più spesso del vetro. Il tempo era luminoso, sereno, allegro (...) E tutti erano tranquilli, tutti erano felici (173, 175).

Se per Devuškin la contrapposizione sta fra il centro "elegante" e la periferia "noiosa", per Varen'ka invece essa si pone fra "la minuta brina autunnale" della campagna e la "brina gelata e marcia" della città.

Questi due spazi positivi, il centro cittadino e la campagna, così diversi fra loro, acquistano nella coscienza dei personaggi dimensioni temporali. La periferia è per Devuškin il disperato *presente*, da cui è necessario uscire. La soluzione sta lì, all'angolo dell'elegante Grachovaja, dove tutto risplende di luci e dove la gente è allegra; il suo amore per Varen'ka lo proietta nel futuro, verso il centro cittadino:

Perché voi, Varen'ka, siete tanto sfortunata? Voi, secondo me, siete buona, bellissima, colta, e perché vi è toccato un destino tanto malvagio? (...) Anche voi, cara micetta mia, dovrete andare in carrozze simili, e un vostro affettuoso sguardo dovrebbe essere mendicato da generali, non da gente come noi, funzionari, non dovrete indossare un vecchio abituccio di tela, ma abiti di seta e oro, non dovrete essere magra, deperita come ora, ma grassoccia, fresca e rosea come una figurina di zucchero. E io sarei felice allora soltanto potendo gettarvi uno sguardo dalla via attraverso le finestre luminose, perché scorgerei la vostra ombra; anch'io mi rallegrerei al solo pensare che voi là, grazioso uccellino, siete felice e allegra (177, 178).

Il contro-spazio di Varen'ka, la campagna, è legato invece

alla sua infanzia, ai ricordi di un periodo libero e felice; l'impossibilità e anche l'incapacità di Varen'ka di inserirsi nella vita dell'"enorme meccanismo" di Pietroburgo possono essere comprese soltanto nel rapporto quasi mitizzato che l'eroina ha con il mondo passato, del cui ricordo essa vive e da cui trae la forza di continuare. Tutto ciò che c'è di positivo è legato con "l'infanzia tutta d'oro", Varen'ka vive del passato e in esso si riconosce:

Nei miei ricordi vi è un che d'inspiegabile per me, che mi avvince tanto inconsciamente, tanto forte, da lasciarmi insensibile, per alcune ore, a tutto ciò che mi circonda, e dimentico tutto, tutto il presente. Nella mia vita attuale non esiste sensazione piacevole, o penosa, o triste, che non me ne ricordi una analoga della vita passata, e più sovente di tutto dell'infanzia, della mia infanzia dorata (...) Oh, com'è stata tutta d'oro la mia infanzia! Ecco, ora trascinata dai ricordi, ho pianto come una bimba. Ho rievocato tutti gli avvenimenti con vivezza possibile, e davanti a me il passato è così radioso, e il presente tanto confuso, oscuro. Come finirà, come finirà tutto ciò? (173, 175).

L'indissolubilità e l'interdipendenza degli elementi spaziotemporali in "Povera gente" è altresì dimostrata dal fatto che nessuno spazio può essere nell'accezione dei due personaggi staccato dal proprio elemento temporale e viceversa. Per Devuškin *il tempo acquista dimensioni spaziali*: un possibile futuro è concepibile, con o senza Varen'ka, esclusivamente nel centro di Pietroburgo. Il futuro di Varen'ka, che pure gli sta a cuore e per il quale sarebbe disposto anche a sacrificarsi ("anch'io mi rallegrerei al solo pensare che voi, grazioso uccellino, siete felice o allegra") non può realizzarsi, in senso positivo, in nessun altro posto. Varen'ka accetta di partire per la campagna con Bykov, uomo rozzo che si è offerto di sposarla. Devuškin sa quanto essa ami la campagna, ma ciò nonostante non le dà un briciolo di speranza:

Ma, conoscete almeno il posto dove andrete, diletta? Forse non lo conoscete, e allora chiedete a me. C'è la steppa, là, là c'è la steppa, cara, la nuda steppa; ecco, nuda come il palmo di questa mano, e

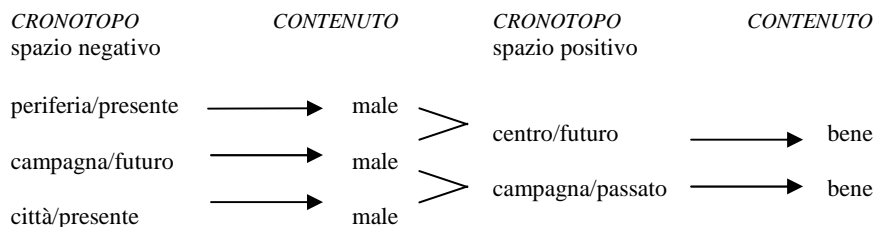
là la donna diventa insensibile, il contadino diventa maleducato, ubriacone; là le foglie si sono già staccate dagli alberi, là piove, là fa freddo; e voi andate là! (206).

Per Varen'ka, invece, al contrario, *lo spazio acquista dimensioni temporali*: non è importante la campagna in se stessa, ma la campagna collegata con il passato. E Varen'ka se ne rende perfettamente conto. Quasi con disperazione e ben conscia della differenza fra la "sua" campagna e quella di Bykov, Varen'ka scrive a Devuškin:

... (Bykov) ha soggiunto che in campagna ingrasserò come una tacchina e a casa sua rotolerò come il formaggio nel burro (198),

e ancora riferisce che Bykov la condurrà in campagna, non perché la campagna è tranquilla, "allegra", "serena", non perché in campagna l'autunno, l'inverno sono stupendi, ma solo "perché vuole cacciare la lepre" (197).

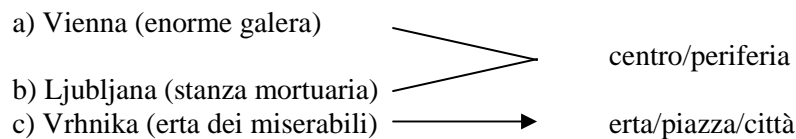
Concludendo, si potrebbe schematizzare il cronotopo (nella sua accezione sostanziale di *bene e male*) di "Povera gente" nel seguente modo:



Abbiamo già osservato come Cankar si serva di tre ben definite collocazioni spaziali da cui prende forma il suo mondo poetico: Vienna, Ljubljana e Vrhnika (ciò vale in particolar modo per la produzione che va fino al 1903-1904). Non è questa una scelta casuale, oppure dettata esclusivamente da ragioni di ordine biografico; essa fa parte della precisa volontà dello scrittore che ha costruito l'aspetto spaziale del proprio mondo poetico sulla base di quella "inquietudine" (*hrepnenje*), di cui è pervasa tutta l'opera

cankariana. Ricorda infatti Zadavec come Cankar avesse incluso fra le scaturigini della sua inquietudine "le cause e le strutture sociali" e come le avesse simbolicamente definite con i termini di "erta dei miserabili" (*klanec siromakov*), "enorme galera" (*velikanska kaznilnica*) e "stanza mortuaria" (*mrtvašnica*), riferendosi rispettivamente al paese natale di Vrhnika, a Vienna e all'ex-zuccherificio di Ljubljana adibito ad albergo dei poveri (Zadavec 1970-1972: V: 208). Una parte della produzione letteraria di Cankar è tutta imperniata su questi tre momenti e più tardi, specialmente dopo il 1903-1904, quando Cankar avrà fatto ormai coscientemente la sua scelta politica, egli ritornerà all'inquietudine derivante dall'amore (in senso lato), anche se l'inquietudine sociale rimarrà presente in Cankar fino alla fine.

La contrapposizione centro/periferia (oppure *città/campagna*), ovvero spazio/controsazio, come già in Dostoevskij, si manifesta con estrema chiarezza in ognuna delle componenti spaziali del mondo poetico creato da Cankar:



Queste componenti spaziali del mondo poetico di Cankar non devono comunque essere osservate separatamente. Ognuna di esse è, come cronotopo, perfettamente identica alle rimanenti due. Si dovrebbe anzi precisare che questi tre spazi sono stati da noi scelti come esempi, perché in essi si realizza in modo del tutto manifesto la contrapposizione spazio/controsazio (e relative implicazioni temporali), ma non sono certamente gli unici di tale tipo presenti in Cankar. Fin dalla sua prima opera, *Il benefattore* (*Dobrotnik*), scritta nel 1893, questa contrapposizione appare estremamente chiara:

In un ampio giardino si erano radunati molti distinti signori (...)
Dietro la palizzata stavano in agguato i mendicanti, le vecchie e

bambini coperti di stracci (Cankar 1951-1959: I: 75).⁶

La contrapposizione ampio giardino/palizzata non si discosta molto dalla contrapposizione centro/periferia (o altre) e similmente ai potrebbe dire della contrapposizioni fra le ricche carrozze in cui viaggiano i signori e il passo insicuro di un mendicante, stanco affamato e malato, contrapposizione che appare nel ciclo di poesie *Serate viennesi (Dunajski večeri)*. Quest'ultimo esempio è secondo noi estremamente significativo: attraverso la sineddoche lo scrittore riesce a trasmettere al lettore anche lo spazio rappresentato (le "ricche carrozze" sono la parte più appariscente di un mondo di luci, di ricchezza e di generale benessere, mentre al contrario il "passo insicuro" del mendicante può essere incluso solamente in un contesto di miseria, di fango e di totale abbandono). Manca in questi esempi la componente temporale, ma ciò non toglie che la contrapposizione *spazio/contros spazio*, da cui più tardi si svilupperà in tutta la sua ampiezza uno dei tipici cronotopi cankariani, è presente nell'opera dello scrittore sloveno fin dagli inizi.

Esaminiamo ora più da vicino le contrapposizioni spaziali indicate. In Cankar, come già in Dostoevskij, la periferia appare noiosa:

La lunga strada di periferia suggeriva un'impressione terribilmente noiosa, con le sue case a un piano che si risolvevano talvolta in un unico pianterreno, con l'acciottolato pietroso, rovente e in più punti dissestato, con la polvere che si alzava per mezza spanna da terra e si dissolveva a tratti in una nuvola densa, pesante e asfissiante (I: 170).

La periferia, questo posto di "sofferenza, miseria e peccato" (II: 60), è solitamente "grigia", "sporca", le strade sono "diritte e larghe, ma la miseria si sente nell'aria" (II: 317), nelle "camere di periferia l'aria è pesante, anche se le finestre sono aperte" (II: 338),

⁶ Tutte le citazioni sono tratte dalla suddetta edizione, nel testo sono riportati fra parentesi il volume (in numeri romani) e la pagina (in numeri arabi) da cui la citazione è tratta. (Tutte le traduzioni sono mie, I.V.).

le case sono "vecchie e tetre, anche se sono state appena costruite" (III: 306). La stessa natura sembra impaurita, impotente di fronte alla mostruosità della periferia; un albero in periferia "è pieno di polvere e malato; perché non lo tagliano, invece di farlo soffrire fra queste alte mura?" (II: 379). L'artista che vive e crea in una buia stanza di periferia è in primo luogo "povero" e lo studente è "trasandato"; la cultura in periferia non esiste: "per quasi vent'anni non ho visto un pianoforte; dove ho vissuto le stanze erano basse, in soffitta, e lì, vedi, non ci sono pianoforti" (II: 274). E ancora:

Desolate e noiose, le alte case di periferia si specchiavano al sole, dalle finestre si affacciava nauseante e puzzolente la miseria estiva; di guance femminili incavate e magre, di bambini straccioni e sporchi ce n'erano in quantità da queste parti; operai disoccupati, che avevano trovato chissà dove un soldo per la grappa, bestemmiavano nelle distillerie di acquavite da farsi sentire lontano lungo la strada. E sopra questa vita ammuffita quella pesante nuvola grigia che andava quasi a toccare i tetti più alti e attraverso la quale sfavillavano, polverosi e ardenti, i raggi del sole (II: 389-390).

Questi esempi, tratti sia dalla componente spaziale viennese, sia da quella lubianese, non sono che una minima parte di ciò che in Cankar si ritrova sotto la denominazione comune periferia. E questa stessa immagine ci viene proposta anche nella seconda componente spaziale esaminata, "l'erta dei miserabili" di Vrhnika:

La famiglia Mihov si trasferì sull'erta, lì, dove le sudice baracche guardavano con occhi cupi e invidiosi in basso, verso i bianchi edifici. Sull'erta c'era molta gente che prima aveva abitato da basso, in quelle belle case; ora si era nascosta e lottava per vivere, nel buio... Artigiani falliti, contadini a cui avevano venduto casa e terreni, ubriaconi incapaci di qualunque lavoro e in attesa di morire come bestie, dentro a un fosso, dietro la palizzata – tutti si erano nascosti sull'erta, dentro alle baracche basse, con le finestre basse e coi tetti di paglia. L'erta saliva serpeggiando lungo un borro sassoso; da ambo le parti, basse e desolate, si ergevano colline coperte unicamente di sterili cespugli e cosparse di pietrame bianco, tanto da sembrare in lontananza un enorme cimitero (III: 96).

In questo breve passo troviamo tutti gli elementi di cui Cankar fa uso per descrivere uno spazio negativo: *le sudice baracche* sono le sudice case di periferia, la *palizzata* dietro la quale i diseredati vengono a morire è la palizzata dell' "ampio giardino", gli sterili cespugli e il *pietrame bianco* sono l'albero in periferia. Cambiano semplicemente i termini di una stessa struttura; *enorme galleria* = *stanza mortuaria* = *enorme cimitero*.

La contrapposizione dello spazio positivo in Cankar non si discosta di molto, almeno nelle sue forme più evidenti, da quello di Dostoevskij. Se in entrambi gli scrittori la periferia appare "noiosa" (oltre che sporca, brutta, misera, ecc.), il centro invece risplende di luci e di benessere:

Quanto più ci avvicinavamo verso la parte interna della città, tanto più vivaci erano le vie, e la gente che incontravamo era a ogni passo vestita più elegantemente. Dinnanzi alle grandi, ricche vetrine ardevano le lampade elettriche; ci fermammo davanti a un negozio di fiori; (...) La strada si era allargata e dappertutto le carrozze eleganti sfrecciavano veloci; si sentiva il tintinnio delle campane del tram, inframmezzato dal suono del fischiotto del manovratore. Ai due lati della strada ardevano i lampioni a gas, in tutto simili a quelli di periferia; ma la luce era completamente diversa, splendente e allegra; sul viso illuminato sorgeva il sorriso (II: 181-182).

Il centro cittadino, che agli occhi dei personaggi cankariani appare sempre elegante, vivace, splendente e viene in ogni modo recepito come uno spazio positivo in contrapposizione allo spazio negativo della periferia, è un cronotopo costante del mondo poetico creato dallo scrittore sloveno. Esso è presente in un'infinità di racconti ambientati a Vienna e a Ljubljana, da *Che care persone* (*Blage duše*) del 1896, *Albert* (1896), nella raccolta *Libro per gente spensierata* (*Knjiga za lahkomišne ljudi*) del 1901 e il lungo racconto *Gli estranei* (*Tujci*) del 1902, fino alla *Casa di Maria Ausiliatrice* (*Hiša Marije pomočnice*) del 1904, dove il centro cittadino viene sostituito dalla città nel suo insieme (ma anche dalla natura) in contrapposizione all'ospedale per bambini affetti da

malattie incurabili.

Quando Cankar ambienta il proprio mondo poetico nella natale Vrhnika, la struttura del cronotopo, sperimentata nei racconti cittadini, rimane immutata. Già prima comunque, in uno dei racconti pubblicati nel 1901, *Via Crucis (Križev pot)*, che viene da molti considerato come il primo abbozzo del più famoso romanzo *Sull'erta (Na klanču)*, la contrapposizione spazio/contros spazio trova la sua conferma. Ci troviamo qui di fronte addirittura a una doppia contrapposizione, divisa in una specie di micro e macros spazio, dove quest'ultimo prevale nettamente sul primo. Marko, in testa alla processione, porta una pesante croce:

Andavano lungo la strada attraversando la parte vecchia del paese (...) quasi tutte le case erano sprangate e le finestre inchiodate (...) Le case, sempre più misere man mano che si procedeva, erano per metà in muratura e per metà di legno, coperte con paglia. Tutte erano vuote e abbandonate; gli uomini stavano alla mattonaia, le donne nei campi. Per un istante la vista si aprì verso la valle, verso la parte più bella del paese. Lì, in basso, la strada era larga e pulita, sulla piazza si ergeva il tribunale, lì c'erano le case migliori, i negozi e le trattorie. Di nuovo la strada girò verso sinistra, in basso lungo l'erta. Una collina appena accennata, coperta di felce e di cespugli, nascose alla vista la parte destra, verso la valle. E a sinistra un mondo desolato e misero si aprì (II: 97-98).

Ma i pensieri di Marko sono lontani: fra due mesi se ne andrà in città a frequentare il ginnasio. E la città dev'essere bellissima:

... in città. Le case sono grandi, là, là c'è il vescovo e là c'è tutto in abbondanza. La gente veste elegantemente e mangia il pane bianco, i dolci e l'arrosto... I dolci, l'arrosto... Vide un enorme tavolo bianco imbandito e sul tavolo un mare di cose squisite e dolci (II: 99).

Gli *arrosti* del bambino sono *le carrozze eleganti e le vetrine splendenti* di altri racconti di Cankar. Questa doppia contrapposizione, *parte vecchia del paese (erta) / parte nuova (piazza) / città*,

sarà poi sviluppata ampiamente nel romanzo *Sull'erta*, dove un nuovo elemento spaziale completerà e chiuderà il cerchio della disposizione del mondo poetico di Cankar. È lo spazio America, introdotto come conseguenza dell'impossibilità di ogni interscambio fra gli spazi rappresentati, ovvero l'emigrazione come soluzione "dietro l'angolo":

Ce ne andremo a Ljubljana, vedrai, lì tutto sarà diverso. Chi ha appena un po' di coraggio se ne va, qui non c'è niente. Oppure ancora più lontano, Francka, in America, forse, là la vita è completamente diversa, la gente è diversa, lì sono tutti signori, ognuno è signore, basta volerlo ed essere capaci... (III: 73).

Come già in Dostoevskij, le contrapposizioni spaziali includono in sé precise componenti temporali. L'erta dei miserabili, la periferia di Vienna e di Ljubljana corrispondono anche per i personaggi di Cankar al disperato *presente* dal quale è necessario uscire, essi tutti tendono verso il rispettivo controspazio che è invece il *futuro* anelato. Il fatto che la contrapposizione fra spazio e controspazio sia estremamente *statica* e che una dialettica interna fra le varie componenti spaziali sia praticamente impossibile, non impedisce ai personaggi cankariani di tendere con tutto il proprio essere verso un mondo che, ai loro occhi, appare migliore e risolutivo. I segnali che la città (o ogni altro spazio positivo) manda verso il proprio spazio negativo sono troppo evidenti affinché possano sfuggire all'attenzione di chi è alla costante ricerca di una soluzione "definitiva". Nežka torna a casa da Trieste, dove "faceva la serva. Arrivò come una signora, rossa e grassa" (III: 106), un sarto arriva dalla città, un giovane "che portava pantaloni chiari a quadri e la giubba a coda di rondine" (III: 78), inaugura un negozio di confezioni, ha successo, è da tutti invidiato, anche se determina con la sua concorrenza il fallimento di Tane Mihov; il sarto del paese, che voleva "cinque fiorini solo per il lavoro" (III: 78), in periferia una madre in miseria svela un sentimento di ammirazione e devoto rispetto verso la figlia che guadagna bene, ma non può aiutarla perché "deve preoccuparsi dei vestiti, ... dev'essere elegante" (I:

125), e del resto, da quando lavora in un negozio del centro, la figlia "deve naturalmente mantenere un contegno completamente diverso da prima; son già due mesi che porta il cappello, io per strada non oso rivolgerle la parola" (I: 124).

In Cankar specialmente i bambini sono spesso dominati dall'idea, a volte persino ossessiva, che l'unico futuro possibile sia legato alla conquista di quel contospazio a loro negato:

Francka andò in cortile, prese dal carro il pane e si diresse verso quella parte del cortile, dietro l'osteria, da dove lo sguardo poteva spaziare lontano per la pianura. Tutto splendeva, là, e una polvere d'argento ricopriva tutta la distesa; ai piedi del monte, che appena si distingueva fra la polvere, luccicava qualcosa di bianco – Ljubljana. Francka guardava come incantata e il cuore le batteva per il dolce tormento. Ljubljana – stupendamente bella e stupendamente lontana, bella e remota come il paradiso. E guardando attentamente distingueva man mano le torri splendenti, i bianchi edifici che devono per forza essere grandi e che si susseguono uno dopo l'altro come chiese. Lontana è Ljubljana, inaccessibile. Francka desiderava andare là, ma lo desiderava così serenamente e gioiosamente, come desiderava talvolta di partire per un paese incantato, dove tutto è di zucchero e di focaccia, e come desiderava andare in paradiso, dove vivono gli angeli (III: 34).

Lo spazio positivo risulta qui evidentemente mitizzato e favoloso perché sconosciuto, ma è il frutto di quei segnali che tale spazio continuamente ripropone all'immaginazione dei ragazzi. Il contospazio è indissolubilmente legato con l'alternativa di un futuro migliore, di una nuova vita:

Ci apparve una strada bianca e spaziosa e in quell'istante qualcosa brillò a oriente, come un arco di trionfo l'arcobaleno si era alzato dalla terra al cielo. Lì, in lontananza, riluceva qualcosa di simile a una grande città bianca e tutto il lucente chiarore dell'arcobaleno si riversava su di essa. I nostri cuori si aprirono di fronte a tanto desiderio. Gli occhi di Lojze brillarono, gridò: – Andiamo lì, ragazzi! – Il traguardo era lì. Ora avevamo compreso, dove anelavano i nostri cuori quand'erano colmi di tristezza. La soluzione era

lì, e una nuova vita, tutto il futuro era lì (III: 370).

E talvolta, quando la città risulta essere troppo piccola per contenere tutta la speranza di un futuro migliore, ecco che il cronotopo della città lascia il posto al cronotopo del mondo:

... me ne andrei in città, e dalla città ancora più lontano, fino al mare, oltre il mare sopra un bianco vascello... (III: 415).

È il motivo del controspazio-America che Cankar ci ripropone in una dimensione diversa; il futuro, come avventura per ragazzi.

Ma le figure infantili di Cankar non immaginano soltanto il proprio futuro in un mondo sconosciuto e perciò fantastico, spesso essi conoscono di persona l'esistenza di uno spazio diverso e migliore. Questo futuro è dunque collegato non con i segnali che il relativo contro spazio continuamente propone, ma con la *diretta conoscenza* di esso:

Tutto era sporco, brutto e soffocante. Tončka però sapeva che non era dappertutto così sporco, brutto e soffocante. A venti passi appena da casa c'era un mondo completamente diverso e Tončka lo conosceva, tante volte vi aveva fatto una scappata... Scendeva lungo una strada interminabile, lungo le osterie, dove la sera era solita vendere fiori e fiammiferi; e sempre più in basso, giù verso l'allegria città, verso posti sconosciuti. Già la strada si stava allargando, già le case erano più belle e più grandi. Questo però non era ancora il mondo dove Tončka pensava di rifugiarsi, quel mondo che si era creata veramente nel proprio cuore e di cui sapeva con esattezza che esisteva da qualche parte e che la stava aspettando (II: 250, 252).

Quando invece il controspazio anelato si risolve in profonda delusione, ecco che come d'incanto sorge un nuovo controspazio proiettato ancora verso un futuro migliore. La parabola del servo Jernej (*Hlapec Jernej in njegova pravica*) è per esempio costruita su una precisa scala gerarchica spaziale, dove da ogni spazio che si rivela per Jernej deludente sorge uno spazio nuovo, dove il servo è

convinto di trovare giustizia: la taverna del sindaco, il tribunale, Ljubljana, Vienna. Il fatto che poi la soluzione stia proprio nello spazio da cui Jernej è stato scacciato, ovvero nella rivolta contro quello stesso spazio, rientra già in un campo d'indagine diverso che in questa sede non c'interessa. E ancora: Lojze, che aveva visto realizzarsi il suo sogno di andare a studiare a Ljubljana e che prima della partenza avrebbe voluto rimanere solo con sua madre Francka per parlare "di Ljubljana, delle belle case che vi si trovano, della vita migliore che li attende in futuro" (III: 142), scopre tutta la miseria della vita in città e quello spazio che prima era strettamente connesso con il futuro migliore, si tramuta ora nel presente ossessivo da cui è necessario uscire; la soluzione sta ancora in un ulteriore spazio positivo:

... nelle grandi città, dove ci sono tali edifici da far sembrare al confronto una baracca il teatro di Ljubljana, e dove l'imperatore viaggia in una carrozza d'oro trainata da dieci paia di cavalli lungo una strada larghissima (...) Qualcosa di imprevisto accadrà, qualcosa di meraviglioso, e in quell'istante tutto cambierà, finirà la miseria e del brutto passato non rimarrà nemmeno il ricordo (III: 173).

Lojze immagina di tornare un giorno sull'erta dei miserabili in una carrozza tirata da quattro cavalli, come non si era mai vista da quelle parti:

Madre, è finita! Presto, via dall'erta, in fretta, madre! Andiamo in città, lì ho una casa, grande e bella – presto, madre. La prese sottobraccio e tutti se ne andarono, fuggirono dall'erta, dall'erta degli esiliati, dei dimenticati, dei maledetti... giù, verso la vita meravigliosa... (III: 174).

Lojze, nella sua immaginazione, è ricco, potrebbe fermarsi lì, ricostruirsi una vita nello spazio dov'è nato e vissuto, vendicarsi quasi, invece, ossessiva, torna ancora l'immagine della città, della bella casa. Ancora una volta lo spazio negativo è indissolubilmente legato al presente e un futuro può realizzarsi soltanto in uno spazio

diverso.

Ma il cronotopo *periferia-presente/centro-futuro*, oppure *erta-presente/città-futuro*, oppure ancora *erta-presente/altra città-futuro* non è una prerogativa dei soli personaggi infantili di Cankar. Francka adulta non sa nascondere la speranza che la partenza del figlio per Ljubljana porti a tutti la felicità e il benessere e che il marito, partito per la città già da parecchio tempo e di cui non si è saputo più nulla, abbia avuto successo:

Forse si incontreranno in città, entrambi felici e contenti; forse verso sera Lojze se ne andrà a passeggio per le strade dominate da ambo le parti da grandi edifici e tutt'intorno chiese stupende – e allora qualcuno gli metterà, una mano sulla spalla: – Lojze, che ci fai tu, qui? – E davanti a lui suo padre, vestito da signore, si meraviglia ed è felice (III: 140).

Ancora il successo, legato al motivo di uno spazio diverso, è la base su cui poggia la ricerca della felicità di Stivar con Berta nel romanzo *Gli estranei (Tujci)*. Anche qui il futuro felice è indissolubilmente legato alla conquista del controspazio inaccessibile per il momento:

A volte, quando si inoltrava verso il centro cittadino, osservava quegli edifici imponenti ai lati delle strade signorili, le signore eleganti che le frusciano davanti nei loro abiti preziosi, le carrozze che schizzavano da tutte le parti e lasciavano intravedere appena una luminosa camicetta bianca e come in un sogno, in un attimo fuggevole, sfavillavano le pietre preziose attorno al collo o al braccio. Quando osservava le ricche vetrine, ricolme di oggetti pregiati, che sembrava stessero lì tranquilli, invitanti, ad un palmo appena dagli occhi, eppure così lontani, altrui e irraggiungibili, allora qualcosa le faceva sobbalzare il petto, si sentiva invasa da un sentimento tetto e pesante e correva verso la cupa periferia per scacciare i pensieri sgradevoli. Quell'inquietudine silenziosa e amara, percepita fino ad allora soltanto a metà e che a lei stessa sembrava stupida e infantile, si tramutava ora in una ferma e chiara attesa. Ciò che fino ad allora sembrava rilucesse solo attraverso le fessure di una porta, si illuminava ora in tutta la sua bellezza e le si avvicinava (...) Parlavano con molta serietà della loro vita futura,

con estrema precisione avevano progettato il futuro, non il futuro prossimo, soltanto il futuro, quel futuro in cui entrambi credevano e che era a ogni modo molto vicino (II: 348-349).

Il cronotopo cankariano, molto più complesso evidentemente di quello dostoevskiano esaminato in *Povera gente*, mantiene comunque con quest'ultimo un'identità di struttura. L'unica differenza che si riscontra è infatti la contrapposizione in Dostoevskij del cronotopo *campagna/passato* al cronotopo *campagna/futuro*; ma essa è soltanto apparente (e non sostanziale), in quanto si tratta sempre di una contrapposizione fra due spazi che, pur essendo simili, svolgono la propria *funzione sostanziale* unicamente se rapportati all'elemento temporale insito nello spazio stesso. Ovvero, *ogni spazio può trasformarsi in modo sostanziale unicamente in rapporto alla cornice temporale* in cui è inserito (per esempio; Ljubljana è per Lojze *bene* fin tanto che essa è inserita in una cornice temporale futura, diventa *male* nello stesso istante in cui è inserita in una cornice temporale presente).

Schematizzando si potrebbe dunque risolvere il cronotopo cankariano nel seguente modo:

<i>CRONOTOPO</i> (spazio negativo)	<i>CONTENUTO</i>	<i>CRONOTOPO</i> (spazio positivo)	<i>CONTENUTO</i>
erta/presente	→ male	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">città</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">piazza/futuro</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">America</div> </div>	→ bene
periferia/presente	→ male	→ centro/futuro	→ bene
città/presente	→ male	→ altra città/futuro	→ bene

Si potrebbe a questo punto obiettare che, posto il problema in questi termini, (fermo restando il fatto che il cronotopo non entra nell'ambito della *parola dell'autore*, ma rimane circoscritto al

punto di vista dell'eroe), i personaggi cankariani vivono in una specie di circolo vizioso dal quale è praticamente impossibile uscire. Essi in effetti non possiedono una coscienza politica che permetta loro di rovesciare completamente la propria concezione del mondo. Si tratterebbe in sostanza di mutare completamente il rapporto spazio-temporale del cronotopo *centro/periferia* (i termini sono qui usati in senso lato): non *centro/futuro* e *periferia/presente*, bensì *centro/presente* (passato) e *periferia/futuro*. E ciò che i personaggi di Cankar non sono capaci di fare ed è per questo che rimangono sconfitti, potenzialmente essi potrebbero essere i portatori di un impulso rivoluzionario, ma l'aggancio con i problemi sociali è nelle opere di Cankar prese in esame più emotivo che scientifico (ed è proprio da qui che bisogna partire per evidenziare l'immagine dell'*autore* nelle opere cankariane), come del resto emotiva e spontanea è stata l'iniziale adesione dello scrittore alla socialdemocrazia. La scelta di classe si fa strada in Cankar non attraverso lo studio e la lettura di libri scientifici, ma attraverso la diretta conoscenza di quel circolo vizioso in cui si dibattono i suoi personaggi:

Quella sensazione, che con maggior forza sentii più tardi, quando sul socialismo lessi dei trattati scientifici, si rivelò in me molto presto: non stavo leggendo nessun nuovo e strano vangelo, tutta questa conoscenza l'avevo vissuta da solo con i miei tormenti e i miei dubbi, e la scienza e la storia non avevano avuto altro effetto che quello di dimostrarmi fino in fondo ciò che la vita stessa m'aveva già fatto conoscere (X: 411).

Questo brano, tratto dall'articolo *Come divenni socialista* (*Kako sem postal socialist*) è del 1913 (pubblicato postumo), ma già prima, nel 1908, cioè dopo il ciclo delle opere da noi prese in esame, egli aveva in un suo scritto polemico rovesciato effettivamente il rapporto spazio-temporale del cronotopo *centro/periferia* – *futuro/presente*, rapporto che, come abbiamo visto, coincideva con una determinata visione del mondo dei suoi personaggi:

Tutto ciò che c'è di sano, di sublime, si è riversato in periferia; la periferia è diventata la culla del futuro. Una volta la periferia as-

sopita, silenziosa nella propria schiavitù ascoltava il richiamo della città; eppure verrà un tempo, e non è lontano, in cui la città sonnolenta, tremante nei propri sogni, sentirà il richiamo della periferia (...) Calma e maestosa, come il sole nell'universo, è la nostra strada – la periferia è futuro! (X: 250-251).

Il brano citato non può evidentemente avere valore retroattivo, tanto evidente è la contraddizione fra i rapporti sociali esistenti nel mondo poetico creato precedentemente dall'artista e la concezione personale sui problemi sociali che Cankar in questo passo esprime. Ma, come abbiamo già ricordato all'inizio, Lichačev giustamente osserva che "l'ordinamento sociale del mondo poetico dell'opera va distinto dalle concezioni dell'autore sui problemi sociali", tanto più, aggiungiamo noi, se fra i due momenti esiste un non indifferente (dal punto di vista della presa di coscienza politica) intervallo temporale. Il cronotopo cankariano, che indubbiamente riflette l'ordinamento sociale del mondo poetico di una determinata parte dell'opera letteraria, dimostra a nostro avviso la piena validità di quest'osservazione. Cankar-artista e Cankar-pubblicista marxista spesso si integrano, ma la piena comunione d'intenti fra l'uno e l'altro non può evidentemente essere applicata a tutta l'opera dello scrittore. Distinguere è perlomeno necessario.

L'ANNO NUDO, ROMANZO DI BORIS PIL'NJAK*

*Ognuno del resto ha i suoi occhi,
la sua strumentazione, il suo mese.*

Introduzione

Il romanzo *L'anno nudo* (*Golyj god*) di Boris Pil'njak uscì a Berlino nel 1921. Il dibattito che ne seguì¹ è di estremo interesse, contraddittorio e vivace. Dopo una prima recensione favorevole di Osinskij, che vide in esso la prima rappresentazione letteraria della rivoluzione (Osinskij 1922), e dopo un autorevole intervento di Voronskij che giustificò il grande "caos" del romanzo in virtù del fatto che la rivoluzione aveva sconvolto il modo di vivere "nel suo insieme, mettendo tutto sottosopra" e aveva quindi "ragione" l'artista, quando tentava di cogliere la realtà nel modo "più ampio possibile", dando un "quadro completo, compatto" dello "sconvolgimento" e della "catastrofe" (Voronskij 1922),² la critica sovietica contemporanea iniziò un vero e proprio balletto intellettuale, cercando di scoprire, se Pil'njak fosse favorevole, pur fra mille dubbi, alla rivoluzione o decisamente contrario. Il dibattito durò a lungo, quasi un decennio, mentre uscivano altre edizioni del romanzo. Prevalse la tendenza negativa: Derevenskij accusò Pil'njak di aver fornito un quadro deformato della rivoluzione e della vita rurale (Derevenskij 1925), Braun andò più oltre, definendo Pil'njak "ide-

* *"L'anno nudo", romanzo di Boris Pil'njak (con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza. Sassari: Dessì, 1982. 5-98.*

1 Per la bibliografia contemporanea all'uscita delle varie edizioni del romanzo cf. *Bor. Pil'njak. Mastera sovremennoj literatury* 1928: 105-117. Per una bibliografia critica sul romanzo *L'anno nudo* cf. Novikov 1978a: 676-686.

2 Cito da Novikov 1978a: 683.

ologo" dei "nichilisti borghesi" e dei "materialisti primitivi" (Braun 1923),³ Gorbačev affermò che l'autore, "guardando la rivoluzione, diventava cieco all'occhio sinistro" (Gorbačev 1928: 65), mentre Polonskij arrivò quasi alla diffamazione e alla calunnia, quando nel 1927 definì Pil'njak "un romantico piccolo borghese" che aveva visto la rivoluzione "dalla coda", senza "aver visto il fronte" e senza conoscere "la vera lotta" (Polonskij 1927).⁴ E Gor'kij, i cui giudizi dovevano in seguito avere un peso determinante nelle valutazioni ufficiali della critica sovietica, definì Pil'njak un "nichilista" che mostra la più completa "indifferenza nei confronti di ciò che di più prezioso e vivo c'è nell'arte – l'Uomo", considerandolo alla stregua di una manifestazione patologica (*javlenie boleznennoe*) nello sviluppo della letteratura russa (*M. Gor'kij i sovetskie pisateli* 1963: 482, 311). Il destino di Pil'njak è cosa nota. Anche dopo la sua riabilitazione però non si può dire che il giudizio sulla sua opera sia decisamente mutato. Buznik, per esempio, sostiene che "le innovazioni stilistico-formali" presenti nel romanzo *L'anno nudo* non riescono a sostituire "l'assenza di una fedele comprensione della gente e degli avvenimenti, dell'uomo e della rivoluzione", anzi, esse non fanno altro che "sottolineare l'eclettismo caotico delle sue opinioni" (Buznik 1975: 102). E Novikov, che ha recentemente curato un'edizione di opere scelte di Pil'njak, e che pure cerca in qualche maniera di individuare ciò che di positivo dovrebbe esserci nel romanzo, non può sottrarsi ai crismi della valutazione ufficiale, quando afferma che l'autore non è stato in grado di capire "la forza costruttiva della rivoluzione e il significato della lotta di classe" (Novikov 1978: 6). E non si può certo dire che la critica occidentale abbia trattato il romanzo di Pil'njak con maggiore serenità di giudizio, anzi, spesso ripete le valutazioni della critica sovietica, oppure è a essa perfettamente speculare, quando, ribaltando le poche posizioni favorevoli a Pil'njak apparse in Urss, afferma innanzitutto, come nel caso di Slo-nim, che egli "fondamentalmente (...) non rappresentava la men-

3 Cito da Novikov 1978a: 679.

4 Cito da Novikov 1978a: 684-685.

talità rivoluzionaria e non era comunista" (Slonim 1969: 66),⁵ quasi rinfacciandogli nel contempo una scarsa chiarezza in questa sua presunta posizione ideologica. La contraddittorietà delle recensioni, specialmente per ciò che riguarda "l'ideologia" di Pil'njak, sia di quelle contemporanee all'uscita del romanzo nella prima metà degli anni venti, sia quelle attuali, ricorda molto da vicino il destino del romanzo *Invidia (Zavist')* di Jurij Oleša, pubblicato nel 1927. Qui, in un'opposizione quasi paradossale, alcuni critici videro in esso l'esaltazione dell'uomo nuovo sovietico, altri invece ravvisarono nel romanzo uno scetticismo e un'ironia profonda nei confronti della nuova società che si stava costruendo (cf. Strada 1969). E similmente si può dire di Leonov, quando, nello stesso anno, pubblicò *Il ladro (Vor)* e fu violentemente bersagliato dalla critica che non gli perdonò di aver tenuto un atteggiamento compiacente o perlomeno neutrale nei confronti dell'illusoria rivolta di Mit'ka Vekšin, ladro per protesta. E Leonov riscrisse il romanzo, trent'anni più tardi, trasformandolo completamente, con grande soddisfazione della critica sovietica e suscitando contemporaneamente la sdegnata reazione della critica occidentale che nella seconda versione vide un ripiegamento dello scrittore sulla linea del realismo socialista (riconoscimento degli errori del ladro e sua effettiva rinascita); del resto (ma è la stessa cosa), questa stessa critica aveva voluto vedere nella prima versione una critica violenta del periodo sovietico durante la Nep. Bene o male però, e dovendo parare i "pro" e i "contra", a seconda del punto di vista ideologico, essi furono tutti pubblicati in Urss, a differenza, per esem-

5 Gleb Struve è invece stranamente d'accordo con la critica sovietica, quando afferma che "l'opera di Pil'njak può essere considerata insoddisfacente, oltre che per scarso senso della forma, anche per (...) la composizione confusa (...) resa ancora più oscura da una approssimativa 'filosofia della storia' a cui la narrazione è in buona parte subordinata" (Struve 1977: 54-55). Anche Ettore Lo Gatto non si discosta molto da questa valutazione, quando afferma "che l'arte di Pil'njak non era meno assurda della teoria che n'era alla base" (Lo Gatto 1968: 203), rivedendo, in parte, un suo giudizio positivo, espresso molti anni prima (Lo Gatto 1928: 96-102).

pio, della *Guardia bianca* (*Belaja gvardija*) di Bulgakov, bloccata dopo un'effimera apparizione parziale nel 1925 (riapparsa nel periodo del disgelo). E anche qui la storia si ripete, tant'è vero che c'è qualcuno che ravvisa nella vecchia casa dei Turbin una specie di baluardo ideologico-politico contro il caos rivoluzionario e chi invece non riesce a perdonare all'autore il fatto di aver raffigurato con troppa clemenza i veri o presunti nemici della rivoluzione. E, per finire, ricordiamo il romanzo *Čevengur* di Platonov (ancora inedito in Urss, a parte il racconto introduttivo), dove il concetto un po' ingenuo secondo cui "domani qui ci sarà il socialismo" viene interpretato come pura sfiducia dell'autore nelle possibilità creative del sistema (Geller 1972).⁶

Credo che un simile rapporto con la letteratura sia altamente improduttivo. I romanzi che abbiamo citato (ma non sono, ovviamente, i soli) hanno subito ciò che, adoperando un termine di Lukács, si potrebbe definire "la distruzione della ragione". Chiusi negli stretti schematismi del momento contemporaneo, tirati in ballo ogni qualvolta la letteratura (e l'arte in genere) viene "usata" per dimostrare qualcosa (il "che cosa" è relativamente importante), essi subiscono il destino di rimanere eternamente "incompleti" nella ricezione del lettore e di essere quindi, per dirla con Umberto Eco, "opera aperta". E qui sta la loro grandezza. Non a caso Pasternak affermava che la vera arte non può mai essere parziale e contro la tendenziosità in letteratura si era espresso anche Pil'njak (e prima di lui Andrej Belyj). La tendenziosità, semmai, è del lettore (con tutto il suo diritto di cercare, all'infuori del proprio orizzonte intellettuale, la semplice conferma di una propria visione del mondo, eliminando o violentando tutto ciò che non rientra in questa sua particolare prospettiva).

Le cose parlano sempre più dell'arte che non della vita ed esistere è già un'arte. Baudek misurava la vita con l'arte, come del resto fa

6 Nell'edizione dell'Ymca-Press (Platonov 1972) manca stranamente la prima parte del romanzo (*Proischoždenie mastera*), già pubblicata in Urss nel 1928. La traduzione italiana è invece integrale (cf. Platonov 1975).

ogni artista (Pil'njak 1922: 74).⁷

Sono parole di Pil'njak, tratte dal romanzo che ci accingiamo ad analizzare. La vita è il rappresentante (*izobražaemoe*), l'arte è il rappresentato (*izobražennoe*), in mezzo la parola "misurava" (*meril*).⁸ Come dire che ci sono almeno tre elementi fondamentali da tenere in considerazione: la realtà esterna, la realtà del mondo poetico e il punto di vista dell'autore nei confronti dell'una e dell'altra. In seguito sarà possibile tentare di definire il sistema a cui il romanzo eventualmente appartiene e tentare di stabilire la novità, l'epigonismo o l'evoluzione di questo sistema nei confronti della tradizione letteraria precedente.

La realtà esterna

La Russia, l'Europa, la rivoluzione: sono questi i momenti effettivamente storici verso i quali l'autore si orienta per formare la "base esterna" del suo mondo poetico. La rivoluzione dovrebbe spazzare via innanzitutto l'aspetto "europeizzato" della cultura russa, rivitalizzandone l'aspetto prettamente autoctono. Nella prospettiva storica di Pil'njak questi tre momenti fondamentali della storia russa equivalgono a modelli culturali diversi in continuo rapporto dialettico ed essi sono concepiti artisticamente non come processi storici a lungo termine, di cui vanno ricercate le cause, le eventuali colpe ed errori che hanno portato la Russia a un determinato stadio del suo sviluppo (anche se per Pil'njak l'idea che lo snaturamento della cultura russa derivi da Pietro il Grande è espressa qui e altrove in modo abbastanza evidente), bensì come momento effettivamente contemporaneo, la cui caratteristica principale è data

7 Tutte le citazioni che compaiono nel nostro saggio sono tratte dall'edizione suddetta e nel prosieguo del testo indicheremo fra parentesi la pagina da cui la citazione è tratta. Per la traduzione ci siamo serviti, in parte (in quanto incompleta), dell'edizione italiana: Pil'njak 1976).

8 Qui e oltre, con il termine "rappresentante" si intende il mondo che si vuole mettere in parola, con "rappresentato" il mondo messo in parola.

proprio dalla presenza simultanea dei modelli culturali suddetti. Ciò che si vuole in sostanza sottolineare, è il fatto che nella nostra analisi non si pone in discussione l'interpretazione storica del momento contemporaneo operata da Pil'njak (giusta o sbagliata che sia), ma semplicemente il rapporto che esiste fra il modo di "vedere la storia" dell'autore e la sua espressione artistica.

La questione che pretende essere la storia russa una specie di appendice ritardata della storia europea è cosa nota. Altrettanto nota è la questione opposta che pretende invece una specificità esclusivamente interna nella tradizione storico-culturale della Russia. Fra queste due tendenze interpretative si inserisce il tentativo per molti versi chiarificatore operato ultimamente da Lotman e Uspenskij (Lotman – Uspenskij 1980). La validità di questo tentativo consiste nel fatto che i due studiosi inseriscono questo problema in una prospettiva molto più ampia, riducendo allo stesso tempo il discorso a un problema di ordine tipologico generale. Ed è per questo che lo schema tipologico dello sviluppo culturale in Russia, tracciato dai due studiosi, pur fermandosi nell'analisi alla fine del XVIII secolo, offre spunti di riflessione stimolanti che vanno ben al di là del periodo esaminato.

Secondo Lotman e Uspenskij ogni cambiamento si presenta in Russia come uno stacco netto rispetto allo stadio precedente, venendo a mancare ciò che nella cultura occidentale era rappresentato dalla cosiddetta "fascia intermedia" (la cultura russa conosce in sostanza soltanto il paradiso e l'inferno, ma non il purgatorio). Ogni cambiamento radicale veniva dunque recepito come un vero e proprio ribaltamento escatologico rispetto alla cultura precedente e di conseguenza l'avversione verso la "nuova" cultura si manifestava con un più forte attaccamento alla cultura "vecchia". Quando la cultura "nuova" veniva a sua volta spodestata da un'altra cultura "nuova", quest'ultima veniva recepita come ritorno alle origini tradite dalla cultura appena spodestata. Si aveva in sostanza una continua convivenza di diversi tipi di cultura ("vecchio" vs. "nuovo"), in cui il "nuovo" si ricollegava, in parte, non già alla tradizione culturale appena superata, ma a quella immediatamente precedente. Così, per esempio, l'avversione all'europeizzazione forzata della Russia voluta da Pietro il Grande consisteva nel valorizzare quel tipo di modello culturale che lo zar

Pietro aveva ritenuto opportuno eliminare, ritenendolo antiquato e non idoneo allo sviluppo di una nazione moderna. Il rafforzamento parallelo di queste due tendenze fa sì che il modello culturale pre-petrino non sia scomparso nemmeno quando l'età di Pietro si era saldamente rafforzata ed era penetrata in tutti gli angoli (specialmente quegli amministrativi) della società russa. Ed è così che questa continua "dualità" della cultura russa si trasforma di fatto in una "tripla" in cui convergono modelli culturali arcaici, vecchi (rispetto al modello culturale "nuovo") e nuovi.

Questi modelli non sono evidentemente gerarchicamente equivalenti, spesso l'uno o l'altro sono presenti in forma latente e incapaci di manifestarsi in pieno in un periodo di relativa tranquillità, pronti però a scoppiare, non appena il paese vive un periodo di "crisi" profonda che rimette tutto in discussione. In questi momenti di crisi le tendenze contrapposte acquistano vigore. Lo schema proposto da Lotman e Uspenskij può dunque essere espresso in termini grafici nel modo seguente (dove il momento di crisi è sottolineato dalla contemporanea presenza di modelli culturali diversi in piena espansione):

		<i>arcaico</i>	vecchio	nuovo
	arcaico	<i>vecchio</i>	nuovo	
arcaico	vecchio	<i>nuovo</i>		

Alla fine del loro articolo Lotman e Uspenskij avvertono che

la peculiarità della cultura russa dell'epoca da noi presa in considerazione consiste nel fatto che oggettivamente il legame col passato è stato avvertito in modo più profondo, quando soggettivamente era predominante l'idea di una totale frattura col passato, e, al contrario, che l'orientamento verso il passato comportava l'eliminazione dalla memoria di una tradizione reale e l'assunzione delle strutture chimeriche del passato (*idem*, 405-406).

E credo che qui non sia difficile scorgere la validità di queste proposte di orientamento generale anche per i successivi "periodi di crisi" che caratterizzarono l'evolversi della cultura russa.

La scelta del mondo rappresentante operata da Pil'njak segue

per molti versi il tipo di divisione della cultura russa in un momento di crisi proposto da Lotman e Uspenskij. Ciò naturalmente non significa che l'autore si limiti a una rappresentazione meccanica o, per meglio dire, storicamente "prospettica" del rappresentante, al contrario, il passaggio dalla realtà esterna a quella interna dell'opera poetica è estremamente complesso e a volte anche contraddittorio (il che, come vedremo, non va interpretato come una caratteristica negativa del romanzo). Fra il rappresentante e il rappresentato c'è ampio spazio per tutta una serie di elementi e considerazioni che determinano chiaramente il rapporto di Pil'njak col mondo che sta rappresentando. Il dato importante che risulta comunque dall'analisi del romanzo consiste nel fatto che nessuno dei modelli culturali presenti nell'*Anno nudo* ha una sua vita indipendente. Ognuno di essi è strettamente legato all'altro, pena il fallimento e la disgregazione. Nel romanzo *Čevengur* Platonov sottolinea il fatto che tutti i personaggi, a eccezione di Saša Dvanov, sono "senza padre" e perciò falliscono, nel romanzo di Pil'njak essere "senza padre" significa non accorgersi che esiste una storia (presente e passata) con cui è necessario confrontarsi. Il conflitto perciò, più che fra i modelli culturali contrapposti simultaneamente fra loro, esiste allo stesso loro interno e la ricerca di una soluzione o di una "via d'uscita" non consiste perciò nell'eliminazione di uno o più modelli culturali esistenti, bensì nella ricerca di quel minimo comune denominatore unificante i tre modelli culturali. Quanto poi questa soluzione sia concretamente realizzabile, è un altro discorso che entra già nel problema della poetica del romanzo.

Vediamo in primo luogo quali modelli culturali entrano contemporaneamente nel mondo poetico di Pil'njak. In linea generale essi possono essere divisi nei tre gruppi di cui si diceva sopra: a) il mondo della "vita naturale" e il mondo delle sette con la sua innata antistatalità [*modello arcaico*]; b) il mondo europeizzato della Russia prerivoluzionaria [*modello vecchio*]; c) le "giubbe di cuoio", ovvero il mondo dei rivoluzionari [*modello nuovo*]. Fin dal capitolo introduttivo l'esistenza contemporanea di questi modelli culturali è chiaramente espressa. Il modello dominante nella descrizione della città di Ordynin è quello "vecchio". L'europeizzazione

della città, tanto più forzata in quanto si tratta di una città di provincia che segue pedissequamente le indicazioni della capitale Pietroburgo, ma non è capace di mediare la propria tradizione con quella "nuova" (in questo senso il cronotopo del capitolo è abbastanza esplicito, con degli spazi spesso chiaramente stabiliti e non intercambiabili), è riscontrabile fin dal primo commento alla "deliberazione del Tribunale degli Orfani di Ordynin", in cui si sottolinea che "la deliberazione era scritta su carta azzurra, con penna d'oca, con ricercati ghirigori" (6) ("ghirigori" che, come vedremo, sono un motivo costante del romanzo). E poi ci sono i funzionari che devono firmare i "registri" a dimostrazione della loro ronda notturna, ma che in realtà si fanno portare in ufficio, la mattina dopo, i tavoli a cui quegli stessi registri venivano legati (6). Un'evidente allusione alla cultura europeizzata si ha inoltre nello storpiamento delle parole straniere, in modo che *advokaty* diventa *ablokaty* (9), fino ai libri tutti "traduzione dal francese" (26) del libraio Varygin.⁹ E, sopra tutto e tutti, questo mondo immobile dei mercanti ("Duecento anni annoverava l'illustre famiglia di mercanti di Ratč'in") (6), mercanti che dicevano parole convenzionali per non farsi capire dal cliente, in quanto "se non prendi false misure – se non inganni – non vendi" (9). Eppure, in questa città addormentata, "dai cortili e dagli androni" (16-17) guardava un'altra Russia, quella che rifiutava l'ufficialità e che viveva ancora secondo modelli culturali arcaici. Così, per esempio, i signori della città "al sabato si recavano al bagno" e, dopo, "correvano nudi e veloci sino al foro per immergersi una volta, due, nell'acqua diaccia" (8).¹⁰ Oppure,

9 Ci sembra interessante sottolineare il fatto che nell'edizione del romanzo del 1929, inserito nella raccolta delle opere di Pil'njak in base alla quale è stato pubblicato anche il recente libro di opere scelte (Pil'njak 1978), il modello culturale europeo si ritrova anche nel francese dello studente Ogonek il Classico che cerca di mendicare qualche copeco dall'insegnante Blanmanžov con uno sdolcinato "Vous comprenez?" (*Idem*, 37). Questo, secondo noi, sottolinea ancor più il legame che, anche dal punto di vista "storico", collega questo personaggio marginale con Boris Ordynin e Ivan Spiridonovič Archipov (vedi oltre).

10 Sul significato culturale della "sauna" cf. Lotman – Uspenskij 1980: 380-381.

altro esempio di vita anti-ufficiale non-cristiana (cf. Lotman – Uspenskij 1980: 397-398), il padrone Ivan Emel'janovič "aveva una moglie grassa (...), ma in letto con sé (...) non prendeva lei, bensì Mašucha, la governante" (10), la stessa che poi il padrone penserà bene di mandare dal figlio Donat a passare la notte per fargli dimenticare un amore "solo" platonico. E non è un caso che l'arcivescovo Silvestr annoti nella sua "Storia della Grande Russia, della religione e della rivoluzione", dove già il titolo dà l'idea della contemporanea presenza di più modelli culturali, la bestialità degli abitanti di Ordynin:

Vivevano nelle foreste come belve, divoravano ogni cosa impura, usavano il turpiloquio di fronte ai padri e alle spose; non v'erano fra loro matrimoni, ma giochi pagani fra i villaggi (16).

E poi c'è il modello nuovo, la rivoluzione che arriva, a sorpresa, da fuori: "E il primo treno che si fermò proprio vicino a Ordynin fu un treno rivoluzionario" (14). È il modello che dovrebbe scoprire tutte le forme latenti dell'addormentata città di Ordynin:

Per l'antica città, per il morto Cremlino andavano con bandiere, cantavano rosse canzoni, – cantavano canzoni e andavano in folla, quando prima l'antica città mercantile e canonica, con i suoi monasteri, cattedrali, torri, vie acciottolate, dormiva profondamente, quando prima la vita faceva sentire il proprio tepore soltanto dietro i muri di pietra con i molossi al portone (14).

Eppure questo modello culturale è per il momento ancora estraneo alla coscienza degli abitanti della città, una sequenza di sigle sconosciute ("Gviiuu, gaauu ... gla-vbumm, guu-vuuz! ") (16) che irrompono con la forza della "tormenta" e che si intromettono violentemente nella momentanea pacifica coesistenza di modelli culturali diversi. Ma già si intravede, accanto alla forza distruttiva della rivoluzione, la volontà di costruire, volontà espressa attraverso "gli zigomi contorti" e la "fredda rabbia" di Archip Archipov (18).

Non a caso, dunque, Pil'njak definisce queste prime pagine del romanzo con il termine "introduzione" (*vstuplenie*). In esse, infatti, direttamente o per allusioni, si scopre il mondo esterno che l'autore ha scelto di rappresentare nel suo romanzo. Le tre linee principali (i tre modelli culturali) saranno poi sviluppate nel prosieguo del romanzo. Fin dal primo capitolo infatti ("Qui si vendono pomodori"), tutti gli elementi tematici esposti nell'introduzione sono nuovamente presenti. L'Europa si ritrova nelle "traduzioni dal francese" che fanno parte della cultura libraria di Zilotov (26), nella descrizione dei "funzionari *à la Gogol*" (20) e di riflesso nella "lineetta e uno svolazzo" (*paločka i chvostik*) (22) della firma della comunista Olen'ka Kunc, ovvero nella burocratica determinazione di Jan Lajtis (che addirittura è lettone, cioè non-russo). Fin dall'inizio del romanzo, dunque, ci troviamo di fronte a quella polifunzionalità dei modelli culturali che, entrando nel rappresentato attraverso la metafora (o il simbolo), acquistano una dimensione poetica che supera la loro stretta collocazione storica e sociale. Nel nostro caso, per esempio, il modello culturale "vecchio" ("i funzionari *à la Gogol*") entra anche nel modello culturale "nuovo" (i comunisti). Anche il modello "arcaico" è però presente in tutta una serie di brevi cenni ed episodi, come, per esempio, nel brano in cui si dice che

presso la torre d'angolo ricoperta di muschio, l'arcivescovo Silvestr, pure lui, secondo la diceria popolare, ricoperto di muschio,

scriveva la sua grande opera (23), oppure nell'episodio dell'incontro fra Lajtis e Olen'ka, dove "sotto il burrone, nella nebbia, divampavano i falò degli affamati" (23), indicazione importante che preannunzia il momento "asiatico" e che avrà il suo sviluppo nel capitolo dedicato al treno n. 57-misto e agli avvenimenti a Raz"ezd Mar. E ancora la vita "naturale" esce dalle conversazioni dei soldati che "parlavano con le semplici parole mesticche di Ivan Durak, dove la semplicità e la verità vincono l'ingiustizia" (27), anche se allo stesso tempo, "di giorno", quegli stessi soldati cercano di entrare in un modello culturale diverso e scrivono "scemenze" sul

tipo: "... chiediamo di spiegare la biografia di Victor Hugo" (27). E l'interdipendenza di modelli culturali diversi si ritrova anche nell'immagine di un mappamondo "dove la Russia era tinta di rosso" (29), alla maniera delle vecchie carte geografiche, quando il mondo era diviso fra "cristiano" e "pagano" senza alcuna considerazione di ordine geografico-antropologico (Lotman – Uspenskij 1980: 401-402). E piccolo borghese dalle maniere raffinate è Sergej Sergeevič, tutto preso dall'unica preoccupazione di stendere "la salvietta sul tavolo" e di mangiare "un pezzetto di zucchero e un pezzetto di formaggio" raccattato chissà dove e gelosamente custodito (31), il tutto, mentre, fuori, il mondo sta crollando.

Gli stessi modelli culturali si ripetono anche nel capitolo dedicato alla famiglia Ordynin ("La casa degli Ordynin"). Gli Ordynin rappresentano nel loro insieme il modello culturale "vecchio" per eccellenza, ma all'interno di questo modello si insinuano modelli culturali arcaici e nuovi. Se la padrona di casa Arina Davidovna è la rappresentante del vecchio mondo che considera la rivoluzione un fenomeno passeggero e che continua a vivere alla sua inutile maniera, abbiamo dall'altra parte due rappresentanti del modello "nuovo", ovvero Natal'ja e Anton, anche se i due si contrappongono nettamente, essendo la prima portatrice di una volontà costruttiva, mentre il secondo, come era già capitato a Donat Ratčin nell'introduzione, è capace soltanto di odiare il passato e si getta nel "nuovo" per pura vendetta. A parte ciò, esiste anche il modello culturale "arcaico", rappresentato da Gleb Ordynin che sostiene la "spiritualità" del popolo russo da un punto di vista ideologicamente puro e illusorio, contrapposto però all'altro modello "arcaico" espresso dalle parole dell'arcivescovo Silvestr nella sua conversazione con Gleb e in cui si esaltano la vita delle sette e l'antistatalità quasi naturale del popolo russo. E, più in generale, tutto l'episodio dell'onomastico di Boris e Gleb con la festa che Boris tenta di organizzare "per il due maggio" (58-59) è una chiara allusione parodica alla tradizione arcaica¹¹ ancora presente nella

11 Riccardo Picchio sottolinea "il carattere tipicamente slavo del culto di Boris e Gleb", la cui festa è "sentita come solennità nazionale, e osannata

famiglia Ordynin ormai da lungo tempo europeizzata. Ma su questo episodio torneremo più oltre, quando parleremo della simbologia dei nomi presenti nel romanzo.

I capitoli successivi sono dedicati a ciò che Lotman e Uspenskij definiscono "strutture chimeriche del passato": la comune di Poreč'e con i tre tipi di libertà, quella illusoria di Andrej, quella altrettanto illusoria della "coscienza della sofferenza" di Natal'ja l'anarchica e quella della legge dell'"istinto" di Irina. Essi si collegano direttamente con il modello culturale "nuovo" (appaiono cioè perché è apparsa la rivoluzione), ma falliscono perché portatori di una volontà non-costruttiva (con l'eccezione di Irina). Nel capitolo "Komu tatory, a komu l'jatory" (che a causa del gioco di parole in-traducibile è stato reso con "A ciascuno il suo") assistiamo al fallimento del tentativo di Zilotov di legare il modello "arcaico" con quello "nuovo" [e qui è interessante osservare come Olen'ka e Lajtis passano, a seconda del punto di vista, da un modello culturale all'altro, ovvero: Lajtis appartiene al modello "nuovo" agli occhi di Zilotov, ma è "vecchio", europeizzato, agli occhi dell'autore, così come Olen'ka appartiene al modello "nuovo", ma è interpretata come la "Russia", "virginea" e "bella" agli occhi dello stesso Zilotov (30), mentre in realtà è anch'essa, come abbiamo già notato, segnata dall'europeizzazione]. Alla stessa maniera fallisce il modello "nuovo" imposto a Koloturov senza che si tenesse in considerazione la tradizione "reale" del passato. Gli ultimi due capitoli sono dedicati rispettivamente al modello culturale "nuovo" inteso nelle sue giuste proporzioni (sconfitta del cinismo "asiatico" di fronte alla volontà costruttiva dei bolscevichi) e al modello "arcaico" della vita "naturale", non staccato però dalla consapevolezza di una sua necessaria unione con il modello "nuovo", di cui comunque già precedentemente sono stati indicati gli eccessi. Il tutto nell'ambito di una tradizione "reale" e non "chimerica".

alla maniera slava, con un 'banchetto grande' (*piru veliku*) nello stile della vecchia Rus' eroica, celebrata dall'epos e dalle Cronache" (Picchio 1968: 58).

La simbologia

Abbiamo fin qui parlato di modelli culturali, ovvero di una realtà che esiste anche al di fuori del mondo poetico del romanzo, ma che è chiaramente individuabile in esso attraverso una lunga serie di precise indicazioni dell'autore. Già in questo primo passaggio da rappresentante a rappresentato abbiamo comunque notato che la realtà esterna entra nel mondo poetico di Pil'njak ormai liberata dalla sua collocazione storiografica o, se vogliamo, scientificamente individuabile. I tre modelli culturali che formano dunque la base oggettuale del mondo poetico del romanzo non ne determinano la struttura artistica, ma sono, al contrario, condizionati da essa.

Affinché questo dato risulti con maggior evidenza, sarà a questo punto necessario affrontare la *simbologia* presente nel romanzo. Nel nostro tentativo di individuare il mondo esterno presente nel mondo poetico del romanzo abbiamo volutamente rinunciato a questo tipo di analisi, anche se, ovviamente, non abbiamo potuto ignorarlo completamente (è pur sempre un testo poetico quello che abbiamo di fronte e non, per esempio, un archivio di polizia). Abbiamo cioè cercato di limitare la nostra ricerca della realtà esterna a quelle che potrebbero essere le indicazioni puramente *informative* dell'autore, indicazioni che ci permettono comunque di affermare l'esistenza di una determinata visione storica del momento contemporaneo da parte di Pil'njak. Che poi questa visione storica non sia condivisa da tutti, che sia carente, ingenua o, al limite, antiscientifica, è un fatto che non entra nella nostra valutazione.¹²

12 Ci sembra di poter sottoscrivere in pieno un'affermazione di Leone Pacini Savoj, quando, analizzando il romanzo *La guardia bianca* di M. Bulgakov, si sofferma su quella che dovrebbe essere "la pietra sulla quale riposa l'edificio morale" dell'autore: "Ma il discuterne condurrebbe al di fuori dell'impegno critico: che non è quello di entrare in concordia o in discordia con le idee manifestate in un'opera d'arte, ma di esporle nel modo più imparziale come aspetti di un mondo umano che ci si è proposti di intendere. Non ricordo più dove G.K. Chesterton ha sostenuto che

Il simbolo è, per sua stessa natura, un modo poetico di superare la dicotomia fra mondo esterno (oggettuale e concreto) e il mondo delle idee che entrano nell'orizzonte (*krugozor*) dell'autore indipendentemente dal fatto che siano o meno in sintonia con la sua posizione ideologica. L'idea portante del romanzo consiste nello scatenarsi per merito della rivoluzione di due catastrofi egualmente fatali, l'occidente disumanizzato e l'oriente con la sua bestialità distruttrice. Questa idea è però parte integrante del mondo poetico del romanzo e deve perciò esprimersi in termini poetici, ovvero, nel nostro caso, attraverso una ben definita simbologia. Questo però non significa che la simbologia presente nel romanzo sottintenda un'ideologia totalizzante dell'autore, per cui il mondo esterno risulterebbe definitivamente compreso, giudicato e interpretato attraverso i simboli (presi nella loro apparente astrattezza essi non possiedono caratteristiche "positive" o "negative"), significa soltanto che l'autore, attraverso il proprio "io", dà ordine a una realtà esterna in movimento, in cui forme e immagini sono, all'infuori di questo "io", senza significato e scoordinate nei loro rapporti reciproci.

La simbologia del romanzo si esprime o tramite dei simboli veri e propri (per esempio, "la tormenta", "la Cina", "i bottoni dei cappotti dei soldati russi"), oppure tramite la metafora (e questo, in parte, l'abbiamo già notato individuando i modelli culturali insiti nel romanzo) che può essere semplice oppure abbracciare un intero capoverso o tutto un episodio.

Simbolo principale della *rivoluzione* è la "tormenta", secondo una tradizione simbolista ormai consolidata. Presente, come abbiamo visto, fin dall'introduzione, essa rappresenta il momento purificatore (in senso storico-culturale diremmo "momento di crisi") che sconvolge l'inutile vita europeizzata della Russia e scopre nel contempo modelli culturali da tempo assopiti. Quando

l'unico modo per accostarsi all'imparzialità è quello di incominciare col dichiararci parziali. E la migliore parzialità da professare nei riguardi di uno scrittore è quella di nutrire un incondizionato rispetto verso tutto ciò che, a ragione o torto, egli ha meditato e sofferto, e che ci ha confidato e affidato nei suoi scritti." (Pacini Savoj 1978: 160).

nella città di Ordynin arriva "il treno rivoluzionario", i rossi, "per ordine di Donat", abbattano le botteghe del mercato:

Da sotto gli impiantiti fuggirono a migliaia i topi; negli scantinati trovarono carne di maiale rancida; nelle fondamenta trovarono teschi e ossa umane (14).

I "topi", la "carne rancida", le "ossa umane" non sono altro che simboli del modello culturale "vecchio" e già morto che la rivoluzione riesce a ribaltare dalle fondamenta. Essa si insinua in tutti gli angoli del momento contemporaneo, arriva fino a Belye Kolodcy, dove Andrej Volkovič era andato a rifugiarsi dagli anarchici. Grazie a essa Andrej scopre la possibilità di "esser povero. Non possedere nulla. Rinunciare a tutto" (64), il tutto in una notte in cui "venne la bufera, venne da oriente, tuonò, rischiarò di lampi, cadde una pioggia minacciosa..." (66). E arriva naturalmente fino a Taeževo (138) per far rinascere la volontà di "energicamente funzionare" (133) dei bolscevichi, contrapposta allo scetticismo di chi interpreta "l'officina" come prodotto dell'Europa meccanizzata. La "tormenta" non risparmia nemmeno il mondo della vita "naturale", irrompendo minacciosa fra i riti pagani nell'ultimo capitolo:

Il bosco si erge severo, come una barriera, e la tormenta gli si avventa contro con le sue streghe. Notte. Non è per il bosco, e non è per le tormentate che fu composta la *bylina* che racconta come morirono i *bogatyri*? Sempre nuove streghe della tormenta si avventano contro la barriera del bosco, ululano, stridono, gridano, piangono come donne in preda alla rabbia, crepano, e sempre nuove streghe arrivano al galoppo, anziché ucciderle ne accrescono il numero, come le teste del serpente – due per ogni testa mozzata – e il bosco si erge come Il'ja di Murom (155-154).

E "il bosco" che sta fermo e ritto (*stoit strogo, kak nadolby*) come un eroe popolare russo di fronte alla "tormenta" diventa il simbolo della ferma e millenaria vita popolare con cui la rivo-

luzione dovrebbe fare i conti per la sua stessa sopravvivenza.¹³ Eguale carica simbolica hanno le grida di "donne e ragazze" che "ballano" e "ridono quasi da scoppiare" nell'isba dove si stanno preparando le nozze ("Čuu! U! Aaa! A! ... Uuu! Aaa! Ooo! Iii") (152) in contrapposizione alla canzone della rivoluzione fatta di sigle ("gviiuu, gaauu", ecc.). E, infine, il "vento" che "urla nel Cremlino, nei veicoli ciechi: gu-vu-zi-maa" (140) riesce a riscaldare con un sentimento due persone fredde e razionali (da notare l'urlo *zi-maa* = inverno) come Archip Archipov e Natal'ja Ordynin, entrando così anche nella vita privata della gente.

Se la "tormenta" è simbolo di movimento o, meglio, di ribaltamento o rivitalizzazione dei modelli culturali esistenti, il "torrido cielo" che "riversa un torrido rossastro chiarore" è simbolo dell'*immobilità* e della *morte*. Immobile è la città di Ordynin:

L'antica città è morta. La città ha mille anni. Il torrido cielo riversa un torrido rossastro chiarore (...) Il torrido cielo è venato d'azzurro e d'infinito, e le chiese, i cunicoli del monastero, le case, la terra – ardonno (19).

E, quando "il torrido cielo riversa un torrido rossastro chiarore" (20), Zilotov è alle prese con il suo "pentagramma" (simbolo di una simbiosi russo-europea già superata e senza prospettive) e quando questo "torrido cielo" sfiorirà in un "giallo tramonto" (58, 62), Boris Ordynin si ucciderà (morte di ciò "che era già morto") (111). Lo stesso simbolo si ritrova alla prima apparizione del "fratello Donat" (80) che preannunzia il fallimento della comune degli anarchici, perché "non avevano la cosa preliminare: la volontà d'agire" (118). Una variante del "torrido cielo" è rappresentata dalla "moglie del soldato in *sarafan*" che "è dolce baciare di notte", simbolo anche questo dell'*immobilità* di un mondo che si avvia verso la distruzione. E non è un caso che esso appaia a Raz'ezd Mar, punto geografico in cui si condensa tutta "l'asiaticità" della

13 Un'interpretazione simile si trova, per esempio, anche in Jovanović 1978: 396. Vedremo comunque più oltre come il valore della ferma e millenaria vita popolare sia tutt'altro che assoluto.

Russia con la sua carica distruttiva:

Tramonto! Nel grigio tramonto una vedova di soldato sui trent'anni (è dolce baciare le notti una vedova di soldato come questa!) ferma l'uomo che arde nell'ultimo rosso incarnato della tisi, lo adessa e bisbiglia: – Vieni da me, giovanotto. Non c'è nessuno a casa mia. Ti darò pane. Il bagno è già caldo. – E nel bagno, fra i rossi bagliori, l'uomo vede che il ventre e l'inguine della donna sono cosparsi dalla regolare, marmorea, fredda rosolia della sifilide... (128).

L'Europa, ovvero la civiltà fasulla del mondo europeizzato della Russia prerivoluzionaria è riconoscibile attraverso tutta una serie di allusioni e metafore che in vario modo e con varia consistenza entrano nel mondo poetico di Pil'njak indipendentemente dalla loro stretta collocazione in uno dei modelli culturali di cui si diceva sopra. Così, per esempio, il *documento firmato* assurge a simbolo della burocrazia amministrativa importata dall'Europa: esso si trova nel modello culturale "vecchio" dei mercanti di Ordynin, come già abbiamo osservato, quando abbiamo fermato la nostra attenzione sulla "carta azzurra, con penna d'oca, con ricercati ghirigori" (6), oppure, nel primo capitolo, in cui si narra dei funzionari che "correvano a Pietroburgo per leggere al cospetto dello Zar la propria baldanzosa firma" (20). Lo stesso simbolo entra però anche nel modello culturale "nuovo" (la rivoluzione) ed è riconoscibile, per esempio, nel "mandato" che "il compagno Lajtis" (24) rilascia (a se stesso) per arrestare Andrej Volkovič e sotto il quale Olen'ka Kunc "firmò con la sua inesperta calligrafia e comunque con uno svolazzo: – O.K., e una lineetta e uno svolazzo" (22). E lo stesso Lajtis firma più tardi un altro "mandato d'arresto" (105), questa volta per Olen'ka Kunc e il piccolo borghese Sergej Sergevič. D'altra parte però, anche chi dovrebbe rappresentare il superamento del modello culturale arcaico e inserirsi nel modello culturale nuovo, ovvero Ivan Koloturov Kononov, presidente del Comitato dei poveri di Černorečensk, non riesce a sottrarsi alla necessità del documento firmato:

Sulla carta era scritto con una macchina "Remington": Al proprietario terriero Ordynin. Il Comitato dei Poveri di Černorečensk prescrive di lasciare immediatamente con la sua presenza la tenuta sovietica di Poreč'e e il territorio del distretto. Il presidente Iv. Koloturov (112-113).

Il suo rapporto con i documenti è comunque di completa estraneità: "... le carte arrivavano e partivano senza la sua volontà, egli non le capiva, le firmava soltanto" (115). Anche la presunta, o possibile, coesistenza fra il *mužik* e le "giubbe di cuoio" è dunque inficiata dalla presenza di un modello culturale estraneo contro cui entrambi dicono di battersi.

Altro elemento simbolico della Russia europeizzata sono le varie allusioni alla *cultura importata* in contrapposizione alla cultura autoctona. In questo contesto entra, per esempio, il negozio di libri del "poeta-delatore A.V. Varygin" (13) con le sue "traduzioni dal francese", le lezioni di geografia dell'insegnante Blanmanžov che obbligava gli allievi "a viaggiare sulla carta geografica: Gerusalemme, Tokio (...), Buenos Aires, New York" (11), come pure "i funzionari di posta" che "discorrevano con le fidanzate di letteratura e geografia" (7), anche se poi confondevano Nadson con Lažečnikov. E simbolo di una cultura estranea è anche Ogonek il Classico, "onesto ubriacone, studente alcolizzato" (13), che riesce comunque a capire che è ormai sopravvissuto a se stesso e muore "prima della nuova aurora" (14). Cultura importata è anche quella di Jan Lajtis che "impara a suonare il clarinetto" (19) e "in giubba di velluto" (e non in "giubba di cuoio!") parla con Olen'ka Kunc "di musica, di Beethoven, del violino e del clarinetto" (23). Non diversamente dovrà essere intesa anche la base culturale di Andrej Volkovič che conosce bene l'Amleto di Shakespeare, ma si smarrisce di fronte alla canzone popolare "Di sabato, giorno di pioggia" che determina invece l'estrazione culturale sia di Egorka lo stregone (68), sia dell'arcivescovo Silvestr (nella sua conversazione con Gleb Ordynin) (54, 55). E ancora: cultura importata è l'inno dell'Internazionale in cui Egor Ordynin inserisce "in modo ignobile, come un motivetto volgare la Eberhardt und Kunigunde" (64),

quasi a sottolinearne l'identità di provenienza; e sono cultura importata "i falpalà, le faldiglie, i merletti" (47) che gli Ordynin smerciano ai mercanti Tartari.

Figlio della cultura europeizzata è naturalmente anche Semen Matveev Zilotov, la cui giovinezza "fu abbellita dalla saggezza libresca della traduzione dal francese" (26) e che, scoppiata la rivoluzione, va in giro a parlare ai soldati "del diritto, della fratellanza, dello Stato, della Repubblica, della comune francese" (26), secondo un modello populista già a suo tempo d'importazione. Quando poi si accorge che i soldati parlano un'altra lingua ("parlavano con le semplici loro parole mugicche di Ivan Durak") (27) e che per farlo contento gli chiedono "scemenze" ("spiegare la biografia di Victor Hugo") (27), decide di mescolare Oriente e Occidente attraverso un'idea avuta dal libro "Pentagramma, ovvero il segno massonico, traduzione dal francese" (26), far convergere cioè "Berlino, Vienna, Parigi, Londra, Roma (...) su Mosca" e, per rendere più chiara la sua idea, ritaglia una stella a cinque punte che rappresentano le città europee e che vengono a loro volta piegate verso il centro (Mosca), tanto che "il cartone si fece simile a un pomodoro dipinto di sotto in rosso" (29), da cui il titolo del primo capitolo "Qui si vendono pomodori". E la grafia prerivoluzionaria con cui questo titolo (ma è anche un'insegna) è scritto, sottolinea il tentativo di collegare la Russia con il modello culturale nuovo, espresso invece attraverso il cartello: "Sezione della Sicurezza Popolare del Sovdep di Ordynin" (21).

E non è un caso che la casa in cui convivono Zilotov, Olen'ka Kunc, Sergej Sergeevič e Andrej Volkovič (tutti personaggi cioè che, pur nella diversità delle intenzioni, risentono del modello culturale europeo) sia di

quell'epoca che esplose con Sebastopoli. E di quell'epoca rimase nel Cremlino, presso la barriera, di fronte all'ingresso del monastero, una casa – d'architettura di lacchè! – con il casotto a strisce sull'ingresso, dipinta in vermiglione, ma con bianchi pilastri in ogni vano del muro e con gli stipiti turchini (20).

A differenza di Belyj che aborrisce la *moderna civiltà industrializzata*, le cui immagini erano sempre simboli di forze avverse che distruggono la natura e creano una cultura fasulla, nel romanzo di Pil'njak l'officina di Taeževo si contrappone al caos della città di Ordynin e occupa un posto particolare nel mondo poetico del romanzo (di ciò parleremo più oltre). Al momento ci interessa sottolineare come il problema della necessità della costruzione (l'episodio della rinascita di Taeževo) non è strettamente legato a questo o quel modello culturale, tant'è vero che in questo caso il modello culturale europeo (l'officina, appunto) non ha la caratteristica negativa che altrove abbiamo riscontrato trattando il problema della cultura d'importazione. E, come per affermare che all'interno di uno stesso modello culturale possono coesistere posizioni diverse e contraddittorie, troviamo la precisazione che "la città di Ordynin e le officine di Taeževo sono accanto" (18), ma anche che "oltre la piazza della cattedrale stava la casa degli Ordynin, anch'essa di architettura servile" (ovvero, modello europeo) e, nello stesso capoverso, continuando la descrizione paesaggistica, che "oltre il bosco, fra nuovi colli, spuntavano le nere ciminiere dell'officina, e questo era già qualcosa d'altro" (20) (ovvero, una diversa valutazione dello stesso modello culturale). Il secondo simbolo della moderna civiltà industrializzata è la ferrovia. Essa compare nel romanzo tre volte; la prima con l'arrivo del treno rivoluzionario nella città di Ordynin, la seconda nell'incubo di Raz"ezd Mar ("il treno n. 57 – misto") e la terza nelle "conversazioni" dell'ultimo capitolo. Anche in questo caso la simbologia non è lineare: nel primo caso essa rafforza l'immagine della rivoluzione come fatto esterno ed estraneo alla cultura russa, rivoluzione intesa ovviamente come prodotto d'importazione europea (l'equivalente di "comunisti"), nel terzo caso essa si contrappone alla concezione che i contadini hanno della rivoluzione che accettano come liberazione da norme estranee alla loro cultura e rifiutano in blocco tutto ciò che è legato al concetto di cultura importata, di cui fa parte anche la ferrovia (Nikon Borysič, per esempio, non nasconde la sua avversione per questa conquista tecnologica che nulla ha a che fare con il modello culturale "senza i borghesi", tanto i contadini non

devono mica "viaggiare dalle autorità o in visita", allusione questa chiaramente rivolta all'idea dello stato burocratico di importazione europea in contrapposizione con la presunta "antistatalità" del popolo russo, e il suo giudizio sulla ferrovia è quantomai univoco e deciso: "Che crepi anche lei!" (148), Per quanto riguarda invece la funzione simbolica del "treno n. 57 – misto" il discorso è duplice: da un lato l'immagine del treno è collegata con tutta una serie di episodi bestiali, da cui risulta evidente l'idea secondo cui la rivoluzione (qui intesa come modello culturale europeo, ovvero, treno-Europa-civiltà industrializzata-distruzione) porta al livellamento a zero di tutti i valori (il caos) e riporta la Russia a modelli di vita arcaici e animali ("Tempi dei Varjaghi") (127), dall'altro invece, quello stesso treno è un'ancora di salvezza (la funzione "costruttiva" della rivoluzione):

... all'alba il treno n. 57 – misto fischia, sussulta, come vertebre che si staccino dalla colonna vertebrale, e parte da Raz"ezd Mar. Grano! (130).

E quest'ultima precisazione sull'aspetto "positivo" del caos di Raz"ezd Mar collega le due immagini simboliche (l'officina di Ta-eževo e il treno) della moderna civiltà industrializzata di importazione europea in una prospettiva molto più luminosa di quella che era, per esempio, l'idea di Belyj o di Brjusov (*La Repubblica della Croce del Sud*), ma anche di Zamjatin (*Noi*), sull'apocalisse insita nella civiltà delle macchine.

Il motivo ricorrente della mercificazione dell'amore simboleggia *la disgregazione morale di importazione europea*. Nella sua conversazione con Silvestr è lo stesso Gleb Ordynin a sottolineare questo aspetto negativo della civiltà occidentale:

Io sono stato molto all'estero (...) Alberghi con ogni comodità, con ristoranti, bar, bagni, con finissima biancheria, con ragazze che fanno servizio di notte e vengono del tutto scopertamente a soddisfare i più innaturali bisogni maschili... (54).

Il modello europeizzato non è comunque il solo in cui com-

pare il motivo del sesso. A parte la sua presenza nell'introduzione, di cui abbiamo già detto (il padre di Donat che manda la governante Mašucha a soddisfare le voglie del figlio e i successivi amori notturni di Donat con la Uryvaeva), esso si trova in primo luogo legato al personaggio di Olen'ka Kunc che, aldilà delle precisazioni del narratore in merito ai rapporti intercorsi fra Olen'ka e un certo Čerep Čerepas, a cui essa "si concedeva con la stessa semplicità con la quale si concedevano tutte le sue amiche" (99) (in contrasto con la presunta "purezza" di Olen'ka affermata da Zilotov). Il particolare modo di intendere l'amore di Olen'ka (di lei, parlando della necessità di abortire, la sua amica Katja dice che "lo fa quasi ogni mese") (50) è indicato anche attraverso una doppia allusione dell'autore. Nel capitolo "A ciascuno il suo" si legge:

Nel padiglione sedevano i comunisti con le giubbe di cuoio e offrivano alle signorine tè con caramelle (le signorine sono sempre state e saranno interpolitiche) (93);

più oltre, dopo il rito d'amore fra Olen'ka e Lajtis, inventato da Zilotov per far convergere Russia ed Europa, e la festa in casa Lajtis, a cui partecipano anche Karrik e Katja Ordynin, il narratore precisa che

davanti alla sentinella passarono Olen'ka Kunc e la sua amica, la principessa Katja Ordynin, a braccetto, con i capelli sugli occhi, masticando caramelle (103).

E quelle caramelle (*konfety*) tendono a un giudizio di ordine morale già espresso precedentemente dall'autore nella frase fra parentesi che abbiamo citato (*kommunisty... poili baryšen' čaem s landrinom*). E, infine, il sesso compare anche a Raz"ezd Mar, dove un posto in treno si paga con l'amore ("E che cosa paghi? – In qualche maniera, – All'amore ci stai? – In qualche maniera ci arrangiamo... ") (122) e dove arriva l'ordine "di mandare le donne che son meglio (...) dai militari" (129), se si vuole in qualche modo salvare il "grano" che il treno sta trasportando. L'amore, dunque, come merce di scambio, secondo la più pura e disumanizzata

logica di mercato, in cui anche la sopravvivenza ha un prezzo. Meno complessa è la simbologia della *vita asiatica* (leggi: naturale, non contaminata, istintiva). Essa viene esplicitamente espressa attraverso l'immagine della

Cina senza tubini, il Celeste Impero che giace chissà dove oltre la steppa, a est, al di là della Grande Muraglia di pietra e guarda il mondo con gli occhi obliqui, simili ai bottoni dei cappotti dei soldati russi: Questa è una Kitaj-gorod (17).

Questa vita asiatica incombe minacciosa su tutti gli aspetti della vita russa, dalla metropoli moscovita alla provincia e alla campagna, essa si è insinuata in tutti gli angoli del mondo poetico del romanzo: dal "cuculo" della camera da letto di Arina Davidovna, padrona di casa della famiglia Ordynin, che "è come l'Asia, la regione dell'oltre Kama, la Tataria" (37), alla notte in cui il vecchio Archipov decide di uccidersi e il figlio, uscendo sul cortile, "guardò il cielo, le stelle (...) e le stelle erano come cuscini dello zar Alessio sul velluto della sua Asia" (36). La catastrofe che incombe avrà il sopravvento non appena si realizzerà il progetto di Zilotov:

Olga Semenova Kunc con il compagno Lajtis. È virginea. L'altare si arrosserà di sangue. E poi tutto brucerà, anche lo straniero, nel fuoco (...). (... E allora dagli androni guarderà con i bottoni di soldato la Cina, l'Impero Celeste...) (30).

E, quasi a sottolineare che saranno i "comunisti" (Europa) a scatenare l'Asia, la stessa immagine appare alla fine della conversazione fra Jan Lajtis e Sergej Sergeevič, in cui il "comunista" apprende della possibile disponibilità di Olen'ka Kunc, perlomeno secondo il progetto di Zilotov:

– E la Cina Impero Celeste non guardava dall'androne? In questo racconto, più in là, vi sarà un capitolo sui bolscevichi, un poema per loro. Ma esistono pur anche i Lajtis! (96).

Il fatto poi che "la Cina Impero Celeste" possa trovare un

punto d'appoggio nei "Lajtis", ma non nei bolscevichi, a cui sarà dedicato un "poema" a parte, dimostra ancora una volta che il modello culturale asiatico può risultare vincente soltanto se dall'altra parte gli si contrappone un altro *nihil*, ovvero l'Europa, secondo un'idea già espressa precedentemente da Andrej Belyj nel suo romanzo *Pietroburgo*. Di fronte alla volontà costruttrice dei bolscevichi il cinismo dell'Asia viene sconfitto e "l'officina (di *Ta-eževo*, I.V.) risorse in modo straordinariamente semplice" (136), mentre quella stessa Asia si scatena con la sua forza distruttrice a Raz"ezd Mar, dove l'unico valore riconosciuto è quello della sopravvivenza:

La donna parla, sorride e corre indietro, strizzando gli occhi simili a semi di girasole, e fiochi, come un logoro bottone di cappotto militare (Kitaj-gorod!?) (125).

Simboli di modelli culturali diversi sono anche i *nomi di alcuni personaggi*. A parte Lajtis, il cui cognome lettone sottolinea l'estraneità del modello culturale di cui è portatore e che ricorda molto da vicino un altro lettone rivoluzionario della letteratura di quegli anni, il Plijusa del romanzo *Čevengur* di Platonov, anch'egli incapace di comprendere la realtà effettiva del mondo in cui si sta "creando il socialismo" (concetto teorico ed extra-russo), anche il cognome Kunc è sinonimo di efficienza occidentale (come Štol'c nell'*Oblomov* di Gončarov). Entrambi si contrappongono ai nomi Egor e Egorka (dio degli animali nella mitologia slava), portatori della vita "naturale", ma anche istintiva e quindi distruttiva nei confronti del più debole. L'intenzione simbolica risulta evidente anche nel nome dell'avventuriero Harry che considera l'esperimento anarchico un modo come un altro per arricchirsi (portatore di una visione del mondo pragmatica occidentalizzante). Indubbiamente però i due nomi con maggior carica simbolica sono Boris e Gleb, tratti direttamente dall'iconografia russa. Particolarmente indicativa è la descrizione di Gleb Ordynin:

Allora Gleb accese il mozzicone: balenò il focherello rosso, fuggirono, cancellandosi frettolosamente, le ombre notturne, illumi-

narono il viso di Gleb con i suoi capelli arruffati, con il naso storto e fine, con la grande fronte, come nelle icone, e il viso era un viso da icona (38).

Per ciò che riguarda Boris invece, abbiamo già sottolineato il suo tentativo di festeggiare il proprio onomastico (e quello di Gleb) secondo l'antica tradizione. La simbologia di questi due personaggi va vista all'interno del loro rapporto con la realtà del momento vissuto e il conseguente ribaltamento di tutti i valori preesistenti. Nello *Skazanie Borisa i Gleba* le due figure dei primi martiri cristiani della chiesa russa sono delineate in maniera estremamente precisa: da un lato Boris preferisce il supplizio all'idea di levare le mani per la conquista del trono, dall'altro invece Gleb è perfettamente incosciente sulle reali intenzioni degli assassini. Tradotto in termini poetici, Boris rappresenta la coscienza della fine del suo modello culturale (e lo stesso discorso vale anche per Ogonek il Classico e per tutto il lungo frammento dedicato alla morte del vecchio Archipov), mentre Gleb incarna l'illusione di una possibile rinascita dell'uomo su basi "naturali" e non contaminate dalla civiltà urbanizzata e industrializzata. Se poi pensiamo che, secondo Picchio, lo *skazanie* di Boris riecheggia "agiografie bizantine e forse anche occidentali", mentre lo *skazanie* di Gleb rievoca "frammenti di una leggenda precristiana" (Picchio 1968: 55), l'intensità simbolica dei due personaggi ne esce rafforzata, facendo entrare il primo nel mondo della disgregazione non costruttiva (anche se cosciente, a differenza, per esempio, di una Anna Davidovna), mentre il secondo fa già parte del mondo costruttivo, anche se questo mondo costruttivo non entra mai sul terreno della concretezza e si risolve in pura illusione. Ma di questo parleremo più oltre.

Il punto di vista

Il fatto d'aver individuato la realtà esterna su cui si basa il mondo poetico di Pil'njak nel romanzo *L'anno nudo* e il fatto

d'aver analizzato la simbologia attraverso la quale si esprime nel mondo raccontato il mondo delle idee che confluiscono nei diversi modelli culturali, non ci permette certamente di scorgere con precisione una possibile linea ideologica privilegiata dell'autore nei confronti del mondo rappresentante e rappresentato. L'unica cosa che a questo punto è possibile affermare con un certo margine di certezza, è che il rapporto di Pil'njak con la realtà esterna è un rapporto con un processo storico in atto (la coesistenza di modelli culturali diversi) di cui si possono a malapena distinguere i contorni, ma di cui è per il momento impossibile scoprire il fine ultimo, tanto più impossibile, se si pensa che la rivoluzione aveva violentemente ribaltato antichi valori (ma era tutto un mondo che crollava, e non solo russo), senza peraltro riuscire a trovarne dei nuovi in immediata sostituzione. In altri termini, i modelli culturali che Pil'njak crede di scorgere nel momento contemporaneo (contemporaneo, il che è un dato importante) da lui scelto come "involucro esterno", alla maniera di Belyj, del suo mondo poetico, sono *artisticamente equivalenti*. In questo modo la scelta di Pil'njak supera ovviamente gretti schematismi di parte e si pone in una prospettiva storica che va ben oltre il momento contingente, abbracciando il problema "storico" con un respiro molto più ampio e universale (anche se specificatamente russo, come abbiamo visto trattando il problema dell'evoluzione culturale in Russia). Contemporaneamente però la rinuncia dell'autore a farsi portavoce privilegiato di uno dei modelli culturali restituisce al romanzo la sua dimensione propriamente poetica e artistica, rendendo vano ogni tentativo di chiudersi in una forzata ricerca del "da che parte sta l'autore". Sembra un paradosso: eppure Pil'njak, che tanto era legato all'immediatezza dell'immagine, che voleva vedere la rivoluzione talmente da vicino da non permettergli di innalzarsi in una prospettiva storica dell'accaduto (cosa questa che gli fu aspramente rimproverata), Pil'njak, dicevamo, riesce a farci partecipi di valori extra-storici, eterni, di profonda umanità che, in un periodo di "distruzione della ragione", per ripetere nuovamente il termine di Lukács, non potevano venire né apprezzati, né, tanto meno, compresi e incoraggiati. Una determinata visione storica dell'autore non può

essere identificata con una specie di ideologia totalizzante sul mondo, solo perché egli, per esempio, fa rilevare che "esistono pur anche i Lajtis!" (ma allora esistono anche i Ratčín, gli Archip Archipov, le officine di Taeževo, gli Ordynin e avanti all'infinito fino a elencare tutto ciò che nel romanzo, e fuori di esso, effettivamente esiste). Tutto ciò ci fa entrare in un vicolo cieco dal quale è possibile uscire solo se si tiene presente che le contrapposizioni insite nel mondo rappresentante (Europa vs. Asia, bolscevichi vs. aristocratici, organizzazione vs. anarchia) non possono essere trasportate automaticamente nel mondo rappresentato. Esso segue infatti una sua logica strutturazione interna, non necessariamente equivalente alla struttura del mondo esterno (ma chi decide poi, qual è questa struttura e, in primo luogo, qual è la sua gerarchia?). Abbiamo già notato, per esempio, che la simbologia del romanzo non segue una logica "esterna", per cui a un determinato modello culturale corrisponde un'unica immagine simbolica, ma, al contrario, essa supera il momento storico contingente, entrando nel mondo rappresentato in piena autonomia, insinuandosi in modelli culturali che, a una visione "esterna", risulterebbero diversi e spesso contrapposti (del resto, anche i modelli culturali presenti nel romanzo non sono fatti a compartimenti stagni, ma sono, al contrario, fluttuanti e per nulla determinabili una volta per tutte). Una possibile linea privilegiata dell'autore va dunque ricercata in un contesto extrastorico (artistico, appunto), ovvero all'interno del mondo rappresentato. In questo modo infatti, quando parliamo, per esempio, di "rivoluzione" e del suo equivalente poetico espresso dalla metafora "tormenta", non dobbiamo pensare di avere a che fare esclusivamente con un concetto di ordine politico, esso va inteso come immagine poetica di un modo soggettivo di vivere il "caos" dell'anno 1919 (come, del resto, era già accaduto a Belyj con la rivoluzione del 1905 nel suo romanzo *Pietroburgo*). Per cercare di individuare con chiarezza il nucleo del mondo poetico racchiuso nel romanzo *L'anno nudo* bisogna perciò, a mio parere, seguire due linee analitiche: 1) definire il rapporto dell'autore con il suo mondo poetico (il rapporto di Pil'njak con il mondo rappresentante l'abbiamo, in parte, già definito); 2) stabilire il significato poetico delle soluzioni (o vie

d'uscita) proposte dall'autore.

Diciamo subito che nel romanzo l'autore è presente in prima persona in varie occasioni (entra cioè nel mondo poetico del romanzo come elemento letterario). A parte la precisazione dell'autore in merito al fatto che "vi sono pur anche i Lajtis! ", di cui abbiamo detto parlando del rapporto di Pil'njak con la realtà esterna, mi sembrano degne di attenzione altre tre intromissioni dirette dell'autore: una prima volta, nel primo capitolo, quando afferma che Archip Archipov è il suo "eroe" (*geroj moj*) (22), la seconda nel quarto capitolo, quando l'autore dichiara che "la scrittura di questi capitoli è borghesemente meschina" (94) e la terza, nel capitolo dedicato ai bolscevichi, quando descrive l'incredulità della spedizione arrivata da Mosca per controllare quante e quali fabbriche fossero ancora in grado di funzionare dopo la disfatta dei bianchi, incredulità derivante dalla straordinaria ripresa dell'officina di Taeževo:

Io, l'autore, ho partecipato a quella spedizione; il capo della spedizione era c-ch K., di patronimico Lukič. Quando nel treno si diede l'ordine di prepararsi alla partenza (e in quel treno noi eravamo un reparto armato, con fucili), io, l'autore, pensai che si tornava indietro a Mosca, dato che non v'era nulla da fare (133).

Le interferenze dirette dell'autore che abbiamo citato (oltre ad altre, dirette e indirette) sono importanti, perché coprono tre aspetti fondamentali dell'opera letteraria: alludono alla funzione del narratore che indirizza il lettore, sin dall'inizio, sul personaggio principale,¹⁴ costringendolo nel contempo a porsi in una determi-

14 Nell'edizione "Krug" del 1923 questa indicazione (*geroj moj*) è stata tolta. Novikov interpreta ciò come il tentativo di Pil'njak volto verso una "maggiore oggettivizzazione delle caratteristiche del bolscevico" (Novikov 1978a: 676), mentre, secondo noi, l'autore, nella revisione della sua opera, si rende chiaramente conto che non esistono personaggi "principali" nel romanzo, portatori di un qualche valore assoluto (positivo o negativo), impediti come sono in questo loro tentativo dalla mancanza, all'interno del mondo poetico del romanzo, di una precisa e definitiva gerarchizzazione di valori.

nata prospettiva per cui il "resto" dovrebbe (il condizionale è d'obbligo!) essere accettato e interpretato in funzione del personaggio principale; rivelano il rapporto dell'autore ("scrittura") con il mondo rappresentato e infine, nel terzo caso, dovrebbero affermare la credibilità del mondo esterno scelto dall'autore come base rappresentante del suo mondo poetico, giustificandone in qualche modo la sua obiettiva "storicità" (ovvero, ciò che effettivamente esiste nel mondo esterno).

Da queste intromissioni dirette dell'autore nei confronti del rappresentante e del rappresentato si potrebbe dedurre che la struttura narrativa del romanzo sia orientata verso un modello che prevede una posizione ideologica superiore dell'autore nei confronti del mondo esterno e della propria opera, con un narratore onnisciente e con una chiara caratterizzazione dei personaggi, rappresentati, pur attraverso un taglio verticale, nel momento del loro contatto con la realtà rappresentante (ovvero, l'individuo di fronte alla rivoluzione-tormenta che scatena i due poli distruttivi insiti dai tempi di Pietro il Grande nella società russa, la vita asiatica basata sulla forza e sull'istinto e l'efficiente e disumanizzato modello europeo). Inoltre, nulla toglierebbe alla validità di questa impostazione poetica il fatto che la superiore posizione ideologica dell'autore si presenti come "caotica", "eclettica" o "equidistante" fra le varie parti in conflitto nel mondo poetico del romanzo, in quanto anche una simile visione artistica del mondo che privilegierebbe il "caos" del mondo esterno rimarrebbe pur sempre nell'orizzonte semanticamente univoco e unicamente valido dell'autore. Egli infatti focalizzerebbe (per usare un termine caro alla poetica del realismo) la propria rappresentazione artistica della realtà su un aspetto ben definito del processo storico in atto che potrebbe a questo punto risultare addirittura "tipico" (è questo il caso, per esempio, del romanzo di Serafimovič *Il torrente di ferro*, in cui il "caos" della ritirata degli sbandati e delle loro famiglie attraverso il Caucaso è visto in funzione del superamento di questo caos, ovvero da un punto di vista chiaramente univoco). Impostando però il discorso sulla comprensione del romanzo di Pil'njak nei termini suddetti, correremo il rischio di mutilarne la complessità e la totalità artistica,

ritrovandoci nuovamente in quel vicolo cieco che permette, a seconda del punto di vista univoco del lettore, di scorgere in un'opera d'arte soltanto ciò che si identifica con la propria visione del mondo.

Un'analisi il più possibile obiettiva del romanzo ci permette di affermare che ci troviamo di fronte a un *punto di vista dell'autore diversificato e ambiguo (o ambivalente)*. Egli, da un lato, tende ad *assolutizzare* la propria visione del mondo (posizione ideologica superiore) con tutti gli elementi poetici che un simile punto di vista richiede, dall'altro invece, l'autore si pone coscientemente il problema della *verità artistica come incontro di posizioni contrastanti*, non sempre riconducibili alla posizione dell'autore, ma poeticamente credibili ed equivalenti (con il necessario riscontro degli elementi poetici conseguenti).¹⁵ Una simile contraddittoria posizione è effettivamente qualcosa di abbastanza insolito nello sviluppo letterario russo, anche se non bisogna dimenticare che Pil'njak risente, da un lato, della tradizione simbolista (in primo luogo Andrej Belyj), su cui torneremo alla fine del nostro saggio, dall'altro invece egli cerca di superare questo momento con una più chiara tendenza "realista" (termine da prendere con la dovuta cautela, intendendo per "realista" non una scelta ideologica o tematica, ma poetica, come dimostra per esempio il suo famosissimo *Racconto sulla luna che non si spense* che, pure realista, gli pro-

15 Sul problema del "punto di vista" in Pil'njak cf. anche Palievskij 1966: 82-86, che vede nell'autore un precursore del romanzo moderno come è stato realizzato in Gide, Huxley e Dos Passos, nonché Flaker 1976: 199-263, che inserisce il problema nella più vasta trattazione dell'"avanguardia russa" intesa come "degerarchizzazione" dei canoni e delle norme poetiche precedenti (innanzitutto in opposizione al realismo). Flaker comunque sottolinea la presenza del "doppio punto di vista" soltanto nei brani evidentemente "polifonici" ("con gli occhi di"), senza peraltro entrare nel merito della struttura ambivalente del romanzo che, pur inteso anche dallo studioso jugoslavo come sistema unitario e indissolubile, esprime non soltanto una particolare "tecnica" oppositiva ai vecchi canoni (anche se non bisogna dimenticare l'opera di Dostoevskij), ma in primo luogo un rapporto particolare nei confronti della realtà rappresentante e rappresentata.

curò parecchie noie con i sostenitori di quell'altro "realismo", in cui la "tematica ottimistica" venne confusa e anche barattata con la "poetica del realismo"). Si tratta in sostanza di un'opera che si rivolge al passato e guarda contemporaneamente al futuro, il che in un'ottica storico-letteraria ci autorizza a parlare del romanzo *L'anno nudo* come di un problema di *evoluzione* letteraria. E non è un caso, inoltre, che il romanzo sia costruito su racconti precedenti, quasi a voler sottolineare lo sforzo di Pil'njak di rivedere il proprio mondo poetico da un punto di vista complessivo, pur senza rinunciare a una visione parcellizzata e non univoca della realtà circostante.

È possibile riconoscere una posizione assiomatica dell'autore nei confronti del mondo rappresentato dagli elementi letterari che a essa sottostanno e da cui sono, anzi, condizionati. Il primo di questi elementi letterari è il *narratore*. L'onniscienza del narratore è visibile fin dall'inizio del romanzo con le precisazioni fra parentesi che ritroveremo anche in altre occasioni (anche come precisazioni dell'autore): "Sul portone del Cremlino della città stava scritto (adesso è cancellato) ..." (5), oppure, più avanti, sempre nell'introduzione: "Duecento anni di storia annoverava l'illustre famiglia di mercanti dei Ratčín (...), sempre nello stesso posto, ai Banchi del Sale (oggi distrutti), nella Piazza del mercato (oggi Piazza Rossa)" (6). A parte alcune anticipazioni sul prosieguo del romanzo, del tipo "vi sarà un capitolo sui bolscevichi" (96), "ed ecco il racconto di come perì il Poreč'e dei proprietari terrieri" (110), "alla fine, come un racconto di collegamento, vi sarà il racconto del modo di cui i principi se n'erano andati" (69), oppure, anticipando la conclusione del capitolo, il narratore precisa che "in quegli stessi giorni perì la comune di Poreč'e" (106), vi sono alcune interessanti intromissioni dirette del narratore che sottolineano quella contraddizione fra visione "interna" ed "esterna" di cui si diceva sopra. Così, per esempio, nel "frammento primo. Attraverso il dolore di Boris Ordynin" (111), si dice che "giaceva sulla paglia il principe Boris Ordynin (adesso ormai cadavere)" (114). Quest'ultimo esempio ci permette di introdurre un altro elemento fondamentale del narratore onnisciente, il *flash-back*, presente in due occasioni: nel

racconto "a posteriori" di come se ne andò il principe Boris Ordynin e il racconto delle esperienze di Zilotov come soldato-conferenziere. Altri *flashback* di minore portata si possono trovare nei brevi cenni sul passato delle figlie Ordynin, Lidija e Natal'ja, nella "storia" di Ivan Koloturov (già pubblicata come parte di un racconto precedente). Buona parte del romanzo è del resto costruita su anticipazioni dirette o indirette (ed è per questa ragione che probabilmente Šklovskij definì la costruzione del romanzo come "elementare"; Šklovskij 1925: 128). Frasi singole, interi capoversi o addirittura brevi brani (anche dialogati) di episodi successivi vengono introdotti nella narrazione secondo un principio costruttivo (il montaggio) teorizzato in quegli anni dai formalisti. Così, per esempio, quasi tutto il frammento "Kitaj-gorod" dell'introduzione si ritrova nel capitolo sui bolscevichi, il breve episodio di Jan Lajtis alle prese con la furbesca risposta di Andrej Volkovič è ripresa nel capitolo "Delle libertà", come pure il commento dialogato in merito all'episodio testé ricordato fra Sergej Sergeevič e Zilotov è ripetuto due volte nello stesso capitolo "Qui si vendono pomodori". Brevi frasi ripetute nel momento in cui viene ripresa la narrazione su un episodio già iniziato qualche pagina (o capitolo) prima, legano i due frammenti narrativi in un'unica soluzione di continuità (anche cronotopica). Il racconto su Jan Lajtis e Olen'ka Kunc inizia, per esempio, con la frase: "Alla porta del monastero c'è una sentinella" (19), frase che poi ritroviamo nel quarto capitolo ("A ciascuno il suo"), quando il progetto di Zilotov si realizza. E anche le "giubbe di cuoio" sono presenti una prima volta nel primo capitolo ("Così s'è deliberato, così sappiamo, così vogliamo, e basta! ") (22) per essere poi riprese con un capoverso quasi identico nel capitolo a loro dedicato.

Altro importante elemento della superiore posizione ideologica dell'autore sono le *citazioni* messe all'inizio di vari capitoli. Il fatto che tali citazioni rappresentino apparentemente l'idea "altrui", non significa certamente che tali idee abbiano una funzione indipendente dal mondo poetico del romanzo, al contrario, esse devono essere viste come parte integrante del sistema narrativo in cui sono inserite (ricordiamo, per esempio, la funzione ironica dei ver-

si di Nekrasov nelle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij). Il rapporto dell'autore nei confronti di tali citazioni può ovviamente essere molteplice, come sostegno alla propria posizione, oppure come antitesi volutamente sottolineata nei confronti di un punto di vista diverso da quello dell'autore. In ogni modo, la citazione, per quanto ironica, parodica o parallela alla posizione dell'autore possa essere, esprime sempre un punto di vista "oggettivo" nei confronti del mondo narrato (la realtà come oggetto giudicato, interpretato, commentato). Così, per esempio, i versi iniziali di Blok:

Roždennye v goda gluchie
 (Nati negli anni sordi,
Puti ne pomnjat svoego.
 non ricordano il proprio cammino.
My, deti strašnych let Rossii,
 Noi, figli degli anni terribili della Russia,
Zabyt' ne v silach ničego.
 non abbiamo forza di dimenticare nulla),

che fanno da motto a tutto il romanzo, sottolineano l'idea di Pil'njak in merito all'immobilismo del modello culturale europeizzato vigente in Russia prima della rivoluzione (*goda gluchie*), modello che non può in alcun modo portare a un'autentica rinascita della Russia (*Puti ne pomnjat svoego*), mentre i versi *My, deti strašnych let Rossii / Zabyt' ne v silach ničego* possono essere interpretati da un doppio punto di vista, storico e poetico: il termine *zabyt'* (contrapposto a *pomnjat*) richiama alla mente il fatto che la rivoluzione (*deti strašnych let*) permette di ritrovare quella "memoria storica" del proprio passato (prima dell'europeizzazione forzata voluta da Pietro il Grande) in cui Pil'njak crede di ravvisare la "salvezza" della Russia, mentre dal punto di vista poetico esso ci riporta ad alcune dichiarazioni programmatiche di Pil'njak in merito al suo modo d'intendere la realtà rappresentante:

Non accetto il fatto che lo scrittore deve vivere con la "libertà di non vedere", o, più semplicemente, mentire, e la menzogna arriva, quando si ignorano certe proporzioni. Per esempio: da noi è stata

costruita all'europea la centrale elettrica di Kaširsk, ma metà della Russia vive ancora senza petrolio, – e perciò è più giusto scrivere che la Russia passa le sue serate al buio, piuttosto che scrivere che da noi è stata effettuata l'elettrificazione. (Pil'njak 1924: 83; cito da Buznik 1975: 103).

Si tratta in sostanza di una dichiarazione che si contrappone a ogni tipo di "tendenziosità" nell'arte, in particolare verso quel principio estetico che pretende dall'artista di trovare nella realtà in primo luogo delle manifestazioni stimolanti e di ampie prospettive (*peredovye, perspektivnye javlenija; ibidem*) principio estetico, dicevamo, che sarà poi ampiamente sfruttato nelle teorizzazioni del realismo socialista.

Pil'njak era pienamente consapevole della funzione catartica della rivoluzione (e anche questa è una ben precisa scelta), recepita come momento fondamentale della storia russa, anche se non come un "processo in prospettiva", bensì nella sua funzione momentanea e con lo scopo principale di mettere in evidenza tutti i latenti modelli culturali esistenti in un determinato momento, modelli che, proprio perché in procinto di affermarsi o di soccombere, si dimostrano estremamente vitali e chiari nel loro manifestarsi esteriore. La citazione che troviamo all'inizio dell'introduzione va perciò intesa proprio in questo senso:

Ogni minuto soggiace al destino nel mantenere un profondo silenzio sulla nostra sorte fintantoché esso si collega con il corso della nostra vita; e fintantoché il destino tace sulla nostra sorte, a ogni minuto che passa può cominciare l'eternità (5).

In altri termini ciò significa che tutto quanto succede intorno a noi può essere (per noi) muto e di scarsa importanza, almeno fino al momento in cui ci tocca direttamente; non accorgersi dell'importanza di questo "minuto" significa perdere il treno della storia. Questo "minuto" è la rivoluzione che tutto ribalta e rimette in discussione e questo "minuto" è fondamentale per le future sorti della società e dell'individuo.

Nel romanzo ci sono altre due citazioni. Nella prima Pil'njak

cita addirittura se stesso

Città di pietra. E non si sa se siano stati i principi Ordynin a prendere il nome dalla città o la città di Ordynin a chiamarsi così dal nome dei principi?! (19-20, 37),

all'inizio del capitolo sulla famiglia Ordynin, sottolineando in tal modo l'unità del mondo poetico del romanzo e inserendo ciò che in un primo tempo si presentava come dato storico con una sua colorazione ben precisa, ricordando molto da vicino la scrittura delle *letopisi*; questo dato storico (apparente) che passa poi nel mondo poetico ha la precisa funzione di collegare il mondo esterno-storico con il mondo interno-extrastorico del romanzo, per cui questa citazione (veramente d'autore) va intesa anche come esplicitazione di un preciso programma poetico. In un'altra occasione, all'inizio del capitolo sui bolscevichi, Pil'njak cita un versetto della Bibbia ("E gli ultimi saranno i primi") (132), di cui è abbastanza evidente l'intonazione ironica, tanto più che nel romanzo gli "ultimi" non sono certo i bolscevichi che, bene o male, hanno la volontà di "costruire" e la voglia di vivere pure (cf., per esempio, le dichiarazioni di Archip Archipov e di Natal'ja Ordynin), a differenza della massa diseredata in balia degli eventi descritti nel capitolo immediatamente precedente (Raz"ezd Mar). Anche qui l'idea di Pil'njak, secondo cui, oltre i bolscevichi, esistono anche "gli altri" (l'altra "metà della Russia", "al buio"), risulta in tutta la sua chiarezza.

L'ironia, la satira, la parodia sono modi di porsi nei confronti della realtà esterna che presuppongono sempre un punto di vista univoco e oggettivizzante nei confronti del mondo rappresentante. Il romanzo di Pil'njak non può certamente essere definito come completamente appartenente a una di queste categorie, vi sono però degli *elementi* ironici e satirici (elementi, in quanto la struttura contraddittoria del romanzo non permette una piena visione totalizzante) che indicano abbastanza chiaramente la posizione dell'autore nei confronti di una parte del mondo rappresentato. Il rapporto ironico nei confronti dell'*intelligencija* russa educata su

schemi europei risulta evidente, per esempio, nella caratterizzazione dell'intellettuale-librario Varygin con il suo negozio di libri "dove si vendevano e quindi si ricomperavano sempre i medesimi libri, rilegati in pelle e odorosi di cimici" e tutti, naturalmente, "traduzione dal francese" (26); la stessa intonazione ironica si trova nel cenno sulle riunioni al negozio eparchiale dove "si riuniva l'intelligencija" (9): Blanmanžov, "celebre per la geografia" (7), e lo stesso Varygin, "poeta delatore" (15). Su questi libri costruisce la sua cultura Semen Zilotov che "per via della sua gran dottrina" viene "eletto dai socialisti-rivoluzionari nel Soviet dei Deputati dei Soldati, nella Sezione di Cultura e Istruzione" (26). Similmente ironico è il rapporto dell'autore nei confronti di Olen'ka Kunc (Europa) che, non si sa bene per quale motivo o, forse, in virtù di una fasulla educazione linguistica e sociale (sul tipo del francese in uso nei circoli aristocratici del primo Ottocento)

aveva riformato la propria grammatica e riteneva sconveniente, dando del voi, usare il verbo con la desinenza completa del plurale (25).

La stessa ironia nei confronti di una certa cultura d'importazione si ritrova poi in tutto il lungo sottotitolo del quarto capitolo, in cui, in un gioco di parole assolutamente intraducibile, l'autore fa intendere in che modo una cultura estranea sia recepita dalla gente comune (anche se ignorante) alla stregua di un'ennesima ingiustizia legalizzata:

KOMU-TATORY, A KOMU – LJATORY. (Ob"jasnenie k podzagolovku: v Moskve na Mjasnickoj stoit čelovek i čitaet vyvesku magazina električeskich veščej, gde napisano, – "Kommutatory, akkommuljatory". – Kom-mu... tatory, a... kkom-muljatory... i govorit: – Viš', i tut obmanyvajut prostoj narod!) (93).

Una punta d'ironia quasi bonaria si ritrova inoltre nell'episodio di Ivan Koloturov che, preoccupato di conservare pulita e ordinata l'ex casa degli Ordynin (da lui considerata proprietà comune), "mai aveva potuto capire perché gli stivali dei signori non la-

sciassero tracce", mentre, al contrario, gli stivali dei contadini riuscivano a lasciare sul pavimento le loro "orme sudice" (116). La stessa bonaria ironia è presente nel breve episodio alla comune di Poreč'e, dove i compagni si riuniscono per "decidere una questione di principio", ovvero, se considerare come "furto" il fatto che

il compagno Konstantin, partendo per il villaggio, ha preso dal cassetto del compagno Nikolaj delle fasce da piedi nuove, senza avvisare (...) e in genere ha nascosto la cosa (82),

ironia che lascia chiaramente trasparire una certa ingenuità e uno scarso legame con la realtà effettiva dei cosiddetti rapporti "naturali". L'ironia dell'autore sfocia poi in aperta satira, quando prende di mira la burocratizzazione della rivoluzione (anche questo, come già abbiamo notato, da collegare con i "ghirigori" dei funzionari di Pietroburgo e "la lineetta e uno svolazzo" di Olen'ka Kunc). Così, per esempio, la satira appare evidente nel passo in cui, in cerca di Andrej Volkovič,

il compagno Lajtis mostrò a Sergej Sergeevič il mandato, dove, con la firma di Lajtis, si incaricava il compagno Lajtis di effettuare la perquisizione e l'arresto, e c'era anche la firma di Olen'ka Kunc: O. Ku. (e una lineetta e uno svolazzo) (24),

oppure, più oltre, quando arrivano i soldati con l'ordine di arrestare lo stesso Sergej Sergeevič a causa dell'incendio che aveva distrutto il monastero e l'imputato chiede: "Perché? Perché?", la risposta del soldato è: "Così, si conoscono i particolari, ma si ignorano i dettagli" (106). E, in questo gioco di mandati e di arresti, "Lajtis firmò il mandato d'arresto di Olen'ka Kunc e di Sergej Sergeevič" (105) e "il partito comunista ordinò di arrestare anche Lajtis" (106).

L'intonazione ironica dell'autore si ritrova anche in alcuni passi in cui egli interviene in prima persona esprimendo in tal modo direttamente il proprio giudizio. Nei confronti dell'idea di Zilov l'opinione di Pil'njak è addirittura lampante:

In chiesa, sull'altare, la Russia si sarebbe incrociata con l'occidente. La Russia. La Rivoluzione. Salvare la Russia (ma da che cosa poi?) (28),

domanda più che legittima, se si considera la convinzione dell'autore sulla forza purificatrice della rivoluzione che può "salvare la Russia" proprio in virtù della sua ondata distruttiva.

Del resto, il romanzo è pieno di intromissioni dirette dell'autore; il rapporto di Pil'njak nei confronti del modello "vecchio" (la famiglia Ordynin) è chiaramente negativo, a iniziare dalla considerazione che

dietro le porte si conservava la ricchezza dei Popkov-Ordynin, messa assieme (depredata, probabilmente) attraverso i secoli... (39),

fino alla consapevolezza che questo mondo è destinato a morire:

Vicino alla camera da letto della madre, nata Popkov, attraverso la porta socchiusa si udiva russare: erano la madre ed Elena Ermilovna; e di là proveniva un odore di non freschi corpi umani (38).

E Boris definisce la sua stessa famiglia come "avvoltoi divoratori di carogne" (48), famiglia morta in realtà molto tempo prima che scoppiasse la rivoluzione (che non ha fatto altro che portare alla luce del giorno questo fantasma morto da tempo). Tutto ciò Pil'njak lo dichiara in modo esplicito: "Del resto, forse che nella rivoluzione, nella rivoluzione morì ciò che era già morto?" (111), introducendo il racconto "di come morì il Poreč'e dei proprietari terrieri" (110). Indubbiamente però l'intromissione più importante riguarda il "perché" delle morti dei proprietari terrieri, degli anarchici, di Ivan Koloturov, intromissione che ci fa comprendere come, a differenza di Andrej Belyj, Pil'njak considerasse la rivoluzione come momento distruttivo volto però verso la costruzione:

E il Poreč'e dei proprietari, il Poreč'e degli anarchici, il Poreč'e di Ivan Koloturov perirono, perché il Poreč'e era morto. Perché i primi, e i secondi, e il terzo (non aveva forse Ivan Koloturov pieni diritti?.., li aveva, naturalmente, perché tutto questo era suo), e i primi, e i secondi, e il terzo non avevano la cosa preliminare: la volontà d'agire, di creare, perché la creazione sempre distrugge (118).

E sono i bolscevichi che creano distruggendo, tutto il resto, sono parole dell'autore, è "limonatina agrodolce" (della psicologia intellettualistica e fine a se stessa) (22, 133).

In due occasioni *le voci dei personaggi si identificano con quella dell'autore*. La cassa di risonanza dell'autore sono Gleb Ordynin e Andrej Volkovič, entrambi appartenenti al modello culturale morente, che conservano però un'illusione di salvezza. Nella conversazione fra Gleb e l'arcivescovo Silvestr tutta la visione del mondo di Pil'njak si concretizza in un'analisi spietata della storia russa. Riportiamo per esteso questo passo, in quanto fondamentale per la comprensione non solo del romanzo *L'anno nudo*, ma esplicativo di tutta una tendenza che, a iniziare dai simbolisti, si era sviluppata in quegli anni (da Brjusov, a Blok, a Belyj). È Gleb che parla:

Io sono stato molto all'estero e laggiù mi sentivo solo. Uomini con tubini, finanziere, smoking, frac, tram, autobus, metropolitane, grattacieli, luci, scintillio, alberghi con ogni comodità, con ristoranti, bar, bagni, con finissima biancheria, con ragazze che fanno servizio di notte e vengono del tutto scopertamente a soddisfare i più innaturali bisogni maschili, e quale disuguaglianza sociale, quale meschinità di costumi e di regole! e ogni operaio sogna di avere anche lui le azioni, e così il contadino! e tutto è morto, tutto meccanico, tecnica, comfort. L'itinerario della civiltà europea andava verso la guerra, poté creare questa guerra, il 1914. La civiltà meccanica ha dimenticato la civiltà dello spirito, la civiltà spirituale, E l'ultima arte europea è questa: in pittura, o il cartellone o l'isterismo della protesta; in letteratura, borsa e poliziotti oppure avventure fra selvaggi. La civiltà europea è un vicolo chiuso. La statalità russa degli ultimi due secoli, da Pietro il Grande in poi,

voleva assumere questa civiltà. La Russia languiva soffocata, gogoliana da cima a fondo. E la Rivoluzione ha contrapposto la Russia all'Europa. E ancora. Subito dopo i primi giorni della rivoluzione la Russia si è riportata, con il suo modo di vivere, con i costumi, con le sue città, al diciassettesimo secolo. Al limite del diciassettesimo secolo c'era Pietro (...).

La pittura popolare, l'architettura, la musica, le leggende su Iuliana Lazareva: venne Pietro e Lomonosov apparve con la sua inverosimile mole, con la sua ode sul vetro, e scomparve allora la vera autentica arte popolare (...).

In Russia non c'era gioia e adesso c'è ... L'intellettualità russa non ha seguito l'Ottobre. Né poteva seguirlo. Dai tempi di Pietro l'Europa è rimasta sospesa a mezz'aria sopra la Russia, e giù, sotto il cavallo impennato, viveva il nostro popolo, come mille anni fa, e gli intellettuali sono i fedeli figli di Pietro. Si dice che il progenitore degli intellettuali russi sia Radiščev. Non è vero: è Pietro. A cominciare da Radiščev l'intellettualità ha preso a far atti di pentimento e a cercare la propria madre, la Russia. Ogni intellettuale si pente e ognuno soffre per il popolo e nessuno conosce il popolo. Ma per la rivoluzione, per la rivolta popolare questo non era necessario: è una cosa estranea. La rivolta del popolo: sono andati al potere e creano la loro giustizia; veramente russa, fatta da vera gente russa. E questo è un bene. Tutta la storia della Russia mugica è storia delle sette. Chi vincerà in questo combattimento? L'Europa meccanica o la Russia spirituale, ortodossa, delle sette? ..." (54-55).

Anche l'interpretazione della realtà vista "con gli occhi di Andrej, la poesia di Andrej Volkovič" (73) rispecchia, in parte e solo per quanto riguarda l'interpretazione dello sviluppo storico della Russia, il punto di vista dell'autore:

... esisteva la Russia con la sua epoca dei Torbidi, con le sue rivolte di Sten'ka Razin e di Pugačev, con il 1917, con le sue foreste e le sue steppe, con le sue paludi e i fiumi, i folletti delle acque e dei boschi, con le antiche chiese, le icone, le byline, i riti pagani, con Iuliana Lazareva e con Andrej Rublev (70).

A parte l'aspetto contenutistico dei due passi citati, su cui in

vario modo ci siamo soffermati procedendo nell'analisi del romanzo, quello che vogliamo far notare è che, dal punto di vista della poetica del romanzo, siamo di fronte a un sistema "misto" in cui coesistono verità ideologicamente superiori (dell'autore) e verità singole, viste attraverso il punto di vista del personaggio ("con gli occhi di Andrej"). E il fatto che queste due visioni del mondo coincidano non può essere trasferito automaticamente su *tutta* la struttura del romanzo.

A parte alcune precisazioni insite nei titoli di alcuni capitoli, come, per esempio, nella definizione dei "trittici", "il più oscuro" (118) quello di Raz"ezd Mar e "il più luminoso" quello relativo all'amore tra Natal'ja e Archip (138), altri fattori ci permettono di affermare che, da un punto di vista poetico, esiste nel romanzo "anche" una tendenza totalizzante dell'autore espressa attraverso l'univocità del punto di vista. Alcuni personaggi, per esempio, sono *oggettivizzati attraverso un giudizio altrui assolutamente inappellabile*: Egor Ordynin "odia" e "disprezza" il fratello Boris che ha commesso un'infamia (ha violentato Marta), ma questo giudizio potrebbe suonare anche falso, se non fosse stato espresso proprio da Egor "ubriaco" e "buffone". È lo stesso Egor a darsi una simile definizione; "Quando smarrisci la legge, fai il buffone" (41). La "verità" detta da una simile categoria di personaggi non può essere posta in dubbio (anche se contrapposta ad altre "verità ufficiali e serie"), così come sono valide le verità espresse dagli *jurodivye* (cf. per esempio, il *Boris Godunov* di Puškin) e in genere da tutti i vari buffoni della letteratura (Amleto si finge pazzo per poter dire la "sua" verità; cfr Bachtin 1979: 305-313). Altrettanto valido è perciò il giudizio di Egor su Gleb ("Tu sei un uomo puro") (40), che è poi il giudizio dell'autore, e quello assolutorio su Marta ("Amo la tua purezza calpestata") (42). Anche il giudizio dell'autore sull'amore tra Archip e Natal'ja, dove "vi sarà intimità e vi saranno bambini, e lavoro, lavoro! (...) Non vi sarà menzogna né dolore" (141), è sottolineato dal giudizio "altrui" che acquista valore assoluto in quanto si collega in una prospettiva non immediata (non è cioè un giudizio diretto sull'episodio in questione), ma superiore, a cui ci porta l'autore collegando compositivamente due episodi as-

solitamente estranei e staccati (come le linee parallele in Tolstoj che si ricongiungono nella superiore prospettiva dell'autore). Subito dopo il trittico "più luminoso" c'è infatti uno stacco nella narrazione (uno dei molti):

Egor Sobačkin lesse a lungo un opuscolo e, finitolo, disse giudiziosamente: – Eppure la verità e la felicità comunque trionferanno! Non può essere diversamente (141),

il che ovviamente va collegato con l'episodio appena descritto fra Archip e Natal'ja.

E, infine, l'autore si riconosce anche nella *composizione* del romanzo che è molto meno caotica di quanto sembri. L'introduzione ha una chiara intonazione epica, con quella sua narrazione lenta, ripetitiva nei verbi imperfettivi, che da l'idea di una perfetta padronanza da parte dell'autore del materiale trattato (nel senso di una visione "dall'alto"), ma che, man mano che procedono i capitoli, diventa più convulsa, con continue interferenze, rimandi e allusioni. Eppure non è difficile scorgere una chiara linea (tendenziosa) dell'autore che lentamente ci conduce verso la soluzione (una soluzione comunque particolare e non-assoluta). Il primo capitolo indica chiaramente il conflitto fra i "comunisti" (Lajtis, Olen'ka) e i "bolscevichi" (Archip), il secondo fra la disgregata famiglia Ordynin e Natal'ja, il terzo capitolo introduce il tema della libertà (illusoria, della sofferenza, dei forti), ma già dal quarto capitolo in poi si fa strada la tendenza dell'autore; fallisce infatti l'idea di Zilotov e vengono tolti di mezzo Lajtis e Olen'ka, nel quinto capitolo muoiono l'idea "anarchica", l'idea burocratica, l'idea della vecchia Russia che comunque "era già morta", nel sesto capitolo si affermano i bolscevichi e viene sconfitto il cinismo dell'idea "asiatica" esclusivamente distruttiva, mentre nell'ultimo capitolo si ritorna a quel tipo di società (e di vita) di cui vagheggiavano Gleb e Andrej (e con loro Pil'njak). In sostanza, a parte l'introduzione, importante, come abbiamo visto, perché presenta tutti i modelli culturali presenti nel taglio verticale che Pil'njak opera del processo storico in atto, i primi tre capitoli ci presentano il mondo poetico com-

plessivo del romanzo, anticipando temi e motivi (ma anche interi episodi) che avranno uno sviluppo successivo, nel quarto e nel quinto capitolo ci troviamo di fronte al fallimento di quelle idee che l'autore escludeva nella sua visione del mondo, mentre negli ultimi due capitoli abbiamo la tendenza "vincente". Tutto ciò, ovviamente, da intendersi con la dovuta cautela, perché *in questo romanzo non c'è nulla di assoluto, né sconfitte, né vittorie. Esiste soltanto un modo ambivalente di intendere la realtà e un modo ambivalente di trasferirla nel mondo poetico*, il che rende questo romanzo universale e recepibile ben oltre gli schemi un po' stretti della contingenza storica in cui è nato.

Vediamo ora attraverso quali elementi poetici *l'autore rinuncia alla sua sovranità assoluta* nei confronti del mondo rappresentante e rappresentato, ponendo egli stesso in dubbio la validità assoluta delle "verità" espresse dall'alto del suo punto di vista univoco e unicamente valido.

In primo luogo c'è da considerare il fatto che l'ironia, di cui abbiamo parlato sopra, colpisce anche lo stesso autore, trasformandosi in tal modo in *auto-ironia* sulla propria posizione all'interno del mondo poetico rappresentato. Nell'introduzione (che è, ripeto, esemplare dal punto di vista della totalità del mondo rappresentante e degli elementi letterari con cui tale rappresentante si trasforma in rappresentato), l'autore si intromette ancora una volta: "Ma ecco ancora (chi vuole, vada a vedere!): ogni giorno alle sette meno un quarto ..." (14). La frase fra parentesi (*komu ne len', idi, posmotri!*) è tratta evidentemente dalla fraseologia favolistica, in cui il narratore si preoccupa di far apparire "reale" il mondo convenzionale della favola, invitando l'ascoltatore (nel nostro caso, il lettore) a una verifica chiaramente impossibile. Simili stacchi dalla narrazione si possono trovare in ogni tipo di favola (per esempio: "A quel pranzo di nozze c'ero anch'io! ", oppure, "Quella principessa io l'ho conosciuta", ecc.), queste intromissioni sono però altrettanto convenzionali del mondo poetico in cui sono inserite e pretendono perciò dall'ascoltatore una disponibilità di lettura che deve rimanere sempre all'interno del mondo raccontato. Ora, tornando a Pil'njak, la funzione di questa intromissione ha lo scopo

evidente di porre in dubbio la presunta verità "storica" del raccontato, capovolgendo completamente il punto di vista univoco dell'autore (sostenuto da tutta una serie di elementi letterari, come abbiamo visto). In sostanza il mondo raccontato potrebbe anche non esistere o, meglio, potrebbe non esistere nel modo in cui esso ci viene presentato. E mi sembra che ciò non sia una considerazione marginale, se si pensa che lo stesso autore usa la fraseologia favolistica del "c'ero anch'io" nel capitolo sui bolscevichi (che dovrebbe invece confermare la presenza di una realtà oggettiva ed esterna al mondo poetico del romanzo).

Altro elemento che depone a favore del punto di vista "interno" sono gli innumerevoli *documenti* sparsi lungo tutta la narrazione. Questo procedimento è abbastanza tipico in Pil'njak e lo ritroveremo, una decina d'anni più tardi, anche nel romanzo *Il Volga si getta nel Caspio*, dove, per esempio, troviamo interi brani tratti pari pari dalle bacheche di qualche sezione di partito, oppure, all'inizio, tutta una lunga descrizione di una centrale idroelettrica che sembra uscita da un'enciclopedia scientifica. Non c'è dubbio che l'ultimo esempio citato ha subito l'influsso della cosiddetta "letteratura del fatto" che nel 1929 aveva avuto la sua teorizzazione in una famosa raccolta di saggi redatta da Čužak (cf. Čužak 1929), anche se non bisogna dimenticare che l'*očerk* (bozzetto), può essere ricondotto alla sua forma poetica a qualche anno prima, precisamente al 1923, quando Furmanov pubblicò il romanzo *Čapaev*, a dimostrazione del fatto che questa tendenza, sviluppatasi dalla scuola formalista (non è un caso che Šklovskij vi aderisse in pieno), era già presente nel periodo in cui fu scritto *L'anno nudo*. Quello che comunque ci preme sottolineare è il fatto che questo tipo di letteratura escludeva in sostanza l'autore come portatore di una sua autonoma visione del mondo, di una sua idea (da qui anche la polemica di Bachtin, insita nel suo saggio su Dostoevskij nel 1929), per cui la realtà esterna giudicata, interpretata, commentata rimaneva fuori dall'orizzonte ideologico dello scrivente e la "professione di scrittore" si riduceva perciò a una semplice (anche se tecnicamente notevole) opera di "montaggio" di singoli pezzi eterogenei intesi come fatto e datità e la cui

"verità" non veniva minimamente posta in discussione. E il documento era uno degli elementi letterari (ovvero diventava tale nel momento in cui veniva inserito funzionalmente nella narrazione) di maggior uso. Il documento, dunque, come punto di vista "interno" alla realtà rappresentante, non filtrata attraverso l'orizzonte ideologico dell'autore (a differenza, per esempio, della funzione dei simboli). Nel romanzo di Pil'njak i documenti coprono quasi tutti gli aspetti del mondo rappresentato: le scritte "sul portone del Cremlino" (5), le insegne dei negozi (di libri e pomodori), la descrizione di uno dei rari "avvenimenti" nella città di Ordynin che ricorda la stesura di un maldestro verbale di polizia (8), e ancora: il "mandato" di Lajtis e l'ingiunzione di Ivan Koloturov al principe Boris Ordynin, la "deliberazione del Tribunale degli Orfani di Ordynin" (5), il "foglietto" in cui vengono esposte alcune tesi dei vecchi credenti (91-92) nel passo dedicato ai "settari" Mark, Donat e Irina, "il capitolo tale del libro delle *Costumanze* comma primo e seguenti" nell'ultimo capitolo (151, 155). Questi documenti hanno la pretesa di presentarsi come "soggettivi" e non appartenenti al mondo raccontato, ma eventualmente a quello "da raccontare" (il rappresentante) e svolgono quindi la funzione di escludere l'autore come mediatore fra la realtà esterna e la realtà interna del mondo rappresentato. Ogni possibile "interpretazione" dell'autore in merito alla realtà esterna confermata e verificata dalla presenza di tali documenti viene perciò messa in dubbio, perdendo in tal modo il suo valore assoluto. Diverso è invece il discorso sui molti passi tratti dal libro di Silvestr "Storia della Grande Russia, della religione e della rivoluzione", libro che appartiene al mondo creato dall'autore e che ha la stessa funzione che in letteratura hanno i diari, le lettere, le confessioni scritte (ma in Dostoevskij questa è un'altra cosa) e che, da un lato, sottolineano l'onniscienza dell'autore-narratore, dall'altro invece rendono assoluto e inappellabile il giudizio sul personaggio che si presenta attraverso i suoi stessi scritti. Nel romanzo di Pil'njak l'arcivescovo Silvestr e i suoi scritti rientrano comunque nell'orizzonte univoco e unicamente valido dell'autore (a differenza di Dostoevskij, dove, per esempio, la confessione di Stavrogin è data come "verità diversa" contrapposta

alla "verità convenzionale" sui cui si basa il giudizio generalizzato sul personaggio all'interno del mondo raccontato).

Ciò che comunque rende esplicita l'intenzione di Pil'njak di sottrarsi alla propria sovranità nei confronti del mondo rappresentato sono i molti passi presenti nel capitolo "Delle libertà" attraverso i sottotitoli "con gli occhi di ...". Questo punto di vista "interno" è dedicato ai personaggi di Andrej (la libertà del nulla), di Natal'ja l'anarchica (la libertà della sofferenza) e di Irina (la libertà del più forte). Questi personaggi rappresentano una particolare posizione nei confronti del mondo che si discosta, per certi aspetti, dalla visione del mondo di Pil'njak, espressa alla fine del "secondo frammento" del quinto capitolo dove egli interviene direttamente con un suo personale giudizio sul perché del fallimento di un certo modo d'intendere la realtà ("non avevano la cosa preliminare: la volontà d'agire, di creare, perché la creazione sempre distrugge"). Così, per esempio, "la poesia di Andrej Volkovič" (con la cui visione della storia l'autore era comunque d'accordo), a cui il mondo appariva "cristallino, trasparente e fragile, come le aurore di giugno" e i cui "pensieri erano limpidi e tranquilli" (72), è chiaramente in contrasto con la percezione della realtà da parte dell'autore, concepita come caotica, dove "correvano il vaiolo nero e il tifo" e dove c'era "morte, sedizione, fame ..." (73). E così pure l'illusione di Natal'ja l'anarchica che credeva possibile un ritorno indolore alla vita naturale del passato, che interpreta gli scavi dell'archeologo Baudek come un punto di collegamento fra scienza e natura, tant'è vero che "con gli occhi di Natal'ja (...) i concetti dell'archeologo Baudek venivano ingarbugliati dai secoli" (74), questa illusione che fa sì che tutti "volevano consumare la pace e la felicità" (74), è in contrasto con la "gioia dell'amarezza" (74) che lo stesso Baudek conosce e con la "felicità d'assenzio" (77) che Natal'ja scopre attraverso la sua esperienza a Raz'ezd Mar, dove aveva visto tutto l'orrore di coloro "nel cui nome si faceva la rivoluzione" (77). E questa coscienza del dolore, questa percezione della necessità di distruggere (anche se per costruire) fa parte della voce dell'autore. In completa antitesi con i due punti di vista soggettivi suddetti è invece "la piccola poesia di Irina" (87). Essa rap-

presenta l'idea secondo la quale soltanto il debole rifiuta la libertà:

Allora penso. So che queste giornate, come mai è accaduto, portano una cosa sola: la lotta per la vita non è per vivere, ma per morire, per questo c'è tanta morte in giro. Al diavolo la favola di non so quale umanesimo. Non mi sento rabbrivire quando penso a questo: che restino pure solamente i forti (...) Al diavolo l'umanesimo e l'etica, io voglio bere sino in fondo tutto ciò che mi hanno dato la libertà, e l'intelligenza, e l'istinto – sì, anche l'istinto, perché queste giornate non sono forse la lotta dell'istinto? (89).

Questo rapporto di Irina con il mondo è soltanto apparentemente simile al punto di vista dell'autore, perché, se è pur vero che Pil'njak s'identifica con l'idea che è necessario vivere, a qualunque costo, distruggendo per creare (in contrasto con Andrej Volkovič), oppure assaporando coscientemente la tragicità del momento contemporaneo, doloroso, ma necessario al cambiamento (in contrasto con Natal'ja l'anarchica), è anche vero che egli non riesce a rinunciare a quell'umanesimo di cui si fa beffe Irina, cercando di trovare quel minimo comune denominatore "umano" che, nonostante tutto, rimane un punto cardine del suo mondo poetico. Che poi questo umanesimo si traduca in una semplice illusione non realizzata in concreto, è un'altra cosa, di cui parleremo più oltre.

Ciò che inoltre rende il mondo poetico del romanzo continuamente variabile nella ricezione e impedisce la focalizzazione della propria prospettiva in un unico punto, è il fatto che le singole "verità" vengono messe continuamente in dubbio. Questo "mettere in forse" la credibilità univoca del proprio mondo poetico si esprime, oltre che al differente punto di vista dell'autore, di cui si è detto, anche in una *continua verifica del raccontato attraverso un secondo raccontato* che riflette l'altra faccia di un episodio, di un personaggio o anche di una semplice immagine poetica. Questo fatto era già stato sottolineato da V. Šklovskij, quando notava che "leggendo un brano (*del romanzo, I.V.*), esso viene continuamente recepito sullo sfondo di un altro. L'orientamento sui collegamenti è dato, noi cerchiamo di dare un senso a questi collegamenti, il che

trasforma la ricezione del brano" (Šklovskij 1925: 128). Il mondo rappresentato è dunque giustamente considerato da Pil'njak come un sistema unico e indivisibile, collegato con riferimenti diretti oppure con semplici allusioni. Così, per esempio, non è possibile staccare la verità sul personaggio di Boris Ordynin da quella sul vecchio Archipov e su Ogonek il Classico. Già di per sé il personaggio di Boris è un personaggio non-finito, giudicato da Egor Ordynin, da Gleb e dall'autore, giudizi che hanno tutti una sfumatura diversa e per certi versi anche contraddittoria (dal giudizio "non convenzionale" di Egor, tipico del personaggio-buffone, a quello assolutorio di Gleb: "Io non posso giudicare", fino a quello univoco dell'autore: non aveva la capacità di distruggere per creare). Inoltre, nel romanzo, Boris rappresenta una ben precisa idea, ovvero la coscienza della fine, idea che si ritrova però anche nell'episodio del suicidio di Ivan Spiridonovič Archipov e in quello di Ogonek il Classico. Se osserviamo perciò la morte del vecchio Archipov tenendo presente i due restanti suicidi, ci rendiamo conto che la dignità della morte del vecchio (che non riesce, ma non per colpa propria, ad afferrare il famoso "minuto" che sconvolge la vita della società e dell'individuo e, piuttosto che languire, decide di andarsene spontaneamente e in piena dignità, da cui il titolo del libro della citazione iniziale *Bytie razumnoe, ili npravstvennoe voz-zrenie na dostoinstvo žizni*) non riesce a riscattare ciò che è invece fondamentale nella simbologia di tutto l'episodio, ovvero, come dice lo stesso Ivan Spiridonovič: "Siam vecchi noi, bisogna far posto ai giovani! Che vivano!" (34). Il "vecchio" dunque deve soccombere, dignitosamente o no, tutto il resto è, nuovamente, "limonatina agrodolce". E, come se ciò non bastasse, un particolare importante collega i tre personaggi. Ogonek il Classico, che cercava di raccattare da Blanmanžov qualche copeco, "si dirigeva in modo sicuro verso di lui" (7), Boris, nella sua conversazione con il fratello Gleb, "rimane seduto in una posizione eretta e rigida, senza piegare le reni, secondo un'abitudine acquisita già a Mosca" (42), a differenza di Gleb che "siede ingobbato" (42), mentre il vecchio Archipov, nella mattinata in cui dal libro di medicina di Danil Aleksandryč trova la conferma della sua malattia incurabile,

posò il libro, si mise a passeggiare, come sempre eretto, non come un vecchio, incrociando le mani dietro la schiena (32).

Ed è appunto questa "rigidità" della morte che fa riflettere: essa è parallela all'immobilità del "torrido cielo" che "riversa un torrido rossastro chiarore", del cui significato simbolico abbiamo già detto e che si contrappone alla flessibilità della vita, immagine evocata dalla "tormenta": "E il vento, e i pini, e la neve: šooja, šoo-oja, šooja... chmuuu! ... E il vento: gviiuuu!" (58), ma ancor più da Irina, per la quale la tormenta è l'occasione che permette al più forte di vincere:

Il corpo ha una vita sua: sto sdraiata e sembra che il mio corpo si allunghi all'infinito, stretto, stretto, e le dita son come serpenti. Oppure, al contrario: il corpo si restringe, la testa affonda nelle spalle. E certe volte il corpo sembra enorme, continua a crescere in modo sorprendente, io sono un gigante e non posso più muovere il braccio, lungo un chilometro (89).

E, a parte la nuova dimostrazione della polifunzionalità della metafora, per cui al termine "gigante" corrisponde l'idea della forza, ma anche della flessibilità della vita, è proprio allora che Irina si rende conto che "in queste giornate (...) la lotta per la vita non è per vivere, ma per morire ..." (89). Questa *immagine ambivalente* della morte che crea la vita è fondamentale per la comprensione della poetica del romanzo. Essa si ritrova anche altrove: nell'idea di Zilotov del concepimento e della morte ("L'altare si arrosserà di sangue. E poi tutto brucerà, anche lo straniero, nel fuoco") (30), nella favola "dell'acqua viva e morta" riferita all'episodio di Natal'ja l'anarchica, nell'episodio della donna che partorisce a Raz'ezd Mar, nell'officina di Taeževo che rappresenta la rinascita, ma dove "la morte e i funerali sono una cosa sola" (134), fino all'episodio dell'ultimo capitolo, dove i falegnami "vendettero tutte le bare in un'ora" (147), considerato il fatto che "quell'inverno le epidemie sventolarono con assiduità il loro nero fazzoletto sulle isbe: tifo, vaiolo, febbri" (147), ma anche, a sottolineare l'ambivalenza vita-morte, dove

i ragazzi si caricavano le bare sulle spalle e le portavano orgogliosi nelle varie isbe /.../ [e le] collocavano nel vestibolo, in un posto bene in vista, e chi ne aveva due, chi ne aveva tre (148);

e, infine, il padrone del villaggio Nikon Borisyč offre da mangiare "agli ospiti gentili" (i falegnami) che "si dimostrarono (...) allegri, scherzosi, cordiali" (148), E, sulla stessa linea, collegata però questa volta direttamente con la tradizione popolare, va inteso il canto finale della fidanzata che canta

con la sua triste melodia da *devišnik* in nome della castità verginale, fra le lacrime, l'altra canzone: Mamma mia altro non sperava che dei suoi figli sbarazzarsi (150),

secondo un'antica convenzione che vuole la fidanzata lagnarsi della propria sorte il giorno prima delle nozze e in cui è insita l'idea ambivalente della rinuncia-conquista. E, a questo punto, diventa logica e perfettamente inserita nella struttura complessiva del mondo poetico di Pil'njak anche l'idea basilare del *rapporto ambivalente distruzione-creazione*.

Questa ambivalenza del mondo poetico di Pil'njak che pretende dal ricevente un continuo adeguamento alla prospettiva del testo, distrugge in esso ogni assolutizzazione, ogni punto di vista semanticamente univoco e valido una volta per tutte. Non è assoluto il preteso umanesimo razionale di Archip Archipov, se è vero che accanto alla fredda coscienza della necessità della morte del padre, ma anche accanto al dolore per la decisione presa:

Tu sei mio padre, ho passato tutta la vita con te, da te ho avuto la vita. Fa male, capisci! ... (36),

che ci riporta all'immagine ambivalente vita-morte, l'autore inserisce un passo tratto da un frammento precedente:

In quel giorno, in quell'ora, il figlio Archip Archipov stava scrivendo al Comitato esecutivo la rude intemerata parola: fucilare (34).

Non è nemmeno assoluto l'amore fra lo stesso Archip e Natal'ja Ordynin, se paragonato ad altri due amori "puri" del romanzo (tutti e tre in contrasto con l'amore mercificato, di cui abbiamo parlato); quello fra Donat Ratčín e Nastja, "meraviglioso e straordinario" (11), quando essi "non parlavano, soltanto sentivano, sentivano unicamente l'immensa loro felicità" (12) e quello fra Ul'janka e Aleksej nell'ultimo capitolo, dove, al primo incontro

le labbra erano bagnate, salate, il respiro era bruciante, venne un profumo di sudore, che era amaro e dolce ed ebbro (144).

Sono tre modi di vivere l'amore, freddo e "senza intimità" il primo, platonicamente casto il secondo (come quello fra Egor Ordynin e Marta) e istintivo, "animale", il terzo. Ed è da questo contrastante modo di intendere un sentimento che alla fine dell'episodio fra Archip Archipov e Natal'ja Ordynin c'è la frase: "Non è una bestia l'uomo per amare come le bestie" (140). E ancora altri punti di vista sono ambivalenti, come la fede, annientata da Silvestr ("Idea! Finzione! ") (57) e messa in ridicolo da Boris che non crede nella conversione del padre Evgraf ("Fai la commedia, santone! ") (61), ma in cui Gleb, "volto da icona", vorrebbe credere, anche se dichiara di averla perduta. E Olen'ka Kunc, che pure rappresenta il razziocinio, il sentimento meccanico e che ha dimenticato, per usare le parole di Gleb, "la civiltà dello spirito", prova "compassione per Andrej Volkovič" (25) sfuggito all'arresto ordinato dal suo amante Jan Lajtis. E infine, come ultima annotazione, non è nemmeno assoluta l'idea che la "tormenta" tutto livella, escludendo dall'azione ogni forza individuale che cerca di resistere con le sole proprie forze al caos della vita. È l'idea, rifiutata, di Boris Ordynin:

Allora pensavo di essere un centro dal quale si dipartivano raggi, pensavo che la mia persona fosse tutto. Poi ho imparato che nella vita non vi sono raggi e non vi sono centri, che c'è la rivoluzione, e che tutti sono pedine fra gli artigli della vita... E a questo non posso rassegnarmi! (43).

Ed è anche l'idea di Južik, questa volta però accettata, che crede nella necessità del livellamento:

Quando si pensa alle stelle, si comincia a sentire come siamo insignificanti. La terra è una prigione effimera, che siamo noi, uomini? Che significano la nostra rivoluzione e l'ingiustizia? (71).

Ma che dire a questo punto del numero impressionante di personaggi che operano nel romanzo (ben 64, di cui più di una trentina supera la semplice annotazione marginale) e tutti con nome e cognome, presentati cioè dall'autore come individui e non come massa anonima. Un altro modo, dunque, per parlare di qualcosa di "grande", che Belyj identificava con "il male, la menzogna, la crudeltà e la vigliaccheria" (Belyj 1922: 22; cito da Buznik 1975: 103), nel nostro caso la rivoluzione, senza dimenticare il "piccolo", nel nostro caso l'individuo.

Il cronotopo

L'anno nudo, come entità temporale reale, è il 1919 e il tempo cronologico naturale degli avvenimenti descritti nel romanzo va dall'autunno del 1918 all'autunno 1919 con un prolungamento finale fino alla sera di Natale dello stesso anno. Il corso naturale degli avvenimenti inizia "nei primi giorni della rivoluzione" (111) (da cui anche il titolo del frammento: "Prima agonia") con la cacciata del principe Boris Ordynin dalla "tenuta sovietica di Poreč'e" (112-113) e con il "crepuscolo autunnale quando il cielo è nevososo e invernale" (118), con cui inizia la descrizione degli avvenimenti di Raz'ezd Mar. Si arriva quindi al marzo del 1919 e alla rinascita dell'officina di Taeževo, in aprile, "inaspettatamente, arrivarono gli anarchici" (69) nell'ex casa degli Ordynin a Poreč'e; gli avvenimenti centrali del romanzo si svolgono in giugno e luglio (Lajtis-Olen'ka-Zilotov, morte del vecchio Archipov, la vita fra gli anarchici di Andrej, Natal'ja l'anarchica e Irina, l'incendio del monastero), come pure gli avvenimenti all'interno della famiglia Ordy-

nin e il suicidio di Boris. In agosto muore la comune di Poreč'e, in autunno nasce l'amore fra Archip Archipov e Natal'ja Ordynin, mentre è già inverno quando, nell'ultimo capitolo, Ul'janka e Aleksej preparano le loro nozze ("Inverno. Dicembre. Festa di Natale") (149). Lo spazio complessivo del mondo rappresentato nel romanzo è chiaramente diviso fra la città di Ordynin e la campagna (Černye Rečki, Raz"ezd Mar). Oltre a ciò, nell'introduzione, la descrizione della vita nella città di Ordynin copre, dal punto di vista cronologico, più di un secolo di avvenimenti (meglio, di non-avvenimenti). Dal punto di vista strettamente teorico una cronotopia di questo tipo appartiene per eccellenza ai romanzi in cui prevale il punto di vista "esterno", con un tempo abbastanza ampio (un anno e più), con degli spazi ben delimitati e addirittura non intercambiabili, secondo quel principio letterario che vuole il cronotopo portatore di contenuti sostanziali e funzionali all'interno di un'opera d'arte (cf. Bachtin 1979: 231-405). Inoltre sarà bene ricordare che i modelli culturali di cui si parlava all'inizio compaiono sì all'interno di uno stesso spazio (la città di Ordynin) contemporaneamente e si sovrappongono l'un l'altro, ma è anche vero che nel capitolo introduttivo essi agiscono entro modelli cronotopici ben delimitati. Così, per esempio, la *Kitaj-gorod* moscovita è divisa in giorno e notte: "Di giorno la *Kitaj-gorod* (...) veramente Europa, (...) Ma di notte (...) usciva fuori quella Cina senza tubini..." (16-17). Inoltre, la stessa vita dei mercanti di Ordynin può essere divisa fra uno spazio "privato" (la casa, gli amici), dove vi-ge predominante il modello "arcaico" e uno spazio "pubblico" (il tribunale, la libreria, la scuola, i circoli), in cui invece domina il modello culturale europeizzato. Eppure è lo stesso autore che invita il lettore a non considerare questa componente spaziotemporale come assoluta (a parte il fatto, ripeto, che i modelli culturali operanti all'interno del romanzo s'intrecciano), quando avverte che la complessità del mondo esterno è tale da non poter essere definita e chiusa entro una precisa collocazione cronotopica vigente all'interno del mondo rappresentato:

Per la città, invece (per la città di Ordynin) è luglio, e notti e au-

rore, tutto l'anno, Ognuno del resto ha i suoi occhi, la sua strumentazione, il suo mese (18).

Non è dunque un caso che questa apparente ampiezza epica che si ricava dall'analisi del tempo cronologico naturale dello svolgersi degli avvenimenti sia in netta contraddizione con il tempo del raccontato (narrativo) che subisce una brusca restrizione e si risolve nel racconto di poche giornate. Così, per esempio, in due sole giornate (del mese di giugno) troviamo tutta la storia iniziale di Olen'ka-Lajtis-Zilotov, il tentativo di arresto di Andrej Volkovič, la morte del vecchio Archipov e in due giornate si svolge anche tutta la storia della famiglia Ordynin, dalla conversazione notturna di Gleb e Egor fino al suicidio di Boris. E due giorni (in luglio) dura anche la preparazione dell'amplesso simbolico fra Olen'ka e Lajtis, compreso l'incendio e la serie di arresti. E "in quegli stessi giorni perì la Comune di Poreč'e" (106), come descritto nel quinto capitolo. Egualmente gli altri episodi (Raz"ezd Mar, Taeževo, Natal'ja-Archip) hanno un tempo narrativo brevissimo che non supera le due giornate. Il cronotopo del raccontato segue dunque una logica "interna" e l'ampiezza epica apparente del romanzo si risolve in una visione "verticale" della realtà circostante in cui gli estremi si toccano a vicenda a sottolineare la continua metamorfosi di una stessa realtà. Il tempo, ampio all'esterno, ma estremamente ridotto all'interno del mondo raccontato, elimina inoltre ogni possibilità di considerare "in evoluzione" le storie e i personaggi del romanzo. È in sostanza un modello cronotopico già attuato da Dostoevskij e ripreso più tardi anche da Belyj nel suo romanzo *Pietroburgo*. Anche il cronotopo del romanzo *L'anno nudo* sottolinea l'ambiguità (o l'ambivalenza) del mondo rappresentato, tanto più che l'anno "nudo" 1919 non è, come già abbiamo visto, un periodo di tempo in cui si sta sviluppando un processo storico in prospettiva, ma, al contrario, un "minuto" che "si collega con il corso della nostra vita" e in questo "minuto" la complessità della vita non può certamente essere ridotta a schemi predeterminati e assolutamente validi una volta per tutte.

La soluzione illusoria

In base alle considerazioni che abbiamo fin qui svolte non credo sia possibile definire *L'anno nudo* come romanzo "tendenzioso". Questa affermazione è sorretta in primo luogo dalla constatazione che la particolare struttura narrativa dell'opera svela nell'autore una chiara coscienza della molteplicità dei punti di vista possibili di fronte al rappresentante e richiede perciò, di rimando, al lettore un continuo adeguamento al testo (cambio di prospettiva nei confronti del rappresentato). Risulta altresì chiaro che ogni tentativo di individuare in maniera assoluta la soluzione "catartica" reale (e non metaforica, quale risulta dal testo poetico attraverso il simbolo della tormenta-rivoluzione) proposta dall'autore, si sgretola di fronte all'ambiguità (in senso poetico) e all'ambivalenza del mondo rappresentato. Una soluzione univoca non esiste, esiste solamente *l'illusione di una soluzione*, il che è naturalmente diverso. Abbiamo già osservato come non sia poi tanto difficile individuare gli elementi "in positivo" presenti nel romanzo, elementi che in qualche modo lasciano aperta una "via d'uscita" al "caos" del mondo rappresentato. Essi possono essere raggruppati in tre "mondi raccontati"; quello della "civiltà dello spirito", secondo l'espressione di Gleb Ordynin, umanamente "puro", riconoscibile nei personaggi di Andrej Volkovič, di Natal'ja l'anarchica, oltre che naturalmente di Gleb; quello del "mondo reale futuro", razionale e anche un po' freddo, ma pienamente cosciente della necessità di sopravvivere (ma anche di morire), a cui appartengono il bolscevico Archip Archipov, suo padre Ivan Spiridonovič (la morte come condizione della vita), Natal'ja Ordynin, Baudek, l'officina di Ta-eževo, ma anche Irina, Mark e Donat (i "settari"); quello del "mondo naturale dell'amore" a cui appartengono Donat Ratčin e Nastja, Ul'janka e Aleksej (ma *non* Archip e Natal'ja Ordynin). Questi mondi raccontati sono individuabili in primo luogo attraverso la loro particolare struttura poetica: specialmente i due episodi che indicherebbero una possibile "via d'uscita", ovvero la necessità del "vecchio" di far posto al "nuovo" nell'episodio del suicidio del vecchio Archipov e il "continuare a vivere e lavorare" che sta alla base

dell'episodio fra Archip Archipov e Natal'ja Ordynin, si differenziano dal resto per una chiara *intonazione realistica del raccontato*. Questi tre mondi raccontati "in positivo" dovrebbero essere contrapposti rispettivamente ad altri tre mondi raccontati "in negativo": quello del "mondo della disgregazione cosciente e/o inconscia", di cui fanno parte Arina Davidovna, le figlie Lidija e Katerina, il figlio Egor, il padre Evgraf e naturalmente il principe Boris Ordynin; quello del "mondo basato su una tradizione fasulla (europea) e/o irrealizzabile", a cui invece appartengono Lajtis, Olen'ka, Zilotov, Sergej Sergeevič, Silvestr e la sua idea sulla tendenza "antistatale" del popolo russo, gli anarchici e Ivan Koloturov; e, infine, quello del "mondo meccanico dell'amore", in contrapposizione all'amore mercificato e inteso come puro sesso, di Lajtis-Olen'ka, Boris-Marfa, Mašucha-Uryvaeva-Donat Ratčin. Affermare però che i mondi raccontati "in positivo" rappresentano la "soluzione" proposta dall'autore, significa non tener conto della complessità della struttura narrativa in cui essi sono inseriti, complessità che, come già abbiamo osservato, presuppone una lettura del testo a più strati (storica, simbolica e, da prospettive diversificate, poetica) che esclude ogni possibilità di assolutizzare questa o quella posizione sul mondo rappresentata nel romanzo.¹⁶ Come queste posizioni all'interno del romanzo siano tutt'altro che univoche, risulta chiaro dall'analisi che abbiamo fin qui condotto.

Eppure, nonostante tutto quanto si è detto finora, i personaggi di Gleb Ordynin, di Andrej Volkovič e, in parte, di Natal'ja l'anarchica, sono gli effettivi portatori dell'idea di Pil'njak, secondo la quale soltanto un ritorno alla vita naturale, spirituale, contrapposta alla disumanizzazione e alla meccanizzazione europea, dovrebbe permettere e favorire la rinascita della Russia. È un'idea che indubbiamente ci riporta a un umanesimo che non trova riscontro nella realtà poetica del romanzo, dove non esistono valori assoluti,

16 Cade così anche il presupposto delle "linee parallele" à la Tolstoj, dove il punto di vista univoco dell'autore è dato anche dalla rappresentazione di una stessa realtà a più livelli d'intreccio che si ricompongono idealmente soltanto nella superiore prospettiva dell'autore (cf., per esempio, le due linee parallele, divenute ormai classiche, Kitty-Levin e Anna-Vronskij).

perché non esiste nemmeno un punto fermo da cui sia poi possibile gerarchizzare questi valori. E infatti, anche l'umanesimo di Pil'njak si risolve in *pura illusione*, ovvero in una soluzione appena prospettata che rientra nel mondo del possibile, ma non in quello della concretezza e della fattibile realizzazione. Così, per esempio, Gleb Ordynin non riconosce più la realtà che lo circonda ("la giovinezza" che "si sdoppia per via di questa fastidiosa rivoluzione") (38) e la sua idea "spirituale" (umanistica) risulta essere un puro sogno:

È duro morire, Nataša! Hai fatto caso che in casa nostra gli specchi sono diventati opachi e grigi, che sono molti? Io ho sempre paura di vedervi specchiato il mio viso. Tutto è infranto, tutti i sogni (63).

E sono sogni "di dipingere e di pregare" e di una "fanciulla luminosa" (38). E i pensieri di Andrej, che vive della libertà di "non conoscere il proprio domani" (64), sono anch'essi sogni:

Quella sera Andrej ritornò alla chiesa di San Nicola e, trattenendosi lì, rivisse ancora una volta in modo acuto, doloroso e tenero, tutta quella felicità, la sua felicità, che era creata in lui dal sogno, dalla rivoluzione; dal sogno della verità della miseria, della giustizia, della bellezza: delle chiese antiche cinque secoli (71-72).

E come "le chiese antiche cinque secoli", anche il passato è un sogno, un'illusione. A esso si erano aggrappati Baudek e lo stesso Gleb Ordynin che "erano venuti a scavare" e che avevano trovato "i resti di una città antica" (73). Chi aveva messo in piedi quella città era poi sparito dalla storia e i resti "si dissipavano come cenere al primo contatto" (73). Un'altra illusione svanita, quella di credere nella validità assoluta del momento "attuale" (la "tormenta"). E, di rimando, quale soluzione può proporre "il torrido cielo" (l'immobilismo), quando la città di Ordynin dorme "il suo sonno da sveglia, la città di Ordynin fatta di pietra" (93) e quando "in giorni come questi si sogna da svegli" (19). E che il destino di questi sogni sarà quello di rimanere tali, senza riuscire a entrare

nel mondo del concreto (nella "via d'uscita" reale, appunto), risulta chiaro, quando, ancora nel mondo del possibile, Gleb e Andrej si ritrovano a Raz"ezd Mar, punto d'incontro di tutta la complessità della vita (caotica) che è impossibile comprendere, interpretare, spiegare, giudicare, assolutizzare:

Uno è l'interrogativo – alla maniera di Dostoevskij – un piccolo interrogativo: il capostazione di Raz"ezd Mar non era forse Andrej Volkovič o Gleb Ordynin? O, altrimenti: Gleb Ordynin e Andrej Volkovič non erano l'uomo che bruciava nell'ultimo rosso incarnato della tisi? Non erano i nostri russi Ivan Durak, Ivan lo Zarevič? È oscuro questo terzo frammento del trittico (131).

E come non potrebbe essere "oscuro", quando ogni via d'uscita è preclusa e anche l'illusione si sgretola di fronte all'ambivalenza del caos rappresentato? Anche l'accento a Dostoevskij non è per nulla casuale: "alla maniera di Dostoevskij" (*po-dostoevski*) significa rimettere tutto in discussione, non fermarsi mai, non assolutizzare nulla, considerare il mondo per quello che è, con le sue diverse e contrapposte "verità". E risulta di conseguenza illusorio anche il mondo di Ivan lo Zarevič e quello di Ivan Durak, "dove la semplicità e la verità vincono l'ingiustizia" (27), e quello di Dobrynja-Cintura d'Oro-Nikitič che "gettava bianche stelle sul ghiaccio del cielo" (144), come del resto quello, infine, di Il'ja di Murom che dovrebbe "ergersi" (ma non è immagine di morte?) di fronte alla "tormenta" (153-154). Ed è un'illusione, con il mondo di Andrej, anche

la Russia con la sua epoca dei torbidi, con le rivolte di Sten'ka Razin e di Pugačev, con il 1917, con le sue foreste e le sue steppe, con le paludi e i fiumi, i folletti delle acque e dei boschi, con le antiche chiese, le icone, le byline, i riti pagani, con Iulia Lazareva e con Andrej Rublev (70)

ed è, di conseguenza, illusorio lo stesso mondo esaltato, quasi con le stesse parole, da Gleb Ordynin nella sua conversazione con Silvestr. E, per finire, la stessa Rivoluzione, la Russia, sono

una "favola":

Ivan Durak è definitivamente perduto, non gli rimane più nulla, non può neppure morire. Ivan Durak vince, perché in lui c'è la verità, la verità che vince l'ingiustizia. Ogni ingiustizia perirà. Tutte le fiabe sono fatte d'un intreccio di dolore, di paura e d'ingiustizia e le districe soltanto la verità. Guardatevi attorno, in Russia adesso c'è una fiaba. È il popolo che crea le fiabe (...). Guardatevi attorno; è una favola. Odora d'assenzio, perché è una favola (78-79).

È giusto, soltanto la verità districe l'intreccio di dolore, di paura e d'ingiustizia (l'illusione umanistica di Pil'njak), ma come fare, se non esiste una verità assoluta al di sopra delle parti, ovvero se in questo romanzo e in questa struttura una simile verità non è possibile.

La struttura grottesca

Dovendo ora ricapitolare brevemente quanto detto fino a questo momento, si rende necessario definire anche il *tipo di struttura poetica* a cui corrisponde il romanzo *L'anno nudo* di Pil'njak. Vediamo innanzitutto alcune considerazioni riassuntive generali:

1) Il romanzo nasce in un momento di crisi profonda della società russa, anche se a essere messo in discussione non è soltanto il mondo russo, ma più in generale europeo, con la scomparsa dei grandi imperi del passato e con un ribaltamento di valori che costringe l'individuo a rivedere completamente la sua posizione sul mondo e su se stesso. Nessuna soluzione è a portata di mano, il passato è distrutto, ma del futuro si intravedono appena i contorni, per lo più fumosi. Il "comunismo di guerra" si dimostra praticamente insostenibile dal punto di vista economico e di lì a poco verrà instaurata la Nep che rimetterà nuovamente in discussione anche quei valori rivoluzionari che fino a poco tempo prima avevano la pretesa di essere assoluti. Tutto ciò senza dimenticare che l'arretra-

tezza della società russa costringe il potere rivoluzionario a dare impulso all'industrializzazione con il chiaro intento di creare (dopo la rivoluzione vittoriosa) le condizioni basilari per la costruzione del socialismo. Dal punto di vista artistico la realtà esterna si sta sgretolando sotto i colpi di problemi che al momento sembrano irrisolvibili (a meno di non intendere la realtà in maniera fideistica e dogmatica).

2) Il romanzo *L'anno nudo* si inserisce in questo contesto storico, sviluppando i temi della civiltà meccanica europea, del conflitto città-campagna, del dogmatismo rivoluzionario, della burocrazia che anche da un punto di vista culturale mal si adegua alle aspirazioni della gente e, più in generale, del vivere giorno per giorno senza pensare al domani. Il mondo raccontato di Pil'njak certamente non si pone nei confronti di questi temi in modo "realistico-obiettivo", bensì variabile (dal punto di vista del significato che la realtà esterna può di volta in volta assumere), a volte incomprendibile (a meno di non considerare la logica "interna" del romanzo) e addirittura in maniera "bestiale". Dietro a questo mondo raccontato in maniera frammentaria e spesso iperbolizzandone gli aspetti più disparati è comunque possibile individuare chiaramente il mondo reale "esterno". Il rappresentante non è dunque un'invenzione (o visione) arbitraria dell'autore, esiste oggettivamente anche al di fuori del mondo rappresentato (anche se non è detto che questo "esistere" sia fondamentale per il processo storico in atto). È invece "creazione soggettiva" dell'autore la trasposizione artistica di questo mondo esterno nel mondo interno dell'opera d'arte.

3) Il mondo raccontato dell'autore esclude ogni assolutizzazione e richiede un continuo cambiamento di prospettiva sia da parte dell'autore, sia da parte del lettore. Gli elementi ironici, satirici e comici presenti all'interno del romanzo risultano ambivalenti e sono diretti (anche se con diversa intensità) sia a chi è l'oggetto di questo riso (il ricevente), sia a chi ne è il soggetto (il mittente). Il cronotopo sottolinea la presenza contemporanea di più "verità" all'interno di una stessa realtà (esterna e interna). Cercare

in questo contesto degli schemi razionali e univocamente validi risulta impossibile.

4) Il mondo raccontato del romanzo non dà soluzioni, anche se è possibile intravedere più di una via d'uscita, sia dal punto di vista poetico (il realismo di Pil'njak), sia da quello morale (l'umanesimo di Pil'njak).

5) Le soluzioni proposte rimangono comunque a livello d'illusione, non entrano nel mondo del concreto e non prendono il sopravvento, essendo esse stesse ambivalenti e lontane perciò da ogni possibile valore assoluto.

Un simile rapporto dell'autore nei confronti del mondo rappresentante e del mondo rappresentato (questo rapporto include anche la reazione variabile del lettore) si esprime in letteratura attraverso una *struttura grottesca*, così come questo termine viene inteso nelle sempre più frequenti teorizzazioni di questi ultimi anni (Skaza 1977-1978; Skaza 1982).¹⁷ È l'unica struttura poetica capace di sostenere un tessuto testuale come quello presente nel romanzo *L'anno nudo*. Questa affermazione non sembri arbitraria (purché si intenda esattamente il termine "grottesco"), essa è sostenuta dalla realtà testuale oggettiva del romanzo che abbiamo cercato di analizzare senza il peso di posizioni preconcepite egualmente presenti sia nella critica occidentale, sia in quella sovietica.

Pil'njak e Belyj

Il fatto di aver individuato la particolare struttura poetica del romanzo di Pil'njak ci permette di svolgere un'ulteriore consi-

17 Skaza svolge un'analisi storico-tipologica delle costituenti invariante del grottesco inteso come categoria estetica particolare, basandosi, sintetizzandole criticamente, sulle opere di Bachtin 1965 e 1972, nonché Kayser 1957 e Kott 1961 (e altri ancora).

derazione sul suo rapporto con Andrej Belyj (più precisamente con il romanzo *Pietroburgo*), rapporto del resto già ampiamente analizzato da altri in svariate occasioni. Non è perciò mia intenzione svolgere un'analisi parallela¹⁸ delle due opere. Ciò che mi preme sottolineare è che nel romanzo di Pil'njak vi sono elementi tali da poter affermare che ci troviamo di fronte a un problema di *evoluzione letteraria* nei confronti del simbolismo di Belyj e che questa evoluzione segna allo stesso tempo la fine delle suggestioni tematiche del simbolismo e l'inizio di un rapporto diverso con la realtà circostante che avrà il suo sviluppo in alcuni dei romanzi più interessanti degli anni '20.

È noto che il romanzo *Pietroburgo* di Andrej Belyj era inteso inizialmente come la seconda parte di una trilogia, iniziata con *Il colombo d'argento* e che doveva concludersi con il romanzo *Epopèa*. Questa terza parte della trilogia non è mai stata scritta da Belyj. Egli subì in pratica la stessa sorte di Gogol', quando si accinse a scrivere il "purgatorio" (e il "paradiso") delle sue *Anime morte*. Fintantoché Gogol' era alle prese con la disgregazione della Russia dei proprietari terrieri, la trasposizione artistica di questo mondo "negativo" gli riuscì alla perfezione, quando invece, per le ben note ragioni, cercò di mostrare anche ciò che di "positivo" poteva es-

18 I motivi paralleli nei due romanzi sono molti e sono stati sottolineati in svariate occasioni. Così, per esempio, l'asse fabulativa Zilotov-Lajtis-Olen'ka ci riporta al romanzo di Belyj *Il colombo d'argento* in cui ritroviamo il triangolo Darjalskij-Kudejarov-la moglie Matrena e dove, dall'unione fra Darjalskij (Europa) e Matrena (Russia), dovrebbe nascere "il salvatore" lungamente atteso dai settari, adoratori del "colombo d'argento"; altro motivo parallelo è il simbolo della marcia vittoriosa del panmongolismo: "i berretti della Manciuria" sulle teste dei soldati che tornano dalla guerra russo-giapponese in Belyj nel romanzo *Pietroburgo* e "gli occhi obliqui, simili ai bottoni dei cappotti dei soldati russi" nel romanzo di Pil'njak. Altro elemento che accomuna i due scrittori è, per esempio, la convinzione che il "caos" esterno non è più tale nel momento in cui esso riesce a entrare nella coscienza dell'individuo, trasformandosi in questo modo in "cosmo". E, infine, la dipendenza di Pil'njak da Belyj per ciò che riguarda la cosiddetta "prosa ritmica" trova concorde in pratica tutta la critica contemporanea.

serci in un simile mondo, si accorse (con orrore, probabilmente) che dalla sua penna continuavano a uscire immagini deformate, mentre, allo stesso tempo, i personaggi portatori dell'idea "costruttiva" (per esempio, Kostanžoglo, nella seconda parte delle *Anime morte*) risultavano artisticamente deboli e non convincenti. Come andò a finire è cosa nota. Trasportando questo fatto (che non è solo storico-biografico, ma profondamente poetico) all'opera di Belyj, risulta chiaro che egli riuscì a raffigurare il "caos", mentre il "cosmo" gli si sgretolò fra le mani. E il "cosmo" doveva appunto essere l'ultima parte della trilogia, dove le due parti in conflitto (l'Oriente e l'Occidente) dovevano trovare il loro punto d'incontro e la pacificazione nella figura di Cristo Salvatore (luce d'Oriente), secondo le indicazioni di V. Solov'ev.

La particolare struttura grottesca (cf. Skaza 1974) del romanzo di Belyj non dà all'autore la possibilità di ergersi al di sopra delle parti in conflitto. Risulta di conseguenza improponibile ogni via d'uscita che possa realizzarsi nel mondo del "concreto". L'orientamento generale del romanzo si risolve infatti nel terrore apocalittico di fronte alla marcia vittoriosa dell'Occidente meccanizzato e razionale (la città di Pietroburgo) e dell'Oriente distruttivo (il pan-mongolismo). La paura della catastrofe, la fine della cultura, la visione escatologica della realtà ebbero il sopravvento di fronte alla possibilità di un epilogo "concreto" (anche se d'ispirazione mistica) nella venuta di Cristo. Ciò che rimane di questo possibile epilogo nel romanzo *Pietroburgo* è solo l'illusione di una soluzione, anche questa illusione si disgrega però di fronte all'impossibilità dell'autore di fissare (focalizzare) il mondo da un punto di vista fermo e univoco. Ed è proprio questo rapporto dell'autore con la realtà esterna e con il proprio mondo poetico a determinare anche la particolare struttura grottesca del romanzo. In questo modo il tema-illusione della venuta di Cristo viene sostituito dall'immagine tutt'altro che pacificatrice del pianeta Saturno, simbolo del "pan-mongolismo", mentre la concreta immagine di Cristo non va aldilà della parodia. E appena percepibili sono i restanti temi-illusioni presenti nel romanzo: quello della fuga dalla città e quello dell'antica Rus'. Il primo è svolto nell'epilogo, con la fuga di Ableuchov

in Egitto, il secondo all'inizio, nel prologo, con la comparazione fra Mosca (metropoli), Kiev (madre di tutte le città russe) e Pietroburgo-San Pietroburgo-Piter (punto matematico). Ed è tutto. Anche l'illusione scompare di fronte al caos, rimane soltanto la capacità artistica di rappresentare questo caos.

Per ciò che riguarda il romanzo *L'anno nudo* di Pil'njak il discorso mi sembra sostanzialmente diverso. Effettivamente è vero, come abbiamo visto, che anche per Pil'njak la struttura grottesca impedisce all'autore di imporre la propria visione del mondo, di "oggettivizzare" la realtà esterna e di "oggettivizzare" anche la realtà poetica interna del romanzo. Egli stesso si ritrova coinvolto nell'ambivalenza del rappresentato e perciò le soluzioni proposte rimangono illusioni che non riescono a inserirsi nel mondo del concreto. Mi sembra però altrettanto vero che i temi-illusione che Pil'njak propone (il ritorno alla vita spirituale, il lavoro come condizione per "continuare a vivere", la rinascita dell'officina di Taeževo come volontà "costruttiva" per superare il caos della "distruzione") vanno ben aldilà di una semplice indicazione che si sgretola di fronte alla funzione catartica (anche se metaforica) della rivoluzione-tormenta, per cui rimarrebbero soltanto la morte e la distruzione, senza alcuna possibilità alternativa. Quello che, a proposito di Belyj, veniva definito da Šklovskij (Šklovskij 1974: 258) come l'insuccesso della "soluzione realistica" (inteso anche qui in senso morale e poetico, per cui il segno da metafora diventa reale), acquista in Pil'njak una consistenza sconosciuta in Belyj. E non si tratta soltanto di un superamento "filosofico" delle tendenze simboliste (come, per esempio, l'antroposofia di Steiner), né, tanto meno, delle visioni mistiche derivate da Solov'ev (tendenze che, entrambe, hanno comunque scarso rilievo artistico all'interno del romanzo *Pietrobrugo* di Belyj), si tratta in primo luogo di un superamento della linea *poetica* che, pur fra mille contraddizioni, non esclude dal rappresentato il *concetto poetico* di "realismo". Ciò mi sembra particolarmente interessante, perché una delle accuse che maggiormente venivano mosse a Pil'njak riguardava propria la "forma" (da intendersi come sistema poetico), definita "eclettica", "caotica" ed "epigona" (derivata da Belyj, appunto), senza rendersi

conto dello sforzo che Pil'njak aveva compiuto per uscire dall'influenza di Belyj, superandone sia i concetti filosofici, sia quelli poetici. Il fatto che soltanto in parte ci sia riuscito, non significa certamente che si possa considerare Pil'njak come puro "epigono", al contrario, egli è riuscito a superare innanzitutto il momento escatologico (apocalittico) della visione del mondo di Belyj (ma anche di Remizov con lo *Slovo o pogibeli Russkoj zemli* e di Zamjatin con *Peščera*), contrapponendo ad essi l'idea ambivalente della "creazione che sempre distrugge", il che è fondamentalmente diverso, e in secondo luogo è riuscito a far entrare, con ben altra consistenza di Belyj, in un concetto poetico "realista" la metafora (come, per esempio, nell'episodio del suicidio del vecchio Archipov). Dal punto di vista *ideologico* Pil'njak è molto più vicino a Blok, specialmente al poema *Il giardino degli usignoli* (*Solov'inyj sad*), dove viene chiaramente affermata la necessità di continuare a vivere e lavorare, pur nel "caos" del momento contemporaneo, pena la perdita di ogni contatto con la realtà effettiva (rispettivamente: "... saliva un granchio spaventato / fra le fessure degli scogli. / (...) ma con un altro si scontrò / e combattendo cadde giù."; e inoltre: "... scendeva un uomo a lavorare / con l'asinello non più mio." (Blok 1961: 70). Questa evoluzione di Pil'njak non è naturalmente unilaterale e chiaramente espressa nel romanzo, la contraddittorietà del suo mondo poetico (*l'ambivalenza grottesca*) impedisce a queste tendenze di esprimersi in maniera univoca, ciò nonostante esse esistono nel romanzo e rappresentano uno stadio evolutivo importante nello sviluppo del romanzo russo degli anni '20.

Conclusioni

Ciò che la critica contemporanea all'uscita del romanzo *L'anno nudo* non era in grado di comprendere, è che Pil'njak rinuncia a considerare l'uomo in letteratura come colui che deve per forza (a seconda, se è "buono" o "cattivo", "pro" o "contra") trovare una soluzione concreta alle sue aspirazioni (soluzione che può essere vit-

toriosa o perdente e perciò anche tragica), una sintesi irrinunciabile fra il mondo esterno e il proprio contributo al processo storico in atto. Al massimo all'uomo è concesso di vivere l'illusione di una possibile sintesi con la realtà esterna e, di conseguenza, l'illusione di una propria soluzione. Se consideriamo soltanto una delle invarianti costituenti il grottesco, come dice Skaza, "la catarsi con rellitti di utopia, nei cui confronti però assume un rapporto ambivalente" (Skaza 1977-1978: 81; Skaza 1982), ci rendiamo subito conto che *L'anno nudo* di Pil'njak non è certamente l'unico romanzo degli anni '20 ad aver seguito questa strada. Da questo punto di vista ci sono perlomeno due linee principali lungo le quali si sviluppa il romanzo russo degli anni venti, due linee che potrebbero essere convenzionalmente definite con i termini contrapposti di *romanzi dell'illusione* e *romanzi delle soluzioni pseudoconcrete*. E non è un caso che il dibattito attorno a una presunta linea ideologica "chiara" dell'autore si fa più serrato (e contraddittorio), ogniqualvolta ci troviamo di fronte a qualche romanzo "strano", "incomprensibile", che "non rispecchia la realtà" e che non dà soluzioni univoche. L'ultimo tentativo di "trovare la soluzione" è quello, fallito, di D-503 nel romanzo *Noi* di Zamjatin. Ma già la casa dei Turbin nel romanzo *La guardia bianca* di Bulgakov, che pure rappresenta ancora il valore assoluto della "pura umanità" che resiste al mondo disumanizzato esterno, si sgretolerà nelle opere successive dello scrittore e il "quotidiano" avrà il sopravvento sull'"eterno". E nello stesso modo la "grande" rivolta di Mit'ka Vekšin nel romanzo *Il ladro* di Leonov (prima versione) contro l'imborghesimento del periodo della Nep si dissolve nell'illusione di una lotta assoluta a contatto con una realtà indefinita e nell'illusione di un'ipotetica rinascita dell'eroe principale; similmente si dissolve a contatto con la realtà il valore assoluto supposto della "città del sole" nel romanzo *Čevengur* di Platonov. Ma è innanzitutto pura illusione la "congiura dei sentimenti" di Kavalero e di Ivan Babičev nell'*Invidia* di Oleša, dove la "pura umanità", contrapposta al "salicciaio" Andrej Babičev, non va aldilà del sogno, delle intenzioni, anche della cattiveria, e si risolve, alla fine del romanzo, in un'immagine auto-commiserante della propria diversità, da vero uomo

del sottosuolo.

Dall'altra parte invece, con Fadeev, Gladkov, Serafimovič, Gor'kij e altri, il romanzo russo degli anni venti segue la linea delle soluzioni pseudoconcrete (pur rimanendo, al momento, nell'ambito letterario) e la struttura poetica su cui queste "soluzioni" si basano afferma l'assoluta necessità di porsi nei confronti del rappresentante e del rappresentato in modo chiaro e univoco (il contrario cioè di ambivalente).

Dal punto di vista poetico i "romanzi dell'illusione" rappresentano un tentativo, importante per la letteratura russa, di allacciarsi al contemporaneo sviluppo del romanzo europeo che con il *Castello* di Kafka segna in pratica l'inizio del romanzo contemporaneo, quando all'uomo in letteratura non si chiede più di cambiare il mondo, ma, al massimo, ed è già uno sforzo non indifferente, di non perdere la propria identità facendosi inghiottire dalla "realtà esterna".

E non è un caso che il destino abbia riservato agli autori sovietici citati (nel bene e nel male) un trattamento per molti versi simile (forse con l'eccezione di Leonov, di cui però non vanno dimenticate le violente critiche alla prima stesura del romanzo *Il ladro*). Una parte di essi offriva non soluzioni, ma illusioni, quando da essi si pretendevano certezze assolute. Non voglio entrare nel merito della questione se allora fosse o meno importante dare delle certezze, Probabilmente lo era, anche se queste "certezze" l'arte difficilmente è in grado di dare. Resta però indubbio il fatto che la letteratura russa del primo periodo sovietico, eliminando (fisicamente o moralmente) coloro che per primi avevano capito che il rapporto uomo/società del ventesimo secolo stava cambiando radicalmente, ha perso il treno con lo sviluppo letterario europeo. E le conseguenze sono state decisamente tragiche.

ПИЛЬНЯК И ДОСТОЕВСКИЙ*

В романе Бориса Пильняка *Голый год* имя Достоевского упоминается дважды. В первом случае оно встречается в речи героя, а во втором оно прямо относится к речи автора (в конце пятой главы, посвященной "хаосу" в Разъезде Маре): "Вопрос один, – по-достоевски, вопросик: тот дежурный с «Разъезда Мара» не был ли Андреем Волковичем или Глебом Ордьниным?" – И иначе: – Глеб Ордьнин и Андрей Волкович – не были ли тем человеком, что сгорал последним румянцем чахотки? – Эткими русскими нашими Иванушками-дурачками, Иванами царевичами? Темен этот третий отрывок триптиха" (Пильняк 1922: 131). В романе, конечно, упоминаются и другие авторы (Гоголь, Ломоносов, Радищев, Гюго, Шекспир), но между ними и упомянутой цитатой разница большая: если те несут в романе особую идеологическую функцию, подчеркивая своим наличием данную культурную модель, то имя Достоевского несет чисто поэтическую функцию, подчеркнутую, впрочем, особым термином "по-достоевски", как будто речь идет об особом жизнеощущении, о языке, или, по-моему, об особом отношении к изображаемому и изображенному. Чтобы понять причины этой реминисценции, необходимо ответить на вопрос, зачем же Пильняк выбирает как потенциальное решение (или выход) именно "разгром" этих персонажей (Глеба и Андрея), и зачем же должен провалиться сказочный мир и Ивана Дурака, и Ивана царевича, то есть носителей воображаемого "положительного" мировоззрения самого автора. И, второй "вопросик", зачем же это решение входит в "возможный" мир, а не в окончательный и псевдоконкретный мир романа и зачем, следовательно, "темен этот третий отрывок триптиха". Сразу скажем, что постановка вопроса затрагивает и вопрос о поэтической структуре романа, куда, конечно, входит и воображаемая "идеология" Пильняка. Но на мировоззрение автора нельзя смотреть вне действительности художественного произведения, вырывая его из системы и абстрагируя. Вот почему до ответа можно докопаться лишь на основе анализа поэтического текста.

Внешний мир, на котором основывается изображенный мир

* "Пильняк и Достоевский." *Slavica* (Debrecen) XXI (1984): 171-186.

романа, рассматривается Пильняком не как долгосрочный исторический процесс, для которого надо отыскать причины, ошибки и заслуги, доведшие Россию до данной стадии ее исторического развития, а лишь как вертикально перерубленный современный момент, где одновременно сосуществуют различные и, судя по внешности, противоположные *культурные модели*. В общих чертах эти культурные модели можно определить терминами *Россия, Европа и революция*. С точки зрения их иерархии главнейшей является европейская культурная модель (наследие Петра I-ого), но кризисный момент русского общества (1919-ый год) перевертывает эту иерархию ценностей, и "новая" культурная модель (революция) должна заменить "старую". В то же время она пробуждает и ту культурную модель, которая уже в свое время противилась усиленной европеизации России, а именно "первобытную", "азиатскую" модель допетровской эпохи. Это культурно-идеологическое столкновение следует "типологической" линии развития русской культуры, ведь эсхатологическое противопоставление различных типов культуры является постоянной характеристикой в развитии русского общества, как отмечают Лотман и Успенский (Лотман - Успенский 1977). Исторический взгляд Пильняка на современность реализуется в обнаружении именно этих распространяемых культурных моделей, ведь кризисный момент, а следовательно, отсутствие абсолютной иерархии ценностей, позволяют "скрытому" (раньше обусловленному и задушенному) полностью выразиться. Изображенный мир Пильняка отражает это отсутствие иерархии, и различные культурные модели входят в поэтический мир романа не обусловленными перспективой "апостериори" и, следовательно, неустойчивыми и взаимосвязанными. Абсолютных и замкнутых моделей в романе нет.

С другой стороны, и *символика* этих моделей, которая сама по себе должна была бы преодолеть строгую противоположность между внешним миром и миром "идей", входящих в кругозор автора независимо от их согласия с его мировоззрением, вряд ли помогает нам восстановить внутри изображенного мира новую иерархию ценностей. Так же как культурные модели, а значит какая-то действительность, находящаяся и вне поэтического мира романа, символы тоже являются у Пильняка многозначными и не абсолютными. Они не следуют "внешней" логике, по которой данной культурной модели соответствует единый символический образ, а, нао-

борот, проникают одним и тем же образом в изображенные культурные модели, которые лишь с внешней точки зрения кажутся различными и даже четко противоположными.

Мне теперь кажется ясным, что ни выявление внешнего мира, ни анализ символики внутри изображенного мира, не позволяют нам установить потенциальную преимущественную идеологическую линию автора по отношению к изображаемому и изображенному. Чтобы выявить поэтическое ядро, заключенное в романе *Голый год*, необходимо, по-моему, проследить две аналитические линии: 1. определить отношение автора к изображенному миру (о его отношении к изображаемому мы уже частично высказались) и 2. определить точное поэтическое значение предлагаемых автором "решений" (или выходов).

Во многих критических статьях подчеркивалось, что так называемый "хаос" изображаемого мира, пусть только присущий мировоззрению Пильняка, отражается и в такой же "хаотичной" поэтике внутри изображенного мира. Более того, оба этих мира – логичный результат воображаемого идеологического "хаоса" самого автора. Несмотря на то, что между изображенным, изображаемым и точкой зрения автора по отношению к тому или иному, литературно-теоретическая разница огромна, вряд ли можно отнести хаос изображенного мира к воображаемому идеологическому хаосу автора. И "хаос" может войти в единственный убедительный кругозор автора, который, таким образом, сосредоточивает свое художественное изображение на особом аспекте окружающего мира: в этом случае этот "особый" аспект получается даже "типичным" (в соответствии с употреблением этого термина в поэтике реализма). Такое отношение к изображенному миру можно обнаружить, например, в романе *Железный поток*, в котором автор (Серафимович) тоже изображает "хаос", но этот хаос рассматривается им в функции его преодоления, значит с точки зрения явно однозначной. Что касается Пильняка, мы находимся перед дифференцированной точкой зрения: с одной стороны, он пытается абсолютизировать свое мировоззрение (высшая идеологическая позиция), употребляя все последовательные литературные элементы, а с другой – автор включает в свой поэтический мир и вопрос о художественной правде, которая не всегда совпадает с его лично утверждаемой правдой. Некоторые литературные элементы романа обуславливаются, конечно, и этой последней точкой зрения.

Значит, аксиоматическую позицию автора по отношению к изображаемому и изображенному можно распознать по литературным элементам, ей подчиняющимся и даже ею обусловленным. Первый из этих элементов – *рассказчик*, чье всеведение проявляется во многих прямых и косвенных вмешательствах, разбросанных по всему роману. Эти вмешательства несут, в первую очередь, хронологическую функцию (предваряют дальнейшее развитие некоторых эпизодов или, наоборот, отдалают путем ретроспекции развитие данной повествовательной линии). Кроме того, рассказчик несет функцию связи между разными повествовательными кусками путем повторения некоторых коротких фраз, целых абзацев и даже целых отрывков в момент возобновления данного эпизода, начавшегося уже несколькими главами раньше. Речь идет очевидно о литературном монтаже отдельных кусков повествовательной ткани, по общим указаниям формальной школы того времени.

Важным элементом высшей идеологической позиции автора являются *цитаты* в начале некоторых глав романа. Эти цитаты представляют собою, конечно, "чужую" идею, но в поэтическом мире романа они не несут независимой функции, наоборот, на эти цитаты надо смотреть, по крайней мере, с двух точек зрения: или как на элементы, подтверждающие позицию автора, или как на сознательно подчеркнутый антитезис авторской оценки. Во всяком случае, иронические, пародийные или же параллельные авторской оценке цитаты выражают всегда "объектную" точку зрения по отношению к изображенному миру (значит, действительность воспринимается осужденным, истолкованным и комментированным "объектом").

Ирония, пародия, сатира всегда включают в себя однозначную и объективирующую точку зрения. Роман Пильняка нельзя, конечно, назвать "целиком" входящим в одну из вышеуказанных категорий, но несколько иронических и сатирических элементов ("элементов", поскольку неравномерная поэтическая структура романа не позволяет никакого обобщающего раз и навсегда взгляда) указывает на данное отношение автора к части изображенного мира. Кроме иронии и сатиры и, следовательно, некоторых ясных и абсолютных суждений, автор выражает свое отношение к изображенной действительности путем прямых и от первого лица высказанных оценок, например, в утверждении единства связи *творчество – разрушение*.

Кроме *совпадения речи автора с речью некоторых персонажей* (в первую очередь с Глебом Ордыниным и Андреем Волковичем), что ни в коем случае не значит, что существует и общее тождество между автором и персонажами, оценка автора выражается еще *уточнениями*, определяющими значения некоторых глав в романе, *объективизацией персонажей* или эпизодов путем "чужой оценки", абсолютно убедительной (ведь она принадлежит к особой категории литературных персонажей, а именно "фигляров", "шутов" и т.п.; см. Бахтин 1975: 308-316), а также иным типом "чужой оценки", подразумеваемой под связью двух параллельных сюжетных линий, соединяющихся лишь в высшей перспективе автора.

И, наконец, намерение автора заметно и в *композиции* романа: первые три главы вводят нас в общий поэтический мир романа, в четвертой и пятой главах мы находимся перед "разгромом" идей, не входящих, по-видимому, в общее мировосприятие автора, в то время как последние две главы посвящаются воображаемой "побеждающей" тенденции.

Все это надо принимать, конечно, с большой осторожностью, ведь в этом романе ничего абсолютного нет, ни побед, ни разгромов. Есть только двусмысленный образ восприятия действительности и двусмысленный образ его изображения в поэтическом мире романа.

Значит, есть в романе и литературные элементы, лишаящие автора абсолютного суверенитета в отношении к изображенному и подвергающие сомнению всю ценность "правд", высказанных с "высоты" однозначной и убедительной точки зрения.

В первую очередь ирония, о которой мы говорили выше, задевает и самого автора, преобразовываясь, таким образом, в *самоиронию* над авторской позицией внутри изображенного мира. Употребление фразеологических моделей, присущих *языку сказки* (например: "Кому не лень, иди, посмотри!") призван сделать "реальным" условный мир романа, приглашая читателя к явно невозможной проверке. От читателя требуется, таким образом, своеобразный способ восприятия текста, который, по крайней мере, должен ограничиться внутри изображенного мира (как в сказках). Следовательно, и воображаемая "историческая" правда изображенного теряет свою абсолютную ценность. Но к сказочному миру романа мы еще вернемся.

По роману разбросаны многочисленные *документы*. Они то-

же подтверждают "внутреннюю" точку зрения автора. Этот прием, который полностью разовьется несколько позже, в так называемой "литературе факта", исключает на самом деле автора как носителя собственного мировоззрения, собственной идеи (отсюда и полемика в первой работе Бахтина о Достоевском в 1929-ом году) и осужденный, истолкованный и прокомментированный внешний мир фактически остается вне идеологического кругозора автора, низводя его до ранга технического монтажа отдельных разнородных внелитературных материалов. Именно документ является одним из литературных элементов (то есть, становится литературным элементом в момент его функционального помещения в поэтический текст), подчеркивающим "нейтральное", так сказать, отношение автора к непронижаемому в его идеологический кругозор изображаемому миру (в отличие, например, от функционального значения символов). Любое авторское "истолкование" внешнего мира, подтвержденного и проверенного такими документами, – сомнительно и лишено абсолютной ценности (документ – не цитата).

Из-за очевидных указаний автора, по которым изображенное рассматривается "глазами" некоторых персонажей, читатель не в состоянии фиксировать перспективу только в одну точку. Кроме того, еще и из-за постоянной проверки рассказанного путем другого рассказанного, что подметил уже Шкловский (Шкловский 1925: 128). Таким образом роман становится семантически изменчивым не только в информации адресанта, но и в восприятии адресата. Три рассказанных самоубийства, например, отражают идею о "сознательной необходимости конца", но эта идея двусмысленна, так как она включает в себя и двусмысленную идею о "рожающей жизнь смерти", что и является вообще основной идеей, замкнутой в поэтической структуре романа *Голый год*. Эти самоубийцы связаны еще особым двусмысленным образом "гибкости" жизни в противоположность "твердости" смерти. Варианты двусмысленной связи "жизнь-смерть" встречаются, например, в идее Семена Матвеева Зилотова, в сказке о "живой и мертвой" воде, в эпизоде о женщине, рожающей в Разъезде Маре, в возрождении Таежевского завода и в эпизоде о продаже гробов, которыми, в последней главе, "парнишки" гордятся. И двусмысленная связь "завоевание-отказ" находится в "девишническом" напеве в свадебный день. В этот общий контекст двусмысленной связи "жизнь-смерть" надо включить и вторую основную идею романа, а именно, двусмысленную связь "твор-

чество-разрушение".

Эта двусмысленность изображенного мира, требуя от адресата постоянного совпадения с перспективой текста, *разрушает в нем всякую абсолютность*, всякую семантически однозначную раз и навсегда принятую точку зрения. Таким образом вовсе не абсолютна воображаемая рациональность большевика Архипа Архипова, не абсолютна любовь, не абсолютна ценность религии и не абсолютна идея, что революция все уравнивает и, следовательно, не абсолютна идея, что масса важнее индивидуума, или наоборот.

Хронотоп следует "внутренней" логике романа и кажущаяся эпическая широта романа ограничивается, на самом деле, "вертикальным взглядом" на окружающий мир. В этом мире полюсы взаимосоприкасаются, подчеркивая таким образом постоянную метаморфозу одной и той же действительности. Время, "широкое" с "внешней" точки зрения (1919-ый год), но весьма "узкое" внутри изображенного мира, исключает в свою очередь любую попытку отыскать у персонажей "эволюцию" их историй или же "формирование" их характеров. Хронотоп в романе подчеркивает двусмысленность изображенного мира и, следовательно, "голый год" ощущается не как период, в который развивается данный исторический процесс, а лишь как "минута", которая "течением жизни нашей соединяется" (Пильняк 1922: 5), а "минуту" всей сложности жизни ограничить предопределенными и раз и навсегда убедительными схемами невозможно, или, по крайней мере, довольно трудно.

Эта гибкая (или двусмысленная) точка зрения автора (и читателя) не позволяет нам в совершенстве и целиком определить воображаемый *катарсис реального выхода* (а не метафоричного): перед двусмысленностью изображенного мира и он рассыпается. Единого выхода нет, есть только *иллюзия о выходе*, что уже совершенно иное дело. Элементы, которые можно считать псевдоносителями воображаемых решений в хаосе изображенного мира, соединяются в три рассказанных мира: "мир культуры духа", "реальный будущий мир" и "первобытный мир любви". Тем не менее, утверждать, что воображаемый "выход" автора находится именно в этих трех "положительных" мирах, значит не обратить внимания на особую сложность повествовательной структуры, в которую все они включены. Правда, на Глеба Ордынина, на Андрея Волковича и, частично, на анархистку Наталью можно смотреть как на носителей "человечной" идеи Пильняка, но эта идея ни в коем случае не

реализуется внутри поэтического мира романа, так как нет "точки опоры", с которой можно было бы определить иерархию различных "вечных" человеческих ценностей. Гуманизм Пильняка – иллюзия, лишь выдвинутая гипотеза, входящая в "возможный" мир романа (и даже за его пределы), но не в псевдоконкретную и фактически исполнимую реализацию (пускай только литературную). Идеи Глеба Ордынина и Андрея Волковича – мечты. Прошлое, за которое они вместе с Баудеком хватались – несбыточные иллюзии, а Россия во время революции – "сказка", в которой Дурачек-Иванушка побеждает, потому что с ним "правда", ведь "правда кривду борет /.../ Все сказки заплетаются горем, страхом и кривдой – и расплетаются правдой" (*там же*, 78-79). Но абсолютной правды нет, или, вернее, ее нет в этом романе, поскольку особая структура романа не дает ей никакой возможности осуществиться. Что судьба этих иллюзий именно в их несбыточности, становится ясным, когда, все еще в "возможном" мире, Глеб и Андрей как будто появляются в Разъезде Маре, то есть в объединяющей точке всей сложности жизни, которую невозможно истолковать, объяснить, обсудить, словом, абсолютизировать. И как не быть "темным" отрывку, которым мы начали наш анализ, когда даже иллюзия о возможном выходе рушится перед неустойчивостью изображенного мира.

И иллюзорны, следовательно, и сказочный мир Ивана Дурака и Ивана царевича, и мир народной культуры, который, как "Илья Муромец", "стоит строго, как надолбы" перед "метелью" (*там же*, 153-154). Но образ "твердости" двусмыслен и не абсолютен, как мы уже отметили, когда пытались уточнить суть двусмысленной связи "гибкость – твердость", совпадающей с основным двусмысленным образом "жизни-смерти".

Теперь, по-моему, уже ясно, каким образом вопрос о поэтике Достоевского входит и в анализ изображенного мира в *Голом годе*. Литературная критика не раз старалась "спасти" Достоевского, следуя рассуждению: "ошибочное решение" изображенного вопроса ни в коем случае не наносит вреда "правильной постановке" того же вопроса (см., например, известную статью Лукача о Достоевском; Lukács 1974). Она просто не обращала внимания на тот факт, что *эпilog*, предлагаемый Достоевским, – неделимая часть поэтической структуры его произведений. Анализируя, например, *Записки из подполья*, которые с точки зрения поэтической структуры можно считать литературным образцом всего творчества Достоевского,

сразу же становится заметным, что некоторые особенности романа *Гольй год* совпадают с уже известными особенностями творчества Достоевского. Конечно, есть и различия между двумя романами: *Записки из подполья*, например, "идеологический" роман (то есть, столкновение идей, которые Достоевский берет из "внешнего" мира), в то время как у Пильняка "внешний" мир реализуется в романе путем различных культурных моделей, или, вообще, "образов жизни". Но, читая *Записки из подполья*, спорить о том, выше ли индивидуальная воля, чем рациональный социализм, эгоизм выше ли альтруизма, саморазрушение личности, чем самосовершенствование, "прекрасное и высокое" выше ли зла, выше ли "деятельный" человек, чем фаталист (все эти вопросы можно задать и в обратном порядке), и так далее по замкнутому кругу, значит, как мы уже отмечали по поводу Пильняка, невозможно понять сложной структуры романа, в которую все эти "идеи" функционально входят.

Чтобы понять творчество Достоевского, за исходный пункт надо принять поэтический текст, а не внешнюю действительность, на которой этот самый текст лишь основывается. Утопический социализм Фурье (или Чернышевского) – это не социализм, изображенный в *Записках из подполья*: один с другим не совпадает, не только потому, что искажено его историческое значение, а потому что он внутри поэтического мира романа является лишь "возможной" правдой, в то время как вне романа (в изображаемом мире) эта самая правда провозглашается ее проповедниками "абсолютной". Если у Достоевского эта правда, как и все другие, лишь возможная правда (кстати, у Достоевского "правд" много, но до "истины" не докопаешься), то это значит, что внутри поэтического мира романа нет точно определенной иерархии ценностей (то есть, "точке опоры" неоткуда взяться), или, иначе говоря, единая ценность в романе – двусмысленность ценностей (или идей). Эту двусмысленность ценностей Достоевский не дает с однозначной точки зрения (следуя которой и "хаотичный" мир может рассматриваться в функции его преодоления), эта двусмысленность прямо связывается с "ощущением сложности" изображаемого мира, который нельзя уложить в догматические схемы.

Литературные элементы, обусловленные точкой зрения автора у Достоевского, детально анализировались за эти последние годы, и не стоит их повторять ("узкий хронотоп", "незнающий рассказчик", "незаконченные персонажи" и т.д.). Но о решениях, вы-

бренных автором для собственного поэтического мира, говорилось меньше. В *Записках из подполья* решений, входящих в мир псевдоконкретности, вообще нет. Есть только, как и у Пильняка, иллюзия о возможных "выходах", и все. Вопрос о "выходе" тесно связан с повествовательной структурой художественного произведения, а это значит, что псевдоконкретный выход обнаруживается там, где обнаруживается и строго определенная иерархия ценностей внутри изображенного мира и становится иллюзорным, или вообще исчезает, там, где изображенный мир рассыпается перед двусмысленностью неабсолютной правды. И вот почему все решения, к которым склоняется человек из подполья, неустойчивы: решение "спасти" Лизу лишь иллюзия, поддерживаемая, почти одновременно, эпизодом о "пяти рублях" (опять иллюзия о возможном разрешении собственного двусмысленного мира путем утверждения свободной воли), и так далее, вплоть до новой иллюзии о воображаемом Лизином прощении. Это "наказание" можно было бы продолжать бесконечно: "Впрочем, здесь еще не кончаются 'записки' этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться" (Достоевский 1972-1990: V: 179). Кстати, продолжение бессмысленно, ведь поэтическая структура *Записок* не способна найти каких-либо решений, ни реальных, ни конкретных.

Пильняка и Достоевского можно привести к общему знаменателю: особому отношению к изображаемому и изображенному. Этот общий знаменатель их роднит, хотя и тут речь не идет о прямом "влиянии". Вопрос о традиции затрагивает и вопрос о поэтических структурах, а это нечто иное, чем вопрос о некоторых отдельных точках соприкосновения между литературной традицией девятнадцатого века и развитием русско-советской литературы.

С историко-типологической точки зрения поэтические структуры романов *Голый год* и *Записки из подполья* входят в эстетическую категорию *гротеска*, в смысле особого отношения адресанта к внешнему миру, изображения этого отношения в поэтическом тексте (в процессе действия) и особой реакции, вызываемой этим отношением к изображаемому и изображенному, у адресата. В статье *Гротеск в литературе* Александр Сказа анализирует историко-типологические инвариантные конститутанты гротеска, основываясь, критически их синтезируя, на известных работах Бахтина, Кайзера и Котта (Бахтин 1965; Kayser 1957; Kott 1961). Вот его за-

ключение, которое является теоретической основой для нашей попытки указать хотя бы на некоторые общие черты развития советского романа двадцатых годов:

Гротеск – это художественное выражение кризисных эпох и положений в жизни общества и индивидуума, когда крошится установленный порядок *нашего* мира со всеми своими нормами и ценностями. Поскольку речь идет о роковом изменении нашего мира, гротеск, являясь "типом не подражающей литературы", представляет собою "эстетическое насилие", то есть – разрушение псевдоконкретности. Характер гротеска универсален, двусмыслен и двухслоен: за произвольными, фантастическими чертами гротескного мира можно обнаружить реальные черты действительности (двумерность). Особые конститутанты гротеска – гротескное отношение к времени и редуцированный гротескный смех. Время в гротеске ощущается как постоянный метаморфоз действительности, как непрерывная динамика единства полярных противоположностей. Гротескный смех выражается целостным отношением к этому метаморфозу, и поэтому он сам универсален и двусмыслен, и включает и адресанта и адресата. Ощущения неустойчивости, неустановленности и аморфности, являющиеся основными ощущениями гротеска, реализуются в гротеске как открытая незаконченная гротескная структура, указывающая на различные возможные пути развития.

Для гротеска как выражения несогласия со всеми канонами и нормами характерна особая многозначность, кажущаяся неясность, алогичность и даже уродливость. Из-за алогичности и двусмысленности гротеска не можем ограничить в рациональные схемы. Гротеск устанавливается отменой всякой абсолютности. Гротескная неабсолютность замечается на всех уровнях гротескной структуры. Во всяком случае, гротеск оставляет вопрос нерешенным, хотя он старается заменить осколками утопии катарсис, к которому все-таки относится двусмысленно (Skaza 1977-1978: 81; Skaza 1982).

Если понятие "гротеск" принять по вышеуказанным признакам и если принять лишь последнюю из конститутант гротескной структуры, то есть, иллюзию о решении, а не катарсис реального и псевдоконкретного решения, то сразу же станет заметным, что роман Пильняка *Голый год* не является единственным романом двадцатых годов, шедшим по этому пути. По-моему, существуют, по крайней мере, две основные линии развития советского романа двадцатых годов: романы "иллюзии" и романы "псевдоконкретных решений". И неслучайно имя Достоевского встречается всегда, ког-

да мы находимся перед каким-то "странным", "непонятным", "не отражающим жизни" романом, который не предлагает никаких однозначных решений, из которых можно было бы выявить и ясную "идеологическую" линию автора. Кроме Пильняка, мне хочется тут упомянуть еще роман *Зависть* Юрия Олеша, в котором, парадоксальным образом (двусмысленная реакция адресата), некоторые критики заметили воображаемую экзальтацию "нового" советского человека, а другие воображаемую "глубокую иронию" автора по отношению к новому обществу. На самом деле, и тут "решение", предлагаемое Олешей, – мечта, иллюзия, и "заговор чувств" решается, в конце романа, самосочувствием собственному "равнодушию" (аморфность и двусмысленный смех, задевающий за живое и адресанта, и адресата). В первой редакции романа *Вор* Леонов никак не смог добиться однозначного решения, поскольку и сам подвергал сомнению и изображаемое, и изображенное (через Фирсова), и возрождение Митьки, следовательно, только гипотетическое (оно становится псевдоконкретным во второй редакции романа). И Булгаков, который в доме Турбиных еще узнавал абсолютные ценности "чистой человечности", в следующих произведениях решений уже не дает и "ежедневное" одерживает победу над "вечным".

С другой стороны, романы Фадеева, Гладкова, Серафимовича, Горького и других следуют линии псевдоконкретных решений, а эти решения предполагают, конечно, поэтическую структуру, ничего общего не имеющую с творчеством Достоевского. Она даже ему противостояла, не только с идеологической точки зрения, а именно с точки зрения поэтики (что, в сущности, одно и то же). Поэтическая линия псевдоконкретных решений утверждала абсолютную (вот слово!) необходимость ясного и однозначного отношения к изображаемому и изображенному. То есть твердые убеждения противостояли разнородным мечтам. Какой путь выбрала русско-советская литература, известно, но определение воображаемой "истинной" роли искусства выходит уже за пределы настоящего анализа.

LIRIZACIJA EKSPRESIONISTIČNE BESEDE V PREGLJEVI NOVELI *THABITI KUMI**

Vprašanje o poetiki ekspresionistične proze je povezano z vprašanjem o literarni evoluciji oz. z vprašanjem o notranjem razvoju funkcionalnih elementov tekstovne zgradbe (prim. Tynjanov 1929).¹ S tega vidika je mogoče trditi, da doseže beseda v ekspresionistični prozi maksimalno stopnjo subjektivnosti, v skladu z možnostmi, ki jih dopušča znotrajliterarna razvojna pot besede oz. zgodovinsko utemeljeni avtorjev odnos do zunajliterarne stvarnosti.

Razvojna pot besede v prozi ni premočrtna in enotna. Bistveno se razdvaja že v obdobju realizma (in še prej, čeprav v območju t.i. "nedominantnih žanrov"; prim. Bahtin 1982),² kjer se po eni strani uveljavi koncept o "monološki" besedi v avtorjevem območju, ki naj bi iz svoje absolutnosti izražala bistvo objektivne narave in sveta, po drugi strani pa koncept o "dialoški" besedi, ki živi in se razvija le v dinamiki spreminjajoče se stvarnosti.³ Če je torej v prvem primeru avtorjev odnos do stvarnosti in do same besedne umetnine ubeseden kot objekt opazovanja in ocene, se v drugem avtorjeva "suverenost" krepko krči in stvarnost zaživi kot subjekt avtonomnih ubesedenih vrednot, ki jim je dana možnost uveljaviti se tudi zunaj avtorjevih gledišč. Naturalizem pripelje koncept o

* "Lirizacija ekspresionistične besede v Pregljevi noveli Thabiti Kumi." *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 463-475.

1 Predvsem poglavji *Literaturnyj fakt* in *O literaturnoj evoljucii*.

2 Predvsem poglavji *Beseda v romanu* in *Iz predzgodovine romaneskne besede*. Prim. tudi Bachtin 1972: 170-308 (poglavje *Žanrovye i sjužetno-kompozicionnye osobennosti proizvedenij Dostoevskogo*).

3 "Dialoška" beseda je na primer značilna za prozo Dostojevskega (prim. Bachtin 1972), ki je bila v obdobju ekspresionizma deležna posebnega zanimanja, kar gre pripisati predvsem notranji strukturi romanov velikega ruskega pisatelja. Na vpliv Dostojevskega na ekspresionizem je opozoril že Jakob Kelemina v letu 1922 (prim. Zadravec 1966: 99).

"monološki" ubeseditvi stvarnosti do skrajnih konsekvenc, pri tem pa popolnoma obrne tradicionalno vez med avtorjem in zunaj-literarno stvarnostjo, saj se odpoveduje romantičnemu konceptu o avtorju geniju, in svet ubeseduje tako, "kot ga zaznava oko", ne pa logika razuma, morale, ideologije. Bistvo narave odkriva torej v naravi sami, ki ne potrebuje komentarja. S tega zornega kota je naturalizem zadnji poskus absolutizacije besede, za katero bi lahko rekli, da teži k čim večji denotativnosti, pri tem pa predpostavlja skoraj popolno identiteto med zunanjim svetom in besedo, ki naj bi se na ta način odrekla svoji osnovni funkciji "ustvarjanja novega sveta z besedo" (kar je bilo bistvo realistične proze obeh razvojnih poti). V tem pogledu je torej naturalizem predhodnik nekaterih poznejših tendenc v t.i. "literaturi fakta" (posebno v Sovjetski zvezi, pa tudi v delih Gida, Huxleya in Dos Passosa), ki pa še dosledneje odklanja princip nadgradnje stvarnosti v ubeseditvenem procesu (ne upošteva npr. faktorja "dednosti").⁴ Kot protiutež naturalizmu priznava impresionizem lastni besedi posebno avtonomijo v odnosu do stvarnosti: beseda o stvarnosti ni torej stvarnost sama po sebi, pač pa samo tista stvarnost, ki se uresničuje v avtorjevi zaznavi. Ruši se identiteta med zunanjim svetom in besedo absolutom, ki naj ta svet izraža; med lastno, trenutno zaznavo sveta in besedo, ki ta odnos ubeseduje, prevlada identiteta.⁵ Simbolistična proza zavestno zaznava dvojnost in protislovnost zunanjega sveta: te protislovnosti ne objektivizira z neke višje, racionalne pozicije (po logiki "zdravega razuma"), pač pa jo vključuje v samo avtorjevo zavest. Iz tega posebnega odnosa do sveta izhaja tudi svojevrstna ubeseditvev tega odnosa in svojevrstna funkcija umetniške besede, ki naj bi znotraj absolute avtorjeve besede vključevala "tuyo" in "lastno" besedo v neko višjo ubesedeno duševnost, ki jo sim-

4 O vprašanju "literature fakta" v Sovjetski zvezi prim. tudi Strada 1976: XXIX-XXXII; isti, 1976a: 457-463; Ambrogio 1968: 190-192; Verč 1982-1983: 110.

5 Prim. znamenito Cankarjevo izjavo: "K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat, moje oči so pokoren organ moje duše, moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ..." (Cankar 1967-1976: VII: 195).

bolizem sploh priznava kot edino realnost (prim. Skaza 1974: 15 in sl.). To je prva zavestna tipizacija besede v prozi in ni se čuditi, če simbolistična proza večkrat teži k absolutnosti pesniške besede (npr. v t.i. "ritmični prozi"; *prav tam*, 48-49), čeprav te absolutnosti nikoli popolnoma ne doseže, ker je beseda simbol dialoško sestavljena (od tod težnja po sintezi) iz vseh treh semantičnih območij, vključenih v avtorjevo zavest (pri Cankarju npr. gre razpon besede simbola "mati" od skoraj čistega denotata do več različnih konotacij: mati-mačeha, "retorična" mati-narodnjaštvo, mati-zave-tišče, pa tudi mati-višja moralna vrednota).

Prehod od impresionistične zaznave zunanjega sveta v zavest o njegovi dinamiki znotraj samega avtorja pogojuje tudi nadaljnji razvoj umetniške besede v obdobju ekspresionizma. Čeprav je v kronološkem pogledu le-ta nastal kot opozicija impresionizmu, je ekspresionizem v poetološkem smislu naslednik simbolizma, od katerega povzame koncept o dialoško sestavljeni besedi v območju avtorjeve besede, vendar izključuje možnost harmonizacije (=možnost sinteze) besede v neko višjo duhovno realnost, katere nosilec naj bi bil avtor sam. Če je v simbolizmu nosilka te višje duševnosti potencialno lahko bila beseda simbol (seveda v mejah široke konotativnosti te besede), se v ekspresionizmu ta beseda spet razkaja v avtonomne komponente, iz katerih je nastala; pri tem pa seveda ne gre v objektivizacijo teh komponent, pač pa, obratno, v njihovo čim bolj zavestno izražanje skozi lastno duševnost. To je druga pomembna lirizacija umetniške besede v prozi.

Tovrstna poetološka obravnava ekspresionistične besede nam tudi omogoča, da psihološko izraženi ekspresionistični pojem o "razdvojeni avtorjevi zavesti"⁶ opazujemo na ravni jezika. Tu namreč ne gre za vprašanje o nekem abstraktnem psihološkem stanju človeka (abstraktnem seveda z vidika literature, ne pa z vidika psihološke vede), pač pa za vprašanje o ubeseditvenem procesu re-

6 O "razdvojeni avtorjevi zavesti" v obdobju ekspresionizma govorijo domala vsi literarni zgodovinarji in kritiki. Prim. Kos 1976: 315, 325; Janež - Ravbar 1974: 291; Slodnjak 1968: II: 369; Zadavec 1970-1972: VI: 38; *isti*, 1977-1978: 314.

alizacije tega psihološkega stanja (prim. Vološinov 1927). Razkol med "lastnim, idealnim svetom" in "tujim, sovražnim svetom" (ta razkol lahko razširimo na vse značilnejše ekspresionistične binome, kot so npr. duša/telo, duh/snov, družba/individuum, hrepenenje/"blato" idr.) zaznamuje v literaturi tudi bistveno vprašanje o dinamiki med "tujo" in "lastno" besedo. Za ekspresionistično prozo je značilna "povezana avtonomija" obeh besed: "avtonomija", ker se tu soočata dva absolutna, "povezanost", ker se ta dva absolutna nahajata znotraj avtorjeve zavesti. Njuna ubeseditiv je torej podvržena posebnemu ustvarjalnemu procesu, ki ga imenujemo *lirizacija ekspresionistične besede*, saj se nobena izmed obeh besed absolutov ne more (in ne sme) uresničiti kot objekt opazovanja in ocene, pač pa se, obratno, obe uresničujeta kot dve subjektivni in večkrat konfliktni semantični enoti. To ne pomeni, da umetnik ekspresionist ne bi skušal uveljaviti lastnega ubesedenega ideala (absolutizacija lastne besede vodi prav v to smer). Res pa je, da se ta težnja večkrat izjalovi zaradi simultane prisotnosti v avtorjevi zavesti "tuje, sovražne besede", ki je avtor ne more (= ne zna, noče) objektivizirati in zato dominirati. Od tod tudi nezmožnost umirjene ubeseditve stvarnosti in visoka stopnja dinamike ekspresionističnega jezika, kar večkrat zahteva tudi dinamično adresatove pozicije in zato omogoča uveljavljanje grotesknih prvin na ravni recepcije (prim. Uspenskij 1970: 167; Skaza 1977-1978).

Sistematizacija, ki sem jo na kratko nakazal, naj bi torej upoštevala nekatere bistvene premike v funkciji umetniške besede oz. v relacijah med avtorjem, zunajliterarnim svetom in svetom literarne stvarnosti na ravni ubeseditvenega procesa. S tega vidika naj bi bila torej lirizacija ekspresionistične besede le sad naravne evolucije umetniške besede v prozi oz. literarne evolucije kot take, ki je seveda tudi zgodovinsko utemeljena. Iz tega je mogoče sklepati dvoje: definicija ekspresionizma kot pripadnika "avantgarde" je samo napol zadovoljiva, saj upošteva le odklon od norme, ne pa tudi znotraj literarnega funkcionalnega razvoja "norme" same⁷

7 O pojmu "avantgarde" prim. predvsem Flaker 1976: 199 in sl.; prim. tudi Poggioli 1962.

(vsaka nova literarna tendenca je v bistvu "avantgardna", saj se zgodovinsko utemeljeno zoperstavlja prejšnji, obenem pa ob kritičnem soočanju iz nje izhaja), iskanje in odkrivanje "ekspresionističnega absolutnega Niča"⁸ je sad skorajda nasilne adresatove pozicije (beri: pozicije kritika), ki v prisotnosti dveh nasprotujočih si besed absolutov zreducira njuno "povezano avtonomijo" na raven matematične formule, ki pravi, da se pozitivni in negativni pol privlačita, obenem pa uničujeta. Drugače povedano: odkrivanje "Niča" v ekspresionizmu zabrisuje sintagmatsko os teksta in jo spreminja v paradigmo (prim. Lotman 1971: 102 in sl.). Tu pa smo že pri vprašanju o t.i. "vrednotah" v ekspresionistični umetnosti, ki jih ni mogoče določiti na abstraktni ravni zunajliterarne vrednostne lestvice, pač pa na ravni prepletajočih se jezikovnih struktur, v katerih so te vrednote ubesedene. Jezikovna raven nam omogoča tudi odkrivanje t.i. "dominante" v literarnem tekstu in posledično funkcionalizacijo ostalih literarnih elementov, za katere je značilna odvisnost in ne avtonomija zunajliterarnega konteksta.⁹

Za ekspresionistično prozo naj bi bila torej značilna naslednja izhodišča:

a) lirizacija ekspresionistične besede zahteva popolno identiteto med besedo in njenim namenom (prim. Bahtin 1982: 65) na vseh ravneh jezikovne strukture; relativizacija besede oz. njen komentar sta ekspresionizmu tuja;

b) v to enotno jezikovno strukturo avtor vključuje besedo lastnega ideala, pa tudi besedo, ki bi jo rad tolmačil in objekti-

8 Prim. Kermaunerjevo razlago o Plebanusu Joannesu Ivana Preglja: "Če je svet neodrešljiv, če ni višje milosti, je edini nasledek vsesplošna smrt. Konec knjige težno in krščansko odrešuje, sama knjiga pa na nemalo mestih razkriva ravno to vsegrozo pred neodrešljivim svetom, ki je nič" (Kermauner 1975: 130). Iz navedenega citata se da tudi sklepati, da Kermauner napačno tolmači "konec" knjige, saj ne upošteva funkcije okvira na začetku in na koncu umetniškega teksta.

9 O vprašanju "vrednot" v literarnem tekstu prim. predvsem Mukařovskij 1973: 250-257 (izvirnik Mukařovskij 1966). O vprašanju "dominante" v literarnem tekstu prim. Tynjanov 1929.

viziral;

c) za lirsko nastrojeno jezikovno strukturo je potrebno, da avtor obe besedi potencira do skrajnosti, saj bi v nasprotnem primeru (ali v primeru potenciranja ene same besede) porušil svojo lastno zavest o protislovnosti sveta;

č) v prozi je enakovredno poudarjanje obeh besed mogoče doseči z doslednim uvajanjem t.i. "notranjega gledišča" (prim. Uspenskij 1970), in to v odnosu do ene in do druge besede;

d) notranje gledišče za obe besedi mora avtor utelesiti v enem samem junaku (ki je lahko tudi avtor sam), ker bi delitev teh dveh besed v dva samostojna junaka pomenila le zavest o dinamiki zunanjega sveta (kot je to značilno npr. za prozo Dostojevskega v obdobju realizma), ne bi pa mogla ubesediti enotnost konflikta v avtorjevi zavesti;

e) na ravni jezikovne strukture je zato mogoče opaziti enotnost med avtorjem (tudi pripovedovalcem) in junakom; "objektivno" so lahko ubesedeni le postranski junaki, ki sodijo v gledišče glavnega junaka oz. avtorja; v ostalih primerih t.i. "zunanje gledišče" ne preseže funkcije "okvira" (*prav tam*, 181 in sl.);

f) avtorjev glas sicer teži po absolutizaciji lastne besede ideala, vendar se ta beseda ruši, ker je jezikovno vklenjena v območje junakove besede, ki je obenem tudi nosilka "tuje" besede.

V literarnoevolucijskem smislu bi bilo mogoče t.i. "razpetost med dušo in telesom" v Pregljevi prozi (prim. Kos 1976: 322; Janež - Ravbar 1974: 291; Zadravec 1970-1972: VII: 75; Slodnjak 1968: II: 369; Zadravec 1981: 300; Koblar 1970) ubesediti na več načinov: avtor bi lahko bil nosilec prve ali druge komponente binoma ali kar obeh, vendar tako, da bi pojem "razpetosti" postal objekt ubeseditve. V obeh primerih bi prevladalo avtorjevo zunanje gledišče: če bi privilegiral "dušo", bi moral "telo" objektivizirati, če pa bi privilegiral "telo", bi bil primoran ubesediti to semantično polje z notranjega gledišča, "dušo" pa z zunanjega; če bi se pa odločil za privilegirano ubeseditev pojma "razpetosti", bi moral objektivizirati obe semantični polji okrog "duše" in "telesa". V prvem primeru bi se verjetno znašli pred tipično realistično prozo, v dru-

gem pa (čeprav ne nujno) pred naturalistično; če pa bi iskal neko višjo sintezo med temi tremi komponentami, bi bila njegova proza po vsej verjetnosti simbolistično usmerjena. Kot vemo, Pregljeva proza ne sodi v nobeno izmed teh možnosti. S tem, da ju je liriziral in ubesedil z notranjega gledišča, je avtor obe besedi oz. njuni semantični enoti absolutiziral. Ta izbira, čeprav je zgodovinsko in tudi psihološko (s stališča avtorjevega biografskega odnosa do sveta) utemeljena, je predvsem poetološkega značaja in pogojuje celotno tekstovno zgradbo Pregljeve proze. Novela *Thabiti kumi* je lep primer za tovrstno analizo, saj ohranja, kljub temu da je nastala v zadnji, že iztekajoči se dobi slovenskega ekspresionizma (izšla je leta 1933), vse poetološke prvine Pregljeve proze, obenem pa tudi tematsko uresničuje vprašanje o besedi absolutu.

V omenjeni noveli sta besedi "beseda" in "kri" metonimično uporabljene kot nosilki dveh pojmov, ki sta ubesedena zunaj vsakršnega dvoma ali komentarja: "beseda" je beseda božjega absoluta in je zato "Tvoja, prava, tista, ena",¹⁰ "kri" je beseda zemeljskega absoluta in je zato "vrela, polna, mlada, zdrava".¹¹ Avtorjev lastni ideal je v "besedi", besedo "kri" pa bi rad tolmačil, objektivno

10 Prim.: "Bral sem v evangelistu Tvojo besedo: thalita kumi, hčerka, pravim ti, da vstani" (Pregelj 1962-1970: VII: 162; dalje bomo za primere navajali samo stran iz te izdaje), "Da bom namreč s to Tvojo pravo besedo obudil" (163), "In taka moč je šla iz njega ... In eno besedo je rekel" (182), "Tisto besedo, gospod, ko je rekel, naj vstane" (*prav tam*). Prim. še: "beseda iz strašnega razodetja", "božja beseda", "beseda pismoukov in pisarjev", "bogata beseda", "močna beseda", pa tudi neatributivno označeno "besedo", ki iz čistega denotata prehaja v konotat: "ne groze ne slovesnosti ni v njegovi besedi. Povedal je mrtvo, kakor se mu je spočelo v spominu in z besedo, ki je to jutro tega dne po maši moral kar v tri strani umirajoče predvidevat..." (160).

11 Prim.: "skušnjava poltenih misli in vrele krvi" (160), "kot strašno zapeljivo pijanost si osvešča mlado ugodje, ki iz polne krvi prešinja vse ude" (161), "Pa ča se mi skomina po mladi krvi" (*prav tam*), "Tožim in se jočem za mlado krvjo. Mesenost jo blodi, hudič jo kuha, da polje in vpije po odpočitku v ženski. Naj jo poja, naj ji kuri! Pa je mlada, pa je zdrava in polna. Ima če je z božjim blagoslovom kvašena, nevidno bližnjemu v pomoč prelita, iz Tebe, če le hočeš in dopustiš, čudodelno moč, amen" (163).

ziral in morda tudi premagal. Tega pa avtor ne zmore iz več razlogov:

– poleg omenjenih epitetonov, ki opredeljujejo absolutnost označenih pojmov¹² in tudi njuno enakovrednost na ravni ubeseditve, sodijo v območje "besede" številni citati iz latinščine (med njimi tudi naslov novele, sicer v aramejščini, ki pa ga je avtor povzel iz Svetega pisma), vendar so isti citati iz latinščine tudi v območju besede "kri".¹³ Obe besedi se torej nahajata na isti jezikovno-ideološki ravni;

– latinščina ni sad avtorjeve "erudicije" (Janež - Ravbar 1974: 290),¹⁴ pač pa ima funkcijo junakovega notranjega gledišča, iz katerega se vije celotna pripoved;

– na frazeološki ravni je notranje gledišče razvidno iz dosledne uporabe t.i. polpremega govora,¹⁵ kar je glavna značilnost

12 Vprašanje je mogoče nastaviti tudi z vidika metaforizacije obeh besed absolutov (izrazenih z metonimijo, kar naj bi bilo po Jakobsonu sploh značilno za realistični slog v književnosti; to naj bi veljalo kajpak za tisto razvojno pot realizma, ki stvarnost ubeseduje z monološkega stališča). Pesniški podobi "prava beseda" in "vrela kri" pa je mogoče opazovati z vidika identifikacijske metafore, za katero na primer Zdravec trdi, da v njej "ekspresionist ne dopušča dvoma, da je lirski subjekt to in to", in dalje, da "hoče identifikacijska metafora pojave in stvari dokončno poimenovati" (prim. Zdravec 1977-1978: 83). Metonimija in identifikacijska metafora naj bi torej podprli težnjo po absolutizaciji obeh besed.

13 Prim.: "Mulier quaedam turpidissima ... praticulam cutis i.e. indumenti pueri nascentis ..." (167) in dalje: "Secundum Avicenam, homines longas ... habentes, nullius vel paucae sunt generationis." (168). Prim. tudi dosledno uporabo terminov "incubus" in "succubus", ki sodita v semantično območje besede "kri" (tu: spolnosti).

14 Večina drugih avtorjev očita Preglju predvsem "baročnost" in "maniro" v zvezi z uporabo latinščine in drugih jezikov (nemščine in italijanščine).

15 Prim.: "Stari gospod se je sirote usmilil in sklenil, da bo odgojil otroka, če že ne za duhovnega, pa vsaj za porabnega in poštenega cerkovnega človeka. Sveti, Močni in Nesmrtni, če mu le ne bo in tudi to pot in te nedolžne dušice hudič speljal, zmaličil in ubil, kakor mu je že nekoč eno, siromaka Petra, sinu njegove nesrečne Polone, requiescat!" (160); ali pa: "Pa mu je to noč prej še južna legla na pljuča in jih opasala, da mu zdaj hropejo in sigajo kakor z moko nabit ovčji meh in da ga zbada od srca do

Pregljeve proze nasploh; uporaba t.i. "verba sentiendi" omogoča ubeseditev skozi notranje gledišče tudi na psihološki ravni (prim. Uspenskij 1970: 109 in sl.);¹⁶

– notranje junakovo gledišče, ki pogojuje celotno tekstovno zgradbo Pregljeve novele in v katero sta vključeni obe semantični enoti (t.i. "tipični ekspresionistični binom"), se navidezno spremeni v zunanje gledišče, ko glavni junak Janez Potrebujež sodi o pojavih in ljudeh, ki so zunaj njegove zavesti: to je predvsem razvidno iz uporabe "kakor da" metafore v odnosu do ubesedene narave in do drugih junakov novele. Te metafore sodijo v ideološko-jezikovni svet glavnega junaka, saj je primerjalna beseda povzeta iz kmečkega življenja ali iz biblije;¹⁷

– uporaba zunanjega gledišča za valutacijski svet glavnega junaka dokazuje enotnost notranjega gledišča med junakom in avtorjem;

– absolutno zunanje gledišče (= avtorjeva suverenost, predvsem na valutacijski ravni) je sicer razvidno tudi v začetku in na koncu pripovedi,¹⁸ vendar sodi to v funkcijo okvira literarnega

pod lopatico. Bolezen taka, da ni prva, in da bi človek z učenim Aviceno dejal, da je le incubus ..." (*prav tam*). Prehod v notranje gledišče je tu razviden iz uporabe latinskih besed, pa tudi iz "kakor da" metafore v drugem primeru, ki sodi v jezikovno-ideološko plast glavnega junaka. V prvem primeru je polpremi govor izredno jasen in čist (prim. Uspenskij 1970: 51), v drugem pa se avtorjeva beseda kar direktno (tudi slovnično) identificira z junakom (prim. Vološinov 1927).

16 Npr.: "Ne bere, a se ové, da mu je iskati razsvetljenstva in tolažbe drugod." (161), ali pa: "Pa vidi, da je dekle še huje topa in da je ne more pa ne more sprevesti na pravo pot in misel. Čuti, da bi jo moral strahovati silneje ..." (181).

17 Takih primerjav je veliko: "obupati, kakor drugi Iškariot", "splahnil je pod križem, kakor meh", "kakor grablje ježa v listju je moža posnel plaz", "poštena in prava je, kakor žir in sir", (angeli) "kakor kovači delajo, da mašine hrupijo kot strašne dude in bruhajo oblak in temo", "trapasta, kot prva Eva", "kakor sir je voljna", "da bo slišati, kakor da iztepa irhovino", idr.

18 Prim.: na začetku: "Bilo je v Tolminu za god svetega Valentina v letu petnajststošestinetdesetem. Stari spokorni 'hlapec Gospodnji', vikar Janez Potrebujež, ki je bil obsedel sam s težko knjigo na mizi, ki jo je že

teksta in nima zato posebne valutacijske vrednosti;

– motiv sanj oz. vizije je enakomerno porazdeljen med obe semantični območji (Janez Potrebujež sanja o uspešnosti "čudodelne besede", ima pa tudi vizijo o pohujšljivosti besede, ki naj bi jo bral njegov učenec Boštjan).

Identifikacija med junakom in avtorjem na vseh ravneh jezikovne strukture še ne pomeni, da avtor ne bi težil k absolutizaciji lastne besede ideala. To težnjo je mogoče opaziti na podlagi dveh elementov jezikovne zgradbe:

a) poimenovanje glavnega junaka (prim. Uspenskij 1970: 31 in sl.) je sicer skoraj enakomerno razdeljeno med besedama "duhovni" in "vikar", vendar prevladuje v prvem delu novele (do nočne hoje k bolni Neži) beseda "duhovni", v drugem pa beseda "vikar",¹⁹ kar naj bi pričalo o poskusu objektivizacije lastnega junaka, čim bolj se ta približuje katastrofalnemu zaključku svojega početja ("vikar" sodi v semantično območje besede "kri", "duhovni" pa v semantično območje besede "beseda");

b) proti koncu novele (vendar ne v funkciji okvira) se pojavi tudi jasno izražen avtorjev glas, ki početje glavnega junaka komentira in opredeli z objektivizirajočima besedama "nemarno" in

bila pogrnila za obed njegova domača ženska njemu in njega mlademu varovancu, hlapčiču devetih let, Boštjanu" (159). Tu je okvir res samo konvencija, ker se že v drugem stavku vrine junakovo notranje gledišče ("hlapec Gospodnji"), v naslednjem stavku (prim. dalje) pa se pojavi prva latinska beseda ("presbyter rotundae conscientiae"). Isti prehod, v obratno smer, je mogoče opaziti na koncu novele: "In hlapčič Boštjan, rotundae conscientiae presbyteri, proles, nevrednega očeta negodni sin, pa je živel in rasel. In ko je dozorel, je sla stegnila svoje lovke po njem. Hudič ga je v zanko ujel. V tridesetem letu njegove starosti ga je pijanega od razuzdane babe speljal z varne poti nad prepad in ga treščil vanj ..." (184).

19 Našteli smo 48 primerov, ko Pregelj uporablja besedo "duhovni" in 50 primerov za besedo "vikar". Vendar je v prvem delu beseda "vikar" uporabljena 15-krat, beseda "duhovni" pa 23-krat, v drugem delu pa se beseda "vikar" pojavi 35-krat, beseda "duhovni" pa samo 25-krat.

"nesramno".²⁰

To pa je tudi vse, kar avtor zmore na ravni ubeseditve, da bi uveljavil besedo lastnega ideala. Ta beseda, vklenjena ob latinščini, polpremlem govoru in celo ob izmeničnem prehodu med vizijo in realnostjo v notranje gledišče glavnega junaka Janeza Potrebuježa, se ruši že ob nastavi "besede" same, tako rekoč v samem naslovu in v začetnem motivu citatu,²¹ potem v asociativno-fonetičnem prepletanju med "absolutnima" besedama "angelos" in "angulos",²² na koncu pa spet v poudarjanju domnevne netočnosti izročila, ki naj bi v junakovi zavesti zamešala besede "Thalita", "Thabiti" in "Thabita".²³

20 Prim.: "že je omahnil nad njo, leži ob njej, na njej ... samo materi pri rojstvu je ležal bliže ... A se ne oveda nemarnega in nesramnega svojega položaja, gubi se v nedoumni sli" (183).

21 Prim.: "...Apprehendes namque manum jacentis in tumba puellae duobus verbis dixit: Thabiti, Kumi, /.../ Ubi post aliquis non satis diligentes transcriptor quod in historiae margine compererat, orationis contentui admiscere asus est, ut nunc paene universi libri teneant Thalita, Kumi /.../ Nec enim credendum est ab evangelista translatum, quod in veritate non adest ..." (159). Tu vsekakor ne moremo mimo ugotovitve, da ne gre tu za "pravo", "božjo" besedo iz svetega pisma, temveč za odlomek iz Reuchlinove knjige *De verbo mirifico*, ki naj bi "besedo" (po svoje) razlagala. Gre torej za "besedo o besedi", ki že sama po sebi dialoško razdvaja sematično enotnost "absolutne" besede, kakršna naj bi bila beseda iz sv. pisma. Čeprav je citat izraz čiste avtorjeve zamisli (ko se nahaja pred začetkom literarnega teksta ali pred posameznimi poglavji, vendar ne znotraj njih), saj ga avtor po svoje in v svoje namene uporabi, se avtorjeva beseda v navedenem citatu sama po sebi razkraja.

22 Prim.: "Et vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae tenentes ventos terrae ... gre vikarju korak po besedah iz Razodetja, brez smisla, igrivo in razdražen jih ima v ušesih, na ustnicah in v omočeni duši. Quattuor angelos super angulos, angelos, angulos ..." (172, 173) in, proti koncu: "Ne hudiča, ne angela, ponavlja venomer, dolgo in se zopet osvesti besede iz Razodetja: Quattuor angelos super angulos ... angelos ... angulos..." (184).

23 Prim.: "Tisto besedo? Jairovi hčerkl? Thabiti kumi, thabita kumi, thalita kumi ... spreglej in vstani, deklica, rečem ti vstani!" (182) in spet, proti koncu: "Thalita? Thabita? Thabiti?" (184) pa do zadnjih junakovih be-

Taka naj bi bila torej lirizacija ekspresionistične besede v Pregljevi noveli *Thabiti kumi*, za katero bi lahko trdili, da tako kot malokje združuje tematsko in formalno problematiko ekspresionistične proze. Sicer pa nam je ključ k razumevanju svojega opusa dal Pregelj sam, ko je leta 1924 zapisal: "Imeli smo besedo. Bila je resnica, verjeli smo vanjo, ljubili smo v njej, upali, da bo meso postala in odrešila ves svet ..." (Pregelj 1962-1970: VII: 119). Če to izjavo primerjamo z zaključnimi besedami Janeza Potrebuježa, tam, kjer pravi, da mu je hudič "besedo obrnil" (*prav tam*, 184) (in pri tem ne smemo pozabiti, da je junakova beseda tudi avtorjeva beseda), bomo razumeli, kako omejeno bi bilo tolmačenje obeh trditev samo v religiozno-političnem smislu. V obdobju ekspresionizma sodi namreč vprašanje o besedi med bistvena razmišljanja o književnosti nasploh (prim. Zadavec 1982-1983).²⁴

24 sed: "Thalita, Thabita, Thabiti ..." (*prav tam*).
Izhajajoč tudi iz Pregljeve proze, Zadavec med drugim trdi, da "vnaprej določena skladnost med človekom in besedo, ki naj bi bila oba mistično transcendentalno zasnovana, je na literarno-ideološki ravni mestoma prerasla v dogmo, da le onostranska beseda lahko pravilno oznanja, počlovečuje, odrešuje" (Zadavec 1982-1983: 321). Nedvomno je res, da je ta težnja značilna za del ekspresionistov in da je v Preglju še posebej prisotna, res pa je tudi, da na ubeseditveni ravni ni mogoče govoriti o "onostranski" besedi kot o "dogmi", saj je Pregljeva beseda o "besedi" daleč od navidezno hotene absolutizacije.

KOLCHOZNOE SOLNCE: ALCUNI ASPETTI
DELLA METAFORA NEL RACCONTO
VPROK DI ANDREJ PLATONOV*

Il racconto *Vprok* (1931) di Andrej Platonov è la descrizione, parzialmente autobiografica, di un viaggio che un perito elettrotecnico compie al tempo della collettivizzazione forzata nei nuovi villaggi colcosiani. In uno di questi egli s'imbatte in una strana costruzione: una torre di legno, alta circa dieci-dodici metri, alla cui sommità i contadini avevano installato una specie di primordiale sistema d'illuminazione elettrica (che comunque non funziona) dalla potenza presunta di diecimila candele. Il fascio di luce è orientato verso il villaggio e dovrebbe, secondo le affermazioni degli stessi contadini che hanno costruito la torre, sostituire, in caso di necessità, il sole. La costruzione è denominata metaforicamente *solnce* (Platonov 1982: 13).¹ Il fatto che un oggetto concreto e per nulla "oscuro" o incomprensibile venga descritto in termini metaforici e non denotativi implica una serie di considerazioni di carattere teorico-letterario e storico-culturale.

La metafora, come ogni altra operazione linguistica, è un modo di verbalizzazione (modellizzazione) del mondo. Il rapporto che si instaura con la nominazione del mondo non è però il prodotto immediato della relazione fra chi nomina e chi è nominato, ma è esso stesso la risultante di altre nominazioni preesistenti che incidono sulla ricezione linguistica della realtà e dunque su ogni nominazione successiva. Ciò vale tanto più per la metafora, operazione linguistica derivata per eccellenza, che può perciò essere vista come lingua derivata di descrizione del mondo. Ogni descri-

* "Kolchoznoe solnce: alcuni aspetti della metafora nel racconto *Vprok* di Andrej Platonov." *Dalla forma allo spirito*. Milano: Guerini e Associati, 1989. 189-207.

1 In seguito nel testo indicheremo tra parentesi la pagina dalla quale la citazione è tratta.

zione del mondo è un atto di conoscenza potenziale ed essa, come tutti i processi conoscitivi, non solo scopre ciò che è "nascosto", ma fonda la realtà stessa.

Non è perciò un caso che di metafora si stia occupando anche la filosofia contemporanea. Pur rimanendo fedele ai limiti imposti dal possibile argomentare filosofico, essa si preoccupa innanzitutto di annullare la spesso inconciliabile distinzione fra "metafora" e "concetto". Tradizionalmente

un verso come "Le ciel est mort" di Mallarmé non è altro che una predicazione inaccettabile, priva di valore conoscitivo. Dal punto di vista conoscitivo e dei valori di verità, l'enunciato è infatti indecidibile, non è né vero né falso, perché sospende un ordine categoriale e concettuale del mondo, e quindi anche ogni possibile ordine argomentativo del discorso (Borutti 1987: 48).

Da questo punto di vista descrivere il mondo significa per il filosofo innanzitutto "denotarlo" e perciò nel rapporto parola/mondo un carattere conoscitivo unicamente valido dovrebbe venir assegnato al concetto (per esempio: il cielo è nuvoloso; il cane è morto), mentre la metafora, operazione linguistica strumentale, retorica, non inciderebbe sulla fondazione della verità del reale. Da quando però è stato posto il problema (specialmente in Heidegger) del linguaggio che non è solo fondato dalla realtà, ma è esso stesso fondante, anche la riflessione filosofica ha subito una svolta. Gadamer, per esempio, afferma che

l'organizzazione delle parole e delle cose, che ogni lingua struttura in modo peculiare, rappresenta una formazione naturale dei concetti che è molto distante dal sistema della formazione scientifica dei concetti. Essa si conforma totalmente all'aspetto umano delle cose, al sistema del bisogno e degli interessi dell'uomo (Gadamer 1983: 499).

Ripensare filosoficamente la metafora significa dunque considerarla come "evento di significato del livello del testo" (Borutti 1987: 55), ovvero come "un modo di significare e conoscere es-

senziale" (*ibidem*). La metafora è "un processo di significazione" (*ibidem*) e come tale, nonostante il fatto che per sua natura "menta" (Eco 1984: 144), non è meno "vera" di altri modi di verbalizzazione del reale. Essa può essere perciò osservata come verità della parola espressa, ovvero come unica possibile espressione linguistica di un possibile modo di "abitare" il mondo.

Essendo la metafora "un processo di significazione", è naturale che essa si trovi al centro della riflessione semiotica. Secondo Umberto Eco la metafora, fondata dalla realtà linguistica preesistente e perciò, per dirla con Lotman, naturalmente inerente ai sistemi di modellizzazione secondaria, fonda contemporaneamente una realtà del mondo (letterario e non). Essa perciò non può essere osservata come strumento di conoscenza "sostitutiva", ma "additiva" (*ibidem*, 143). La metafora non ci dice semplicemente "in altro modo" ciò che potrebbe essere espresso verbalmente in termini "denotativi" (diventando in tal modo la traduzione concettuale di un modo "improprio" di descrivere la realtà), ma è l'espressione verbale di un'informazione in più. La funzione conoscitiva della metafora era stata sottolineata già dalla Frejdenberg che, analizzando alcuni testi classici (greci), aveva dimostrato come le metafore individuate non fossero dei semplici mezzi linguistici "ornamentali", ma l'espressione di un ben preciso modo di verbalizzazione del reale che aveva una propria specifica radice nella realtà "mitologica" del tempo (Frejdenberg 1982). A livello di astrazione teorico-letteraria anche L. Timofeev riconosce il "significato conoscitivo" della metafora come mezzo di riconoscimento delle "caratteristiche essenziali della realtà" (*Literaturnaja enciklopedija* 1929-1939: VII: 233-234), salvo poi commettere sul piano pratico l'errore di sempre, identificando una realtà potenzialmente illimitata o perlomeno culturalmente stratificata con "la realtà della lotta di classe", intesa come concetto scientificamente denotabile. Ciò nonostante, pur in un'ottica ristretta, egli arriva comunque alla conclusione che un non-concetto (la metafora) possa indicare la via per la conoscenza di un (pur presunto) concetto. La metafora, come lingua di descrizione del mondo, è naturalmente lontanissima, proprio in virtù della propria natura "menzognera",

dalla lingua intesa come "declinazione oggettuale" che, unica, potrebbe determinare "la verità dei giudizi come corrispondenza con gli stati delle cose" (Borutti 1987: 50), secondo un'idea prettamente "semantica" di lingua, ma essa è, ciononostante, portatrice di significati che ci aiutano a capire anche il mondo che descrive. È in sostanza ciò che afferma anche U. Eco:

Anche le metafore più ingenue sono fatte con detriti di altre metafore, lingua che si parla da sé, e i confini tra i primi e ultimi tropi sono esilissimi, non materia di semantica, ma di pragmatica dell'interpretazione. In ogni caso, per troppo tempo si è pensato che per capire metafore occorresse conoscere il codice (o l'enciclopedia): la verità è che la metafora è lo strumento che ci permette di capire meglio il codice (o l'enciclopedia). Questo è il tipo di conoscenza che riserva (Eco 1984: 197).

Il problema che si presenta consiste dunque nell'osservare la metafora come espressione verbale di un rapporto potenzialmente "reale" (non estetico, ornamentale, retorico) con il mondo. Quando questo rapporto è modellizzato in un testo letterario, bisogna chiedersi fino a che punto la metafora è modellizzata nel testo (descritta cioè come lingua di descrizione del reale) e fino a che punto è essa stessa modellizzante, diventando in tal modo lingua di costruzione del testo.

Se nel racconto *Vprok* la metafora *solnce* fosse solo la verbalizzazione metaforica di un oggetto concreto, senza pretesa di "verità", essa non potrebbe mai diventare lingua di costruzione del testo, ma rimarrebbe semplicemente nell'ambito della lingua di descrizione da parte del descritto (Platonov cioè modellizzerebbe la modellizzazione del mondo da parte dei contadini). Ci troveremmo cioè di fronte a una ben definita strutturazione gerarchica dei linguaggi del testo, con da una parte il linguaggio di chi racconta e, dell'altra, il linguaggio di chi è raccontato. Platonov stesso ci dà però alcune informazioni preliminari che rendono alquanto dubbia la possibilità di leggere il testo come una semplice oggettivizzazione del reale. Innanzitutto, la scelta del narratore: egli è un *putnik* che per tutta la vita *ne umel najti slov dija iz'jasnenija kom-*

munizma v sobstvennom ume e poteva certo *ošibit'sja, no ne mog solgat'*; Planotov afferma che per questo motivo *my vybrali ego glaza dlja nabljudenija* (3) (la narrazione è condotta in prima persona). Se però la metafora è una "menzogna", definire con essa (sole) un oggetto concreto (torre) potrebbe sembrare in contraddizione con l'incapacità di mentire da parte del narratore. Ciò significa dunque che la metafora vuole "sul serio asserire qualcosa di vero al di là della verità letterale" (*ibidem*) e che il viaggiatore-narratore mentirebbe se usasse "torre" ogniqualvolta la descrizione del mondo fosse di sua competenza linguistica. Egli è infatti convinto che, da un lato, *kolchozy, konečno, est' sud'ba vseмирного trudjaščegosja krest'janstva* (40) e, dall'altro, che il comunismo sia spiegabile *v sobstvennom ume*; nel primo caso il termine *konečno* presuppone l'ineluttabilità della collettivizzazione o, perlomeno, la sua denotabilità concettuale (scientifica), mentre nel secondo il termine *kommunizm* ha bisogno, per poter essere spiegato, di un argomento discorsivo, ovvero concettualmente denotabile. Il viaggiatore-narratore però *ne umel najti slov* per una simile operazione razionale: per questo motivo la metafora non si pone al di là dell'orizzonte linguistico del narratore che "sa" quale è la realtà del mondo descritto ("ovviamente" e scientificamente "comunista") e usa perciò la metafora solo come mezzo linguistico di modellizzazione del commento e della valutazione che i contadini danno della realtà circostante, essa è, al contrario, l'unico mezzo linguistico adatto a modellizzare una realtà che egli pur considera concettualmente spiegabile (descrivibile) in termini denotativi.

Vediamo comunque di esemplificare quanto fin qui affermato. Già dal primo dialogo tra il contadino e il viaggiatore l'intercambiabilità tra metafora e concetto risulta evidente [il corsivo è mio, NdA]:

- А ты утром не соскочишь со мной? Ты бы в нашем колхозе дорог был: у нас там *солнце не горит*.
- Соскочу, – ответил я.
- Постой, а куда же ты тогда едешь?
- Да мне ехать некуда, – где понадобится, там и выйду из

вагона.

– Это хорошо, это нам полезно. А то все, понимаешь, заняты! Да еще смеются, гады, когда скажешь, что *над нашим колхозом солнце не горит!* А отчего ты не смеешься?

– А может, мы зажжем ваше солнце? Там увидим – плакать или смеяться.

– Ну, раз ты так говоришь, то *зажжем!* – радостно воскликнул мой новый товарищ (6-7).

Una verbalizzazione concettuale, argomentativa a livello discorsivo della realtà, non avrebbe tollerato un simile dialogo. Se da un lato infatti questo tipo di verbalizzazione non è in contraddizione con il principio di una riproduzione fedele della lingua del contadino (il cui livello d'istruzione è dato, fra l'altro, dalla forma dialettale *zažgem*), esso contrasta con la lingua del "viaggiatore", che denota un livello d'istruzione diverso (vedi l'uso della forma regolare *zažžem* in opposizione alla forma dialettale). Secondo il principio della verbalizzazione concettuale, che dovrebbe essere prerogativa del viaggiatore "elettrotecnico" (6), espressioni come "il sole che non brucia" e "accendere il sole" sono affermazioni false, sono a tutti gli effetti "menzogne" (il viaggiatore-narratore ancora non sa dell'esistenza di una torre). Ciò nonostante esse vengono tranquillamente accettate come espressioni linguistiche di modellizzazione della realtà sia da parte del contadino (il che, non conoscendo la "lingua" del contadino, potrebbe essere giustificato), sia da parte del narratore (il che è invece strano). Il contadino descrive con la parola *solnce* un oggetto concreto (la torre) che bisogna "accendere", per il viaggiatore essa è, presumibilmente, una metafora che comunque come *verità della parola espressa* può essere recepita solo "sul serio". Non a caso, infatti, gli altri, per i quali evidentemente esiste solo la verbalizzazione concettuale, "ridono". Il principio dell'interscambiabilità tra metafora e concetto non si dissolve nemmeno quando il viaggiatore scopre che "il sole" è in realtà una torre di legno e che le motivazioni per le quali essa è stata costruita sono un miscuglio di metafora e pseudoscientificità: *dlja pokrytija temnogo i pasmurnogo deficita nebesnogo svetila; spuskanie svetla dlja žizni, truda i kul'traboty*

kolchoznikov; come *kul'turnaja sila*; come invito a *perestat' der-žat'sja za religiju pri naličii mestnogo solnca*; come sfida alle città (tema ricorrente in quegli anni) e come dimostrazione che

советская деревня желает их дружелюбно догнать и перегнать в технике, науке и культуре и выявить, что в городах необходимо устроить районное общественное солнце, дабы техника всюду горела и гремела по нашей стране (13-14).

La completa dissoluzione della distanza tra metafora e concetto si ha comunque nell'ultimo punto delle motivazioni: *Da zdravstvuet ežednevnoe solnce na sovetskoj zemle* (14), dove *solnce* è inteso sia come "stella", sia come apparecchio tecnico-scientifico, ovvero la "torre" con tutte le motivazioni suddette. L'assenza della verbalizzazione concettuale di un oggetto sostanzialmente "tecnico" e quindi linguisticamente denotabile apre la possibilità che nel perito elettrotecnico scatti quel tipo di modellizzazione del reale che prevede l'immissione di un enunciato altrui all'interno dell'enunciato dominante (proprio), ovvero l'ironia. È lo stesso narratore a rendersene conto, ma egli rifiuta questa possibilità, giustificando anzi la presenza dei due modi di verbalizzazione:

Правда, было в таком явлении что-то трогательное и смешное, но это была трогательная неуверенность детства, опережающего тебя, а не падающая ирония гибели (14).

Potenzialmente ci troviamo dunque di fronte a tre diverse possibilità di modellizzazione verbale del reale, un linguaggio "denotativo", un linguaggio "metaforico" e un linguaggio "ironico". Come abbiamo visto, l'ironia non è presa in considerazione dal narratore (il linguaggio di chi "ride"). Ciò ci porta a una prima conclusione: la metafora del "sole che non brucia" e che bisogna "accendere" è un mezzo linguistico di descrizione della realtà, in cui chi descrive (il narratore) e chi è descritto (il contadino) convergono nella lingua di descrizione da parte del descritto, ponendosi in tal modo all'interno di un comune e linguisticamente

accettato mondo culturale.² Solo in questo modo la metafora comunemente accettata come lingua di descrizione può trasformarsi in lingua di costruzione del testo. A decidere la realtà del testo è dunque la parola ed è questa realtà della parola che descrive a essere considerata "vera".³

Che la metafora del "sole" sia effettivamente lingua di costruzione del testo è dimostrato altresì dalla sostanziale omogeneità con la quale essa si presenta ai vari livelli del testo. Essendo il termine "sole" metafora di "torre", sarà innanzitutto utile andare a vedere quante volte la torre è nominata denotativamente: in tre occasioni essa è definita *kalanča* e in altre due, rispettivamente, *slaboe kruglo svetilo* e *solnečnaja kalanča* (in quest'ultimo caso la contaminazione è già evidente). In tutto dunque 5 volte. Nei rimanenti 40 casi esaminati il "sole" denota in 7 occasioni il significato di "stella" (*večernoe solnce*, *nebesnoe svetilo*, *nebesnoe solnce*, nonché 4 volte semplicemente *solnce*), mentre per ben 33 volte il termine "sole" sta a significare la "torre" (18 volte come

2 Platonov stesso nega la possibilità di un'"osservazione passiva" (*bezvol'noe sozercanie*) (4) nella descrizione della nuova società in costruzione.

3 Il problema del rapporto parola/mondo nei primi decenni post-rivoluzionari è stato sintetizzato in maniera esemplare da Iosif Brodskij: "... pervoj žertvoj razgovorov ob Utopii – želaemoj ili uže obretennoj – prežde vsego stanovitsja grammatika, ibo jazyk, ne pospevaja za mysl'ju, zadychaetsja v soslogatel'nom naklonenii i načinaet tjažotet' k vnevremennym kategorijam i konstrukcijam." Platonov, sottolinea ancora Brodskij, "ne byl vragom dannoj utopii... kollektivizacii... On pisal na jazyke dannoj utopii, na jazyke svoej epochi; a nikakaja drugaja forma bytija ne determiniruet soznanie tak, kak eto delaet jazyk... Platonov gororit o nacii, stavšej v nekotorym rode žertvoj svoego jazyka, a točnee – o samom jazyke, okazavšemsja sposobnym porodit' fiktivnyj mir i vpavšem ot nego v grammatičeskuju zavisimost'." (Cf. Brodskij 1973). In polemica con Brodskij, M. Geller (Geller 1982: 279) considera la lingua di Platonov come espressione di un rapporto negativo (ironico) dell'autore nei confronti del mondo descritto. Il limite di Geller consiste, a nostro avviso, nel voler attribuire a Platonov la tendenza a descrivere la realtà negativa della rivoluzione, mentre in effetti l'autore di *Vprok*, facendo suo un tipo di linguaggio nato dalla realtà della rivoluzione, modella la realtà di un mondo a se stante, nato dal linguaggio stesso.

solnce, 5 volte come *kolchoznoe solnce*, 2 volte come *električeskoe solnce*, 3 volte come *naše solnce* e 1 volta, rispettivamente, come *vaše solnce*, *elektrosolnce*, *kolchoznoe elektrosolnce*, *mestnoe solnce* e *rajonnoe obščestvennoe solnce*). In altri 2 casi il significato è ambiguo (*ežednevnoe solnce*, *trudjaščeesja solnce*) e può essere inteso sia come metafora, sia come denotato, mentre in 1 caso il termine è usato secondo una metaforizzazione "automatizzata" (*my dob'emsja, čtoby dym našich zavodov zastil solnce nad Britaniej*) (73). Su un totale di 48 casi esaminati la realtà "torre" è nominata denotativamente per il 10,4%, la realtà "sole" è nominata denotativamente per il 14,6% (totale denotati: 25%, mentre il significante "sole" è una metafora nel 75% (compresi i 2 casi dubbi), Tralasciando il denotato "torre" (che compare comunque per 4 volte nella parola del narratore, 1 volta nella parola dei contadini e *mai* nella parola del viaggiatore) e il denotato "sole" (che compare per 4 volte nella parola del narratore, 3 volte in quella del contadino e *mai* nella parola del viaggiatore), vediamo in dettaglio i rimanenti 36 casi in cui il "sole" è metafora. In questa accezione esso è usato in 21 occorrenze nella parola del contadino (58,3%), in 10 nella parola del narratore e in 5 in quella del viaggiatore (insieme: 41,7%); se poi prendiamo soltanto i 33 casi nei quali il sole significa sicuramente la "torre" (tralasciando i 2 casi "ambigui" e la metafora "automatizzata"), le percentuali si assestano in un 45,5% di uso per il narratore-viaggiatore e in 54,5% per la parola del contadino. Tutto ciò fa apparire discretamente legittima l'affermazione, secondo la quale la metafora del "sole" può essere osservata come essenziale lingua di costruzione del mondo raccontato, ponendosi orizzontalmente e in modo relativamente omogeneo lungo le gerarchie linguistiche che strutturano il testo, essa diventa un mezzo linguistico fondamentale attraverso il quale si modella il mondo sottoposto a descrizione. In altri termini, la metafora analizzata può essere osservata come espressione di un particolare punto di vista dominante nella costruzione del testo. Come punto di vista sul mondo essa racchiude le stesse condizioni di verità di ogni altra operazione linguistica. Ciò dimostra, se non altro, il carattere conoscitivo della metafora, anche se per individua-

re "che cosa" essa conosce, sarà il caso di procedere alla sua "disambiguazione", per usare un termine di U. Eco (Eco 1984: 153), cercando di scoprire che cosa la metafora ci dice del mondo che sta modellizzando (o ha già modellizzato).

Diciamo innanzitutto che l'espressione "sole = torre d'illuminazione" è una metafora a tre termini, dove il termine intermedio e dato dal genere "luce, calore", comune a entrambe le specie. In questo modo anche la "traduzione" denotativa dell'espressione metaforica *kolchoznoe solnce* ci dice "in altro modo" che siamo in presenza di una fonte di luce situata nel villaggio colcosiano, ma anche che "appartiene" a esso. Lo stesso discorso vale, se al posto di *kolchoznoe* mettiamo *mestnoe* oppure *rajonnoe*. Nel caso di *električeskoe solnce* il significato sarebbe: fonte di luce generata elettricamente. Il problema sarebbe in questo modo risolto. In realtà, di fronte all'espressione *kolchoznoe (mestnoe, rajonnoe, električeskoe) solnce* abbiamo la possibilità di considerare tutta l'espressione come generativa di altri significati. In questo caso i termini da mettere in relazione non sono "sole" e "torre", bensì "sole" e *kolchoznoe* (oppure altri). Che tutta l'espressione sia una nuova metafora è abbastanza evidente: in primo luogo ci troviamo di fronte all'"infrazione della norma di accostamento" (Faryno 1980: II: 83) che caratterizza l'abituale collegamento delle parole sulla base di campi semantici omogenei. Il sole infatti può essere alto, lucente, brillante, risplendente, caldo ecc., ma non certamente "colcosiano", che denota invece un particolare tipo di organizzazione del lavoro, una comunità, un'entità sostanzialmente sociale. L'infrazione sarebbe presente anche se prendessimo in considerazione gli altri aggettivi collegati al "sole", ma per sinteticità di analisi ci limiteremo d'ora in poi a prendere in considerazione solo il termine *kolchoznoe*. Il primo problema da risolvere consiste nello stabilire quale dei due termini si presenti come "oggetto descritto" e quale come "lingua di descrizione" (*idem*, 84). Apparentemente, secondo una corretta lettura grammaticale, oggetto della descrizione è il sole, mentre *kolchoznoe* è lingua di descrizione; in questo caso, mantenendo *kolchoznoe* il proprio significato originario (lingua conosciuta), sarà il termine "sole" a essere inteso in

senso traslato (lingua da costruire), Il significante "sole" si presenta comunque già come lingua conosciuta con due possibili uscite di significato; o "luce, calore", oppure come metafora tradizionale e già acquisita (futuro, felicità, alba radiosa, fonte di vita, nonché una tradizione utopistica consolidata). Non ci troviamo cioè di fronte a due denotati accostati "inadeguatamente", per cui uno cambia il significato dell'altro, bensì di fronte a un denotato che descrive una metafora. Nel caso esaminato *kolchoznoe solnce* significherà perciò qualcosa che si avvicini all'espressione: il futuro del *kolchoz* (con tutti i significati "ottimistici" del termine "futuro"). Esiste comunque una seconda possibilità: il sole è lingua di descrizione (denotativa), mentre *kolchozoe* è l'oggetto (nel nostro caso: concetto) da descrivere. Mantenendo il "sole" il proprio significato acquisito di "stella", sarà il termine *kolchoznoe* a dover essere inteso in senso traslato: non più solo "comunità di lavoro", bensì "destino di tutti i lavoratori contadini del mondo" (come dice, del resto, Platonov stesso). Questo "destino" è la collettività universale (il comunismo), per cui la metafora del *kolchoznoe solnce* potrebbe essere in questo caso risolta con i seguenti significati: il sole di tutti, il sole proprietà collettiva, il sole destinato ai contadini lavoratori del mondo intero. Qui, e il caso di sottolinearlo ancora una volta, il sole non è una metafora che sta per "futuro", ma la stella vera e propria, cioè un elemento della natura. Questo tipo di risoluzione della metafora potrebbe apparire strano o incomprensibile, se non si tenesse conto della poetica complessiva di Platonov, che ha, tra i suoi temi fondamentali, l'appropriarsi della natura da parte dell'uomo, sottomettendola alle proprie esigenze (per questo motivo si parla spesso di approccio "mitico" di Platonov alla realtà; cf. Jovanović 1984: 49-57).⁴ Questa tendenza dell'uomo può realizzarsi per Platonov solo con il contributo della scienza (altro suo tema fondamentale).⁵ Nell'ottica marxista però, la scienza è applicata anche alla Storia e "scientifici" sono perciò i

4 Per il rapporto "mitico" tra uomo e natura cf. Meletinskij 1983: 165-281.

5 Decisiva in questo senso è stata l'influenza di N. Fedorov (cf. Geller 1982: 30-54).

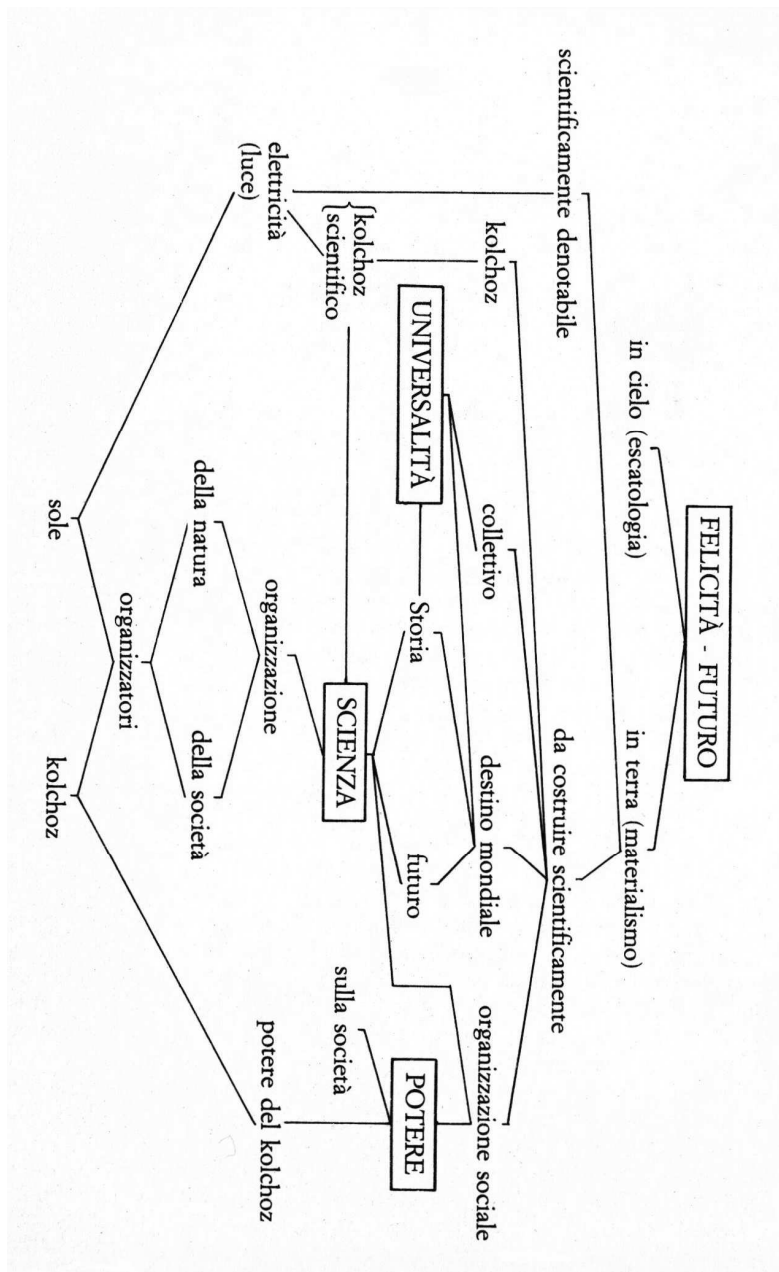
progetti che ne determinano il corso: il *kolchoz* è uno di questi progetti ed esso "accelera" la Storia verso la sua conclusione scientificamente prevedibile (teoria del progresso). Natura e scienza fanno dunque parte di campi semantici omogenei, ma scienza è anche Storia e capacità di incidere su di essa (ricordiamo "l'ovvio" destino dei *kolchoz*) e quindi natura e organizzazione sociale scientifica possono descriversi a vicenda. Se, come dice un contadino, *vlast' u nas vsja naučnaja* (12), ecco allora che l'autunno può essere descritto scientificamente con il termine *bol'shevickaja* (11), così come il sole può essere *trudjaščeesja* (63-64), oppure, come nel nostro caso, *kolchoznoe*, oltre che, evidentemente, *električeskoe*. L'ulteriore risoluzione della metafora ci porterebbe dunque al significato: sole scientifico, natura scientifica, ovvero: natura linguisticamente denotabile, concettualmente comprensibile e quindi controllabile dall'uomo. Infine l'espressione *kolchozoe solnce* può essere osservata come una metafora a quattro termini: il *kolchoz* sta ad altri tipi di organizzazione sociale, come il sole sta alla natura. Ciò significa che il *kolchoz* organizza la società, come il sole "organizza" la natura, ovvero: il *kolchoz* è il sole della società, mentre il sole è il *kolchoz* della natura. Sole e *kolchoz* che "organizzano" natura e società entrano quindi nel campo semantico del "dominio" sulla natura e sulla società, ovvero nel campo semantico del "potere".

I significati che abbiamo cercato di mettere in evidenza non sono certamente gli unici possibili, tanto più che abbiamo operato su un unico livello di analisi della metafora, quello cioè che prevede l'individuazione, di volta in volta, del termine che si presenta con la lingua di descrizione e, rispettivamente, mondo descritto. Ciò però non ci porta a un nuovo significato complessivo della metafora, ma semplicemente alla deformazione semantica di uno dei due termini. In questo processo di trasferimento di significati uno dei due termini si presenta sempre come oggetto conosciuto (mondo descritto), mentre l'altro come lingua "conoscente" (lingua di descrizione). Affinché la metafora acquisti un significato totalmente nuovo, è invece necessario che entrambe le componenti mutino contemporaneamente di significato, presentandosi allo stesso tem-

po come metaforizzanti e metaforizzate (Faryno 1980: II: 89). Se prendiamo i significati metaforizzati del termine *kolchoznoe* (universalità, scienza, potere) e i significati metaforizzati di *solnce* (futuro, potere) e costruiamo con essi una nuova sequenza di metafore, ci troveremo di fronte ad almeno cinque significati nuovi che sono nel contempo cinque punti di vista sulla realtà: futuro universale (visione escatologica), futuro della scienza (visione materialistica), potere universale (visione politica), potere della scienza (visione politico-tecnocratica), potere del futuro (visione utopica). Sempre nell'ambito teorico-letterario anche questa nuova sequenza di metafore potrebbe essere analizzata in base alla distinzione fra lingua di descrizione e mondo descritto, ma non è difficile rendersi conto che, a livello di testo, risulta praticamente impossibile stabilire quale delle due lingue si presenti come "spostata" o "modificata". Siamo cioè di fronte a un caso di intercambiabilità e circolarità di significati che si presentano contemporaneamente come "descritti" e "descriventi" (vedi grafico).

Quando dunque in una metafora mondo descritto e lingua di descrizione si sovrappongono, scambiandosi i ruoli vicendevolmente, l'oggetto metaforizzato rimane in sostanza "nascosto". Ci sembra a questo punto interessante un'osservazione di J. Faryno:

Чем более упрятан предмет описания, тем легче метафорическое построение получает вид самостоятельного (хоть и фантастического) мира; а наоборот – чем явственен (чем легче угадывается) предмет описания, тем заметнее становится моделирующий характер метафоры как языка описания (*idem*, 93).



Circularità dei significati in Vprok di A. Platonov

È questo il caso di quel particolare livello linguistico del testo, nel quale la metafora si "realizza", trasformandosi in simbolo (*idem*, 100). La torre di legno che i contadini hanno costruito, denominandola metaforicamente *kolchoznoe solnce*, è dunque il simbolo di un mondo a se stante che forse ci dice poco della realtà effettiva della collettivizzazione, ma ci dice moltissimo su come gli uomini hanno nominato questa realtà e, quindi, sul loro rapporto con essa. La "realizzazione della metafora" è infatti un'operazione linguistica che presuppone la possibilità di una lettura letterale della stessa (*idem*, 89; cf. anche Eco 1984: 249), ovvero l'applicazione a essa di un linguaggio precedentemente codificato. Abbiamo già detto che la doppia deformazione metaforica dei termini *kolchoznoe* e *solnce* produce una serie di significati "nuovi" che entrano in campi semantici molto vasti, da quello religioso a quello utopico-scientifico, da quello del potere inteso come operatività politica, a quello del potere inteso invece come realizzazione dell'universalità (fratellanza) tra gli uomini. Ci potrebbero essere ovviamente altre letture della metafora esaminata, ma si rischierebbe in questo modo di allargare indebitamente le possibilità di una sua comprensione letterale oltre i limiti della lingua effettivamente conosciuta da chi ha prodotto la metafora stessa. Con ciò vogliamo semplicemente affermare che, all'interno dei significati prodotti dalla metafora, alcuni risultano codificati da una tradizione secolare, altri invece sono "oscuri" e appena in fase di codificazione. Dovendo cioè scegliere quale dei due termini fra *kolchoz* e *solnce* può essere "letto" dall'altro, ci sembra evidente che tale possibilità appartenga piuttosto al termine *kolchoz* che *come lingua "nuova" viene letta da una lingua "vecchia" (solnce)*. Allo stesso modo, scegliendo fra i quattro campi semantici, attraverso i quali si realizzano i diversi significati possibili della metafora *kolchoznoe solnce* (futuro-Felicità, universalità, scienza, potere), non è difficile notare che i concetti di futuro e potere fanno parte di una lingua "naturalmente" conosciuta, il concetto di universalità entra nella lingua della tradizione popolare della cultura russa,⁶ mentre il

6 Abbiamo qui in mente la linea "popolare" dell'utopia russa che convive

concetto di scienza è, in una comunità culturale sostanzialmente contadina, una lingua tutta di scoprire e perciò di difficile applicazione (tanto più la scienza applicata alla Storia). Ciò significa che i termini "nuovi" vengono per forza di cose "letti" attraverso il prisma dei termini (lingua, mondo) "vecchi". Quanto appena detto potrebbe contraddire il postulato precedente che nega invece la possibilità di individuare l'oggetto della descrizione in una metafora che scambia continuamente i ruoli della lingua di descrizione e mondo descritto. In realtà l'analisi teorico-letteraria si è dimostrata indispensabile solo per un certo tipo di operazioni preliminari: individuazione della metafora come lingua di costruzione del testo; "disambiguazione" dei significati traslati con conseguente definizione dei campi semantici; "realizzazione" della metafora e sua trasformazione in simbolo con possibilità di lettura "letterale". Il problema che rimane aperto è invece la "storicizzazione" della metafora: per comprendere la metafora nel suo aspetto culturale, oltre che teorico-letterario, bisognerebbe a questo punto analizzare i significati "storici" di tutti i termini che la metafora evoca. Ciò significa che dovremmo fare la storia dell'uso e della ricezione di almeno quattro termini: futuro, universalità, scienza, potere. Questo però è già materiale per uno studio a parte. Ci limiteremo perciò ad analizzare quei termini che non solo entrano in un codice "conosciuto" da una tradizione secolare, ma sono contemporaneamente presenti nel testo come commento e valutazione della metafora stessa. Come vedremo, i due termini che nel testo appaiono più direttamente collegati con la metafora *kolchoznoe solnce* sono "futuro" e "potere". Leggere la metafora "letteralmente" (realizzarla) significa perciò applicare a essa i significati che sono non solo confermati in un codice acquisito, ma sono anche continuamente presenti nel testo "costruito" dalla metafora stessa.

Nel racconto di Platonov la presenza della torre d'illumina-

in parallelo con la linea "occidentale", espressa, per esempio, nelle opere di Odoevskij, Černyševskij, Čajanov, nei quali il numero dei fortunati abitanti delle "città del Sole" è limitato a pochi "eletti". Cf. a questo proposito anche le osservazioni polemiche di Dostoevskij sul "palazzo di cristallo".

zione definita *kolchozoe solnce* implica una sua semantizzazione in senso religioso (corsivo mio, NdA):

- Вон старики наши *перестали верить в Бога*, а как *солнце не загорелось*, то они опять начали креститься.
- Дедушка Павлик обещал *ликвидировать Бога, как веру*, если огонь вспыхнет *на каланче*. Он тогда *в электричество* как *в Бога* обещал поверить (12).

Più avanti, nella formulazione delle motivazioni che hanno deciso la costruzione della torre, si legge (corsivo mio, NdA):

- ... некоторые старые члены нашего колхоза и разные верующие остатки соседних колхозов и деревень дали письменное обязательство – перестать *держаться за религию* при наличии *местного солнца* (13).

Bisogna innanzitutto notare che nella semantizzazione religiosa della torre-sole sono presenti alcuni momenti ben distinti; da un lato il campo semantico "religioso" è dato dai termini *Bog/krestit'sja / Bog, kak vera / religija*, dall'altro, il campo semantico "materialista" dai termini *solnce / ogon' na kalanče / električestvo / mestnoe solnce*. Ognuno dei due campi semantici è inoltre diviso in due categorie: verbalizzazione di un mondo che richiede astrazione (*Bog, solnce* come metafora, *električestvo* come scienza) e verbalizzazione di un mondo concreto (*krestit'sja / Bog, kak vera / religija* come istituzioni; *ogon' na kalanče* e *mestnoe solnce*, come verbalizzazione metaforizzante la "torre"). Le due categorie (astratto/concreto) determinano le opposizioni fra i due campi semantici. Ciò significa che *solnce* ed *električestvo* possono sostituirsi a *Bog*, mentre i termini istituzionalizzanti la fede possono essere sostituiti dai termini che "concretizzano" l'astrazione scientifica (*solnce* ed *električestvo* si concretizzano in *ogon' na kalanče* e in *mestno solnce* che possono a loro volta sostituire *krestit'sja / Bog, kak vera / religija*). In questo modo "l'operazione semiotica della rinominazione" (Averincev 1988: 161), fondamentale quando arriva "il tempo del dissolvimento e della costruzione della nuova

civiltà" (*idem*, 159) o, perlomeno, aggiungiamo, di ciò che si presentava negli anni Venti e Trenta come tale, si innesta sulla presenza secolare di una coscienza religiosa che "è obbligata per sua stessa natura a darsi un sistema di segni e simboli sacri, del quale non potrebbe descrivere il proprio "ineffabile contenuto" (*idem*, 176). Il segno e il simbolo si presentano comunque con un doppio contenuto: da un lato, essi sono "simbolo" che richiede "fede", dall'altro, "insegna" che richiede "fedeltà" (*idem*, 177). Nell'esempio citato il contadino è disposto ad abbandonare la religione, alle cui insegne è stato fedele, solo in presenza di un'insegna equivalente (*ogon' na kalanče*), mentre è disposto ad abbandonare la fede (*Bog*) solo in presenza di un simbolo equivalente (*solnce*). Soltanto in presenza di entrambe le componenti una coscienza religiosa (insegna: torre; simbolo: sole), è possibile la "rinominazione" di una coscienza culturale preesistente in una coscienza culturale "nuova". La possibilità di sostituire *Bog* con *električestvo* è determinata perciò dalla doppia possibilità che la metafora *kolchoznoe solnce* racchiude: essere contemporaneamente simbolo (*solnce*) e insegna (*kalanča*) come presupposti della "nuova fede" (e fedeltà). Che il "sole" sia effettivamente simbolo della nuova fede che può sostituirsi alla "vecchia" fede in Dio è dimostrato altresì dal rituale di accettazione di un nuovo membro del *kolchoz*. Il viaggiatore-narratore che, come ricordato, rimane sempre all'interno del mondo descritto, racconta (il *corsivo* è mio, NdA):

Такого человека правление колхоза решило принять на первый день Пасхи, дабы вместо Воскресенья Христа устроить воскресенье бедняка в колхозе (63).

(Da notare, fra l'altro, in questo passo, la presenza del concetto di "universalità": Cristo risorge per il mondo intero, per l'umanità tutta, il *bednjak* risorge *v kolchoze* che, opponendosi al primo termine, ne acquista contemporaneamente i significati "universali" attraverso la semantica del "collettivo", del "destino mondiale", del "futuro"). Il presidente del *kolchoz* introduce il neofita con le seguenti parole (il *corsivo* è mio, NdA):

... *Не колхоз звучит* над унылыми хатами, *не поет* загробные песни... а, наоборот, Филат стоит, улыбается, *трудящееся солнце сияет* над нашим колхозом и *всем мировым* интернационалом (63-64).

Quando il *bednjak* Filat si sente male, i contadini lo invitano a guardare il sole, quindi lo distendono sull'erba con la faccia rivolta verso la luce del sole. Qualcuno fra i contadini interpreta il malore di Filat come castigo divino (*značit est' Isus Christos*) (64), ma è Filat stesso che ribatte:

Врешь, тайный гад! Вон он я, живой, ты видишь – *солнце горит* над рожью и надо мной! (65).

L'episodio si svolge in un villaggio diverso da quello dov'è stata costruita la torre d'illuminazione elettrica, ma il sole si presenta anche qui come simbolo di una nuova fede. L'espressione *trudjaščeesja solnce* ha infatti subito lo stesso processo metaforico di *kolchoznoe solnce* o di *bol'shevickaja osen'*: per il semplice fatto che esso *sijaet nad našim kolchozom*, nega (*vreš'*), presentandosi come simbolo sostitutivo, l'esistenza di Cristo, ovvero di Dio. L'equazione a questo punto è semplice: se splende il sole, Dio non c'è. Se però il sole si spegne (*solnce = kolchoznoe solnce, kalanča, ogon' na kalanče, električestvo*), la fede in Dio ritorna (*Bog = krestit'sja, vera, religija*). Da qui, ovviamente, la necessità di non lasciare spegnere la torre d'illuminazione elettrica. Se infatti il sole non c'è, non c'è né fede né fedeltà alle sue insegne, esattamente come non può esserci Dio senza la presenza contemporanea delle insegne di Dio. Tutto ciò ci porta direttamente al problema del rapporto fra Dio e la sua immagine concreta (terrena), non certamente in senso teologico, bensì in senso culturale e storicamente determinato.

Leggiamo nuovamente Platonov (corsivo mio, NdA):

– *Бога нет!* – громко произносил Щекотулов, выждав народ.
– *А кто главный?* – вопрошал какой-нибудь темный пожилой мужик (50).

Il termine *glavnyj* introduce il problema del "capo", del "chi comanda": se Dio non esiste, non esiste nemmeno un potere gerarchicamente stabilito e accettato. Inoltre, il potere non può essere recepito come un'istituzione astratta, ma deve presentarsi con una ben definita immagine. Nel racconto di Platonov, un contadino, per esempio, dubita che Lenin, ormai morto, possa essere presente nella costruzione del socialismo con il solo "spirito" del suo lavoro e delle sue idee, pensarlo è anzi un "errore"; per questo motivo è assolutamente necessario avere *konkretnuju ličnost' sredi zemli*. Il contadino decide perciò di andare a vedere Stalin per verificare l'effettiva esistenza del "capo" e, di conseguenza, per tranquillizzarsi (*na vsju žizn' spokoen budu*) (48-49). È evidente che il motivo del "capo" non può essere trattato, se non si prende in considerazione una tradizione secolare nei rapporti fra lo zar e i suoi sudditi. Dal punto di vista della rinominazione di concetti socio-politici attraverso l'ottica religiosa, ci sembra di particolare interesse la contaminazione che si è avuta nella cultura russa con la sovrapposizione dei termini *car'* e *Bog*. V.M. Živov e B.A. Uspenskij, che al problema hanno dedicato un dettagliato e documentato articolo (Živov - Uspenskij 1987), affermano che fino alla caduta di Bisanzio i testi slavo-ecclesiastici di tradizione bizantini trattavano i due termini come espressione di un parallelismo, ma non di identità: lo zar era in terra ciò che Dio era nei cieli (specialmente nella sua funzione di giudice supremo) e per questo motivo tra *car' zemnoj* e *Car' Nebesnyj* la differenza era netta. L'accento, evidentemente, veniva posto sui due aggettivi che determinavano il significato del sostantivo. La contaminazione inizia quando Mosca, come centro spirituale e temporale, si sente investita della missione di dover prendere il posto di Bisanzio (Mosca – terza Roma):

В России наименование монарха царем отсылалось прежде всего к религиозной традиции, к тем текстам, где царем назван Бог... То же наименование воспринималось, в сущности, как имя собственное, как одно из божественных имен – наименование человека царем могло приобретать в этих усло-

виях мистический смысл (*idem*, 55-56).

Dal XV secolo in poi la "sacralizzazione del monarca" va via via rafforzandosi anche se la tradizione metaforica (*Car' = Bog*) e quella letterale (*Car' = Bog*, *car' = monarch = Car'*, *car' = Bog*) risultano entrambe presenti. La cultura barocca, con la sua predilezione per l'uso dell'ornamento linguistico, canonizza l'uso della metafora *Car' = Bog*, pur intendendola come semplice figura retorica, ma contemporaneamente apre la strada al processo della sua "realizzazione", ovvero alla ricezione letterale di un linguaggio inizialmente convenzionale (*idem*, 69). Fino a tutto il XIX secolo questo conflitto non verrà mai risolto, nonostante l'opposizione della Chiesa che vedeva nell'identificazione fra *car'* e *Bog* un inaccettabile esempio di "blasfemia" (*koščunstvo*; *idem*, 70). Paradossalmente però, la Chiesa, preoccupata dalle conseguenze tradizionalmente catastrofiche di una "revisione dei testi", non elimina l'espressione metaforica, favorendone in tal modo, anche contro la sua volontà, la ricezione letterale (*idem*, 138-139). La domanda del contadino che non distingue fra *car'* (= *glavnyj*) e *Bog*, ma anzi li identifica, è perciò perfettamente legittima.

Abbiamo già visto come il termine *solnce* si presenti nella ricezione come possibile sostituto di *Bog*. Se però *Bog*, metaforicamente definito *Car'*, può, in una lettura letterale, essere recepito come *car'* (*glavnyj*), allora si pone la domanda dei rapporti fra i termini *solnce* e *car'*. Fra i molti modi con cui nel corso dei secoli lo zar veniva definito (*car' zemnoj*, *car' svjatoj*, *Velikij Gosudar'*, *pomazannik Božij – Christos*, *Spas*, *ruskij Christos*, *obraz Božij*) è per noi di particolare interesse il titolo di *pravednoe solnce* che, di regola, veniva metaforicamente attribuito nei testi liturgici esclusivamente a Cristo (*idem*, 57-58). La contaminazione fra i termini *car' – pravednoe solnce – Christos – Bog* è in questo caso determinata non solo dalla "realizzazione della metafora", secondo lo schema indicato da Živov e Uspenskij, ma anche da una tradizione popolare presente nelle *byliny*, nelle quali, per esempio, il principe

Vladimir porta l'appellativo di *solnyško*.⁷

Il termine *solnce* poteva dunque venir associato sia al campo semantico del potere, sia a quello religioso. La realizzazione della metafora *kolchoznoe solnce* passa perciò attraverso la lettura letterale del termine *solnce*, con tutti i significati presenti in un codice secolare (*solnce* = *Chistos* = *car'* = *Bog*). In questo modo il sole del *kolchoz* è contemporaneamente fede e potere e può perciò essere recepito come "nuova religione" che si oppone alla vecchia. È proprio il termine *solnce* a svolgere il ruolo di collegamento in questo passaggio semiotico: come l'opposizione tra *Car' Nebesnyj* e *car' zemnoj* si annulla con la realizzazione della metafora e conseguente lettura di *Car'* come *car'* che "acquista" significati trascendenti, così l'opposizione tra *kolchoznoe solnce* e *nebesnoe solnce* si annulla con la lettura letterale del termine *solnce* secondo i significati presenti nella cultura tradizionale (lettura denotativa: fonte di luce e di vita; lettura metaforica realizzata: zar-potere, Dio-religione, zar-Dio). *Kolchoznoe solnce* e dunque sia *kolchoznyj Bog* (come suo simbolo), sia *kolchoznyj car'* (come sua insegna) e solo in questo modo può essere compreso dai contadini. Essi in sostanza "leggono" una lingua nuova che si presenta con termini sconosciuti (*kolchoz*, elettricità, potere "scientifico") con l'unico linguaggio che conoscono, ovvero quello della tradizione culturale radicata nei secoli. È anche per questo motivo che questo nuovo linguaggio (*kolchoz*) ha bisogno di una "traduzione" nella lingua vecchia (*solnce*) per poter essere accettato o, perlomeno, compreso. Che poi la lingua vecchia determini il significato della lingua che si presenta come nuova, è un presupposto culturale-se-

7 Cf. per esempio nella bylina *Il'ja Muromec v ssore s knjazem Vladimiro: Govorjat knjazju da Vladimiru: už ty, solnyško Vladimir stol'no-kievskij, / Už ty eš', da p'eš', da naslaždaeš'sja*. (*Byliny* 1954: 90). La tradizione era viva anche nella cultura colta. Cf. per esempio i versi di Puškin: *V tolpe mogučich synovej, / S druž'jami, v gridnice vysokoj / Vladimir-solnce piroval* (Puškin 1949-1965: IV: 13). Infine, Živov e Uspenskij ricordano che il metropolita Michail Desnickij esalta la figura "divina" dello zar con le seguenti parole: *blagovoleno ot Boga byt', jako solncu velikomu, jako obrazu Ego, carju*. (Živov - Uspenskij 1987: 106).

miotico ai quale non ci si può opporre, pena il rischio di far apparire il linguaggio nuovo come del tutto sconosciuto e perciò inaccettabile.

Tutto ciò ovviamente non significa che la metafora *solnce* non avesse nella cultura russa un significato "razionale, illuministico" e fosse legata solo ai concetti di potere e religione. Il fatto che nell'esempio analizzato sia stato privilegiato il significato "spirituale-temporale", dipende per buona parte dal codice di partenza del destinatario contadino, che non era sicuramente illuministico-borghese, ma popolare-religioso. Il problema è dunque nello scontro fra due lingue: a seconda che si prendano in considerazione le intenzioni del mittente, oppure le possibilità di ricezione del destinatario che per forza "traduce" l'informazione di partenza, il risultato sarà diverso. Così, per esempio, chiaramente "illuministici" sono i versi di Puškin:

Как эта лампада бледнеет
 Пред ясным восходом зари,
 Так ложная мудрость мерцает и тлеет
 Пред солнцем бессмертным ума.
 Да здравствует солнце, да скроется тьма
 (Puškin 1949-1965: II: 274)

ma sicuramente non illuministico è il significato di *solnce* nella motivazione per la costruzione della torre: *Da zdravstvuet ežednevnoe solnce na sovetskoj zemle!* (14). Egualmente illuministici sono i versi di Majakovskij:

Мы в новом,
 грядущем быту,
 помноженном
 на электричество и коммунизм
 (Majakovskij 1978: IV: 116-117),

oppure lo slogan che egli stesso aveva creato con Rodčenko in un messaggio pubblicitario per la vendita di lampadine: *Dajte solnce noč'ju!* (*Iskusstvo pervych let Oktjabra* 1980, ill. n. 236). Sicu-

ramente diversa è però la ricezione dei termini *električestvo* e *solnce* nell'unico linguaggio conosciuto dai contadini descritti in *Vprok*. E che dire a questo punto degli ultimi due versi dell'Internazionale (nella traduzione russa del 1902) e di tutta la metaforica del "sol dell'avvenir" della tradizione socialista:

Для нас все так же солнце станет
сиять огнем своих лучей.

Questo "sole che inizierà a splendere" è il sole dell'ineluttabilità "scientifica" della storia futura, è un capo carismatico o è invece un futuro trascendente?

Qualche anno fa Ju.M. Lotman e B.A. Uspenskij avevano proposto come possibile paradigma dell'evoluzione culturale russa il modello "duale", la cui caratteristica consisterebbe nella mancanza di stadi d'evoluzione intermedi e quindi nell'esplosione di violente e inconciliabili opposizioni tra vecchio e nuovo con, al massimo, un ulteriore movimento verso il vecchio (Lotman - Uspenskij 1980). Dal punto di vista dei fatti della storia russa è probabilmente un modello accettabile. Qualche perplessità può essere invece sollevata, se nell'ambito dei fatti della storia includiamo anche la loro "lettura" da parte dei contemporanei. In questo caso ci troveremo di fronte a tre diverse possibilità: fra mittente e destinatario non c'è sostanziale differenza (entrambi leggono con il codice della cultura "nuova"), fra mittente e destinatario c'è un'insanabile opposizione (ognuno si rifà al codice della propria cultura, il mittente alla "nuova", il destinatario alla "vecchia") che si realizza anche nello scontro politico-militare-culturale (è questo il vero modello "duale"); nascita di un terzo modello culturale che legge il messaggio "nuovo" del mittente con gli strumenti del codice vecchio. È questo il caso del racconto di Platonov *Vprok*: quando un contadino che pure propaga il socialismo parla *evangel'skim slogom, potomu čto marksistkogo on ešče ne znal* (42), crea a

propria insaputa una lingua nuova che non s'identifica completamente né con la tradizione religiosa, né con l'innovazione socialista. Nei primi decenni dopo la rivoluzione del 1917 la presenza di questa lingua, che crea un nuovo modello culturale, è una realtà non meno "vera" di altre. Quanta parte abbia poi avuto questo ibrido nella storia russa, culturale e non, di questo secolo, è un'ipotesi tutta da verificare. Esso è comunque una presenza effettiva e Platonov ne ha dato una descrizione fedele e partecipata. Anche per questo motivo il racconto *Vprok* porta il sottotitolo di *bednjackaja chronika*.

ПУШКИН И ПЛАТОНОВ: К ВОПРОСУ О ФОРМАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЯХ*

1.0 В публицистике Андрея Платонов заметки о формальных особенностях как в творчестве Пушкина, так и в произведениях других русских и зарубежных писателей – весьма редки. Однако, немногие проблемы, выдвинутые Платоновым-публицистом на уровне сугубо поэтическом, доказывают его явную склонность к восприятию некоторых теоретических положений литературоведческой дискуссии того времени. Заметки Платонова можно объединить в три основные группы:

1.1 По мнению А. Платонова, Пушкин соединил различные направления литературы своего времени и успел закрепить в одно целое такие противоположные художественные миры, как "сердце/чувство" и "ум/мысль".¹ Оценка несомненно восходит к общим поэтическим координатам самого Платонова, но стоит добавить, что подобная постановка вопроса затрагивает и проблему "места" Пушкина в истории русской литературы и что выдвинутая Платоновым исследовательская тема является центральной в теоретических работах Эйхенбаума и Жирмунского (Эйхенбаум 1921, 1922, 1924,

* "Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях." *Studia Russica Budapestiniensa* II-III (1995): 209-222. (special issue: Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума).

1 Ср.: "Пушкин... хотел, чтобы ничто не мешало человеку изжить священную энергию своего *сердца, чувства и ума*" (Платонов 1980: 22; здесь и дальше: *курсив мой*, И.В.). Ср. также: "Пушкин... жил, не отводя *ума и сердца* от действительности" (*там же*, 38). Говоря о пушкинских поэмах Платонов подчеркивает присутствие противоположных начал: "... Пушкин решил истинные темы *Медного всадника* и *Тазита* не логическим, сюжетным способом, а способом *второго смысла*, где решение достигается не действием персонажей поэм, а всей музыкой, организацией произведения" (*там же*, 16).

1969, 1969а, 1971; Жирмунский 1922, 1922а, 1928):² в противопоставлении стилей "романтического" (эмоционального) и "классического" (логического понятийного) неслучайно выявляется и повторяющийся канон литературной эволюции, в котором разыгрывается переход от поэзии к прозе (ср. Хан 1988; Смирнов 1985а).

1.2 Утверждение Платонова, что у Пушкина нет ни "преемников" ни "продолжателей" и что никто "не заменил" его в истории русской литературы (Платонов 1980: 40, 42),³ почти полностью совпадает с оценкой о Пушкине как "завершителя", а не как "зачинателя" эволюционной линии русской поэзии. Как известно, такой тезис был выдвинут в научных работах в опору определения "неоклассицизма" А. Ахматовой как "возвращения" к метонимическому пушкинскому стилю: оба они таким образом открывают путь к прозе, закрывая одновременно стихотворную эволюционную линию. Кроме того, Платонов довольно резко полемизирует со Шкловским по поводу "конкретности" поэзии А. Ахматовой (конкретной "как мастер лимузинов", по словам Шкловского), положительная черта которой, по мнению Платонова, заключается именно в словесном изображении "чувства, мысли и действия человека" (*там же*, 125). Таким образом, понятия "предметности" и "понятийности", характерные и для пушкинской лирики, возвращаются у Ахматовой и существенно влияют на

2 См. *Преодоление символизма* (1916); *На путях к классицизму* (1921); *К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой* (1926) в Жирмунский 1928. См. *Проблемы поэтики Пушкина* (1921) в Эйхенбаум 1924; *Путь Пушкина к прозе* (1923) в Эйхенбаум 1969; *Анна Ахматова. Опыт анализа* (1923) в Эйхенбаум 1969а.

3 Хотя Платонов не приписывает поэзии А. Ахматовой права на пушкинское "наследие" (что делают Эйхенбаум и Жирмунский), нам кажется интересным его замечание о том, что "послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство" (Платонов 1980: 47) и что в перечислении литературных направлений "декадентства, модернизма, символизма, футуризма" не упоминается "акмеизм" (*там же*, 45).

"сюжетное" направление ее стиха. Значит Платонов, по отношению как к Пушкину, так и к Ахматовой, не исключает возможности моделирования "чувства" средствами, присущими повествовательной манере изображения, не связанной с "эмоциональным" стилем романтического канона.

1.3 Платонову не чужда и проблема русского авангарда: если по мнению Эйхенбаума, "наконец пришел Маяковский. И стихов больше нельзя писать. Прежний канон разрушен, нового на Маяковском не построишь, уйти от него некуда" (Эйхенбаум 1971: 478), то для Платонов "литература после-пушкинской эпохи... накануне 1917-го года... замкнулась сама на себя" и "силы действительности... свели поэзию... почти на нет" (Платонов 1980: 456 46).

1.4 Из редких "поэтологических" материалов Платонова-критика следует: во-первых, что Платонов-прозаик придавал первостепенное значение стихотворной речи в эволюционном процессе русской литературы вообще;⁴ во-вторых, что вопрос о "новом Пушкине", способном осуществить "последний синтез" литературного стиля (или направления) в новых историко-литературных условиях, считается Платоновым фундаментальным (и такое наследие, пусть только с тематической точки зрения, не приписывается им даже Горькому; ср. *там же*, 56); в-третьих, что авангард уже сказал свое последнее слово, канон повторяется,⁵ а его преодоление возможно, лишь "за-

4 Интересно заметить, что Платонов не отделяет поэзии от прозы в становлении послепушкинской "традиции" (Лермонтов и Некрасов, например, упоминаются рядом с Гоголем, Гончаровым, Достоевским и другими прозаиками, см. Платонов 1980: 42, 44), в то время как современная русская литература цитируется в основном в своем стихотворном варианте (упоминаются Бальмонт, И. Северянин, Маяковский и Ахматова; *там же*, 46, 120-127, 134-139).

5 Платонов четко понимал понятие "канона", как способное сильно воздействовать на художественную форму. В рецензии о книге В.Б. Шкловского *О Маяковском* подчеркивается, что книга "сделана умело и профессионально, в духе того жанра автора, которым он на-

крывая" круг, без притязания на открытие нового, что, в частности, характерно именно для поэтики авангарда.

2.0 Изучение роли стихотворного языка в эволюции прозаического слова становится, таким образом, необходимым для анализа поэтики Платонова; такой подход открывает путь к дальнейшим исследованиям, как о традиции русского авангарда в творчестве Платонова, так и о "месте" его творчества в историко-литературной эволюции русской прозы вообще.

Исходным пунктом может служить определение стихотворной речи в отличие от прозы, согласно которому "стихи превращают референтную ценность в языковую или языковую в референтную" (Смирнов 1985: 272). Основными элементами в нашем анализе будут считаться *синтагма* (С) как самостоятельная синтаксически-смысловая единица, *словоформа* (СФ) как "внешняя", семантически не значащая сторона слова, и *лексема* (Л) как слово, взятое во всей совокупности своих форм и значений (наглядных, скрытых и возможных). Тут надо уточнить, что понятие языковой ценности (ЯЦ) применяется в нашем анализе ограничено (без учета каких-либо "звуковых" элементов): по отношению к прозе как соотношение между словоформой и синтагмой, по отношению к стихотворному языку как переход от словоформы к лексическому значению (ЛЗ). Действуя на уровне языковых и референтных ценностей (РЦ), синтагма может на внутри плановом уровне прямо перейти к предложению в плане выражения, а как лексема – к ситуации, т.е. к сюжету в плане содержания, или возвращаться в плане выражения по обратному пути к словоформе, перейти на межплановом уровне к наново активированному лексическому значению в плане содержания и отсюда к мотиву и ситуации, т.е. опять к сюжету. Это значит, что несомая синтагмой ↔ лексемой референтная информация

столько овладел, что *из жанра можно сделать уже механизм*", (курсив мой, И.В.), см. Платонов 1980: 123.

(РИ) действует по прозаическому началу, когда на внутриплановом уровне порождает синонимическую по знаковому универсуму (СЗУ) информацию (т.е. активируется референтная ценность синтагмы) и по стихотворному, когда на межплановом уровне код референциальных отношений изменяется, благодаря языковой ценности синтагмы. С этой точки зрения в прозе Платонова, особенно в рассказе *Котлован*, являющемся формальным образцом всего его творчества, обнаруживается присутствие некоторых вариантов для следующей основной схемы:⁶

п р о з а

с т и х	[морфема] ↔ ↑↓	словоформа ↔ ↑↓	синтагма ↔ ↑↓	предложение ↑↓	<i>план выраж.</i>
	[семема] ↔	лексема ↔	мотив ↔	стиуация	<i>план содерж.</i>

2.1 простой переход от плана выражения к плану содержания

Вошел вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях... в природе было такое положение (Платонов 1987: 51).⁷

внутри плановый уровень:

– С-Л: [*вышел*] наружу;

– несомая ею РИ: [идти] по направлению вовне, за

6 Схема частично опирается на анализ о выделении поэзии и прозы, предложенный Gremais 1972 и обработанный Смирновым 1985. В нашем анализе план выражения и план грамматической манифестации отождествлены.

7 Все ссылки из *Котлована* даются по этому изданию (в скобках упоминается страница).

пределы чего-либо;

- порождение СЗУ, вытекающего из РЦ несомой С-Л:
чтобы на воздухе;
- возвращение к СФ: *воздух[e]*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *воздух[e]* как лексема (смесь газов, необходимых для жизни человека, животных и растений);
- порождение СЗУ, вытекающего из ЯЦ несомой С, через СФ наново активирующей ЛЗ: *воздух [был пуст... деревья... в природе]*;
- мотив → ситуация (сюжет).

На внутри плановом уровне синтагма *вышел наружу* в плане выражения повторяется как лексема *наружу* в плане содержания. В обоих случаях несомая ими референтная информация ясна: (*идти*) *по направлению вовне, за пределы чего-либо*. Отсюда происходит порождение синонимического знакового универсума, вытекающего из референтной ценности синтагмы-лексемы: *чтобы на воздухе (лучше понять)*. Тут внутри плановый уровень замыкается и синтагма возвращается к словоформе *воздух*, которая активирует межплановый уровень в переходе от словоформы к лексическому значению; лексема *воздух* снова обладает всеми своими потенциальными значениями (напр. *смесь газов; свободное пространство*), но Платонов активирует лишь подходящую референтную информацию (*воздух как смесь газов, необходимых для жизни человека, животных и растений*). Таким образом порождается синонимический знаковый универсум, вытекающий из языковой ценности начальной синтагмы, через словоформу активирующей новое лексическое значение: *воздух был пуст... деревья... в природе...* Благодаря такому переходу к новому по содержанию качеству, Платонову открывается возможность развертывания сюжета.

Ты сознательный молодец, – сказал он, – ты чуешь классы как

животное.

Медведь не мог выразиться и... пошел в кузню (105).

внутри плановый уровень:

- С-Л: *чуять как животное*;
- несомая ею РИ: ощущать, чувствовать;
- возвращение к СФ: *животное*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *животное* как лексема;
- выбор РИ: всякое живое существо (за исключением растений), животное как имя собирательное;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного ЛЗ: *медведь [не мог выразиться]*;
- мотив → ситуация (сюжет).

2.2 двойной переход от плана выражения к плану содержания:

Козлов... продрог от восторга, забыв о летнем времени... – Уходите на свою квартиру, товарищ прораб, – хладнокровно сказал он... (71).

внутри плановый уровень:

- С-Л: *продрог [от восторга]*;
- несомая ею РИ: приходить в восторг, быть в восхищении;

– возвращение к СФ: *продрог[нуть]*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *продрог[нуть]*;
- выбор РИ: сильно, до дрожи озябнуть;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного по антониму ЛЗ: *[забыв] о летнем времени*;

внутри плановый уровень:

- С-Л: *летн[ем] врем[ени]*;

- несомая ею РИ: время года;
- возвращение к СФ: *летн[ем]*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *летн[ем]* как лексема;
- выбор РИ: что-либо связано с самым теплым временем года (тепло, жарко) как антоним холода;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного по антониму ЛЗ: *хладнокровно*;
- ситуация (сюжет).

В зависимости от плана анализа, но все еще на внутри плановом уровне, *продрог от восторга* несет референтную информацию *приходить в восторг, быть в восхищении*. Ситуация тут завершается, и синтагма возвращается к словоформе *продрогнуть*, которая на межплановом уровне наново активировывает лексему в ее, так сказать, "чистой" (прямой, сугубо денотативной) референтной информации, а именно в лексическом значении *сильно, до дрожи озябнуть*. Информация порождает синонимический по антониму знаковый универсум: *забыв о летнем времени, т.е. несмотря на летнее время*. Ситуация замыкается. Активируется очередной внутри плановый уровень и *летнее время* воспринимается как несущее референтную информацию *время года*. Информация порождает ситуацию: *теперь лето*, синтагма возвращается к словоформе *летнее* и активировывает новый межплановый уровень. В переходе от словоформы к лексическому значению *летнее* приобретает референтную информацию о чем-то, связанном с самым теплым временем года (тепло, жара) как об антониме *холода*; соотношение по антониму порождает синонимический знаковый универсум *хладнокровно*, определяя дальнейшее развитие сюжета.

Инженер Прушевский... почувствовал стеснение своего сознания..., будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом. И с тех пор он мучился, шевелясь у своей сте-

ны... Но все же интересно было – не вылез ли кто-нибудь за стену вперед. Прушевский еще раз подошел к стене барака... (62).

внутри плановый уровень:

- С-Л: *стен[a]*;
- несомая ею РИ: то, что отделяет, разделяет кого или что-либо, является препятствием к кому или чему-либо;
- порождение СЗУ, вытекающего из РЦ несомой С-Л: *[мучился, шевелясь у своей] стены*;
- возвращение к СФ: *стен[ы]*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *стен[ы]* как лексема;
- выбор РИ: высокая ограда;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного ЛЗ: *[не вылез ли кто-нибудь] за стену*;

внутри плановый уровень:

- С-Л: *стен[у]*;
- несомая ею РИ: вертикальная часть здания;
- порождение СЗУ, вытекающего из РЦ несомой С-Л: *[подошел] к стене [барака]*;
- ситуация (сюжет).

2.3 тройной (или многократный) переход от плана выражения к плану содержания:

Воцев... сел на край канавы; [...] он не мог дальше... ступить по дороге, не зная... куда стремиться. Воцев... лег в пыльные травы... (53)

внутри плановый уровень:

- С-Л: *сел*;
- несомая ею РИ: принять сидящее положение;
- возвращение к СФ: *сел*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *сел* как лексема;
- выбор РИ: занять место; остановиться на месте;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного ЛЗ: *не мог [дальше] ступить [по дороге]*;

внутри плановый уровень:

- С-Л: *ступать [по дороге]*;
- несомая ею РИ: сделать шаг;
- возвращение к СФ: *ступать*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *ступать* как лексема;
- выбор РИ: отправиться куда-нибудь;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного ЛЗ: *стремиться*;

внутри плановый уровень:

- С-Л: *стремиться*;
- несомая ею РИ: стараться попасть куда-нибудь, испытывать тяготение, влечение к чему-либо;
- возвращение к СФ: *стремиться*;

межплановый уровень:

- от СФ к ЛЗ: *стремиться* как лексема;
- выбор РИ: быстро двигаться, направляться куда-либо как антоним не движения;
- порождение СЗУ, вытекающего из наново активированного по антониму ЛЗ: *лег [в пыльные травы]*;
- ситуация (сюжет).

На внутри плановом уровне синтагма-лексема *сел* несет референтную информацию *принять сидящее положение*. Ситуация определена и синтагма возвращается к своей словоформе, которая на межплановом уровне порождает референтную информацию *занять место, остановиться на месте* и

последовательный синонимический знаковый универсум *не мог дальше ступать по дороге*. Ситуация опять ясна. На внутри плановом уровне синтагма-лексема *ступать по дороге*, несущая референтную информацию *сделать шаг*, возвращается к словоформе *ступать*, а на межплановом уровне переходит от словоформы к лексическому значению *отправиться куда-нибудь*. Информация порождает синонимический знаковый универсум *стремиться*. На внутри плановом уровне глагол *стремиться* несет референтную информацию *стараться попасть куда-нибудь, испытывать тяготение, влечение к чему-либо*. Ситуация опять определена и синтагма возвращается к своей словоформе, которая на межплановом уровне приобретает как лексема референтную информацию *быстро двигаться, направляться куда-либо*, в качестве антонима недвижения. Таким образом порождается по антониму синонимический знаковый универсум *лег в пыльные травы*, который определяет и дальнейший ход событий.

В вышеуказанных примерах порождение микро дискретных уровней текста на основе предыдущей референтной информации, несомой синтагмой-лексемой, подчиняется довольно регулярному чередованию межпланового "стихотворного" (словоформа ↔ лексема) и внутри планового "прозаического" начал (словоформ ↔ синтагма ↔ предложение; лексема ↔ ситуация). На первый план попеременно выступает то деформация референциальных отношений (благодаря языковым ценностям), то доминирующая роль референтных ценностей синтагмы-лексемы.

2.4 Такое "чистое" чередование двух типов организации художественного текста едва заметно и существенно осложняется, когда референтная информация, то несомая синтагмой-лексемой по "прозаическому", то несомая синтагмой → [словоформой] → лексемой по "стихотворному" выбору, является не простым "словарным" выражением (как в вышеуказанных примерах), а содержательно моделированным миром, т.е. когда язык описания Платонова изображает не прямой

мир реалий (напр. *ступать=сделать шаг*), а язык, при помощи которого, изображаемый мир уже подвергся описанию (обычно за рамками художественного текста, т.е. до его включения в текст произведения). В самом деле, в рассказе *Котлован* огромное количество лексем в процессе организации текста нагружается двусмысленной референтной информацией: лексемы такого типа (напр. *рост, темп, развитие, лицо, конфликт, бодрость* и пр.) восходят к языку агитационных книжек того времени.⁸ Значит в момент выбора референтной информации из возможных лексических значений Платонов развертывает ситуацию одновременно по двум (по крайней мере) синонимическим знаковым универсумам по отношению к одной и той же лексеме; такой тип организации текста немало влияет и на возможные "тропинки" развертывания сюжета, что вообще является отличающей чертой "странной" прозы Платонова.

Очередное осложнение – имеется и ввиду своеобразная организация текста, развертывается Платоновым то эксплицитным, то имплицитным способом. Под эксплицитным способом подразумевается прямое употребление уже закодированного знака-смысла (слова), под имплицитным употре-

8 Рассказ *Котлован* насыщен политическо-агитационными выражениями своего времени. Однако, при их перечислении, ярко выделяются две группы: с одной стороны референциально "старые" слова, которые только в языке "советского" времени приобрели новое содержание (*бедняк, беднота, бодрость, бодрый, бушующая пучина, бывший, задача, изба [читальня], катушки, красный угол[ок], кулак, лицо, направление, настроение, отсталость, очистить [семена], поход, рост, слабосильность, смехотворный, смычка, соревнование, стихия, строитель, строительство, стройка, светлый, темный, темнота, цельный, чуждость, чуждый*), с другой неологизмы или заимствования, которые представляли собою одновременно форму и содержание (*бригада, дисциплина, инвентарь [живой и мертвый], класс, консервация, курс, ликвидация, пассивный, пассивность, персонал, подкулачник, промфинплан, радиостанция, радиорупор, режим экономии, сектор, середняк, соя, темп, трактор, элемент, энтузиазм*). Ср. Verč 1993.

бление еще незакодированного в художественном тексте знака, референтную информацию которого можно обнаружить только в языке уже закодированного внелитературного мира, т.е. за пределами художественного текста.

2.4.1 Эксплицитный способ:

Настя встала в свой рост, потопталась для развития... (108).

Не нарушая правил активации лексемы от словоформы (*рост* и *развитие*) и таким образом воздействуя на переход от языковой к референтной ценности, Платонов оставляет "открытым" выбор подходящей референтной информации, из которой должен был бы сложить ситуацию-сюжет (как это делалось в вышеуказанных примерах). Эксплицитный подбор выражения (*рост* и *развитие* – это почти два лейтмотива в политической пропаганде первой пятилетки) порождает "открытую" лексему, в свою очередь порождающую "открытую" ситуацию: 1) предметную – Настя выпрямилась по мере своего роста и (упрощено) "провела утреннюю гимнастику"; 2) абстрактную – по мере своего возраста Настя выполняет политическо-экономический заказ (= *рост* как количественное, а *развитие* как качественное повышение чего-л.) единственно для нее возможным способом (она ведь не работает) перехода из одного состояния в другое, более совершенное (такое соотношение между *ростом* и *развитием* принято как раз и в производстве).

Пашкин постоял лицом к земле, как ко всякому производству (63).

И в этом примере эксплицитный подбор синтагмы *постоять лицом к*, возвращаясь к словоформе и отсюда к лексеме, порождает двусмысленную референтную информацию: 1) предметную (*земля* в "котловане" – это предмет производства) – Пашкин смотрит в землю, т.е. в предмет произ-

водства; 2) абстрактную (*лицом к производству* – это лозунг, который компартия бросила в профсоюзы, приглашая их не предпочитать требования рабочих общим экономическим требованиям первой пятилетки) – Пашкин действует по линии.

[...] Козлов захотел уйти внутрь города, чтобы налаживать различные конфликты с целью организационных достижений. (63).

Эксплицитный подбор синтагмы-лексемы *конфликт* и тут порождает предметную и абстрактную референтную информацию, но в отличие от обоих вышеуказанных примеров, абстрактная информация порождает весьма конкретную ситуацию, а предметная – абстрактную. В языке политической пропаганды второй половины 20-х годов слово *конфликт* приобрело полное положительное значение как раскрытие противоречий (в марксистском значении) внутри социально-политических организаций. Из этого следует, что ситуация *налаживать конфликты с целью организационных достижений* имеет весьма конкретный характер и что "Козлов будет действовать по линии". Только отводя лексемы *налаживать* и *конфликт* от их внелитературных кодов, т.е. воспринимая их в прямом лексическом значении (что обычно порождает предметную информацию), ситуация приобретает иронический характер: Козлов делает зло, а творит добро.

2.4.2 Имплицитный способ:

Утром Козлов долго стоял над спящим телом Прушевского; он мучился, что это руководящее умное лицо спит... среди лежащих масс... Он с сознанием подошел к Прушевскому и разбудил его от сна (70-71).

Синтагмы *спящее тело, лицо, спит, лежащие, с сознанием, разбудить, сон*, возвращаясь к словоформам, переходят на уровне содержания к ясно распознаваемому лексическому значению, порождающему в свою очередь и ясную "пред-

метную" ситуацию: Козлов наконец решил разбудить Прушевского. Однако, внедрение в текст некоторых дополнительных лексем (*руководящее, массы*) активизирует иную референтную информацию, которая в свою очередь трансформирует значения и остальных "словарных" лексем: массы спят, отсталость спит, деревня спит в своей темноте и пр. Таким образом, текст приобретает еще одно значение: *руководящее лицо спит* и его необходимо *с сознанием разбудить* от (классового) сна. В этом, на первый взгляд простом примере, довольно ясно реализуется стихотворное начало, по которому план выражения контролирует план референциальных значений; более того: сама ситуация "сна/пробуждения" действует на "втором" содержательном плане только благодаря доминирующей роли плана выражения.

[...] активист... сказа[л] только, чтобы сельсовет... сторожил господствующих бедняков от кулацких хищников. Старичок-председатель... пошел делать себе сторожевую колотушку (90).

Из синтагмы *сторожить бедняков* активизируется переход к лексеме *сторожить* и отсюда "реализуется метафора" на сюжетном уровне (*делать сторожевую колотушку*). Однако, в этом случае дело не исчерпывается простым межплановым переходом от уровня выражения к уровню содержания. *Сторожить бедняков* и, следовательно, *сторожевая колотушка* воспринимаются и в прямом, прозаическом, смысле, т.е. на внутри плановом уровне как переход от синтагмы к предложению, и от лексемы к ситуации, если только учесть, что референтная информация, несомая синтагмой-лексемой, относится опять же к языку описания внелитературного мира, именно к лозунгу типа *работать надо, винтовка рядом*.

2.4.3 К имплицитному способу организации текста можно отнести и самую странную, "фантастическую" страницу в рассказе *Котлован*, в которой, без всякого постепенного пере-

хода от синтагмы к словоформе, от словоформы к лексеме, от лексемы к ситуации на уровне самого текста (аппликация вышеупомянутых схем и искание предмета референциальности в языке агитационных книжек здесь неприменимы), реализуется трансформация *молотобойца* в *медведя* (101). И здесь расшифровка двух самостоятельных синтагм-лексем в их переходе к единой лексеме (*медведь*), так сильно воздействующей на фабулу и сюжет в последней части рассказа, возможна, если учесть имплицитное присутствие референтной информации, способной соединить как обе синтагмы-лексемы (*молотобоец* и *медведь*), так и общую лексему (*медведь*). Переход является двойным: с одной стороны обе синтагмы-лексемы несут совместную референтную информацию о медведе-молотобойце как о *деревянной игрушке*,⁹ эта последняя информация накладывается на лексему *медведь*, которая, в свою очередь, является носителем новой референтной информации, предмет которой – волшебный мир русской народной сказки. Круг таким образом замыкается (их общее звено – "примитивный" мир народного творчества и искусства), выбор очередной референтной информации сделан и лексема *медведь* приобретает синонимические, внутриязыковые по отношению к сказочному универсуму значения: *медведь-царь* (батрак-пролетарий как новый царь)¹⁰ и *медведь-хранитель тайны*, т.е. помощник сказочного героя.¹¹ Как бы то ни было,

9 Соотношение медведя с деревянной игрушкой впервые было замечено Малухиным 1988. См. также: *Андрей Платонов – писатель и философ* 1989: 33.

10 Ср.: "Да я из пролетариата, – нехотя сообщил Чиклин. – Ага, стало быть, ты нынешний царь..." (стр. 75).

11 Как сказочный герой, Вошев в поисках "тайны всей твари" уверен, что он хранится у "активиста": герой готов полностью подчиниться "помощнику" (активисту), но зато требует от него раскрытия тайны. Значит активист Вошева обманул именно тем, что не соблюдал ненаписанные "правила" взаимодействия между героем и помощником. Ср.: "Вошев снова прилег к телу активиста, некогда действовавшему с таким хищным значением, что вся всемирная истина, весь смысл жизни помещались только в нем и более нигде..., [...] Так

референтной информацией наново активированной лексемы является в этом случае русская народная традиция, т.е. постоянный предмет референциальности в языке Платонова, который, впрочем, редко (или даже никогда) моделирован эксплицитно. Исходя из русской народной традиции как из знакового универсума многих референциальных отношений в рассказе *Котлован*, можно было бы, конечно, читать синтагму *медведь* как лексическую активацию ее словоформы, т.е. как "реализацию метафоры" по сугубо стихотворному началу организации художественного текста. И действительно, реализация метафоры – это поэтический компонент не только стихотворного языка, но и языка произведений народной традиции и мифа, если реализацию метафоры понять, в первую очередь, как тождество между языком и предметом описания. Не случайно упомянутое Платоновым *утро второго дня* (119) можно объяснить как очередное внутриязыковое порождение текста на основе референтной информации, несомой синтагмой, референциальный предмет которой – Книга Бытия.

3.0 Проведенный нами анализ позволяет отважиться на следующий вывод: своей переходной формой между стихотворным и прозаическим языками рассказ Андрея Платонова *Котлован* – бивалентное явление словесного творчества. Вывод этот не вытекает из наблюдения над какими-либо "контрарными" элементами его прозы по отношению к поэзии (напр. из отсутствия любой звуковой урегулированности) или над какими-либо "контрадикторными" элементами (напр. из установки на "звуковые", равнозначные и сравнимые между собой отрезки), а из наблюдения над некоторыми принципами организации художественного текста, способными преобразовать референтную ценность в языковую и языковую в

вот отчего я смысл не знал! Ты, должно быть, не меня, а весь класс испил, сухая душа, а мы бродим, как тихая гуща, и не знаем ничего!" (стр. 116).

референтную, не забывая, однако, прозаического начала взаимосоотнесенности референциальных элементов, по которому и все языковые ценности связаны несомой ими референтной информацией. Именно референциальные элементы чрезвычайно осложняют расшифровку "подлинного" значения текста, поскольку "мир реалий" как его референциальный предмет создан из общего "словарного" универсума, из универсума агитационного языка того времени, из универсума языка русского народного творчества и еще из универсума языка мифа.¹² Оставляя "открытым" выбор референтной информации несомой лексемой (или синтагмой), особенно тогда, когда одно из ее потенциальных значений примыкает к уже словесно закодированному миру (на уровне синхронического анализа: "художественный текст – текстовая историческая действительность", т.е. современные тексты пропаганды, фольклора, мифа), Платонов открывает путь то к метонимическому, то к метафорическому стилям (на уровне внутри тек-

12 Очень интересные наблюдения по поводу языка *Котлована* приведены в статье Левин 1991: 170-173. С точки зрения нашего анализа плодотворны выдвинутые в статье тезисы о "расширении спектра валентности слов" (с. 170), о "семантическом взаимодействии слов", близком к тыняновской "тесноте стихотворного ряда" (с. 173) и о разнородных "нарушениях нормы литературного языка", заставляющих читателя "подходить к тексту как к поэтическому [стихотворному?, И.В.], реализующему весь спектр потенциальных значений" (с. 171). Однако, анализ, проведенный автором "в рамках доклада" (с. 170), обращая внимание то на сугубо лингвистические ("элементы научного" и "лирического стиля", с. 172), то на философские аспекты прозы Платонова ("от частного к общему", с. 172; "экзистенциализм Платонова", с. 173), с одной стороны не углубляется в сам механизм порождения текста чередованием "стихотворного" и "прозаического" начал, с другой "расширяет" понятие "валентности" слов за пределы текстовой исторической данности, присущей в современных Платонову языках мифа, фольклора и политической пропаганды. Можно согласиться с автором статьи в том, что "способы..., которыми достигается органичность слияния всех... элементов, – обширное поле дальнейших исследований", скромным вкладом в которые является и настоящая работа.

стового анализа: "текст-текст"). Однако, четкого разграничения между ними нет, поскольку порой метафорический стиль активизируется на основе "предметной", ясно распознаваемой референтной информации, а метонимический – на основе многозначной.

4.0 Соотношение знака и мира является поэтической основой всех поисков русского авангарда, начиная с символизма. Если символизм кодифицировал референтную информацию, чтобы создать языковую-референтную ценность (символ) как единственный эффективный знак мира реалий, если футуризм проходил обратный путь, расшифровывая знаки реальности, чтобы воздвигнуть "слово, как таковое" и создать новый мир реалий знаковой конкретностью "слова-вещи" (ср. Faguno 1988), то обэриуты полностью отрицали любую референтную ценность знака и, следовательно, отрицали возможность существования мира, так или иначе закодированного словом, исходя из предположения, что мир "что-нибудь" значит, если только не является значением знака. На уровне литературно-диахронического анализа: "художественный текст – иные художественные тексты", можно полагать, что рассказ *Котлован* – не только по хронологическим рамкам – представляет собою конец многолетнего творческого искания и является "прозаическим" синтезом многих, или, по сути дела, почти всех формальных приемов, присущих русской авангардной литературе первых трех десятилетий XX-го века. Неслучайно с формальной точки зрения Платонов считается "неповторимым" и "непереводимым" на иностранные языки (Brodskij 1987: 104), что вообще является редким явлением в рамках прозаических текстов; более того, у него нет ни "преемников" ни "продолжателей", таких, которым полностью удалось бы остаться сцепленными с прозой, пользуясь "как стихотворец" всеми возможностями языка на его выразительных и содержательных уровнях, не забывая, однако, что проза, если хочет оставаться прозой, не должна отказываться от

персонажей, фабулы и, конечно, сюжета.

5.0. Отсюда, по всей вероятности, следует исходить, чтобы установить какие-либо формальные параллели между Пушкиным и Платоновым. Пушкин завершил цикл классической поэзии, открывая путь к прозе,¹³ Ахматова завершила цикл "неоклассического" стиха с установкой на "сюжет", т.е. на прозу. Что касается Платонова, стоит поставить вопрос таким образом: не завершил ли он цикл прозы, той прозы, которая берет свое начало в романе *Петербург* Андрея Белого? Ответ чрезвычайно сложен еще и из-за того, что момент создания *Котлована* совпадает с моментом суживания (или даже разрушения) всех естественных условий литературной эволюции в России.

13 "Метонимический" стиль Пушкина, открывая путь к прозе, обнаруживается, например, в особой функции двустипия в "онегинской строфе": по отношению к миру реалий двустипия "разоблачает" несостоятельность словесно смоделированных по романтическому канону действий персонажей. Ср., например, двустипия "Все это значило, друзья: /с приятелем стреляюсь я" как разоблачение ранне-романтической "героической" смерти (А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, 6, XV-XVI-XVII, 13-14). С точки зрения нашего анализа, пример интересен как "эксплицитный" переход от плана выражения к плану содержания. Как мы видели, у Платонова таких эксплицитных, "разоблачающих" переходов, контролируемых самим автором, — нет.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЗАГЛАВИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-ГО ВЕКА*

Вопрос о функциональном значении заглавия в художественном произведении неоднократно рассматривался как в литературной критике, так и в литературной теории. Так, например, этимологически однородные и семантически сходные слова *смерть* и *помер* в рассказе Чехова *Смерть чиновника* – *смерть* как первое слово в тексте, а *помер* как последнее – указывают на трагические рамки рассказа в противовес не трагичной манере повествования, типичной для Чехова (и эта квази-трагичность подчеркивается именно стилистическим несходством двух слов, обрамляющих текст). Совершенно очевидно, что в только что приведенном примере любое определение функционального значения заглавия мыслимо лишь с учетом единства заглавия (или текста) и вытекающего из него текста (или заглавия), и что научная корректность такого подхода не подлежит сомнению.

Стоит поэтому провести более линейно-дискретный анализ, посмотреть на заглавия русской литературы как на "единый текст", который можно проанализировать как на синхронном, так и на диахронном уровнях и обратить внимание на некоторые лексемы и морфы, хотя их значимость с точки зрения частоты употребления и невелика; они дают, как минимальные значимые единицы текста, основы для плодотворного размышления, а именно: лексема *человек* и производные от нее слова, морф *люд* и производные от него (в том числе, напри-

* "Некоторые аспекты заглавий художественных произведений в русской литературе XIX века." *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*. I-II. Eds. G. Benelli and G. 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. II: 543-555.

мер, *Людмила*), морф *род* и производные от него (например, *народ* или *природа*). Семантически все они между собой связаны (их общее звено – понятие *род* и его этимологические субстраты; см. Фасмер 1986-1987: II: 545, III: 490-491, IV: 328-329) и скрещиваются с серией других морфов, которыми, однако, я займусь лишь частично (*цвет*, *празд*, *слав*, *свет*, *свят*); о причинах выбора этих морфов я скажу ниже.

Надо сразу подчеркнуть, что контекстуальный, концептуальный и культурный диапазон, в рамках которого передвигаются вышеупомянутые морфы и лексемы, – очень широк. Морфы и лексемы, с начала до конца XIX века, то подвергаются существенным изменениям с точки зрения контекста их употребления, то остаются, по сути дела, концептуально неизменными. Морф *люд*, например, встречающийся в начале века и в *Людмиле* Жуковского (1808), и в *Волнах и людях* Лермонтова (1830), повторяется к концу века в совсем другом контексте в *Чем люди живы?* Толстого (1881), в *Хмурых людях* Чехова (1890) и в стихотворении Мережковского *И хочу, но не в силах любить я людей* (1894?). То же самое можно сказать о морфе *род*, который у Пушкина, например в стихотворении *Простой воспитанник природы* (1818), частично связан с учением Руссо о природе-свободе, у Тургенева, в стихотворении в прозе *Природа* (1882), явно оторван от какого-либо положительного отношения к человеческому поведению, а у Лескова, в рассказе *Продукт природы* (1893), он даже снижен до синтагмы *дрянь родная* (Лесков 1981: IV: 141). Весьма очевидно существенное переосмысление морфа *цвет*, если обратить внимание на переход с его воплощения традиционной для романтизма метафоры, например в стихотворении Пушкина *Цветы последние милей* (1825), к символизации этого морфа в рассказе Гаршина 1883-го года *Красный цветок*. Можно еще указать на морф *празд* и обнаружить полное контекстуальное несходство между Пушкиным (*Была пора. Наш праздник молодой*, 1836) и Чеховым (*Праздничная, Праздничная повинность*, 1885), или на морф *слав*, который у Пушкина, в стихотворении *Любви, надежды, тихой славы* (1818), при-

меняется к определенной и современной личности, к Чаадаеву, а у Соловьева, в стихотворении *Ответ на плач Ярославны* (1898), к более отвлеченной "памяти дальнего былого" (Соловьев 1949: 86).

В начале века русская литература обогащается двумя близкими, но в то же время противоположными произведениями: в 1808 году Жуковский переводит балладу Бургера *Ленора*, называя свою героиню *Людмилой*, а, вскоре, четыре года спустя, в 1812 году, он ее существенно переделывает и заменяет прежнее заглавие новым именем героини, *Светлана*. *Людмила* ропщет на свою судьбу, не примиряется с ее неизбежностью и вольно выбирает свой путь: то есть совершает свободный поступок, который, в то же время, оказывается и причиной ее несвободы и, наконец, ее гибели. Сходная двусмысленность присуща и морфу *люд*, который уже с феодальных времен мог сочетаться как с "кабальными людьми", так и с *людином*, ремесленником или вообще "вольными людьми" (но никак не с крестьянами). По замыслу Жуковского, *Людмиле* не хватает сознания Божьего начала, согласно которому любые горести и испытания ниспосылаются человеку свыше, то есть того духовного знания, отсутствие которого и определяет первичное значение лексем *люд*, *людин* как "мирянина" (*Старославянский словарь* 1994: 317), т.е. "лица не духовного". Семантическое поле имени *Светлана* связано с семантикой имени *Людмила* по морфу *свет*, который также обозначает "мир, людей", но в то же время оно от него отличается производной от первичного морфа лексемой *светлый*, которая, в свою очередь, восстанавливает ряд других значений, связанных с совершенно иным концептуальным кругом, то есть с "родственной близостью" понятий *свет-сияние* и *святость* (см. Топоров 1978: 215-216). Таким образом *Светлана* выступает как носительница сугубо христианских ценностей, в том числе веры в Провидение, заменяющей *Людмилину* "волю":

Лучший друг нам в жизни сей

вера в Провидение.
(Жуковский 1976: 31)

Весьма интересной кажется мне и вербализация двух сходных чувств героинь: если *Людмила* стонет "не *цвести* душе моей" (*там же*, 19), то *Светлана* плачет "мне судьбина умереть" (*там же*, 25). Морф *цвет* не обязательно (Фасмер 1986-1987: III: 575-576) восходит к первичному значению лексемы *свет* (прасл. **svetъ*), он тесно связан с семантическим полем "сияния, блеска" (*там же*, IV: 292-293) и прямо определяет первичное значение (Топоров 1978: 215) общеславянского морфа **svetъ*, производным которого является и морф *свят*. Значит у *Людмилы* ощущение жизни все-таки сакрально, хотя все еще находится на уровне противопоставления "святой природы" человеку, что вообще характерно для дохристианского мироощущения, а *Светлана* уже полностью отторгнута от сакральности природы, заменой которой является христианская вера (этимологическое значение в корне лексемы *умереть* связано прямо со "смертным человеком" и даже с "убийством", но не с "природой", см. Фасмер 1986-1987: II: 602; III: 685-686). Словом, *Людмила* подчиняется семантической области того, что в романских языках определяется как *sacer*, а *Светлана* полностью включена в семантику *sanctum*.

В русской литературной критике принято мнение о том, что *Руслан и Людмила* Пушкина (1820) – пародия на поэму Жуковского, в которой изображаются мистически настроенные и чистые *Двенадцать спящих дев* (1817). С контекстуальным повтором лексемы "умереть" в пушкинской *Людмиле* пародия направлена и на *Светлану*:

"Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет! (...)
Умру среди твоих садов!"
Подумала – и стала кушать.
(Пушкин 1978: II: 29)

С другой стороны, если *Людмила* Жуковского "отцве-

тает" по воздействию на нее "сакральной" силы (*мертвеца*), то у пушкинского Руслана "(...) труп чудесной красотой/ *процвел*" и он оказывается "для жизни пробужденный" (*там же*, 69), именно благодаря "магическому" (=сакральному) на него воздействию.

Этот первый пример уже довольно ясно указывает на тесное взаимоотношение между морфами *люд*, *свет*, *свят* и *цвет* (см.: Топоров 1978). Более чем шестьдесят лет спустя, сакральная метафора Людмилы Жуковского "не *цвети* душе моей" превращается в "символ отрицательных побуждений человеческой психики" в рассказе Гаршина *Красный цветок* (1883). В цветке "собралось все зло мира" и он представляет собою "таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман[а]" (Гаршин 1955: 195), то есть Анхра-Майню, являющегося оппозицией Спента-Майню ("святому духу"), который в свою очередь является этимологической основой для общеславянского морфа **svetъ* (свят) (см: Фасмер 1986-1987: III: 585; *Мифы народов мира* 1987-1988: II: 467).

Разница, сходство, а иногда и несовместимость между морфами *свет/свят* и *люд*, углубляются в двадцатые и тридцатые годы XIX-го века, когда морф *люд* приобретает почти исключительное значение "толпы". Если в *Евгении Онегине* Пушкин своим необычным оксюмороном "светский раут" (Пушкин 1978: III: 141) и собственным к нему прибавлением (*там же*, III: 165) о его значении (светская "толпа") все еще приписывает то *свету* "людские", то *людям* "святые" черты в духе своего амбивалентного отношения к "высшему обществу", то Лермонтов полностью отрицает присутствие в *людях* какой-либо черты "светлости" или "святости", обнаруживая их скорее в природе, являющейся более одухотворенной, чем *люди* (*Волны и люди*, 1830):

Люди хотят иметь душу... и что же?
Душа у них волн холодней.
(Лермонтов 1963: I: 129)

В первые десятилетия XIX-го века русская культура отказывается *людям* и в тех положительных чертах, которые эпоха Просвещения им приписывала, как доказывают, например у Фонвизина, частые синтагмы "честные" и "умные" *люди* (1783, 1788), направленные против якобы просветительской политики Екатерины II-ой и ее неполного доверия "разумному" человеку (о чем свидетельствует и ее цензура на статью и журнал, в заглавии которых находятся упомянутые синтагмы; см. *Русская литература XVIII века* 1970: 348, 780-781). Кроме того, в начале XIX-го века семантическому полю *люд* отказывается и в возможности стать источником духовного возрождения русского дворянства, в возможности, которую просветительская культура XVIII века не отвергала (Сумароков, *О благородстве*, 1771):

От низких более людей не отличайся
и предков титулами уже не величайся.
(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 113)

Сходна с морфом *люд* и судьба семантически близкой лексемы *человек*: уже в 1815-ом году, в коротком стихотворении *Моя эпитафия*, молодой Пушкин не связывает понятие "добро" с синтагмой "добрый человек":

Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-Богу, добрый человек.
(Пушкин 1978: I: 47),

а в 1819-ом году он иронически пользуется традиционным для русской духовной культуры понятием "невежество как ценность" в стихотворении *Добрый человек*, противопоставляя его "надутой педантности":

Люблю тебя, сосед Пахом, –
ты просто глуп, и слава Богу.
(*Там же*, 113)

Таким образом Пушкин, хотя и косвенно, отталкивается от общепринятых ценностей, таких как "природная доброта" человека и "знание", присущих не только культуре русского Просвещения, но и учению Руссо. Несколько лет спустя в "романтической драме" 1831-го года *Странный Человек* Лермонтов противопоставляет "собрани[ю] людей бесчувственных" лицо Арбенина, у которого "сохран[илась] хотя малейшая искра небесного огня" (Лермонтов 1963: II: 8) и которого общество считает "странным", не приписывая ему никакого "величия" (ср. у Сумарокова оппозицию: *не отличаться от людей vs. величаться титулами предков*):

Арбенин не великий человек (...) Странный человек, вот и все! (Лермонтов 1963: II: 70)

Если в упомянутых синтагмах Пушкина лексема *человек* все еще находится в орбите "вечных" понятий, значительных для русской культуры XVIII-го и более ранних веков (что, учитывая место Пушкина в русской литературе, вполне понятно), то лермонтовская синтагма погружена в романтическое мироощущение с его несовместимостью между тонко чувствительной личностью и обществом. Пушкин, как известно, решает этот конфликт иначе: вместо того, чтобы противопоставлять семантике "толпы" или "людей" несовместимую с ними семантику абсолютной ценности человека и его поисков вездесущей гармонии, выдвигает на первый план творческую силу поэта, то есть творческий субъект жизни.

Начиная с 30-ых годов, "абсолютность" *человека* распадается на отдельные части: в отличие от просветительской, а также романтической культуры, которые пытались определить "человека" почти без добавочных атрибутов (так сказать, с большой буквы), к основному понятию добавляются все новые и новые синтагмы, направленные то на критику их мнимо-общественного значения и, следовательно, в силу их исторической предельности, на их несостоятельность по отношению к "вечным" ценностям, то на изображение нового в

обществе сознания об исторической неспособности или невозможности приписывать человеку какие-либо "вечные атрибуты". К первому типу относится, например, *Утро делового человека* Гоголя (1836), где иронически замечается, что "этакие люди всегда успевают!" (Гоголь 1976-1979: IV: 195), ко второму, произведение Тургенева *Человек, каких много* 1842-го года и, в особенности, *Дневник лишнего человека* 1850-го года. На распространение в русском обществе герценовского *Grubelei* и на появление "лишнего человека" стоит, по моему мнению, смотреть не только с точки зрения исторического сознания дворянства о собственной неспособности включаться в эволюционные процессы русского общества, но и с точки зрения полного сознания о том, что дворянство, по разным причинам, потеряло право быть единственным и единым носителем "абсолютных" ценностей, якобы *присущих человеку от природы*, на основе которых и мотивировалась его доминирующая роль в русском обществе. С этой точки зрения приобретает особое значение и загадочное "примечание издателя" в конце записок "лишнего человека" Тургенева: постороннее лицо, какой-то Петр Зудотешин, "сию рукопись читал и содержание онной не одобрил" (Тургенев 1975-1979: V: 207). Эти слова не могут относиться к описанию раскаяния человека перед смертью, которое может вызывать либо сочувствие, либо равнодушие; скорее всего они направлены на мнимое убеждение "лишнего человека" в том, что только его "сердце (...) способн[о] и готов[о] любить" (*там же*, 206). Его неспособность воплотить "вечные" ценности, носителем которых он должен был бы по своему происхождению являться, никак не может приравниваться к потере ценностей вообще.

И действительно, в период между 30-ыми и 50-ыми годами, в общепринятом отрицательном отношении к *человеку* и *людям* выделяются два исключения: Тютчев, частично ссылаясь на положительность "творческого духа", воспетого Пушкиным, в своем стихотворении *На древе человеческого высоком*, написанном в 1832-ом году на смерть Гёте, сохраняет в лексеме *человечество* ее "высокое" значение; благодаря син-

тагматической близости между "древом человеческим" и "древом родословным" Тютчев возвращается к лексеме *человек* с точки зрения всей человеческой истории и человеческого рода. Тут, конечно, нельзя забывать ни "космизма" Тютчева, ни учения Гёте о вневременной и вне пространственной универсальности литературы. Однако приписывая *человечеству* "великую душу", Тютчев в то же время приписывает ему и положительную последовательность. Таким образом, Тютчев резко отличается, например, от лермонтовской несовместимости "людей" и "души", от гоголевских "мертвых душ" и вообще от всех тех, у кого семантическое поле "человечество" отождествляется лишь с отрицательным или презрительным к нему отношением.

Второе исключение – Достоевский, роман в письмах *Бедные люди* (1846), в котором морф *люд*, с одной стороны, полностью освобождается от своих отрицательных коннотаций, особенно в связи с семантикой "толпы", а с другой – возвращается к уже "устарелой" синтагматике вербализации человеческих ценностей (например, к синтагме "беднота как ценность"). Кроме того, переоценка морфа *люд* происходит и посредством переосмысления лексемы *бедный*, синонимом которой является лексема "у-богий", то есть не только "не богатый", но и не одаряемый, "не хранимый богами" (Фасмер 1986-1987: I: 182; IV: 143). После двух "сакральных" (хотя и не "святых") *Людмил* Жуковского и Пушкина морф *люд* снова ассоциируется с духовной категорией. Таким образом, Достоевский возвращается к полноте семантики человека, то есть к изображению героя как в его общественном, так и в духовном значении, противопоставляя его, с одной стороны, односторонней типизации Гоголя ("Он, дескать, переписывает!" "Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!" "Да что же тут бесчестного такого?"; Достоевский 1972-1990: I: 47), а с другой – презрению *людей* у романтиков.

В то время как морф *люд* и лексема *человек* по-разному развивали свои внутренние значения, морф *род* и производные от него лексемы сохраняли в основном свою внутреннюю

положительную семантическую нагрузку. В XVIII-ом веке, и, конечно, ранее, понятие *род* как ценность все еще не подвергалось семантической переоценке; более того, оно воспринималось как "данное", до такой степени очевидное, что основывать на нем право на собственное "величие", было бы неправомерным (Херасков, *Знатная порода*, 1769):

От Рюрика до Ярослава
Ты можешь род свой произвести.
Однако то чужая слава,
Чужие имена и честь.
(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 140)

Оппозиция *род*/дворянство – мнима: не отрицается право дворянства ссылаться на *род*, но критикуется неспособность ему подражать, что, на самом деле, подкрепляет роль *рода* как образцовой модели. Настоящая оппозиция происходит между понятиями "дворянин" и "люди", или, в конечном счете, между морфами *род* и *люд* (Сумароков, *О благородстве*, 1774):

На то ль дворяне мы, чтоб люди работали?
(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 113)

С течением времени эта оппозиция не подвергается существенным изменениям и на сугубо лексическом уровне повторяется, например, у Лермонтова в 1830-ом году в *Стансах*:

Не боится ни людей, ни муки,
Кто умрет за честь страны родной
(Лермонтов 1963: I: 150)

и в 1832-ом году в стихотворении *Для чего я не родился*:

Для чего я не родился
этой синею волной? (...)
Все, чем так гордятся люди,
мой набег бы разрушал.
(*Там же*, 186)

В первые десятилетия XIX-го века морф *род* воплощается в обоих внутренних своих компонентах, этимологическом и мифологическом: как "мужское начало", особенно после победы над Наполеоном, например в памятных стихах Пушкина и Лермонтова, а еще сильнее как "творческая сила", которая, однако, осуществляется не *человеком*, а *природой*. Сначала понятие "природа" существенно не отличается от модели Руссо: Лермонтов, например, в 1831-ом году объединяет в одно целое синтагмы *земля родная – первые люди – народы – свобода*:

Прекрасны вы, поля земли родной,
Еще прекрасней ваши непогоды;
Зима сходна в ней с первою зимой,
как с первыми людьми ее народы! (...)
И так она свежа, и так родня с душой,
как будто создана лишь для свободы...
(Там же, 98)

Несколько лет спустя, в 1836-ом году, Тютчев развивает некоторые синтагматические цепи в связи с "природой", появившиеся уже в 1814-15-ых годах у Батюшкова (природа у него "все сердцу говорит / красноречивыми, но тайными словами"; Батюшков 1964: 186), существенно расширяет объем их значений и преодолевает бином *природа-свобода*, ставший, по модели Руссо, почти политическим лозунгом. *Природа* для Тютчева – ценность культурная и, следовательно, истинно национальная:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...
(...) пойми, коль может,
Органа жизнь, глухонемой!
Души его, ах, не встревожит
и голос матери самой!..
(Тютчев 1976: 81-82)

Если подумать, что биномы *природа-мать* (в других местах: *мать-Земля*), *природа-язык*, *природа-душа* (см. на оппозицию "душа-природа" и "душа-глухонемой") – основополагающие элементы русской культуры, то становится понятной и цензура, которая, из-за очевидного переосмысления поэтом официального догмата "природа = слепок Бога", заставила Пушкина опубликовать в "Современнике" стихотворение Тютчева в неполном виде и заменить запрещенные строфы типичными (и многозначительными у Пушкина) точками. Переоценка "творческого начала" природы влияет и на переоценку *рода* как такового: всего за четыре года до того семантическое поле *род* у Лермонтова все еще мыслилось как непостижимый образец и противопоставлялось повседневной "пошлости", то есть *людям*:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! (...)
Он меж людьми ни раб, ни властелин
И все, что чувствует, он чувствует один!
(Лермонтов 1963: I: 194)

У Тютчева, наоборот, семантическое поле *род* воспринимается как источник, из которого необходимо черпать обеими руками, чтобы переоценить опошленную семантику "человека", не оторванную от прошлого и в то же время способную преодолеть стереотипы, в которых на языковом и концептуальном уровне замкнулась традиция. Показательно, что и сам Лермонтов в 1841-ом году, в стихотворении *Родина*, отказывается от семантики *рода* как непостижимого и навек потерянного образца, и связывает ее не с чувством ушедшего и невозвратимого "прошлого", а "с отрадой, многим незнакомой", возбужденной русской природой:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтания.

Но я люблю (...)
Ее степей холодное молчание,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям.
(Там же, 292)

В 1868-ом году Достоевский, в записке, связанной с набросками и планами к роману *Идиот*, упоминает "добр[ого] и благороднейш[его] человек[а]"; заглавие записки – *Идея Юродивый*, то есть *у-род* (Достоевский 1972-1990: IX: 114). Производные от него лексемы (*уродливость*, *уродливый*) употреблялись Достоевским и позже, например в 1875-ом году, для определения "человека *русского большинства*" (*курсив – Ф.Д.*), "*уродливость*" которого состоит "в сознании лучшего и в невозможности достичь его" (Достоевский 1972-1990: XVI: 329). "Вполне прекрасный человек" рождается, таким образом, и на почве внутреннего значения лексемы "*урод*", то есть "отторгнутый от *рода*" (см.: Фасмер 1986-1987: IV: 168). Достоевский как бы повторяет поступок создания "бедных", то есть "у-бог[их]" *людей*, "отторгнутых от Бога" и восстанавливает в русской литературе образ человека на основе двух ключевых понятий русской культуры (*род* и Бог), забытых в предыдущие десятилетия, но сохранивших, в отличие от понятий *люд* и *человек*, абсолютное положительное значение, далекое от узко социально-исторического определения. Переоценка "человека" происходит через переоценку семантического поля морфа *род* и с этой точки зрения оказался бы плодотворным и дальнейший анализ семантической цепи *род-урод-природа* и "почва". Кстати, на особую роль "*природы*" в восстановлении нового самосознания русского общества в XIX-ом веке указывают и некоторые современные научные исследования (Иваницкий 1997).

Последняя треть XIX-го века характеризуется плодотворным столкновением семантических полей, заложенных в морфах *люд* и *род*, и в лексеме *человек*. Обнаруживаются в основном две тенденции: с одной стороны превалирует отказ от

всеобъемлющих определений, а с другой – снова стремление к тотальности его понимания. К первому типу относятся такие художественные произведения, как *Человек в серых очках* Тургенева (1879), который может быть все, "актер в отставке" или "обедневший дворянин" (Тургенев 1975-1979: XI: 338), и, особенно, серия рассказов Чехова: *Анатомия Человека* (1883), *Контракт с Человечеством* (1884) и, конечно, *Человек в футляре* (1898). С мнимой тотальностью человека сталкивается и Лесков в рассказе *Человек на часах* (1887), в котором крах таких ключевых понятий, как "святое чувство", "святой порыв любви" и "святое терпение", сопровождается авторским замечанием о том, что, наконец, все были "довольны" и с уточнением, что "вера [автора] (...) не дает уму (...) силы зреть (...) высоко" и поэтому лучше держаться "земного и перстного" (Лесков 1981: III: 338). Разоблачающее отношение Лескова к некоторым традиционным ценностям русской культуры проявляется и в отождествлении "русского мужика" с "продуктом природы" (*Продукт природы*, 1893) и, тем самым, в снижении положительного семантического поля, заложенного в морфе *род*. Промежуточная оценка биннома *человек-род* дается у Тургенева в стихотворении в прозе *Природа* (1882), в котором несовместимость между "земными" и "вечными" ценностями проявляется в том, что "разум", "справедливость" и даже "добро" – лишь "человеческие слова", а не дело "нашей общей матери": *природы* (Тургенев 1975-1979: VIII: 450-451). По совершенно иному пути идет, конечно, Достоевский, у которого *Сон смешного Человека* (1877) осмысливается как поворот к истокам истинной, всеобъемлющей человечности и, наконец, Толстой, который опять-таки возвращает семантическим полям *человека* и *людям* абсолютное значение, отождествляя их с семантикой, заложенной в понятии о природной нравственности русского крестьянина (*Чем люди живы?*, 1881; *Много ли Человеку земли нужно?*, 1886).

Подводя итоги, можно сказать следующее: для своего быстрого и, конечно, поверхностного путешествия по заглавиям художественных произведений в русской литературе

XIX-го века, я выбрал морфы *люд*, *род* и лексему *человек*, которые, по моему мнению, дают некоторую основу для анализа русской культурной и литературной эволюции. Эти морфы, вместе с другими, такими, как *цвет* и *свет*, которые мы упомянули лишь косвенно, или такими, как *бух*, *рост*, *весть* и *свадьб* или *празд*, которых мы вообще не коснулись – восходят к семантике одной из ключевых понятий в русской культуре, а именно к семантике "святости", о которой широко и убедительно писал Топоров (Топоров 1978). Если сначала, в языческих языковых категориях, понятие "святости" приписывалось "природе", то с восприятием христианства оно перенеслось на "человека". Носителем этих ценностей веками было русское дворянство. XVIII-ый век, или "век перелома", как называет его Лотман (Лотман 1994: 18), характеризуется не только начальным этапом социального "упадка русского дворянства", но и упадком его вековых ценностей. Начинается острая культурная борьба, не *против* этих ценностей, а *за* их наследие: для того, чтобы в новой доминирующей среде интеллигенции и разночинцев восстановить во второй раз образ (или икону) традиционного и абсолютного "простого человека", являющегося исконной "моделью святости" в русской культуре, необходимо было и во второй раз пройти путь "от природы к человеку": как раз на это указывают заглавия в русской литературе XIX-го века, если, конечно, читать их как "единый текст".

КОРНЕВЫЕ МОРФЕМЫ В *ЕВГЕНИИ* *ОНЕГИНЕ* А.С. ПУШКИНА*

*.../ никто .../ не усомнится, что *стоять*, *стойка*
и *стояло*, одного гнезда птенцы; .../*
Разсматривая эти родственные отношения ближе,
мы находим, что такая связь представляет в
нашем языке особый и общий закон, который
дает нам неизменные правила образования слов
звеньями, цепью, гроздами *.../*.
(Даль 1978-1980: I: XIX)

В своей исторической памяти языкознание XX-го века хранит известную вступительную лекцию Льва Щербы, который предложил своим испуганным первокурсникам знаменитую «хлебниковскую» фразу: «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка» Как известно, Щербе удалось строгой лингвистической логикой убедить своих слушателей, что предложенная им фраза, по всем внешним признакам лишенная какого-либо смысла, на самом деле – носительница совершенно определенного значения.

Исходной точкой для Щербы была убежденность в том, что не-корневые морфемы (т.е. аффиксальные морфемы: приставки, суффиксы и окончания) являются носителями значения, постольку поскольку они функционально обрисовываются как морфемы внутри данной «речи». Этой «щербовской речи» имплицитно присуще понятие «упорядоченности» текста, которое, в данном случае, проявляется двойным повтором: повтором на фонетическом уровне двух предполагаемых

* "Вступительное слово." Verč, I. *Корневые морфемы в Евгении Онегине А.С. Пушкина*, Trieste, EUT Edizioni Università Trieste, 2013. 9-35. Полный словарь корневых морфем доступен на сайте (24-го сентября 2015г.):
http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/8545/1/KORNEVYE_MORFEMY_ONEGINA_EUT2013.pdf.

корней (*бокр//бокр-енок*) и повтором, на уровне общего языкового сознания слушателей, некоторых аффиксальных морфем (например, значения однократной результативности действия в глагольном суффиксе *-ну*). Нарочное отсутствие любой референциальной ценности корневых морфем (их просто нет в русском языке) никак не помешало возможному пониманию текста.¹

С другой стороны можно было бы даже предположить, что Щерба хотел указать на конфликтное соотношение между текстом и энциклопедией, хотя надо подчеркнуть, что у Щербы оно приобретает обратные черты по отношению к общепринятым смыслообразующим процессам: в то время как при неподвижности словесного письменного текста ведущим фактором его осмысления является историческая и, в не меньшей мере, почти беспредельная личная динамика энциклопедии, в предложении Щербы энциклопедия оказывается ограниченной и поэтому контролируемой и проверяемой. Именно благодаря предельному составу энциклопедии, отождествляемой в данном случае с законченным понятием «языка», осуществляется один из возможных процессов осмысления текста.²

-
- 1 Говоря на более современном теоретическом языке, можно сказать, что Щерба направил внимание своих учеников только на план выражения и на план грамматической манифестации, чтобы своеобразный план содержания хлынул на поверхность почти самостоятельно.
 - 2 В примере, предложенном Щербой, отдельные лексемы являются в плане выражения чистыми слово-формами и такими они остаются, ведь в их корневых морфемах не предусматривается ни малейшей возможности осуществиться как семемы. Однако, несмотря на все это, слово-формы приобретают значение. По всей вероятности, систематизация корневых морфем неконтролируемой динамичностью энциклопедии должна была казаться Щербе до такой меры неосуществимой и даже второстепенной для процесса смыслообразования, что он мог заменить подлинные русские корни несуществующими квази-корневыми морфемами: под чисто лингвистическим углом зрения их превращение в морфы какой-либо «речи» оказалось бы бессмысленным и даже ненужным.

От Щербы до наших дней анализ текста прошел длинный, плодотворный путь, а понятие аффиксальных и корневых морфем как минимальных значимых частей речи стало незаменимым. Однако, повторяя основные теоретические положения Щербы, мы сегодня говорим о другом, а именно: о триаде фонема-морфема-семема и об ее горизонтальном и вертикальном разветвлении в очередную триаду слог-словоформа-лексема; об их расположении в плане выражения и в плане содержания; о необходимости анализа их скрещивания для понимания процессов текстопорождения и смыслообразования.

Мне кажется, что при всей разновидности методологических подходов современный исследовательский праксис в анализе текста объединяется там, где необходимо фиксировать хотя бы минимальные категории «упорядоченности» в процессе осмысления художественного текста.³ Опять же при всей разновидности подходов, их общая черта – убежденность в том, что при объективной неподвижности письменного текста, лишенного добавочных значимых элементов (жеста, интонации, ситуации речевого акта), смысл устанавливается отношением, часто конфликтным и всегда переменчивым, между текстом и энциклопедией. Нет никакого сомнения, что энциклопедию можно в какой-то степени фиксировать по отношению к ее синхронному воздействию на текст. Таким образом, суть проблемы лишь в объеме информации, которую исследователь способен черпать из так или иначе предельной энциклопедии: лучший пример этому – комментарий Лотмана к *Евгению Онегину* А.С. Пушкина, прежде всего с точки зрения его словесно-исторического осмысления. Совсем по-другому обстоит дело, если перейти с синхронного к более широкому и даже безбрежному диахронному подходу к тексту: при

3 Так или иначе эти категории платят свою дань теоретическим положениям Потебни о внутренней форме слова, Лотмана с его установкой на незаменимую роль возвращения речи и, в более общем плане, Бахтина с его учением о необходимости проникновения в глубинные пласты слова.

исторически незаменимой и неманипулируемой неподвижности письменного текста энциклопедия просто неконтролируема. Иногда кажется, что процесс текстового осмысления зависит от бесчисленных личных, в том числе, конечно, и лично-исторических и лично-жизненных синхронных энциклопедий, которые являются естественно-составной частью всех, кто собирается подходить к тексту с целью его осмысления.⁴ Как и раньше, эти процессы осмысления текста несомненно научно проверяемы, но в то же время они приобретают такие неслыханные масштабы, что их объем, естественная незаконченность и постоянная подвижность с адресанта на множество адресатов заставляют исследователя задуматься над самим предметом исследования.

Я не против такого подхода, наоборот, он доказывает тщетность многих усилий добраться до какого-либо законченного осмысления текста именно как текста и, следовательно, тщетность единого осмысления вообще. Далее, я уверен, что такой подход надо воспринимать вполне «всерьез», как говорил Бахтин, но уверен также, что подход этот нуждается в точных и проверяемых материалах хотя бы на уровне текста, так как на уровне энциклопедии контроль над материалом пока немислим и неосуществим, по крайней мере, для одного человека. Мне кажется, что такое научное и вполне обоснованное направление в современном теоретически-литературном праксисе не может зависеть лишь от больших или меньших энциклопедических масштабов отдельного исследователя и что оно нуждается в каком-то определяющем методе организации словесного текста, словом в методе, применяемом, на тех же условиях его воспроизведения, к

4 Иногда кажется, что даже исследователь находится в каком-то безвременном нео-классицизме, в котором осмысление текста зависит от «универсальной», а не от ограниченной энциклопедии, по отношению к которой текст так или иначе осуществляется и определяется, т.е. от процесса, который, то удачно, то менее удачно, подвергается постоянной научной проверке.

любому материалу, определенному как словесный текст.⁵

Для своего опыта я выбрал единый, неповторимый и исторически зафиксированный текст *Евгения Онегина* А.С. Пушкина. Однако обработка текста применима к любому тексту, доставляемому или воспроизводимому в электронном формате.

В основе исследовательского опыта лежит, в данный момент, одно только теоретическое начало. Это начало требует ответа на два вопроса:

1. Что повторяется в *Евгении Онегине*?
2. Как оно повторяется?

На оба вопроса исследователи-пушкиноведы ответили неоднократно и описали повторы ритма, рифмы, лексики с исчислением их упорядоченной частоты. Однако, насколько мне известно, попытка объединить текст на основе корневых морфем, являющихся носителями основной референциальности текста, пока не находила своего места в исследовательском праксисе.⁶ В обычном частотном словаре⁷ мы можем

5 Несомненно, что мы в таком случае можем опять же оказаться перед очередной манипуляцией исследуемого предмета, т.е. зафиксированного текста, с добавочным включением манипулирующего субъекта (исследователя) в рамки одной из возможных энциклопедий. Однако научный праксис никогда не отрицал имплицитной трансформации исследуемого предмета под давлением применяемых к нему приборов наблюдения, но зато всегда требовал, чтобы любая манипуляция была воспроизводимой и проверяемой.

6 Как известно, начало объединения словаря под управлением корней было мечтой многих языковедов XIX века: Будуэн де Куртенэ, например, пытался внушить Щербе идею о словаре в алфавитном порядке корней и Даль частично применил к своему *Толковому словарю* идею о происхождении лексем из единого корня.

7 Здесь важно подчеркнуть разницу между частотным словарем лексем и частотным словарем корневых морфем: частота первого подчиняется как частеречной грамматической норме, так и формам морфологической флексии, частота второго только правилам словообразовательного членения.

найти следующие слово-формы: *бегаёт* (1), *бегала* (1), *беглец* (1), *беглыми* (1), *беговые* (1), *беготня* (1), *бегущей* (1), *бегущим* (1), *бежал* (1), *вбегаёт* (1), *избежание* (1), *набег* (1), *обежала* (1), *перебежал* (1), *побежала* (1), *побежали* (1), *прибежнем* (1), *пробежал* (1), *пробежит* (1), *разбежитесь* (1), *сбегая* (1), *сбежали* (1), *убежать* (1). С учетом морфологической флексии перед нами 23 слово-формы с частотой 1, что значит отсутствие повтора; если те же слово-формы объединить в алломорфную группу *бег-беж*, то получается один текстовый элемент с частотой 23, что означает присутствие относительно высокого повтора.

Мне кажется, что теперь необходимо подчеркнуть, что на данном этапе исследовательского опыта этимологическая референциальность корневых морфем пока не входит в мой кругозор. Следовательно, обработка имплицитного начала, на котором основывается предлагаемый опыт, т.е. обработка внутренней формы слова как потенциальной емкости всех предыдущих и, конечно, современных значений – все еще впереди. На данном этапе исследование ориентируется на определение и собирание компактного корпуса корневых морфем, рассматриваемых в плане выражения внутри предельного и исторически зафиксированного текста, на который необходимо смотреть как на «речь» или даже как на отдельный «дискурс» А.С. Пушкина (в отличие от многих словарей корневых морфем, обработанных на уровне «языка»). Никакого сомнения не может быть в том, что и внутри такого единого и неповторимого плана (именно: плана выражения в *Евгении Онегине* А.С. Пушкина) можно обнаружить и неповторимую «упорядоченность», благодаря которой прослеживается путь к дальнейшим исследованиям любого рода.

Прежде всего надо зафиксировать точный объем текстового корпуса. Все данные обработаны взаимодействием разных программ: *TACT 2.1*© [1996] (*MsDos*©), *Word*©, *Excel*© и *Access*© (*Microsoft*©, *Win95*©).⁸ Данные следующие:

8 Программу *TACT 2.1*© (*Text Analysis Computing Tools*) обработал

Таблица 1

ЕО все словоформы		
<i>Types</i> (без учета повторов)	9539	(100%)
<i>Tokens</i> (с учетом повторов)	25476	(100%)
Коэффициент повторяемости	2,67	
ЕО словоформы, не вошедшие в словарь		
<i>Types</i>	1078	(11,25%)
<i>Tokens</i>	9171	(36,00%)
ЕО наблюдаемый корпус		
<i>Types</i>	8461	(88,75%)
	+219	(двойной корень)
	8680	
<i>Tokens</i>	16305	(64,00%)
	+ 277	(двойной корень)
	16582	
Коэффициент повторяемости	1,91	

Если обратить внимание (см. *таблицу 1*) на разницу между общим числом словоформ с учетом повторов (25476) и числом словоформ без учета повторов (9539), то средний коэффициент повторяемости текста будет 2,67 или, другими словами, в среднем одна словоформа повторяется в тексте меньше трех раз (низкая повторяемость). Этот коэффициент добавочно уменьшается, если устранить из общего объема текста словоформы, обладающие следующими признаками:

1. Иностранные слова;
2. Непродуктивные заимствования с частотой > 5;
3. Нерусские географические, мифологические и истори-

Джон Бредли в Университете в Торонто (John Bradely, «Centre for Computing in Humanities», University of Toronto, Canada). См. сайт <http://projects.chass.utoronto.ca/tact/> и учебник: Lancashire 1996.

- ческие имена и названия;
4. «Неговорящие» русские собственные имена и фамилии (за исключением главных героев);
 5. Непродуктивные местоимения, предлоги, союзы, междометия, частицы.

Средний коэффициент повторяемости уменьшается таким образом до 1,91 или, другими словами, в среднем одна словоформа повторяется в тексте меньше двух раз.

Таблица 2

КОРНЕВЫЕ МОРФЕМЫ

Всего групп	1291	(16582 словоформы)
Всего морфем	1838	(16582 словоформы)
алломорфные группы		1291
<i>коэффициент повторяемости</i>		12,84
основные и супплетивные морфемы		1838
<i>коэффициент повторяемости</i>		9,02
группы с частот. > 1	997	(16288 словоформ)
<i>коэффициент повторяемости</i>	16,33	
группы с частот. = 1	294	(00294 словоформы)

Совсем иное дело, конечно, если коэффициент повторяемости исчисляется на основе корневых морфем в наблюдаемых словоформах (см. *таблицу 2*). Тут стоит добавить, что нет существенной разницы в исчислении алломорфных корневых групп или отдельных основных и супплетивных корневых морфем: в первом случае коэффициент повторяемости – 12,84, во втором – 9,02. Если учесть, что только часть словоформ обладает частотой > 1 и что только часть корневых морфем (997) принадлежит этой части текста, то средний коэффициент повторяемости *de facto* увеличивается до 16,33 или, другими

словами, в среднем одна словоформа повторяется в тексте больше 16 раз в виде внутреннего ее элемента повторяемости.

Исчисление среднего коэффициента – понятие отвлеченное, и оно не обладает особым статистическим значением. Более значительными кажутся мне проценты алломорфных групп (см. *таблицу 3*) или основных и супплетивных морфем (см. *таблицу 4*) по отношению к процентам наблюдаемых словоформ:

Таблица 3

ЧАСТОТА	ГНЕЗДА	% ГНЕЗД	СЛОВО ФОРМЫ	% СЛОВОФОРМ	КОЭФФ.
1-304	1291	100,00%	16582	100,00%	12,84
2-304	997	77,22%	16288	98,22%	16,33
10-304	425	32,90%	13887	83,62%	32,67
20-304	236	18,28%	11233	67,74%	47,59
30-304	150	11,60%	9185	55,38%	61,23
40-304	100	7,74%	7492	45,17%	74,92
50-304	68	5,26%	6083	36,68%	89,45
100-304	19	1,47%	2725	16,42%	143,42

Таблица 4

ЧАСТОТА	МОРФ.	% МОРФ.	СЛОВО ФОРМЫ	% СЛОВОФОРМ	КОЭФФ.
1-253	1838	100,00%	16582	100,00%	9,02
2-253	1296	70,51%	16067	96,89%	12,39
10-253	457	24,86%	12443	75,03%	27,22
20-253	214	11,64%	9084	54,78%	42,44
30-253	127	6,90%	7003	42,23%	55,14
40-253	76	4,13%	5278	31,82%	69,44
50-253	49	2,66%	4126	24,88%	84,20
100-253	13	0,70%	1760	10,61%	135,38

Так, например (см. *таблицу 3*), алломорфные группы с частотой не меньше 10 (их всего 425), покрывающие 32,90 процента всех алломорфных групп (их всего 1291), выявляют свой внутренний элемент повторяемости для 13887 словоформ, которые, в свою очередь представляют собою 83,62

процента всех словоформ наблюдаемого текстового корпуса. Таким образом, коэффициент повторяемости существенно увеличивается (32,67), или, другими словами, в среднем одна словоформа повторяет свой внутренний элемент повторяемости более 32 раза в 83,62 процентах всего текста.

Мне кажется, что эти данные ясно указывают на разницу между обычным частотным словарем и словарем корневых морфем в данном тексте. Словарь корневых морфем в *Евгении Онегине* не является ни лексическим, ни, тем более, этимологическим словарем, лучше всего его считать своеобразным словарем-справочником для элементарного анализа текста, направленного на выявление возможных механизмов текстопорождения. Тут надо еще добавить, что понятие повтора корневых морфем нельзя сравнивать с понятием продуктивности корневых морфем в русском языке. В словаре понятие повтора применяется только к специфической речи, называемой в данном случае *Евгением Онегиным* А.С. Пушкина. И в этом случае конфликт между текстом (на уровне повтора корневых морфем) и энциклопедией (на уровне продуктивности корневых морфем) может сыграть немаловажную роль для процесса осмысления. И еще можно добавить, что элементы повторяемости в данном примере относительно контролируемы, благодаря их предельности.

В словаре алломорфные группы (см. *таблицу 5*) расположены в алфавитном порядке с указанием их частоты. Отдельные основные и супплетивные корневые морфемы также расположены в алфавитном порядке с отсылкой к начальной корневой морфеме алломорфной группы.

Таблица 5

	ПЛЕС ^о (пле, плет) ПЛЕТ ПЛЁТ ПЛОТ (13)
ПЛ ↔	толп
ПА ↔	леп слеп тепл
НА ↔	лепет пепел пепл полот
НА →	е ел ес ле лел лес лет лёт ол пе пес по пол поп пс пт с се сел сес сл сп спе спес т тел тёт тл то тол топ

НА ← лапот лопат пелен пелён пистолет плем плен плеск плеч плеш
плещ полтин после пчел столп

СФ → **плетёт** (1) **плетётся** (1) **плети** (1) **плетя** (1) **плотину** (1)
расплели (1) **сплетен** (1) **сплетни** (3) **сплетник** (2) **стихоплёт**
(1)

01.38.11 | В гостиных появлялся он; | Ни **сплетни** света, ни бостон, |
Ни

03.07.02 слушала с досадой | Такие **сплетни**; но тайком | С

03.18.13 со страха, | Мне с плачем косу **расплели**, | Да с пеньем в

04.08.12 на шести листах, | Обманы, **сплетни**, кольца, слёзы, |

05.02.04 | Его лошадка, снег почуя, | **Плетётся** рысью как-нибудь; |

05.26.13 советник Флянов, | Тяжёлый **сплетник**, старый плут, |

06.11.08 старый дуэлист; | Он зол, он **сплетник**, он речист... |

06.26.01 к двум дубкам. | 26. Опершись на **плотину**, Ленский | Давно

06.41.03 дождь на злак полей) | Пастух, **плетя** свой пёстрый лапоть, |

07.07.14 поёт | И обувь бедную **плетёт**. | 8.9.10. Мой бедный

07.48.08 сухости речей, | Расспросов, **сплетен** и вестей | Не вспыхнет

10.06.03 [Тебе б я оду посвятил, | Но **стихоплёт** великородный | Меня

10.15.12 [Хромой Тургенев им внимал | И, **плети** рабства ненавидя, |

ПЛЕСК (плещ) (4)

НА → е ел ес кел кле ле лек лел леп лес пе пепел пепл пес пле плес°
пс с се сек сел сес сл слеп сп спе спес щ

СФ → **плескам** (1) **плески** (1) **плещут** (1) **рукоплесканий** (1)

01.18.06 невольны дани | Народных слёз, **рукоплесканий** | С молодой

01.20.03 всё кипит; | В райке нетерпеливо **плещут**, | И, взвившись,

05.33.09 в руке, | Запел, фальшивя. **Плески**, клики | Его

07.50.06 Талия тихонько дремлет | И **плескам** дружеским не внемлет,

плет*

см. ПЛЕС°

ПЛЕТ

см. ПЛЕС°

ПЛЁТ

см. ПЛЕС^o

Все корневые морфемы сводятся к основной форме словоформы (напр. словоформа *плетёт* сводится к основной форме *плести*: корневая морфема ПЛЕС не появляется в наблюдаемой речи Пушкина, она присутствует лишь как супплетивная форма *пле, плет* в конкретных словоформах *Онегина*). Следовательно, основная форма ПЛЕС отмечена знаком ^o для указания на ее отсутствие в тексте, а супплетивные формы (*пле, плес*) маркированы скобками.⁹

Так как словарь направлен на выявление повторных элементов, в гнездо алломорфной, в том числе и одноалломорфной группы, включены следующие варианты повтора, соотнесенные, независимо от омонимии, со всей совокупностью корневых морфем наблюдаемого текста (варианты повтора оморфемных корневых морфем обработаны по принципу эквивалентности):

1. ПЛ ↔: палиндромы (*плот - толп*);
2. ПА ↔: полные анаграммы (*пле - леп, плес^o - слеп, плет - тепл*);
3. НА ↔: неполные анаграммы, произведенные от одной или больше морфем алломорфной группы и в то же время производящие одну или больше морфем алломорфной группы: морфема ПЛЕТ способна произвести морфему *лепет* и в то же время может быть произведена от той же морфемы;
4. НА →: неполные анаграммы, только произведенные от одной или больше морфем алломорфной группы: морфема ПЛЕТ способна произвести морфему *лет*, но морфема *лет* не может произвести в виде неполной анаграммы морфему ПЛЕТ;

⁹ Оморфемные группы отмечаются прогрессивной нумерацией (напр. корень МЕР из словоформы *мера* отмечается как МЕР1, а корень МЕР из словоформы *смерть* как МЕР2).

5. НА ← : неполные анаграммы, только производящие одну или больше морфем алломорфной группы: морфема *столп* способна произвести морфему ПЛОТ, но морфема ПЛОТ не может произвести в виде неполной анаграммы морфему *столп*.¹⁰

Следует список конкретных словоформ с указанием их частоты и отсылка к тексту *Онегина* с указанием места появления.

Таблица 6

	ПЛЕЧ (11)
ПА ↔	пчел
НА →	е ел ле лел леп леч пе пепел пепл печ пле ч чел
СФ →	плеч (2) плеча (2) плече (1) плечи (2) плечо (2) плечу (2)
02.06.14	речь И кудри чёрные до плеч . 7. От хладного
03.32.05	На воспалённом языке. К плечу головушкой склонилась.
03.32.07	спустилась С её прелестного плеча ... Но вот уж лунного
04.48.07	милый, как похорошели У Ольги плечи , что за грудь! Что за
05.20.09	И клонит голову свою К ней на плечо ; вдруг Ольга входит,
07.30.13	с кровли бани Умыть лицо, плеча и грудь: Татьяне
07.55.12	вкось и вкривь. Довольно. С плеч долой обуза! Я
08.09.14	посредственность одна Нам по плечу и не странна? 10.
08.15.07	по зале, и всех выше И нос и плечи подымал Вошедший с
08.30.10	ей накинёт Боа пушистый на плечо , Или коснётся горячо
От.05.11	параличе? Зачем не чувствую в плече Хоть ревматизма? -
	ПЛЕШ (1)
НА →	е ел ле лел леп пе пепел пепл пеш пле ш ше шеп шл

10 В то время как варианты повторов ПЛ ↔, ПА ↔, НА ↔ и НА → успешно обработаны программой *TACT 2.1*©, варианта повторов НА ← обработана программой *Access*©, которая, к сожалению, выявила некоторую ненадежность сведений.

СФ → **плешивый** (1)
 10.01.02 слабый и лукавый, | **Плешивый** щеголь, враг труда, |

Таких групп всего 1291 и все они организованы по вышеуказанному образцу, хотя и не во всех можно обнаружить те же категории повтора. Так, например, морфема ПЛЕЧ (см. таблицу 6) обладает лишь двумя типологиями повтора: полной анаграммой (*пчел*) и некоторым числом произведенных от нее неполных анаграмм, но у нее нет палиндромов и она не может быть произведена в виде неполной анаграммы ни от одной корневой морфемы в *Онегине*. Морфема ПЛЕШ (см. таблицу 6) способна произвести только некоторые корневые морфемы в виде неполной анаграммы, но она не может быть произведена в виде неполной анаграммы ни от одной корневой морфемы в *Онегине*, и нет у нее ни палиндромов, ни полных анаграмм, соотносимых с совокупностью корневых морфем в тексте *Онегина*.

В приложениях к словарной части находятся следующие разделы:

1. Указатель частоты алломорфных и одноалломорфных групп; знак * (звездочка) указывает на супплетивные корневые морфемы.

Таблица 7

ЧАСТОТА СЛОВОФОРМ ПО АЛЛОМОРФНЫМ И
 ОДНОАЛЛОМОРФНЫМ ГРУППАМ

304	БВ БУД2 БЫ (буд*, ес*)
274	ВЕС3 (вс*) ВС
187	СТА СТО
178	ДРУГ (друз*) ДРУЖ
158	ЛЮБ
157	ЁМ ИМ1 ЙМ НИМ (нем*) НЯ (йм*, м*, ым*) ЫМ2 (ем*) Я (м*)
	Ш (нулевой корень)
144	ТАН ТАТЬЯН
123	ДА

119	ИД (ш*) Й (д*, йд*, ш*, шед*)
115	ЗАР ЗЕР ЗИР ЗОР ЗР
110	ЗНА
109	ВИД (виж*)
109	ДУХ ДУШ
107	ЖИ
103	ДЕ ДЁ
102	САД САЖ СЕДІ СЕС (се*, сяд*) СИД СИЖ СЯД
101	СЕРД
	<i>и т.д.</i>

2. Указатель в алфавитном порядке основных и супплетивных корневых морфем с указанием частоты их появления; указатель предназначен для уточнения частоты отдельных морфем внутри алломорфных групп.

Таблица 8

ЧАСТОТА СЛОВОФОРМ ПО ОТДЕЛЬНЫМ ОСНОВНЫМ И
СУППЛЕТИВНЫМ МОРФЕМАМ
(в алфавитном порядке)

А

005	АВОС
006	АВТОР
003	АД
002	АЗ
002	АКАДЕМ
001	АЛ
002	АЛЕКСАНДР
001	АЛК
002	АРШИН

Б

002	БА
005	БАБ
016	БАВ
004	БАГР

003	БАЛ1
019	БАЛ2
001	БАЛАЛА
003	БАН
001	БАНК
017	БАР
001	БАРАБАН
004	БАРАТ
001	БАРЫШ
001	БАШМАЧ
001	БАШН
005	БВ
001	БД
001	бе*
017	БЕГ
031	БЕД
021	БЕЖ
	<i>и т.д.</i>

3. Указатель в алфавитном порядке всех словоформ, вошедших в состав словаря с указанием их частоты и с отсылкой к соответствующей корневой морфеме. Указатель предназначен для обратных поисков корневых морфем: со словоформы в конкретном тексте *Онегина* к соответствующей корневой морфеме.

Таблица 9

УКАЗАТЕЛЬ СЛОВОФОРМ, ВОШЕДШИХ В СОСТАВ СЛОВАРЯ

А

авось (5) - *авос*
 автор (6) - *автор*
 ада (2) - *ад*
 адских (1) - *ад*
 азбуке (1) - *аз/бук*
 азбучным (1) - *аз/буч*
 академиком (1) - *академ*
 академический (1) - *академ*

Александр (1) - *александр*
александровский (1) - *александр*
алкало (1) - *алк*
алые (1) - *ал*
аршин (2) - *аршин*

Б

баб (1) - *баб*
бабушкам (1) - *баб*
бабушки (1) - *баб*
бабы (2) - *баб*
багряною (2) - *багр*
багряный (1) - *багр*
бал (7) - *бал2*
бала (3) - *бал2*
балалайка (1) - *балала[j]*
бале (1) - *бал2*
балет (2) - *бал2*
балеты (2) - *бал2*
балов (2) - *бал2*
балованных (1) - *бал1*
баловень (1) - *бал1*
балы (1) - *бал2*
бальный (1) - *бал2*
бане (1) - *бан*
бани (1) - *бан*
банках (1) - *банк*
баню (1) - *бан*
и т.д.

Другие приложения указывают на частоту полных и неполных анаграмм (произведенных и производящих) и на частоту палиндромов. В приложении находятся также алфавитный указатель словоформ с двойной корневой морфемой и указатель словоформ, не вошедших в состав словаря.

Несмотря на объективность данных и на проверяемость подхода к ним, трудно предвидеть на данном этапе научного опыта результаты, которые может дать такая сознательная и «твердая», как сегодня принято говорить, манипуляция текста исследователем и его приборами наблюдения. Прежде всего,

надо сказать, что весь материал нуждается в строгой проверке на уровне членения на морфемы отдельных словоформ.¹¹ Однако, я уверен, что предлагаемый опыт имплицитно уже способен ответить на два вопроса:

1. если анализ не даст ожидаемых и, конечно, проверяемых результатов, то станет необходимой полная или частичная переоценка наших взглядов на самое понятие «повторяемости». Хотя с научной точки зрения нулевой результат является таким же полезным и значительным, как ожидаемый;

2. если анализ даст хотя бы частично утешительные и проверяемые результаты, то можно будет и далее применять беспредельную динамику энциклопедии для процесса осмысления текста. Однако такое осмысление не следует совсем отрывать от проверяемых данных и от их взаимодействия в плане выражения. И, может быть, тогда мы осознаем, что не все энциклопедии применимы к любому тексту.

Организация данных не исчерпывается словарем. Я хочу указать лишь на две возможные аппликации обработанных данных: первая из них дает нам некоторые сведения о историческом процессе литературного творчества, вторая – о возможных механизмах текстопорождающего процесса.

11 На данном этапе членение проверялось по следующей литературе: Кузнецова - Ефремова 1986; Трубачев 1963-2012; Фасмер 1986-1987; Даль 1978-1980.

(Таблица 10)

А		В		D		E F		G		H		I	
1	ДАТА ТЕКСТ	ТЕКСТ	ДАТА	ТАКТ DATA	ЧАСТ	Z - score/chron.	Z - score/text	ДЛИНОТА					
2	182305-101 (заглавие ЕО)	заглавие ЕО (182305-101)				-0,156385811	-0,156385811	2					
3	182305-102 (заглавие I.)	Подзаг-эпигр ЕО (182502)				-0,110581467	-0,270868169	1					
4	182305-103 (I:1-17)	Посвящение (182801)				-0,240470809	-0,455939069	196					
5	182305-104 (I:20-32)	заглавие I. (182305-102)				-0,813039046	-0,110581467	182					
6	182305-105 (I:34-60)	Эпиграф I (183303)				-0,528867893	-0,156385811	336					
7	182310-11 (II:1-17)	I:1-17 (182305-103)				-1,136585109	-0,240470809	243					
8	182311-121 (II:18-25)	I:18-19 (182410)				2,289484657	2,87462678	112					
9	182311-122 (II:27)	I:20-32 (182305-104)				-0,413757963	-0,813039046	14					
10	182311-123 (II:29-34)	I:33 (182406)				-1,013495887	-4,479994142	86					
11	182311-124 (II:36-40)	I:34-60 (182305-105)				-0,925190932	-0,528867893	70					
12	182401-121 (II:26)	II:1-17 (182310-11)				-0,413757963	-1,136585109	14					
13	182401-122 (II:28)	II:18-25 (182311-121)				-0,413757963	2,289484657	14					
14	182401-123 (II:35)	II:26 (182401-121)				-0,413757963	-0,413757963	14					
15	182402-06 (III:1-11Т)	II:27 (182311-122)				-0,888034493	-0,413757963	513					
16	182406 (I:33)	II:28 (182401-122)				4,479094142	-0,413757963	14					
17	182409-10 (III:32-41)	II:29-34 (182311-123)				0,05749013	-1,013495887	159					
18	182410 (I:18-19)	II:35 (182401-123)				2,87462678	-0,413757963	28					
19	182410-12 (IV:1-23)	II:36-40 (182311-124)				0,045020158	-0,925190932	242					
20	182501-12 (IV:24-50)	III:1-11 (182402-06)				-0,995875216	-0,888034493	349					
21	182502 (Подзаг-эпигр ЕО)	III:32-41 (182409-10)				-0,270868169	0,05749013	6					
22	182512 (Пут:11-20)	IV:1-23 (182410-12)				1,770436242	0,045020158	141					
23	182601 (IV:51)	IV:24-50 (182501-12)				-0,413757963	-0,595875216	14					
24	182601-11 (V:1-45)	IV:51 (182601)				-0,813350108	-0,413757963	593					
25	182601-121 (VI:1-42)	V:1-45 (182601-11)				1,303880428	-0,813350108	551					
26	182601-122 (VI:46)	VI:1-42 (182601-121)				2,032668089	1,303880428	14					
27	182708 (VI:43-45)	VI:43-45 (182708)				0,695794926	0,695794926	42					
28	182708-09 (VII:34-55)	VI:46 (182601-122)				-0,30045409	2,032668089	295					
29	182801 (Посвящение)	VII:1-33 (182802-11)				-0,455939069	0,270839988	17					
30	182802-11 (VII:1-33)	VII:34-55 (182708-09)				0,270839988	-0,30045409	445					
31	182910 (Пут:1-5)	VIII:1-32 (183001-091)				1,534025007	0,221433404	59					
32	182910-12 (Пут:6-10)	VIII:10 (183110)				0,29180021	-0,86366868	62					
33	183001-091 (VIII:1-32)	VIII:33-51 (183001-092)				0,221433404	0,433870398	454					
34	183001-092 (VIII:33-51)	Примечания (183302)				0,433870398	-0,927606697	267					
35	183009 (Пут: проза)	Пут: проза (183009)				-0,585142123	-0,585142123	28					
36	183010 (X)	Пут:1-5 (182910)				-0,375745702	1,534025007	120					
37	183110 (VIII:10)	Пут:6-10 (182910-12)				-0,86366868	0,29180021	61					
38	183302 (Примечания)	Пут:11-20 (182512)				-0,927606697	1,770436242	202					
39	183303 (Эпиграф)	X (183010)				-0,156385811	-0,375745702	2					
40						72		5960					

Во время подготовки материальной основы для ее обработки с программой *TACT 2.1*, в текст *Онегина* были предварительно внесены т.н. этикетки или признаки (*tags*), разделяющие текст на 38 неодинаковых по объему хронологических частей и указывающие на время их написания Пушкиным. Таким образом любой исследуемый элемент текста стал определяемым не только по отношению к его месту внутри текста (в какой главе/строфе/стихе?) но и с точки зрения его хронологического появления.

Программа *TACT 2.1* работает только со стандартным латинским шрифтом (американской клавиатурой). Весь текст *Онегина* был поэтому транслитерирован подходящими для анализа буквами и знаками:

```
<y 1828><m 01><ym 28\01><s ps>
<gs 00.ps><jaz rus><tt posv$&enie>
<l 01>Ne mysl$ gordyj svet zabavit` ,
```

```

<l 02>Vniman`e dru+by vozl}b$,
<l 03>Hotel by $ tebe predstavit`
<l 04>Zalog dostojnee teb$,
<l 05>Dostojnee du~i prekrasnoj,
<l 06>Sv$toij ispolnennoj me#ty,
<l 07>Po_zii +ivoj i $snoj,
<l 08>Vysokih dum i prostoty;
<l 09>No tak i byt` -- rukoj pristrastnoj
<l 10>Primi sobran`e p\stryh glav,
<l 11>Polusme~nyh, polupe#al`nyh,
<l 12>Prostonarodnyh, ideal`nyh,
<l 13>Nebre+nyj plod moih zabav,
<l 14>Bessonnic, l\gkih vdohnovenij,
<l 15>Nezrelyh i uv$d~ih let,
<l 16>Uma holodnyh nabl}denij
<l 17>I serdca gorestnyh zamet.
<y 1823><m 05-10><ym 23\05-10\2>
<g 01><s zg><gs 01.zg><tt zaglavie>
<l 00>GLAVA PERVA$<y 1833><m 03>
<ym 33\03><s mt><gs 01.mt><tt motto><l 00>I +it` toropits$
i #uvstvovat` spe~it. Kn$z` V$zemskij.

```

```

<y 1823> =          год 1823
<y 1828> =          год 1828
<y 1833> =          год 1833
<m 01> =           месяц январь
<m 03> =           месяц март
<m 05-10> =        месяц май-октябрь
<ym 23\05-10\2>   год\месяц 1823 май-октябрь\отрезек 2
<ym 28\01> =       год\месяц 1828 январь
<ym 33\03> =       год\месяц 1833 март
<s mt> =           строфа\ эпиграф
<s ps> =           строфа\ посвящение
<s zg> =           строфа\ заглавие
<tt motto> =      название\ эпиграф
<tt zaglavie> =   название\ заглавие
<tt posv$enie> =  название\ посвящение
<g 01> =          глава 01
<gs 00.ps> =      глава 00\ строфа\ посвящение
<gs 01.mt> =      глава 01\ строфа\ эпиграф
<gs 01.zg> =      глава 01\ строфа\ заглавие
<jaz rus> =       язык русский
<l 00> =          строка 0
<l 01> =          строка 1

```

Данные, обработанные программой *ТАСТ 2.1*, были перенесены на рабочую электронную таблицу *Excel* (см. *табли-*

цу 10), в клетки которой вписалась особая формула *z-score*: в отличие от обычного и малозначимого исчисления абсолютной частоты, *z-score* сравнивает появление исследуемого элемента в данном отрезке текста со статистической возможностью его появления в том же отрезке по отношению к совокупности его нерегулярного появления во всем тексте.¹² Речь идет о довольно значительном коэффициенте, отмечающем относительно высокую или низкую возможность появления исследуемого элемента в данном отрезке текста; чем выше или ниже этот коэффициент, тем значительнее присутствие или отсутствие исследуемого элемента.

Электронная таблица *Excel* отмечает два типа т.н. *z-score* коэффициентов:

12 О формуле *z-score* см. Lancashire 1996: 79-82. В электронной таблице *Excel* (таблица 10) в каждой клетке колонки *Z-score/chron* (G) внедрена мат. формула:

$$=(\$F2-((\$F40/5960)*\$I2))/RADQ(\$I2*(\$F40/5960)*(1-((\$F40/5960))),$$

где:

→ \$F2: в колонке F-ЧАСТ (клетка относится к хронологическому распределению колонки А-ДАТА ТЕКСТ; данные, приведенные в колонках D и E, автоматически произведены программой *ТАСТ 2.1*)

– численное значение клетки F2 (и следующих до клетки F39 с указанием частоты исследуемого элемента); в данном случае численное значение \$F2 = 0;

→ \$F40: численное значение клетки F40 с указанием абсолютной (с F2 до F39) частоты исследуемого элемента; в данном случае численное значение \$F40 = 72;

→ 5960: абсолютное число стихов (или прозаических строчек) в *Евгении Онегине* (см. колонку \$I40);

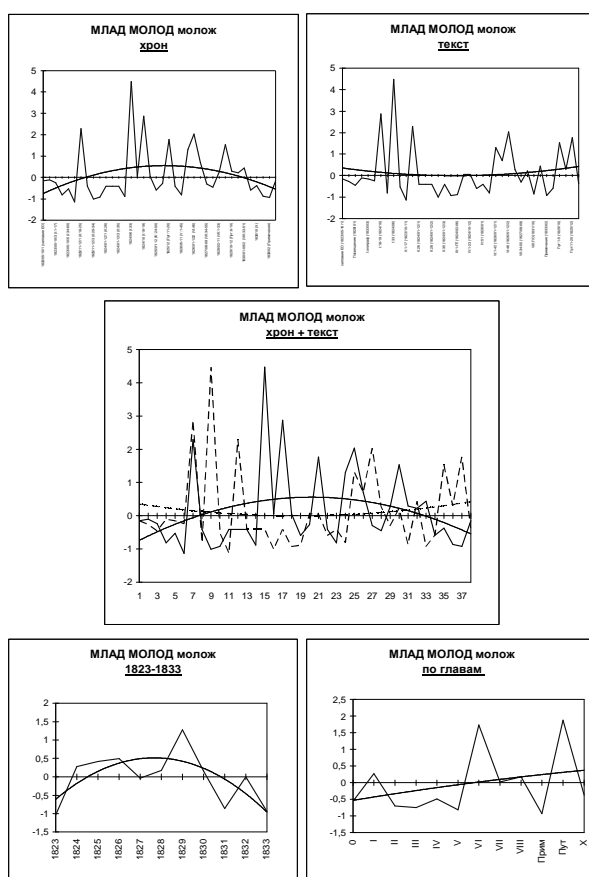
→ \$I2: в колонке I-ДЛИНОТА – численное значение клетки I2 (и следующих до клетки I39) с указанием числа стихов (или прозаических строчек) в данном отрезке *Евгения Онегина*; в данном случае численное значение \$I2 = 2;

→ RADQ: квадратный корень.

В колонке *Z-score/text* (H) данные, приведенные в колонке *Z-score/chron* (G), повторяются, но численное значение клетки относится к текстовому распределению исследуемого элемента, т.е. к колонке В-ТЕКСТ ДАТА.

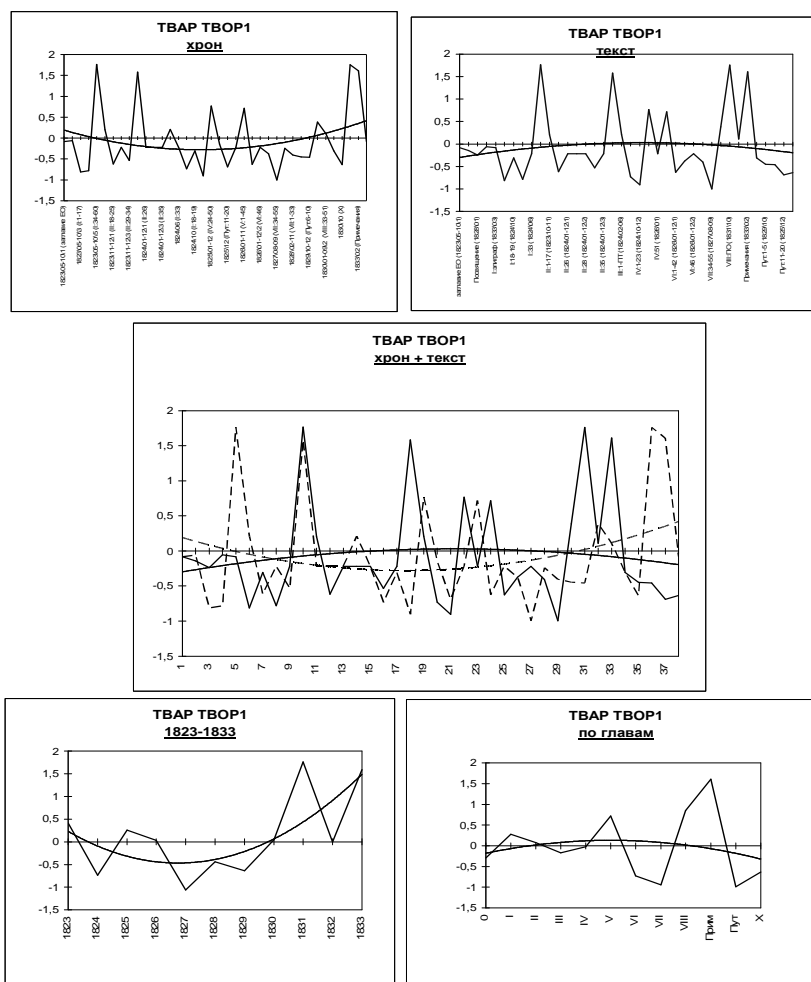
Все 38 отрезков можно добавочно свести к более узким суммарным отрезкам (см. *таблицу 11*), чтобы получить обобщающую картину (см. в таблице двойную колонку *z-score*) о неодинаковых направлениях данного элемента в последовательности 1823-1833 годов (см. колонку ГОД и соответствующие *Z-score* данные) и в последовательности глав и приложений (см. колонку ГЛАВЫ и соответствующие *Z-score* данные; в данном случае последовательность текста дается по принятым изданиям, включая X главу).

(Таблица 12)



Все данные можно показать в диаграммах. Диаграмма распределений алломорфной корневой группы *млад молод молож** (см. таблицу 12) указывает на некоторую разницу между падающей линией направления коэффициента адресанта и нарастающей линией направления коэффициента адресата.

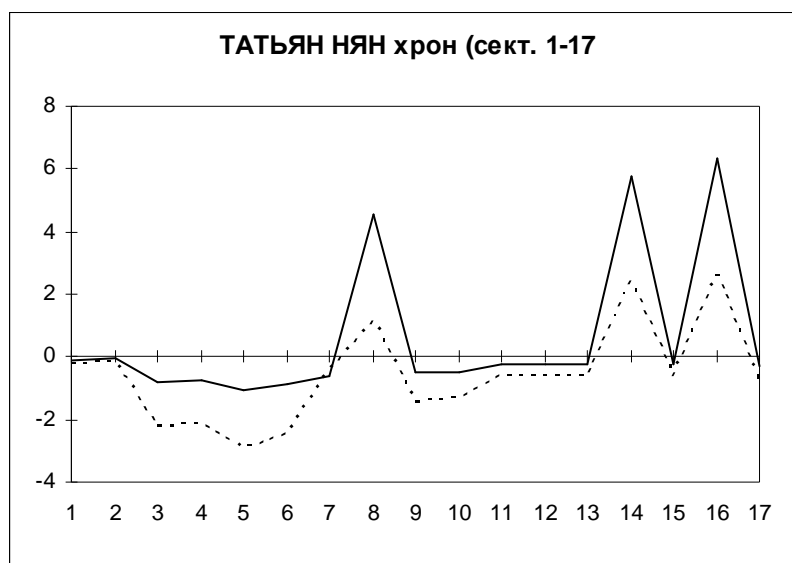
(Таблица 13)



То же самое, хотя в обратном смысле, можно сказать про диаграмму распределений алломорфной группы *твар твор1* (см. таблицу 13), где коэффициент адресанта явно противоречит коэффициенту адресата.¹³ Некоторые примеры диаграмм хронологического и текстового направлений исследуемого элемента приведены в *Приложении 3.11* ук. сайта.

К сожалению, проверка таких противоположных направлений возможна лишь тогда, когда достаточные сведения дают нам основу хотя бы для частичного возобновления хронологического порядка творческого процесса.

(Таблица 14)

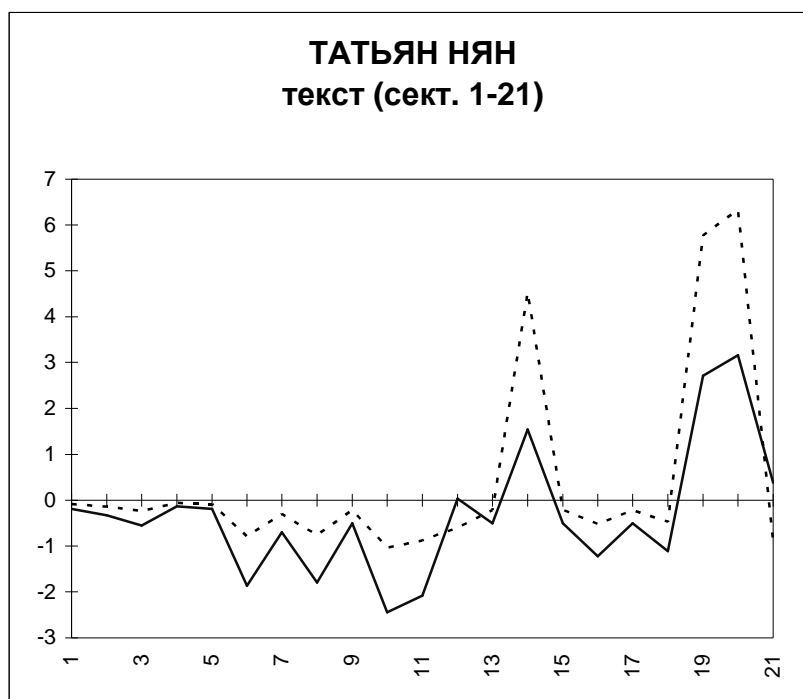


Как было сказано выше, каждое алломорфное и одноал-

13 Мне кажется очевидным, что приписывая Пушкину направление, которое на самом деле реализуется в восприятии читателя, можно серьезно исказить наше представление об исходной прагматике автора.

ломорфное гнездо наталкивает исследователя на возможные не-референциальные варианты повтора в виде палиндромов, полных и неполных анаграмм. В данном случае диаграмма показывает хронологический ход морфем *Татьян* и *нян* (морфема *нян* как неполная анаграмма морфемы *Татьян*), в котором довольно четко выделяется совпадение хода обоих в данном отрезке текста (см. таблицу 14). Параллельный ход позволяет нам выдвинуть гипотезу о взаимозависимости обоих элементов, которую не следует сводить лишь к референциальному или сюжетному уровням.

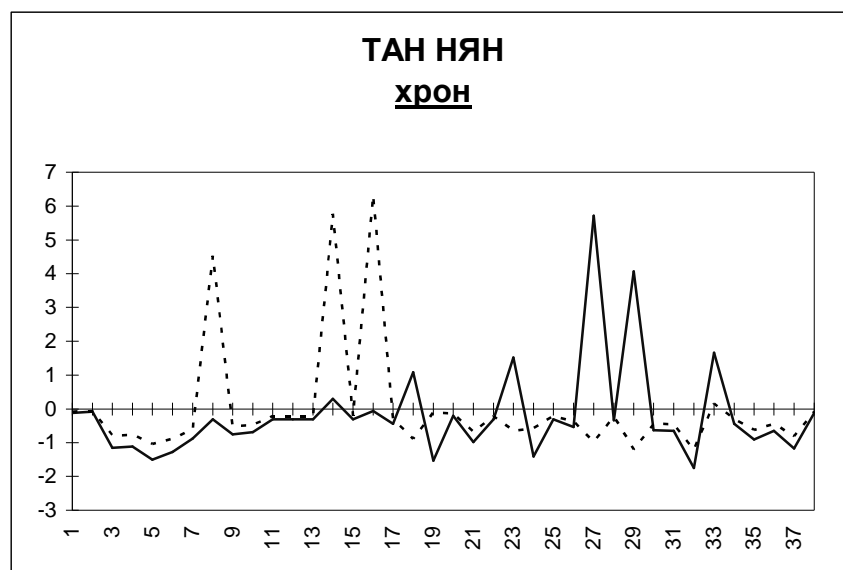
(Таблица 15)



То же самое можно сказать о текстовой последовательности обоих элементов, в которой, однако, параллельный ход

приобретает более компактные черты (см. таблицу 15).

(Таблица 16)



В виде повторного испытания ожидаемой нереперенциальной взаимосвязи элементов *Татьян* и *нян* можно указать на отсутствие подобного параллельного хода, если сравнить элемент *нян* с алломорфным и, конечно, референциально близким, но отличным в чистом плане выражения морфемным элементом *Тан* (см. таблицу 16). В то время как цепочка *Татьян/нян* движется в данном отрезке текста по той же хронологической линии, *Тан* и *нян* как будто не встречаются ни на одном из значительных хронологических отрезков текста, несмотря даже на то, что на сугубо фонетическом уровне чередование гласных и согласных в цепочке *ан/нян* вполне приемлемо. Нетрудно вообразить себе потенциал, который открывается исследователю в анализе плана выражения, если сравнить все корневые морфемы с указанными в гнездах вариантами повтора.

**СПИСОК 38 ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ И ТЕКСОВЫХ ОТРЕЗКОВ
ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА, ПОДГОТОВЛЕННЫХ ДЛЯ АНАЛИЗА С
ПРОГРАММОЙ ТАСТ 2.1**

ДАТА год \ месяц	ТЕКСТ Е.О. глава: строфа	ТЕКСТ Е.О. глава: строфа	ДАТА год \ месяц
1. 1823\05-10\1	заглавие ЕО	1. заглавие ЕО	1823\05-10\1
2. 1823\05-10\2	заглавие I.	2. Подзаг-эпигр ЕО	1825\02
3. 1823\05-10\3	I:1-17	3. Посвящение	1828\01
4. 1823\05-10\4	I:20-32	4. заглавие I.	1823\05-10\2
5. 1823\05-10\5	I:34-60	5. I:эпиграф	1833\03
6. 1823\10-11	II:1-17	6. I:1-17	1823\05-10\3
7. 1823\11-12\1	II:18-25	7. I:18-19	1824\10
8. 1823\11-12\2	II:27	8. I:20-32	1823\05-10\4
9. 1823\11-12\3	II:29-34	9. I:33	1824\06
10. 1823\11-12\4	II:36-40	10. I:34-60	1823\05-10\5
11. 1824\01-12\1	II:26	11. II:1-17	1823\10-11
12. 1824\01-12\2	II:28	12. II:18-25	1823\11-12\1
13. 1824\01-12\3	II:35	13. II:26	1824\01-12\1
14. 1824\02-06	III:1-ПТ	14. II:27	1823\11-12\2
15. 1824\06	I:33	15. II:28	1824\01-12\2
16. 1824\09-10	III:32-41	16. II:29-34	1823\11-12\3
17. 1824\10	I:18-19	17. II:35	1824\01-12\3
18. 1824\10-12	IV:1-23	18. II:36-40	1823\11-12\4
19. 1825\01-12	IV:24-50	19. III:1-ПТ	1824\02-06
20. 1825\02	Подзаг-эпигр ЕО	20. III:32-41	1824\09-10
21. 1825\12	Пут:11-20	21. IV:1-23	1824\10-12
22. 1826\01	IV:51	22. IV:24-50	1825\01-12
23. 1826\01-11	V:1-45	23. IV:51	1826\01
24. 1826\01-12\1	VI:1-42	24. V:1-45	1826\01-11
25. 1826\01-12\2	VI:46	25. VI:1-42	1826\01-12\1
26. 1827\08	VI:43-45	26. VI:43-45	1827\08
27. 1827\08-09	VII:34-55	27. VI:46	1826\01-12\2
28. 1828\01	Посвящение	28. VII:1-33	1828\02-11
29. 1828\02-11	VII:1-33	29. VII:34-55	1827\08-09
30. 1829\10	Пут:1-5	30. VIII:1-32	1830\01-09\1
31. 1829\10-12	Пут:6-10	31. VIII:ПО	1831\10
32. 1830\01-09\1	VIII:1-32	32. VIII:33-51	1830\01-09\2
33. 1830\01-09\2	VIII:33-51	33. Примечания	1833\02
34. 1830\09	Пут: проза	34. Пут: проза	1830\09
35. 1830\10	X	35. Пут:1-5	1829\10
36. 1831\10	VIII:ПО	36. Пут:6-10	1829\10-12
37. 1833\02	Примечания	37. Пут:11-20	1825\12
38. 1833\03	I:эпиграф	38. X	1830\10

IL MORFEMA LESSICALE NELL'*EVGENIJ ONEGIN* DI A.S. PUŠKIN (PER UNA RICERCA SUL PIANO DELL'ESPRESSIONE)*

Nella memoria storica della linguistica russa è iscritta anche la lezione introduttiva che più di settant'anni fa Lev V. Ščerba (1880-1944) tenne alle matricole del corso di linguistica generale, quando, chiamato alla lavagna un giovane studente, gli fece scrivere la famosa frase: *Глокая куздра штеко будланула бокра и курдючит бокрѣнка*.¹ Ščerba, com'è noto, riuscì con ferrea logica linguistica a convincere i propri studenti che la frase, apparentemente priva di senso compiuto, era invece portatrice di un significato ben preciso.²

Ščerba partiva dalla convinzione che anche i morfemi non-lessicali (monemi affissali: prefissi, suffissi e desinenze) sono portatori di significato in quanto si configurano come morfi all'interno di un determinato "discorso"; in questo presunto "discorso" risultava implicito il concetto di "ordine organizzato" (*упорядоченность*) che, nel caso proposto, si manifestava sia come ripetitività di due presunti morfemi lessicali (*бокp/бокp-ѣнок*), sia come ripetitività naturalmente presente nella coscienza linguistica del parlante, ovvero un sistema ordinato, naturalmente acquisito e ripetitivo degli affissi (per esempio, il suffisso di perfettivizzazione dell'aspetto verbale *-ну*, indicante azione compiuta una volta sola e il suffisso sostantivale *-ѣнок*, indicante essere vivente non adulto). La voluta assenza di ogni valore referenziale dei morfemi

* "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*. A cura di G. Pagani-Cesa, O. Obuchova. Padova, 2002. 443-456.

1 Non è difficile scorgere nella frase di Ščerba un collegamento con la lingua transmentale dell'avanguardia russa che, nella sua variante "filologica", aveva trovato anni prima in Chlebnikov il suo interprete migliore.

2 La "traduzione" fu all'incirca la seguente: "Un qualcosa o qualcuno di sesso femminile (*куздpa*) con determinate caratteristiche di qualità (*глокая*) fece una volta sola qualcosa (*будланула*) in un determinato modo (*штеко*) nei confronti di un altro essere vivente di sesso maschile (*бокpа*) e (*и*) ora sta facendo qualcosa (di diverso) (*курдючит*) nei confronti di un altro essere vivente più piccolo del primo, del quale presumibilmente è figlio (o cucciolo) (*бокpѣнка*)."

lessicali (i radicali delle parole nella frase di Ščerba sono inesistenti in russo) non poteva dunque fungere da ostacolo, secondo l'ipotesi del grande linguista russo, a una delle possibili comprensioni del testo.³

In un'ottica ancora diversa si potrebbe ulteriormente azzardare l'ipotesi che Ščerba avesse voluto rendere esplicito ciò che oggi viene inteso come rapporto conflittuale tra testo ed enciclopedia, anche se in senso abbastanza diverso rispetto al processo di significazione: di norma, di fronte alla fissità del testo verbale scritto è la dinamica illimitata, storica e individuale, dell'enciclopedia a fungere da agente di significazione, nel caso della frase di Ščerba l'enciclopedia si presenta invece come limitata e quindi sostanzialmente controllabile e verificabile. È proprio grazie ai limiti di questa presunta enciclopedia, identificabile nel nostro caso con il concetto saussureiano di "lingua", che una delle possibili significazione del testo può avere luogo.⁴

Dall'esempio di Ščerba a oggi l'analisi testuale ha percorso una lunga e fruttuosa strada, a cominciare dal fatto che il concetto di morfema, come unità minima di significazione, viene applicato indifferentemente ad affissi e radicali e che non c'è elemento testuale, pur anche inventato oppure assente nella lingua, che possa non essere considerato come portatore di significato. Insomma, tutto serve alla significazione del testo e non c'è rappresentazione che non possa trasformarsi in segno ed essere di conseguenza senso. Sono assunti teorici ampiamente acquisiti e non più sostituibili. Oggi si possono utilizzare tutti gli elementi

3 Dopo decenni di elaborazione teorica credo si possa affermare che Ščerba aveva puntato tutta la possibile comprensione del discorso unicamente sul piano dell'espressione o, piuttosto, sul piano della manifestazione grammaticale, affinché un possibile piano del contenuto, pur del tutto particolare, emergesse in maniera spontanea.

4 Nell'esempio di Ščerba le singole parole del testo si presentano sul piano dell'espressione come pure parole-forma (слово-форма) e i morfemi lessicali ad essi inerenti non contemplano nemmeno la possibilità di costituirsi come sememi: ciò nonostante le parole-forma acquistano significato. Mi sembra evidente che, nell'ottica di Ščerba, il controllo dell'enciclopedia sui morfemi lessicali doveva sembrare talmente al di là di ogni possibilità di sistematizzazione da considerare addirittura i morfemi lessicali russi influenti nel processo di generazione di significato, sostituendoli con morfemi lessicali di fatto inesistenti o comunque mai destinati a costituirsi come morfi semanticamente riconoscibili all'interno di un qualunque discorso.

teorici già individuati da Ščerba, anche se essi, dal punto di vista metodologico, si presentano su un diverso piano di analisi: la triade *fonema-morfema-semema* e la sua diramazione orizzontale o verticale in *sillaba-parolaforma-lessema* si allarga nella moderna prassi di analisi testuale verso la distinzione di un piano dell'espressione e di un piano del contenuto, nell'intersecarsi dei quali si innesca un processo di generazione testuale e di senso.⁵

Indipendentemente dal tipo di approccio metodologico all'analisi testuale del testo letterario, mi sembra ci sia comunque una comune convinzione in merito alla necessità di individuare e fissare una pur minima categoria per poter continuare a parlare di "sistema organizzato" nel processo di significazione del testo artistico.⁶ Pur nella diversità degli approcci ciò che accomuna questo tipo di ricerche è dunque la convinzione che di fronte all'oggettiva fissità del testo scritto, privo di elementi secondari di significazione (gesto, intonazione, situazione, ecc.), il significato si determina nel rapporto, spesso conflittuale e sempre mutevole, tra testo ed enciclopedia. L'enciclopedia può certamente essere fissata in senso sincronico rispetto al testo e la risoluzione del problema sta tutta nell'ampiezza delle informazioni che siamo in grado di attingere dall'enciclopedia: il commento di Lotman all'*Evgenij Onegin* di Puškin, in primo luogo per ciò che riguarda la sua significazione storico-testuale, ne è forse l'esempio più completo (cf. Лотман 1980). Il problema è invece molto più difficilmente risolvibile laddove il testo viene osservato nella sua diacronia: a fronte di un testo comunque fissato, la mutevole enciclopedia non è più scientificamente controllabile. A volte sorge il sospetto che il processo di significazione del testo dipenda da tutta una serie di enciclopedie personali (storico-personali e addirittura storico-biografiche) che, ovviamente, non possono non far parte del bagaglio cul-

5 Di particolare rilevanza per ciò che riguarda l'analisi testuale volta all'individuazione dei meccanismi di generazione del testo poetico in prosa e in versi sono i contributi di Gremais 1972 e di Smirnov 1985.

6 Le ricerche in questo campo, in un senso o nell'altro, hanno pagato il proprio debito nei confronti degli assunti teorici di Potebnja (внутренняя форма слова), Lotman (повтор, возвращение речи) e Bachtin ("вслушаться в чужую речь на уровне ниже лексемы", ovvero del morfema). Fondamentale risulta comunque in questo campo il contributo di F. de Saussure con le sue ricerche sulla funzione dell'anagramma nel processo di generazione del testo (cf. Starobinski 1971; cf. anche Иванов Вяч. Вс. 1999: I: 617-627).

turale in senso ampio di chiunque si appresti ad attribuire significato al testo, ma che non necessariamente sono rapportabili alla sincronia testo/enciclopedia, unico campo effettivo di ogni ricerca a base filologica.⁷

Da questo punto di vista il cosiddetto approccio post-moderno altro non sarebbe che la conferma dell'inutilità di ogni tentativo di significazione ultima del testo verbale proprio in quanto testo verbale e, di conseguenza, della validità di ogni significazione unica. Sono convinto che tale posizione vada presa estremamente "sul serio", come direbbe Bachtin, ma credo altresì che essa abbia bisogno di materiali possibilmente certi e verificabili almeno a livello di testo, considerato che a livello di enciclopedia l'impresa risulta di fatto impossibile, perlomeno per una singola persona. Credo in sostanza che una pur argomentata pretesa della moderna prassi teorico-letteraria non può e non deve essere lasciata alla maggiore o minore dimensione enciclopedica del ricercatore, ma deve dotarsi di strumenti precisi e verificabili: un metodo di organizzazione del materiale testuale, insomma, come del resto la prassi scientifica insegna, applicabile in condizioni di riproducibilità a tutti i materiali definibili come testo verbale.⁸

Il materiale scelto (testo verbale unico, irripetibile e storicamente

7 Sembrerebbe in sostanza di trovarci di fronte a un neo-classicismo atemporale, dove il processo di significazione testuale dipende da un'enciclopedia universale e non piuttosto da un'enciclopedia storica limitata, dalla quale il testo comunque nasce o perlomeno a essa si rapporta e che può essere, con maggiore o minore successo, sottoposta a continua verifica scientifica. Si ripropone, in sostanza, il problema che già Bachtin aveva sollevato, quando invitava il critico letterario a distinguere la *spiegazione* (объяснение) del testo dalla *comprensione* (понимание), riconducendo la prima al lavoro storico-filologico-poetologico di analisi del testo in senso stretto, la seconda al dispiegarsi del "dialogo" potenzialmente presente in ogni scambio di informazioni.

8 Qualcuno potrà di certo obiettare un'ulteriore manipolazione dell'oggetto reale (il testo) con in più l'inclusione del manipolatore (il ricercatore) nell'ambito dell'enciclopedia. Di fatto, però, la prassi scientifica non ha mai negato la trasformazione dell'oggetto osservato in conseguenza degli strumenti di osservazione a esso applicati, ma ha sempre preteso che tale manipolazione fosse riproducibile e verificabile. Di fatto un semplice fascio di fotoni (sorgente di luce), proiettato sull'oggetto dell'osservazione, trasforma la "realtà" dell'oggetto stesso, ma tale manipolazione è sempre riproducibile e quindi verificabile per sottrazione.

fissato) è l'*Evgenij Onegin* di A.S. Puškin, ma il sistema di elaborazione testuale può essere applicato a qualunque altro testo reperibile o riproducibile in formato elettronico.

Alla base della ricerca si pone, al momento, un solo assunto teorico: *non si dà testo poetico senza il principio di ripetitività*. Questo assunto produce due domande precise:

- a) *che cosa* si ripete nell'*Onegin*?
- b) *come* si ripete?

Ad entrambe le domande sono già state date molte risposte (ritmo, rima, frequenza del lessico, ecc.), ma, a quanto mi risulta, non è stata presa in considerazione la possibilità di riunire tutto il testo in un *corpus* guidato dai morfemi lessicali che pure, anche se non in maniera esclusiva (come lo stesso Ščerba aveva dimostrato), stanno alla base della referenzialità del testo.⁹ Così, per esempio, in un abituale dizionario di frequenza¹⁰ possiamo trovare le seguenti parole: *бегает (1), бегала (1), беглец (1), беглыми (1), беговые (1), беготня (1), бегущей (1), бегущим (1), бежал (1), вбегает (1), избежание (1), набег (1), обежала (1), перебегал (1), побежала (1), побежали (1), прибежем (1),*

9 Questo principio di raggruppamento è stato il sogno di molti linguisti del XIX secolo e lo stesso Baudouin de Courtenay invitava proprio Ščerba a sistematizzare un possibile dizionario secondo l'ordine alfabetico dei morfemi lessicali; il principio è stato, in parte, adottato da V.I. Dal' nel suo *Толковый словарь*, ma esso, pur indicando con notevole precisione i lemmi derivanti da un unico morfema radicale, non si poneva né il problema della ripetitività, né, tanto meno, il problema dei modi della ripetitività (si tratta, infatti, di un lavoro con finalità lessicografiche e non poetologiche).

10 È importante sottolineare il fatto che un dizionario di frequenza delle parole non equivale a un dizionario dei morfemi lessicali, essendo quegli condizionato, da un lato, dalle forme morfologiche della parola (declinazione, coniugazione, aspetto verbale) e, dall'altro, dall'assenza di una qualunque analisi che tenga in considerazione i principi della formazione e della derivazione delle parole (da un punto di vista estremamente banale è facile individuare la ripetitività implicita nelle parole *бегает, бегала, беглец*, ecc., meno automatica risulta essere l'operazione di collegamento tra le parole suddette e, per esempio, le parole *набег* oppure *убежать*, se non altro per la diversa collocazione alfabetica nel dizionario di frequenza).

пробежал (1), *пробежит* (1), *разбежимтесь* (1), *сбегая* (1), *сбежали* (1), *убежать* (1). In virtù della flessione morfologica avremo 23 parole con frequenza 1, il che significa assenza di ripetitività; se invece le stesse parole vengono raggruppate sotto il gruppo allomorfo *бег/беж* avremo 1 solo gruppo allomorfo con frequenza 23, ovvero un elemento compatto con ripetitività relativamente alta.

Credo sia a questo punto importante sottolineare che, al presente stadio della ricerca,¹¹ la referenzialità etimologica dei morfemi lessicali non entra nel campo d'indagine previsto. Di conseguenza, uno degli assunti sul quale si basa la presente sperimentazione, ovvero il valore della forma interna della parola come potenziale contenitore di tutti i significati passati e presenti, è ancora tutto da elaborare. La ricerca è al momento orientata esclusivamente verso la definizione di un *corpus* di morfemi lessicali, osservati esclusivamente a livello di piano dell'espressione all'interno di un testo delimitato e storicamente fissato e osservato come "discorso" (a differenza dei molti dizionari dei morfemi lessicali trattati come "lingua"). Ovviamente, anche all'interno di questo piano unico e irripetibile (quello di Puškin, appunto) si potrà notare una determinata sistematizzazione che potrà fungere da base oggettiva per indagini successive.

Prima di procedere oltre sarà bene definire il *corpus* del testo preso in esame. Tutti i dati sono stati elaborati con un lavoro incrociato tra i programmi *TACT (Ms-DOS), *Word, *Excel e *Access (Microsoft, Win95).¹²

11 Il dizionario dei morfemi lessicali è ora disponibile sul sito (NdA):

http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/8545/1/KORNEV_YE_MORFEMY_ONEGINA_EUT2013.pdf.

12 Il programma TACT (*Text Analysis Computing Tools*) è stato elaborato dallo studioso canadese John Bradely (John Bradely, "Centre for Computing in Humanities", University of Toronto, Canada). Il programma è gratuito ed è a completa disposizione (in formato *.zip) sulla home-page di TACT in Internet ("download" da <http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/John.html>). Cf. anche il manuale Lancashire 1996. Essendo il programma elaborato per le lingue occidentali con scrittura latina (sistema operativo Ms-DOS, tabella ASCII da 32 a 127 con particolare formattazione per i caratteri accentati) è stato necessario traslitterare il testo russo in caratteri latini (appositi procedimenti "macro" per Word sono stati approntati allo scopo, sia nella traslitterazione dal ci-

I dati del *corpus* sono i seguenti:¹³

Tabella 1

Evgenij Onegin: corpus completo

<i>Types</i>		
(parole senza ripetizioni o con frequenza = 1)	9539	(100%)
<i>Tolkens</i>		
(parole con ripetizioni o con frequenza = 1)	25476	(100%)
<i>Coefficiente di ripetitività</i>	2,67	

Evgenij Onegin: parole escluse

<i>Types</i>	1078	(11,25%)
<i>Tolkens</i>	9171	(36,00%)

Evgenij Onegin: corpus elaborato

<i>Types</i>	8461	(88,75%)
	<u>+219</u>	(doppio morfema lessicale)
	8680	
<i>Tolkens</i>	16305	(64,00%)
	<u>+ 277</u>	(doppio morfema lessicale)
	16582	
<i>Coefficiente di ripetitività</i>	1,91	

Nella *tabella 1* è possibile notare la differenza tra il numero complessivo delle parole con incluse le ripetizioni (*tolkens* 25476) e il numero delle parole senza il computo delle ripetizioni (*types* 9539); in questo caso il coefficiente medio di ripetitività sarà del 2,67, ovvero, in altri termini, in media una parola si ripete nel testo dell'*Onegin* meno di tre volte (ripetitività bassa). Il coefficiente si riduce ulteriormente, se dal corpus di analisi vengono escluse le parole (*types* 1078; *tolkens* 9171) con la seguente tipologia:

1. parole straniere;
2. prestiti non produttivi con frequenza < 5;

rillico verso i caratteri latini, sia per il percorso opposto, a risultati acquisiti e trasferiti in Word).

13 I dati sono stati raccolti ed elaborati nel 1999-2000.

3. nomi geografici, mitologici e storici non russi;
4. nomi propri russi "non-parlanti" (esclusi i personaggi principali);
5. pronomi, preposizioni, congiunzioni, interiezioni e particelle non-produttivi;¹⁴

Il coefficiente di ripetitività si abbassa in questo modo fino a 1,91, ovvero, in altri termini, una parola si ripete nel testo meno di due volte.

Tabella 2

MORFEMI LESSICALI		
Totale gruppi allomorfi	1291	(16582 parole)
Totale morfemi	1838	(16582 parole)
gruppi allomorfi	1291	
<i>coefficiente di ripetitività</i>	12,84	
singoli morfemi allomorfi ¹⁵	1838	
<i>coefficiente di ripetitività</i>	9,02	
gruppi con frequenza > 1	997	(16288 parole)
<i>coefficiente di ripetitività</i>	16,33	
gruppi con frequenza = 1	294	(00294 parole)

Completamente diverso risulta invece il discorso, se il coefficiente di ripetitività viene calcolato sulla base dei morfemi lessicali nelle parole sottoposte ad analisi (cf. *tabella 2*). A questo proposito è necessario ag-

-
- 14 È prevista una sensibile riduzione delle parole escluse con l'abbassamento a < 2 della soglia minima di frequenza.
 - 15 Dal punto di vista strettamente linguistico le singole varianti allomorfe, diverse nella lingua russa in primo luogo per il principio dell'alternanza consonantica, sono di fatto parte integrante di un unico immutabile gruppo allomorfo, ma nella nostra ricerca esse vengono trattate anche separatamente con lo scopo di mettere in evidenza la loro capacità di produzione anagrammatica degli elementi di ripetitività all'interno del discorso di Puškin.

giungere che non esiste una grande differenza tra il computo dei gruppi allomorfi o dei singoli morfemi allomorfi: nel primo caso il coefficiente di ripetitività sarà di 12,84, nel secondo di 9,02 (ripetitività relativamente alta). Se a questo dato aggiungiamo il fatto che solo una percentuale di parole ha di fatto una frequenza > 1 (16288) e che solo una percentuale di morfemi lessicali (997) è individuabile in questo *corpus* testuale, allora il coefficiente di ripetitività risulterà essere di 16,33, ovvero, in altri termini, in media una parola si ripete più di 16 volte attraverso un elemento interno di ripetitività.

Ovviamente le medie sono pure astrazioni e non hanno particolare significato statistico. Hanno invece notevole significato le percentuali dei gruppi allomorfi (cf. *tabella 3*) e dei singoli morfemi lessicali allomorfi (cf. *tabella 4*) rispetto alla percentuale delle parole:

Tabella 3

FREQUENZ A	GRUPPI	% GRUPPI	PAROLE	% PAROLE	COEFF.
1-304	1291	100,00%	16582	100,00%	12,84
2-304	997	77,22%	16288	98,22%	16,33
10-304	425	32,90%	13887	83,62%	32,67
20-304	236	18,28%	11233	67,74%	47,59
30-304	150	11,60%	9185	55,38%	61,23
40-304	100	7,74%	7492	45,17%	74,92
50-304	68	5,26%	6083	36,68%	89,45
100-304	19	1,47%	2725	16,42%	143,42

Tabella 4

FREQUEN ZA	MORFE MI	% MORFEMI	PAROLE	% PAROLE	COEFF .
1-253	1838	100,00%	16582	100,00%	9,02
2-253	1296	70,51%	16067	96,89%	12,39
10-253	457	24,86%	12443	75,03%	27,22
20-253	214	11,64%	9084	54,78%	42,44
30-253	127	6,90%	7003	42,23%	55,14
40-253	76	4,13%	5278	31,82%	69,44
50-253	49	2,66%	4126	24,88%	84,20
100-253	13	0,70%	1760	10,61%	135,38

Così, per esempio (cf. *tabella 3*), i gruppi allomorfi con frequenza non inferiore a 10 (425) che coprono il 32,90% di tutti i gruppi allomorfi (ovvero, 425 su 1291), si costituiscono come elemento di ripetitività per 13887 parole, ovvero per l'83,62% delle parole complessive del *corpus*. Il coefficiente di ripetitività sarà quindi di 32,67, ovvero in media una parola ripete un proprio elemento interno di ripetitività più di 32 volte nell' 83,62% del *corpus* esaminato. Se invece si prendono in considerazione le singole varianti allomorfe (cf. *tabella 4*) il quadro subirà una lieve modifica: i singoli morfemi lessicali con frequenza non inferiore a 10 (457) che coprono il 24,86% di tutti i singoli morfemi (ovvero, 457 su 1838), si costituiscono come elemento di ripetitività per 12443 parole, ovvero per il 75,03% delle parole complessive del *corpus*. Il coefficiente di ripetitività sarà in questo caso di 27,22, ovvero in media una parola ripete un proprio elemento interno di ripetitività più di 27 volte nel 75,03% del *corpus* esaminato. In entrambi i casi i coefficienti di ripetitività sono comunque relativamente alti.

Credo che questi risultati possano essere sufficienti per rendere evidente la differenza tra un semplice dizionario di frequenza e un dizionario dei morfemi lessicali nell'*Evgenij Onegin*, dizionario inteso non dal punto di vista lessicografico, né, tanto meno, dal punto di vista etimologico, ma solo come *semplice strumento sussidiario di analisi testuale* e, di conseguenza, poetologica, volto all'individuazione di *possibili meccanismi di generazione testuale*. Va inoltre precisato che la ripetitività dei morfemi lessicali non è equiparabile al concetto di produttività dei morfemi lessicali nella lingua russa (dizionari di questo genere esistono), ma solo come principio di ripetitività all'interno di un discorso specifico che, nel caso, si chiama *Evgenij Onegin*. Anche in questo caso il conflitto tra testo (a livello di elementi di ripetitività) ed enciclopedia (a livello di produttività generale dei morfemi lessicali nella lingua russa) può risultare determinante per il processo di significazione.¹⁶ In più,

16 Così, per esempio, a livello di lingua russa, il morfema lessicale *ЗНА* è contrassegnato da un alto livello di produttività, mentre a livello di discorso specifico di Puškin, così com'esso risulta dall'*Onegin*, esso si presenta con una produttività inferiore, per esempio, al morfema lessicale *ЛЮБ* e al gruppo allomorfo *ЗАП ЗЕР ЗИР ЗОР ЗР*. Il dato può essere di una qualche rilevanza, in quanto i morfemi *ЛЮБ* e *ЗАП* et al. occupano nella lingua russa una posizione inferiore a livello di produttività assoluta rispetto a *ЗНА*: *ЗНА* – 170, *ЗАП* et al. – 133, *ЛЮБ* – 54 (cf. Кузнецова - Ефремова 1986: 1122).

ed è il caso di sottolinearlo, gli elementi di ripetitività sono relativamente controllabili in quanto numericamente limitati (1291 gruppi allomorfi per 1838 singoli morfemi).

Nel dizionario i gruppi allomorfi (cf. *tabella 5*) sono elencati in ordine alfabetico con l'indicazione della frequenza. I singoli morfemi del gruppo allomorfo sono altresì inseriti in ordine alfabetico con il rimando al morfema iniziale del gruppo allomorfo. Il dizionario si presenta nel seguente modo:

Tabella 5

пле*

см. ПЛЕС (ПЛЕС° (пле, плет) ПЛЕТ ПЛЁТ ПЛОТ (13)

ПЛ ↔ толп

ПА ↔ леп слеп тепл

НА ↔ лепет пепел пепл полот

НА → е ел ес ле лел лес лет лёт ол пе пес по пол поп пс пт с се сел сес сл сп спе спес т тел тёт тл то тол топ

НА ← лапот лопат пелен пелён пистолет плем плен плеск плеч плеш плещ полтин после пчел столп

СФ → плетёт (1) плетётся (1) плети (1) плетя (1) плотину (1) расплели (1) сплетен (1) сплетни (3) сплетник (2) стихоплёт (1)

01. 38. 11 В гостиных появлялся он; | Ни **сплетни** света, ни бостон, | Ни
03. 07. 02 слушала с досадой | Такие **сплетни**; но тайком | С
03. 18. 13 со страха, | Мне с плачем косу **расплели**, | Да с пенем в
04. 08. 12 на шести листах, | Обманы, **сплетни**, кольца, слёзы, |
05. 02. 04 | Его лошадка, снег почуя, | **Плетётся** рысью как-нибудь; |
05. 26. 13 советник Флянов, | Тяжёлый **сплетник**, старый плут, |
06. 11. 08 старый дуэлист; | Он зол, он **сплетник**, он речист... |
06. 26. 01 к двум дубкам. | 26. Опершись на **плотину**, Ленский | Давно
06. 41. 03 дождь на знак полей) | Пастух, **плетя** свой пёстрый лапоть, |
07. 07. 14 поёт | И обувь бедную **плетёт**. | 8. 9. 10. Мой бедный
07. 48. 08 сухости речей, | Расспросов, **сплетен** и вестей | Не вспыхнет
10. 06. 03 | Тебе б я оду посвятил, | Но **стихоплёт** великородный | Меня
10. 15. 12 | Хромой Тургенев им внимал | И, **плети** рабства ненавидя, |

плет*

см. ПЛЕС°

ПЛЕТ

см. ПЛЕС°

ПЛĚТ

см. ПЛЕС°

ПЛОТ

см. ПЛЕС°

Tutti i morfemi lessicali derivati dalle singole parole sono rapportati alla loro forma base (p.e. *плетѣт* da *плетти*: il morfema lessicale *ПЛЕС* non appare nel discorso di Puškin, esso è presente nell'*Onegin* solo come variante in *расплели* e *плетѣт*). Di conseguenza, la forma base (*ПЛЕС*°) viene marcata con il segno °, a segnalare il fatto che essa non è presente nel *corpus*, mentre le varianti *пле*, *плет* sono messe tra parentesi.¹⁷

Essendo la ricerca orientata verso la ripetitività sono state inserite le seguenti possibili categorie di ripetitività, relative alla totalità degli altri morfemi lessicali presenti nel *corpus* e indipendentemente dalle omimie (nell'elaborazione delle categorie ripetitive i morfemi lessicali omomorfemici sono trattati come equivalenti):

1. ПЛ ↔: (*палиндромы*) palindromi (*ПЛОТ* – *ТОЛП*);

2. ПА ↔: (*полные анаграммы*) anagrammi pieni (*ПЛЕ* – *ЛЕП*, *ПЛЕС*° – *СЛЕП*, *ПЛЕТ* – *ТЕПЛ*, ecc.);

3. НА ↔: (*неполные анаграммы*) anagrammi incompleti che uno o più morfemi lessicali del gruppo allomorfo possono contemporaneamente produrre¹⁸ e dai quali possono essere prodotti (*ПЛЕТ* può produr-

17 I gruppi omomorfemici sono segnati con numerazione progressiva (per es. *мера*: МЕР1; *смерть*: МЕР2).

18 La locuzione "può produrre" va intesa in senso strettamente meccanico come individuazione di caratteri comuni (grafemi) in uno o più morfemi lessicali. È questo infatti l'unico segno che il programma di elaborazione dati utilizzato (ТАСТ) è in grado di restituire. La riduzione vocalica, presente nella pronuncia russa, non è, perlomeno in questa fase, contemplata. Per un'analisi computerizzata di quest'ultimo tipo sarebbe necessaria una nuova trascrizione fonetica del testo.

re *ЛЕПЕТ*, ma può essere anche prodotto da *ЛЕПЕТ*; *ПЛЮТ* può produrre *ПОЛЮТ*, ma può anche essere prodotto da *ПОЛЮТ*, ecc.);

4. HA → anagrammi incompleti che uno o più morfemi lessicali del gruppo allomorfo possono solo produrre (il morfema *ПЛЕТ* può produrre *ЛЕТ*, ma *ЛЕТ* non può produrre *ПЛЕТ*);¹⁹

5. HA ← anagrammi incompleti dai quali uno o più morfemi lessicali del gruppo allomorfo possono essere prodotti (*ПЛЮТ* può essere prodotto da *ТОЛП*, ma *ТОЛП* non può essere prodotto da *ПЛЮТ*).

Segue l'elenco delle parole interessate con l'indicazione della frequenza e il riferimento relativo alla loro posizione nel testo completo dell'*Onegin* (01. 38. 11 = capitolo I; strofa 38; verso 11).

Complessivamente i gruppi sono 1291, organizzati tutti allo stesso modo, anche se non in tutti, ovviamente, è possibile trovare tutte le categorie di ripetitività. Così, per esempio (cf. *tabella 6*), il morfema *ПЛЕТ* ha solo due possibili tipologie di ripetitività: l'anagramma pieno *ПЧЕЛ* e la produzione di alcuni morfemi lessicali anagrammatici incompleti, ma non ha palindromi e non può essere prodotto come anagramma incompleto da nessun altro morfema lessicale del *corpus*; il morfema *ПЛЕТ* può solo produrre dei morfemi lessicali anagrammatici incompleti, ma non può essere prodotto da nessun altro morfema lessicale presente nel *corpus* e non ci sono in esso né palindromi, né anagrammi completi a esso riferibili.

19 Che il morfema *ЛЕТ* non possa produrre come anagramma parziale il morfema *ПЛЕТ* è la risultante di un dato, ovviamente, solo meccanico e non "poetologico". Il fatto che il programma TACT non restituisca questo dato non preclude comunque la possibilità di individuare il collegamento tra i due morfemi, anche a partire dal dato non registrato dal programma: è sufficiente, infatti, ricercare nella sezione HA → di *ПЛЕТ* per trovare *ЛЕТ* e nella sezione HA ← di *ЛЕТ* per trovare *ПЛЕТ*. È questo il motivo per il quale la ricerca degli anagrammi parziali prevede un percorso di andata e ritorno.

Tabella 6

	ПЛЕЧ (11)
ПА ↔	пчел
НА →	е ел ле лел леп леч пе пепел пепл печ пле ч чел
СФ →	плеч (2) плеча (2) плече (1) плечи (2) плечо (2) плечу (2)
02. 06. 14	речь И кудри чёрные до плеч . 7. От хладного
03. 32. 05	На воспалённом языке. К плечу головушкой склонилась.
03. 32. 07	спустилась С её прелестного плеча ... Но вот уж лунного
04. 48. 07	милый, как похорошели У Ольги плечи , что за грудь! Что
05. 20. 09	И клонит голову свою К ней на плечо ; вдруг Ольга входит,
07. 30. 13	с кровли бани Умыть лицо, плеча и грудь: Татьяне
07. 55. 12	вкось и вкривь. Довольно. С плеч долой обуза! Я
08. 09. 14	посредственность одна Нам по плечу и не странна? 10.
08. 15. 07	по зале, и всех выше И нос и плечи подымал Вошедший с
08. 30. 10	ей накинёт Боа пушистый на плечо , Или коснётся горячо
От. 05. 11	параличе? Зачем не чувствую в плече Хоть ревматизма? –
	ПЛЕШ (1)
НА →	е ел ле лел леп пе пепел пепл пеш пле ш ше шеп шл
СФ →	плешивый (1)
10. 01. 02	слабый и лукавый, Плешивый щеголь, враг труда,

Il dizionario ha inoltre alcune appendici, tra le quali vanno segnalate:

1. indice delle frequenze dei gruppi allomorfi e monoallomorfi; il segno * indica le varianti dei morfemi lessicali nel gruppo allomorfo.

ЧАСТОТА СЛОВОФОРМ ПО АЛЛОМОРФНЫМ И ОДНО-АЛЛОМОРФНЫМ ГРУППАМ

304	БВ БУД2 БЫ (буд*, ес*)
274	ВЕС3 (вс*) ВС
187	СТА СТО
178	ДРУГ (друз*) ДРУЖ
158	ЛЮБ
157	ЁМ ИМ1 ЙМ НИМ (нем*) НЯ (йм*, м*, ым*) ЫМ2 (ем*)

	Я (м*) Ø (нулевой корень)
144	ТАН ТАТЬЯН
123	ДА
119	ИД (ш*) Й (д*, йд*, ш*, шед*)
115	ЗАР ЗЕР ЗИР ЗОР ЗР
110	ЗНА
109	ВИД (виж*)
109	ДУХ ДУШ
107	ЖИ
103	ДЕ ДЁ
102	САД САЖ СЕДІ СЕС (се*, сяд*) СИД СИЖ СЯД
101	СЕРД
	<i>и т. д.</i>

2. indice alfabetico dei singoli morfemi di base e varianti con indicazione di frequenza; in questo modo si può controllare la frequenza dei singoli morfemi all'interno dei gruppi allomorfi.

ЧАСТОТА СЛОВОФОРМ ПО ОТДЕЛЬНЫМ
АЛЛОМОРФНЫМ МОРФЕМАМ
(в алфавитном порядке)

А

005	АВОС
006	АВТОР
003	АД
002	АЗ
002	АКАДЕМ
001	АЛ
002	АЛЕКСАНДР
001	АЛК
002	АРШИН

Б

002	БА
005	БАБ
016	БАВ

004	БАГР
003	БАЛ1
019	БАЛ2
001	БАЛАЛА
003	БАН
001	БАНК
017	БАР
001	БАРАБАН
004	БАРАТ
001	БАРЫШ
001	БАШМАЧ
001	БАШН
005	БВ
001	БД
001	бе*
017	БЕГ
031	БЕД
021	БЕЖ
	<i>и т. д.</i>

3. elenco alfabetico di tutte le parole dell'*Onegin*, inserite nel *corpus* in elaborazione, con l'indicazione della frequenza e del morfema lessicale di riferimento; in questo modo la ricerca può partire non dal morfo lessicale del dizionario, bensì dalla parola ricercata nel testo dell'*Onegin*.

УКАЗАТЕЛЬ СЛОВОФОРМ, ВОШЕДШИХ В СОСТАВ СЛОВАРЯ

А

авось (5) – *авос*
 автор (6) – *автор*
 ада (2) – *ад*
 адских (1) – *ад*
 азбуке (1) – *аз/бук*
 азбучным (1) – *аз/буч*
 академиком (1) – *академи*
 академический (1) – *академи*

Александр (1) – *александр*
 александровский (1) – *александр*
 алкало (1) – *алк*
 алые (1) – *ал*
 аршин (2) – *аршин*

Б

баб (1) – *баб*
 бабушкам (1) – *баб*
 бабушки (1) – *баб*
 бабы (2) – *баб*
 багряною (2) – *багр*
 багряный (1) – *багр*
 бал (7) – *бал2*
 бала (3) – *бал2*
 балалайка (1) – *балала[j]*
 бале (1) – *бал2*
 балет (2) – *бал2*
 балеты (2) – *бал2*
 балов (2) – *бал2*
 балованных (1) – *бал1*
 баловень (1) – *бал1*
 балы (1) – *бал2*
 бальный (1) – *бал2*
 бане (1) – *бан*
 бани (1) – *бан*
 банках (1) – *банк*
 баню (1) – *бан*
 и т. д.

Altre appendici riguardano gli indici di frequenza degli anagrammi pieni e incompleti (di produzione e prodotti) e dei palindromi. Un'appendice a parte è dedicata all'elenco alfabetico delle parole composte con doppio morfema lessicale e alle parole dell'*Onegin* non inserite nel *corpus*.

In conclusione vorrei dire che al di là della precisione "oggettiva" dei dati è al momento estremamente difficile prevedere i possibili risultati che questa manipolazione cosciente del testo (*hard*, come si usa dire oggi) da parte del ricercatore potrà avere. In primo luogo sarà necessario verificare con precisione tutto il materiale, sia a livello del testo base

dell'*Onegin*, sia a livello della divisione delle parole in morfemi.²⁰ Ma due risultati credo possano essere definiti sin d'ora acquisiti:

1. se l'analisi non darà risultati confortanti e, ovviamente, verificabili, sarà il caso di rivedere, precisare o addirittura abbandonare, in parte o del tutto, il concetto stesso di "ripetitività". Sarà un risultato nullo, ma scientificamente il fallimento di una sperimentazione equivale a una certezza;

2. se l'analisi darà risultati confortanti e verificabili, sarà possibile continuare a utilizzare la dinamica illimitata dell'enciclopedia per i molteplici processi di significazione del testo, ma tale significazione dovrà assolutamente fare i conti con i dati certi del piano dell'espressione. E forse non tutte le enciclopedie risulteranno utilizzabili e applicabili (ovvero: per la definizione di meccanismi pur minimi di generazione testuale "autorale" il testo non potrà in alcun modo essere rapportato solamente all' "enciclopedia" del lettore, per quanto "ottimale" esso, oppure essa, sia).

20 Al momento sono state utilizzate le seguenti fonti di riferimento: Кузнецова - Ефремова 1986; Трубочев 1963-2012; Фасмер 1986-1987; Даль 1978-1980.

BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА

- Al'tman, M.S. (1958) "Ispol'zovanie mnogoznačnosti slov i vyraženiĭ v proizvedenijach Dostoevskogo." *Učenyje zapiski Tul'skogo gos. pedagogičeskogo instituta im. L.N. Tolstogo*. XI (1959): 3-44.
- Ambrogio, I. (1968) *Formalismo e avanguardia in Russia*. Roma: Editori Riuniti.
- Averincev, S. (1988) *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*. Ed. G. Ghini. Bologna: Il Mulino. (*Poetika rannevizantijskoj literatury*. Moskva: Nauka, 1977).
- Bachtin, M.M. (1929) *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrad: Priboj.
- Bachtin, M.M. (1963) *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Bachtin, M.M. (1965) *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bachtin, M.M. (1968) *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M.M. (1972) *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bachtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bachtin, M.M. (1979) *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bahtin, M.M. (1982) *Teorija romana. Izbrane razprave*. Eds. D. Bajt, A. Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Barthes, R. (1972) "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti." *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani. 17-22.
- Belkin, A. (1959) "O realizme Dostoevskogo." *Tvorčestvo Dostoevskogo*. Moskva: Izd. AN SSSR. 45-54.
- Belkin, A. (1973) *Čitaja Dostoevskogo i Čechova*, Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Belyj, A. (1922) "Tak govorit pravda." *Zapiski mečtatelej* 5.
- Bicilli, P. (1945-1946) "K voprosu o vnutrennej forme romana Dostoevskogo." *Godišnik na Sofijskija universitet. Istoriko-filologičeski fakultet*. (Sofija) XLII.9.
- Blinov, I.Ja. (1960) "Dostoevskij i živoje slovo." *Učenyje zapiski Mos-*

- kovskega pedagoškega instituta* 148.10: 25-37. (Russkij jazyk. Stat'i i issledovanija).
- Blok, A. (1961) *Poemetti e liriche*. Torino: Einaudi.
- Bor. *Pil'njak, Mastera sovremennoj literatury*. (1928) *Bor. Pil'njak, Mastera sovremennoj literatury. Stat'i i materialy*. Leningrad: Academia.
- Borutti, S. (1987) "L'invenzione della metafora. Una nota su metafora e filosofia." *Aut aut* 220-221 (luglio-ottobre): 47-62.
- Braun, J. (1923) "Nigilisty i ciniki (O tvorčestve Borisa Pil'njaka)." *Sibirskie ogni* 1-2.
- Brodskij, I. (1973) "Predislovie." Platonov, A. *Kotlovan*. Ann Arbor (Mich.): Ardis Publishers. 5-7.
- Brodskij, I. (1987) *Il canto del pendolo*. Milano: Adelphi.
- Buznik, V. (1975) *Russkaja sovetskaja proza dvadcatykh godov*. Leningrad: Nauka.
- Byliny* (1954) *Byliny*. Biblioteka poeta. Malaja serija. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Cankar, I. (1951-1959) *Izbrana dela*. I-X. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cankar, I. (1967-1976) *Zbrano delo*. I-XXX. Ljubljana: Državna založba.
- Casari, R. (1982) "La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman *Večnyj muž*." *Actualité de Dostoevskij*. Ed. Istituto di Slavistica dell'Istituto Universitario di Bergamo. Genova.
- Cejtlin, A. (1927) "Vremja v romanach Dostoevskogo." *Rodnoj jazyk v škole* 5: 3-17.
- Cortelazzo, M. (1971) *Metodi statistici applicati all'italiano. Dispense*. Udine: Università degli Studi.
- Cox, R.L. (1977) "Time and Timelessness in Dostoevsky's Fiction." *Résumés of The Third International Dostoevsky Symposium*, Rungstedgaard, DK. Ed. University of Klagenfurt, Austria. 57-58.
- Cressot, M. (1963) *Le style et ses techniques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Čičerin, A.V. (1927) *Literatura kak iskusstvo slova. Očerki teorii literatury*. Moskva: Rabotnik prosveščeniya.
- Čičerin, A.V. (1929) "Prestuplenie i nakazanie." *Russkij jazyk v sovetskoj škole* 6.
- Čičerin, A.V. (1959) "Poetičeskij stroj jazyka v romanach Dostoevskogo." *Tvorčestvo F.M. Dostoevskogo*. Moskva: Izd. AN SSSR.

- 417-444.
- Čužak, N. (1929) *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Ed. N. Čužak. Moskva: Federacija.
- Davidovič, M.G. (1924) "Problema zanimatel'nosti v romanach Dostoevskogo." *Tvorčeskij put' Dostoevskogo. Sbornik statej*. Ed. Brodskij N.L. Leningrad: Knigoizdat. Sejatel'. 104-150.
- Derevenskij, (A.S. Neverov) (1925) "Derevnja v sovremennoj literature. 1. Glazami Pil'njaka." *Na postu* 1.
- Dobroljubov, N.G. (1961-1963) *Sobranie sočinenij*. I-IX. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- Dorka, M. (1976) "Prostranstvo i vremena – dva važnych komponenta sjužeta." *Nekotorye osobennosti poetiki romana "Bednye ljudi" F.M. Dostoevskogo*. Diplomnaja rabota, Filologičeskij fakultet, Kafedra istorii ruskoj literatury, MGU. Moskva.
- Dostoevskij, F.M. (1928) *Pis'ma*. I-IV. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Dostoevskij, F.M. (1956-1958) *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. I-X. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Dostoevskij, F.M. (1972-1990) *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. I-XXX/1-2. Leningrad: Nauka.
- Dostoevskij, F. (1956) *Povera gente*. Milano: Rizzoli. (Biblioteca Universale).
- Eco, U. (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Evnin, F.I. (1956) "Vydajuščijsja master romana." *Oktjabr' 1. F.M. Dostoevskij v vospominanijach (1912) F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov, pis'mach i zametkach*. Moskva: Sytin.
- Faryno, J. (1980) *Vvedenie v literaturovedenie*. I-III. Katowice: Uniwersytet Slaski.
- Faryno, J. (1988) "Антиномия языка Флоренского и поэтическая практика авангарда, (тезисы доклада на конференции: П.А. Флоренский и культура его эпохи. Bergamo (Italia). 10-14.1." (Сербскохор. пер.: "Antinomija jezika Florenskogo i poetska praksa avangarda. (Teze)." *Književnost* 6.
- Flaker, A. (1976) *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
- Frejdenberg, O.M. (1982) "Metafora." *Poetika. Trudy russkich i sovet-skich poetičeskich škol*. Eds. G. Kiraly – Á. Kovács. Budapest: Tankonyvkiado. 61-78.
- Fridlender, G.M. (1964) "Romany Dostoevskogo." *Istorija russkogo romana*. II. Moskva – Leningrad: Nauka.

- Gadamer, H.G. (1983) *Verità e metodo*. Ed. G. Vattimo. Milano: Bompiani.
- Gej, N.K. (1975) *Chudožestvennost' literatury. Poetika. Stil'*. Moskva: Nauka.
- Geller, M. (1972) "Ob Andree Platonove." Platonov, A. *Čevengur*. Paris: Ymca-Press.
- Geller, M. (1982) *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*. Paris: Ymca Press.
- Girard, R. (1965) *Struttura e personaggi del romanzo moderno*. Milano: Bompiani.
- Gliksohn, J.M. (1977) *Il processo di Kafka*. Milano: Rizzoli.
- Gogol', N.V. (1969) *Mertvyje duši. Poema*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Gorbačev, G. (1928) "Tvorčeskie puti B. Pil'njaka." *Bor. Pil'njak. Mastera sovremennoj literatury. Stat'i i materialy*. Leningrad: Academia.
- Gornfel'd, A.G. (1922) *Novye slovečki i starye slova*. Peterburg: Kolos.
- Gremais, A.J. (1972) "Pour une théorie du discours poétique." *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse. 7-24.
- Grossman, L.P. (1922) *Seminary po Dostoevskomu. Materialy, bibliografija i kommentary*. Moskva – Petrograd: Gos. izdatel'stvo.
- Grossman, L.P. (1925) *Poetika Dostoevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk.
- Grossman, L.P. (1961) *Dostoevskij artista*. Milano: Bompiani.
- Grossman, L.P. (1968) *Dostoevskij*. Roma: Samonà e Savelli.
- Guiraud, R. (1954) *Les caractères statistique du vocabulaire: essai de methodologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Guiraud, R. (1959) "La méthode statistique en lexicologie." *Revue de l'Enseignement Supérieur*. 154-159.
- Iljušin, A.A. (1969) "Glagoly dviženija u F.M. Dostoevskogo." *Russkaja reč'* 6: 20-25.
- Iskusstvo pervych let Oktjabra*. (1980) *Iskusstvo pervych let Oktjabra. Serdce slušaja revoljuciju...* Leningrad: Avrora.
- Ivančikova, E.A. (1971) "O sintaksise chudožestvennyh proizvedenij Dostoevskogo." *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 5.
- Ivanov, A. (1972) "Vdrug – parola di Dostoevskij." Comunicazione al convegno di studi organizzato dalla "Fondazione Giorgio Cini: *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*. Venezia (aprile).
- Jackson, R.L. (1958) *Dostoevsky's Uderground Man in Russian Litera-*

- ture. The Hague: Mouton.
- Janež, S. – Ravbar M. (1974) *Pregled slovenske književnosti*. Maribor: Obzorja.
- Jauss, H.R. (1975) "La storicità della letteratura (tesi XI e XII)." *Teoria della letteratura*. Eds. E. Raimondi – L. Bottoni. Bologna: Il Mulino. 413-416.
- Jovanović, M. (1978) *Ruska-sovjetska književnost*. (Separat). Sarajevo: IGKRO Svjetlost.
- Jovanović, M. (1984) "Čevengur: kosmički pesimizam Andreja Platonova." A. Platonov. *Čevengur*. Beograd: Nolit.
- Karamzin, N.M. (1970) "Ostrov Borngol'm." *Russkaja literatura XVIII veka*. Leningrad: Prosveščenie. 711-716.
- Karlova, T.S. (1974) "O strukturnom značenii obraza Mertvogo doma." *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. I. Leningrad: Nauka.
- Kayser, W. (1957) *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling.
- Kermauner, T. (1975) "Besna beseda samokaznovanja in samoodreševanja." I. Pregelj. *Plebanus Joannes*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 119-140.
- Koblar, F. (1970) "Ivan Pregelj. Poizkus monografije." Pregelj. *Izbrana dela*. I-VII. Celje: Mohorjeva družba. I: 403-508.
- Kos, J. (1976) *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba.
- Kott, J. (1961) *Szkice o Szekspirze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kott, J. (1964) *Eseji o Shakespearu. Shakespeare naš sodobnik*. Ljubljana: Državna založba.
- Kovalev, V.A. (1978) *Etjudy o Leonide Leonove*. Moskva: Sovremennik.
- Lancashire, I. (1996) *Using TACT with Electronic Texts. A Guide to Text-Analysis Computing Tools*. New York: The Modern Language Association of America.
- Leonov, L.M. (1928) *Vor. Roman v četyrech častjach*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (Reprint, Muenchen: Wilhelm Fink Verlag, 1975. Slavische Propyläen. Band 129).
- Leonov, L.M. (1979) *Vor. Roman*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Lermontov, M. Ju. (1969) *Geroj našego vremeni*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Lesskis, G.A. (1963) "O zavisimosti meždu razmerom predloženiija i karakterom teksta." *Voprosy jazykoznanija* 3.

- Lichačev, D.S. (1967) *Poetika drevnerusskoj literatury*. Leningrad: Nauka.
- Lichačev, D.S. (1971) "Predislovnyj rasskaz Dostoevskogo." *Poetika i stilistika russkoj literatury*. Ed. Alekseev M.P. Leningrad: Nauka. 189-194.
- Lichačev, D.S. (1973) "Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie." *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Eds. J.M. Lotman – B.A. Uspenskij, Torino. Einaudi.
- Lichačev, D.S. (1974) "V poiskach vyraženiya real'nogo." *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. I. Ed. Fridlender G.M., Leningrad: Nauka.
- Literaturnaja enciklopedija* (1929-1939) *Literaturnaja enciklopedija*. I-XI. Moskva [Reprint: American Council of Learned Societies Reprints, Russian Series n. 26, Ann Arbor 1949].
- Lo Gatto, E. (1928) *Letteratura sovietista*. Roma: Istituto per l'Europa Orientale.
- Lo Gatto, E. (1968) *La letteratura russo-sovietica*. Firenze – Milano: Sansoni – Accademia.
- Lobova, L.P. (1927) *Iz nabljudenij nad slovesnymi priemami Dostoevskogo*. Perm': Izdanie Obščestva filosofskih, istoričeskich i social'nyh nauk (Ofis) pri Permskom Gosudarstvennom Universitete.
- Lopatto, M. (1918) *Opyt vvedeniya v teoriju prozy. Povesti Puškina*. Petrograd – Odessa: izd. Omfalos.
- Lotman, Ju.M. – Uspenskij, B.A. (1980) "Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)." *Strumenti critici* 42-43 (Ottobre): 372-416 (Numero speciale: La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo).
- Lotman, Ju.M. (1971) *Struktura chudožestvennogo teksta*. Providence, Rhode Island: Brown University Press. (Reprint ed. Moskva: Iskusstvo, 1970).
- Lotman, Ju.M. (1972) *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lukács, G. (1974) *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- Lunačarskij, A.V. (1956) "O mnogogolosnosti Dostoevskogo." *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej*. Moskva: Goslitizdat. 403-433.
- Lunc, L. (1968) *La rivolta delle cose*. Bari: De Donato.
- M. Gor'kij i sovetskie pisateli* (1963) "M. Gor'kij i sovetskie pisateli."

- Literaturnoe nasledstvo* 70. Moskva: izd. AN SSSR.
- Majakovskij, V.V. (1978) *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. I-XII. Moskva: Izdatel'stvo Pravda.
- Meletinskij, E.M. (1983) *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Mrevlišvili, T.N. (1960) *Vidy složnopodčinennogo predloženiya v jazyke N.V. Gogolja*. Tbilisi: TGU. (Cf. "Pridatočnye predloženiya vremeni").
- Mukařovskij, J. (1966) *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- Mukařovskij, J. (1973) *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi.
- Novikov, V. (1978) "Tvorčeskij put Borisa Pil'njaka." Pil'njak B. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Novikov, V. (1978a) "Primečaniya." Pil'njak, B. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Osinskij, N. (1922) "Pobegi travy. Zametki čitatelja. I. Novaja literatura: proza." *Pravda* 30.4.
- Pacini Savoj, L. (1978) *Saggi di letteratura russa*. Firenze: Sansoni.
- Palievskij, P. (1966) "Eksperimental'naja literatura." *Voprosy literatury* 8.
- Picchio, R. (1968) *La letteratura russa antica*. Firenze – Milano: Sansoni – Accademia.
- Pil'njak, B. (1922) *Golj god*. Berlin – Peterburg – Moskva: Z.I. Gržebina [reprint ed. Ardis Publishers].
- Pil'njak, B. (1924) "Otryvki iz dnevnika." *Pisateli ob iskusstve i o sebe*. Moskva – Leningrad: Krug.
- Pil'njak, B. (1976) *L'anno nudo*. Ed. P. Zveteremich. Milano: Garzanti.
- Pil'njak, B. (1978) *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Platonov, A. (1972) *Čevengur*. Paris: Ymca-Press.
- Platonov, A. (1975) *Il villaggio della nuova vita*. Milano: Club degli Editori.
- Platonov, A. (1982) *Vprok*. New York: Silver Age Publishing.
- Pletnev, P. (1967) "Vremja i prostranstvo u Dostoevskogo." *Novyj žurnal* 87: 118-127 (New-York).
- Poggioli, R. (1962) *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Polonskij, V. (1927) "Šachmaty bez korolja." *Novyj mir* 10.
- Porošenkov, E.P. (1968) "Jazyk i stil' povesti F.M. Dostoevskogo Čozjajka". *Učenyje zapiski Moskovskogo pedagogičeskogo instituta* 288.
- Pregelj, I. (1962-1970) *Izbrana dela*. I-VII. Celje: Mohorjeva družba.

- Puškin, A.S. (1949-1965) *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. I-X. Moskva – Leningrad: izd. AN SSSR.
- Puškin, A.S. (1971) *Romany i povesti*, Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Ruski formalisti* (1984) *Ruski formalisti. Izbor teoretičnih besedil*. Ed. A. Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Simina, G.Ja. (1957) "Iz nabijudenij nad jazykom i stilem romana F.M. Dostoevskogo Prestuplenie i nakazenie." *Izučenie jazyka pisatelej*. Ed. Grinkova N.P. Leningrad: Len. otdelenie Učpedgiza.
- Skaza, A. (1974) "Roman Peterburg Andreja Belega." A. Beli. *Peterburg*. Ljubljana. Cankarjeva založba. 5-49. (Sto romanov, 70).
- Skaza, A. (1977-1978) "Groteska v literaturi. (Poskus historičnotipološke opredelitve)." *Jezik in slovstvo XXIII*. 3-4: 71-81.
- Skaza, A. (1982) "Il grottesco in letteratura (per una definizione storico-tipologica)." Verč, I. *L'anno nudo: romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza*. Sassari: Dessì. 99-127.
- Slodnjak, A. (1968) *Zgodovina slovenskega slovstva*. I-II. Celovec (Klagenfurt): Drava.
- Slonim, M. (1969) *Storia della letteratura sovietica*. Milano: Rizzoli.
- Slonimskij, A. (1922) "Vdrug u Dostoevskogo." *Kniga i revolucija* 8: 9-16.
- Slovar' sinonimov* (1975) *Slovar' sinonimov*, Leningrad: Sovetskaja enciklopedija.
- Smirnov, I.P. (1985) "Poezija vs. proza: dva tipa rekurentnosti." *Wiener Slawistischer Almanach* 15: 255-280.
- Starobinski, J. (1971) *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard.
- Strada, V. (1969) "I romanzi di Jurij Oleša." Oleša J. *Invidia. I tre grassoni*, Torino: Einaudi.
- Strada, V. (1976) "Introduzione." G. Lukacs, M. Bachtin et al., *Problemi di teoria del romanzo*. Torino: Einaudi.
- Strada, V. (1976a) "Tra fattografia e antiromanzo." S. Tret'jakov. *Giovane in Cina*. Torino: Einaudi. 457-463.
- Struve, G. (1977) *Storia della letteratura sovietica*. Milano: Garzanti.
- Šenšin, V. (1968) "O nekotorych osobennostjach sjužetnoj ekspresii v rannich proizvedenijach F.M. Dostoevskogo." *Učenyje zapiski Permskogo universiteta* 139.
- Šklovskij, V.B. (1925) "O Pil'njake." *Lef* 3 (7).

- Šklovskij, V.B. (1925a) *O teorii prozy*. Moskva – Leningrad: Krug.
- Šklovskij, V.B. (1974) *Una teoria della prosa*, Milano: Garzanti.
- Todorov, T. (1972) "Le categorie del racconto letterario." *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani. 227-270.
- Tolstoj, A.N. (1933) "Aleksej Tolstoj v Smene." *Smena* 9.
- Tomaševskij, B.V. (1918) "Stichotvornaja tehnika Puškina." *Puškin i ego sovremenniki*. XXIX/XXX. Petrograd: Tip. Rossijskoj Akademii Nauk.
- Tomaševskij, B.V. (1927) *Teorija literatury. Poetika*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Toporov, V.N. (1973) "Poetika Dostoevskogo i arhaičnye schemy mifologičnogo myšlenija." *Problemy poetiki i istorii literatury. Sbornik statej*. Saransk: Mordovskij gosudarstvennyj Universitet imeni N.P. Ogareva.
- Tvorčestvo Dostoevskogo* (1921) *Tvorčestvo Dostoevskogo. 1821-1881-1921. Sbornik statej i materialov*. Ed. Grossman L.P. Odessa: Vseukrainskoe gos. izdatel'stvo.
- Tvorčestvo Leonida Leonova* (1969) *Tvorčestvo Leonida Leonova. Issledovanija i soobščeniya. Vstreči s Leonovym*. Ed. V.A. Kovalev. Leningrad: Nauka.
- Tynjanov, Ju.N. (1921) *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii*. Petrograd: Opojaz.
- Tynjanov, Ju.N. (1929) *Archaisty i novatory*. Leningrad: Academia.
- Tynjanov, Ju.N. (1968) *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.
- Uspenskij, B.A. (1970) *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*. Moskva: Iskusstvo.
- Utechina, K.A. (1964) "Iz nabljudenij nad jazykom F.M. Dostoevskogo." *Issledovanija po estetike slova i stilistike chudožestvennoj literatury*. Leningrad: izd. Leningradskogo Universiteta.
- Verč, I. (1982-1983) "Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let." *Jezik in slovstvo* 28.
- Verč, I. (1990) "Leonid Leonov." *Histoire de la littérature russe. III/3: Le XXe siècle: Gels et Dégels*. Paris: Fayard. 96-105.
- Verč, I. (1991) "Leonid Leonov." *Storia della letteratura russa. III/3: Il Novecento: Dal realismo socialista ai nostri giorni*. Torino: Einaudi. 113-123.
- Verč, I. (1993) "Il riscatto della memoria. Biobibliografia. Note e commento." A. Platonov. *Lo sterro*. Venezia, Marsilio. 9-49; 353-376.
- Vinogradov, V.V. (1929) *Evoljucija ruskogo naturalizma*. Leningrad:

- Academia.
- Vinogradov, V.V. (1959) *O jazyke chudožestvennoj literatury*. Moskva: Goslitizdat.
- Vinogradov, V.V. (1961) *Problema avtorstva i teorija stilej*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- Vološin, G. (1933) "Prostranstvo i vremena u Dostoevskogo." *Slavia* XII: 162-172 (Praga).
- Vološinov, V.N. (1927) *Frejdizm*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Voronskij, A.K. (1922) "Literaturnye siluety. I. B. Pil'njak." *Krasnaja nov' 4* (8).
- Vygotskij, L.S. (1934) *Myšlenie i reč'. Psichologičeskie issledovanija*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe Social'no Ekonomičeskoe Izdatel'stvo.
- Warren, B.J. (1948) *Tecnica del romanzo novecentesco* Milano: Bompiani.
- Weinrich, H. (1964) *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer. (it.: *Tempus. La funzione dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 1978).
- Wellek, R. – Warren, A. (1956) *Teoria della letteratura*. Bologna: Il Mulino. 343-366 (*Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, 1942).
- Wellek, R. (1975) "L'evoluzione letteraria." *Teoria della letteratura*. Eds. E. Raimondi – L. Bottoni, Bologna: Il Mulino. 400-403.
- Zdravec, F. (1966) "Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji." *Pot skozi noč. Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 93-138.
- Zdravec, F. (1970-1972) *Zgodovina slovenskega slovstva*. V-VII. Maribor: Obzorja.
- Zdravec, F. (1977-1978) "O stilu ekspresionistične lirike IV." *Jezik in slovstvo* 23.
- Zdravec, F. (1981) *Umetnikov "črni piruh"*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Zdravec, F. (1982-1983) "Jezikovna poetika Stanka Majcna in drugih slovenskih ekspresionistov." *Jezik in slovstvo* 28: 314-321.
- Zundelovič, Ja. (1956) "Roman-chronika Gor'kogo Delo Artamonovych (tema vremeni v romane)." *Trudy Uzbekskego gosudarstvennogo universiteta. Novaja serija. Filologičeskij fakultet* 64: 3-27 (Samarkand).

Živov, V.M. – Uspenskij, B.A. (1987) "Car' i Bog. Semiotičeskie aspekty sakralizacii monarcha v Rossii." *Jazyki kul'turi i problemy ich perevodimosti*. Moskva: Nauka. 47-153.

Андрей Платонов – писатель и философ (1989) "Андрей Платонов – писатель и философ." *Вопросы литературы* 3: 14-36.

Батюшков, К.Н. (1964) *Полное собрание стихотворений*. Москва – Ленинград: Советский писатель.

Бахтин, М.М. (1963) см. Bachtin, M.M. (1963).

Бахтин, М.М. (1965) см. Bachtin, M.M. (1965).

Бахтин, М.М. (1975) см. Bachtin, M.M. (1975).

Белкин, А. (1959) см. Belkin, A. (1959).

Бицилли, П. (1945-1946) см. Bicilli P. (1945-1946).

Виноградов, В.В. (1929) см. Vinogradov, V.V. (1929).

Гаршин, В.М. (1955) *Сочинения*. Москва: Художественная литература.

Гей, Н.К. (1975) см. Gej, N.K. (1975).

Гоголь, Н.В. (1976-1979) *Собрание сочинений в семи томах. I-VII*. Москва: Художественная литература.

Давидович, М.Г. (1924) см. Davidovič, M.G. (1924).

Даль, В.И. (1978-1980) *Толковый словарь живого великорусского языка, I-IV*, (gerprint изд. 1880г.). Москва: Русский язык.

Достоевский, Ф.М. (1972-1990) см. Dostoevskij, F.M. (1972-1990).

Жирмунский, В.М. (1922) *Валерий Брюсов и наследие Пушкина*. Петербург: Издательское общество "Эльзевир".

Жирмунский, В.М. (1922а) "Мелодика стиха (по поводу книги Б.М. Эйхенбаума Мелодика стиха, Пб. 1922)." *Мысль* 3: 109-139.

Жирмунский, В.М. (1928) *Вопросы теории литературы*. Ленинград: Academia.

Жуковский, В.А. (1976) *Стихотворения и баллады*. Москва: Детская литература.

Иваницкий, А. (1997) "Зимний путь у Пушкина. (Национальная природа – кухня истории как культуры)." *Slavica tergestina* 6 (Trieste).

Иванов, Вяч. Вс. (1999-2000) *Избранные труды по семиотике и истории культуры. I-II*. Москва: Языки русской культуры.

Ковалев, В.А (1978) см. Kovalev, V.A. (1978).

Кузнецова, А.И. – Ефремова, Т.Ф. (1986) *Словарь морфем русского*

- языка.* Москва: Русский язык.
- Левин, Ю.И. (1991) "От синтаксис к смыслу и дальше (о Котловане А. Платонова)." *Вопросы языкознания* 1: 170-173.
- Леонов, Л.М. (1928) см. Leonov, L.M. (1928).
- Леонов, Л.М. (1979) см. Leonov, L.M. (1979).
- Лермонтов, М.Ю. (1963) *Избранные произведения в двух томах.* I-II. Москва: Гос-изд. худ. литературы..
- Лесков, Н.С. (1981) *Собрание сочинений в пяти томах.* I-V. Москва: Правда.
- Лесскис, Г.А. (1963) см. Lesskis, G.A. (1963)
- Лихачев, Д.С. (1967) см. Lichačev, D.S. (1967).
- Лихачев, Д.С. (1974) см. Lichačev, D.S. (1974).
- Лотман, Ю.М. – Успенский, Б.Л. (1977) "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца 18-го века)." *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской семиологии.* 28. Литературоведение 414: 3-36.
- Лотман, Ю.М. (1980) *Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий.* Ленинград: Просвещение.
- Лотман, Ю.М. (1994) *Беседы о русской культуре – быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века).* С. Петербург: Искусство.
- Малухин, В. (1988) "Современник всем временам. Рец. на книгу А. Платонова Ювенильное море." *Известия*, 6 августа: 8.
- Мифы народов мира* (1987-1988) *Мифы народов мира.* Ed. С.А. Токарев. I-II. Москва: Советская энциклопедия.
- Мревлишвили, Т.Н. (1960) см. Mrevlišvili, T.N. (1960).
- Петровский, М.А. (1928) "Композиция Вечного мужа." *Труды Государственной академии художественных наук (Достоевский).* Литературная секция 3, Москва.
- Пильняк, Б. (1922) см. Pil'njak, B. (1922).
- Платонов, А. (1980) *Размышления читателя.* Москва: Современник.
- Платонов, А. (1987) "Котлован." *Новый мир* 6.
- Пушкин, А.С. (1978) *Сочинения в трех томах.* I-III. Москва: Художественная литература.
- Русская литература XVIII века* (1970) *Русская литература XVIII века.* Ed. Г.М. Макогоненко. Ленинград: Просвещение.
- Сими́на, Г.Я. (1957) см. Simina, G.Ja. (1957).

- Слонимский, А. (1922) см. Slonimskij, A. (1922).
- Смирнов, И.П. (1985) см. Smirnov, I.P. (1985).
- Смирнов, И.П. (1985а) "Оппозиция стихи/проза в литературоведческой концепции Б.М. Эйхенбаума." *Revue des Études Slaves* LVII/1: 105-113.
- Соловьев, В.С. (Solov'ev V.S.) (1949) *Стихотворения. Poesie*. Ed. Leone Pacini Savoj. Firenze.
- Старославянский словарь* (1994) *Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков)*. Eds. P.M. Цейтлин, P. Вечерки, Э. Благовой. Москва: Русский язык.
- Творчество Достоевского* (1921) см. *Tvorčestvo Dostoevskogo* (1921).
- Творчество Леонида Леонова* (1969) см. *Tvorčestvo Leonida Leonova* (1969).
- Топоров, В.Н. (1973) см. Toporov, V.N. (1973).
- Топоров, В.Н. (1978) "Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – *svet-." *Языки культуры и проблемы переводимости*. Москва: Наука. 184-252.
- Трубачев, О.Н. (1963-2012) *Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. I-XXXVIII*. Москва: Наука.
- Тургенев, И.С. (1975-1979) *Собрание сочинений в двенадцати томах. I-XII*. Москва: Художественная литература.
- Тынянов, Ю.Н. (1921) см. Tynjanov, Ju.N. (1921).
- Тынянов, Ю.Н. (1929) см. Tynjanov, Ju.N. (1929).
- Тютчев, Ф.И. (1976) *Стихотворения*. Москва: Советская Россия.
- Успенский, Б.А. (1970) см. Uspenskij, B.A. (1970).
- Фасмер, М./Vasmer, M. (1986-1987) *Этимологический словарь русского языка*. Ed. О.Н. Трубачев. I-IV. Москва: Прогресс.
- Хан, А. (1988) "Роль пушкинской традиции в русской поэзии начала XX. века в литературоведческой концепции В. Жирмунского и Б. Эйхенбаума." *Studia Russica* XII: 267-288 (Budapest).
- Чичерин, А.В. (1927) см. Čičerín, A.V. (1927).
- Шкловский, В.Б. (1925) см. Šklovskij, V.V. (1925).
- Эйхенбаум, Б.М. (1921) "Роман – лирика (рецензия к сборнику Подорожник. Стихотворения Анны Ахматовой. Петроград, 1921)." *Вестник литературы* 6-7.
- Эйхенбаум, Б.М. (1922) *Мелодика русского лирического стиха*. Пе-

тербург: Опояз.

Эйхенбаум, Б.М. (1924) *Сквозь литературу*. Ленинград: Academia.

Эйхенбаум, Б.М. (1969) *О поэзии*. Ленинград: Советский писатель.

Эйхенбаум, Б.М. (1969а) *О прозе*. Ленинград: Художественная литература.

Эйхенбаум, Б.М. (1971) "Поэзия и проза (1920)." *Труды по знаковым системам* 5 (Тарту).

ANALISI DEL TESTO
ANALIZA BESEDILA
АНАЛИЗ ТЕКСТА

ВДРУГ. L'IMPROVVISO IN DOSTOEVSKIJ

*O "неожиданном действии" у Достоевского
Funzione dell'avverbio vdrug nella narrativa di Dostoevskij*

В работе наблюдается чрезвычайно частое появление наречия *вдруг* и, в более общем плане, прием "неожиданного действия" в прозе Достоевского. Первая часть – это обзор критической литературы о том, как исследователи творчества Достоевского неоднократно обращали внимание на особую роль в поэтике писателя такого маленького слова, как *вдруг*. Во второй части употребление наречия как выражения "неожиданного" интерпретируется характеристикой, независимой от той или иной стилистической или композиционной особенности; исключая все исторические или социологические обстоятельства по отношению к этому слову-ключу повествования Достоевского, *вдруг* рассматривается как нечто присущее манере повествования русского писателя.

Статистический анализ, проведенный нами на приблизительно 2500 страниц творчества Достоевского и более 2000 примеров употребления наречия *вдруг*, доказывает, что *вдруг* - это характеристика *речи автора*.

Исходя из этого наблюдения, внимание обращается только на то, как Достоевский повествует о действиях своих персонажей. Рассматриваются три общих характеристики:

1. сжатость стилистическая (лаконичность прозы) и композиционная (большое количество событий за короткий промежуток времени);

2. рассказ и персонажи показаны не в их эволюции, а в момент кризиса;

3. относительная безусловность художественного хронотопа (существование во времени и пространстве почти всех элементов художественной речи).

Из этих трех моментов прослеживается журналистский характер прозы Достоевского. Писатель – это "хроникер одного частного любопытного факта, происшедшего вдруг в последнее время" (по словам самого Достоевского). Он смотрит на своих персонажей снаружи, он находится за их спиной и торопится фиксировать на ходу (по справедливому замечанию Д.С. Лихачева) то, что происходит у него перед глазами. В этом смысле "полифония", как говорит Бахтин, понимается как выражение свободы всех персонажей, как бы действующих независимо от воли писателя. Достоевский лишь репортер, хроникер (или стенограф) этой полифонии голосов.

Вдруг включается именно в этот контекст. Наречие несет две основные функции:

1. Достоевский смотрит на мир "в движении". Он не объясняет, он не в состоянии объяснить, он находится слишком близко к изображенному герою и событиям. Таким образом он отказывается от неизменных и неподвижных идей, которые появляются только в столкновении, в "движении". В этой борьбе логика и определенность немислимы, и события появляются неожиданно. *Вдруг* – это антилогика, неожиданность – это антитезис казенщины, заранее запрограммированных слов и неизменных мнений.

В *Записках из подполья* наречие встречается в первой части один раз, во второй 73 раза. Эти цифры – доказательство возможности появления наречия *вдруг* только там, где присутствует столкновение и движение слов и мыслей. В первой части "голос" человека из подполья настраивает "голос" собеседников на свою "тональность", и ни один из них не помогает другому в самораскрытии и "выходе наружу". Речь тут идет не о полифонии, а о простом принуждении со стороны дирижера оркестра, который прекрасно знает себя и своих музыкантов. В четкой логике полемики *вдруг* не при-

чем.

2. В этом мире в постоянном "движении", в этой неопределимой "анти-логике" Достоевский не склоняется ни к какому из "голосов". Он смотрит "извне", и не герои совершают "неожиданные действия", а автор (как и рассказчик и читатель) переживает субъективное чувство. *Вдруг* применяется во всех ситуациях, ко всем персонажам без исключения и факт становится "неожиданным" именно потому, что Достоевский не хочет занимать определенную позицию по отношению к факту или к персонажу. Именно это отсутствие "перспективного" взгляда на события превращается в то, что можно определить как "повествовательный объективизм". *Вдруг* – это слово-ключ к этой манере повествования.

IZ GRADIVA O MENTORSKEM DELU PROF. DR. ALEKSANDRA
SKAZE (ROMAN *TAT* LEONIDA LEONOVA)

*К вопросу о так называемой "традиции" Достоевского в двух
редакциях романа Вор Л.М. Леонова*
*Sulla cosiddetta "tradizione" dostoevskiana nelle due versioni del
romanzo Il ladro di L.M. Leonov*

Вопрос о традиции Достоевского рассматривается нами с точки зрения литературной эволюции по указаниям Тынянова. Роман Л. Леонова *Вор* подвергается в двух редакциях глубоким идеологическим и поэтическим изменениям, к которым литературная критика, часто под влиянием внелитературных критериев сравнения и в силу не вполне скрытого идеологического давления, относится противоречиво. Роман является результатом двух различных мировоззрений, выражающихся двумя различными и противоположными поэтиками.

Первая редакция романа – это роман о невозможности изображения действительности. Борьба между изображаемым и изображенным становится доминантой, и автор, таким образом, находится на одном уровне с остальными актантами в романе. То, что у Достоевского было идеологическим конфликтом, художественно изображенным, превращается у Леонова в конфликт о художественных возможностях изображения идеологического столкновения. С точки зрения литературной эволюции, смещение доминанты все еще говорит нам о традиции Достоевского в творчестве Леонова.

Вторая редакция романа – это роман о необходимости истолкования действительности. По отношению к первой редакции романа и к творчеству Достоевского, доминанта опять смещается (изображаемое теперь ясно определимо), но в то же время разрывает связь с поэтическим миром Достоевского: автор теперь находится не на одном семантическом уровне с остальными актантами в романе, он выше их. С исторической точки зрения, первая редакция *Вора* вписывается в споры 20-ых гг. о функции писателя в новом обществе. Леонов считает, что действительность и любое ее изображение –

вещи разные. Хотя и косвенно, Леонова поддерживали, с одной стороны, формализм, который, по сути дела, якобы отрицал функцию писателя как носителя собственных идеологических и культурных содержаний, а с другой – фактография, которая старалась ограничить труд писателя, сведя его до ранга "монтажера" внелитературных и мертвых самих по себе словесных материалов. Отсюда до "инженеров человеческих душ" шаг невелик. Вторая редакция романа отрицает мировоззренческое не-положение писателя и утверждает ценность роли идеи в художественном произведении (в таком же смысле следует понимать и работу Бахтина о Достоевском), т.е. ценность "ремесла" писателя со своим самостоятельным и до конца высказанным мировоззрением.

Raziskovalno delo o ruskem romanu v prvem desetletju sovjetskega obdobja se je odvijalo v letih 1978/1979 na Univerzi v Ljubljani. Ob strogem metodološkem pristopu je prof. dr. Aleksander Skaza svoje učence uvajal v analizo umetniškega besedila. Med drugimi poglavji iz ruske literarne vede je posebno mesto zavzemala "literarna evolucija" Jurija Tinjanova. V tej luči je bilo mogoče obravnavati vlogo in pomen "tradicije" Dostojevskega v dveh variantah romana *Tat* Leonida Leonova. V primerjalni analizi smo opazovali stične poetološke prvine obeh avtorjev in razlike med njima.

Pojmovanje "tradicije", v smislu literarne evolucije, ki jo je nakazal Tinjanov, nam dovoljuje, da določimo vlogo in pomen poetike Dostojevskega v dveh verzijah romana *Tat* Leonida Leonova. V primerjalni analizi opazujemo nedeljivo vez med avtorjevim pogledom na svet in njegovo umetniško ubeseditvijo in ne upoštevamo komparativistične metode, ki te vezi ne upošteva.

ВЕЧНЫЙ МУЖ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И НЕКОТОРЫЕ
ВОПРОСЫ О ЖАНРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

L'eterno marito di F.M. Dostoevskij e alcune questioni di genere

In letteratura e in teatro le tre principali fasi evolutive del triangolo coniugale (moglie/marito/amante) sono:

- 1) il marito burbero e avaro, giustamente ingannato e castigato, ovvero vince la moglie, perde il marito;
- 2) il marito moralmente integro che a torto viene tradito dalla moglie, ovvero vince il marito, perde la moglie;
- 3) marito e moglie accomodanti, ovvero vince l'ipocrisia.

Dal punto di vista sociologico: nel primo caso viene messo sotto accusa, a fin di bene, un rapporto subordinato, nel secondo, si affermano gli ideali borghesi della famiglia, nel terzo, infine, viene smascherata la falsità di tali ideali.

Il personaggio dell'amante Vel'čaninov è diverso: egli stesso si definisce "uomo del sottosuolo". Similmente, il cornuto Trusockij si definisce come "Stupend'ev". Nessuno dei due tende al superamento di una tradizione (letteraria), al contrario, entrambi si auto-includono in un campo semantico già consolidato nel mondo poetico dostoevskiano. Vel'čaninov non ha bisogno di un modello letterario (di amante) per affermare la sua nuova qualità rispetto alla tradizione (ma nella tradizione l'amante è solo funzionale alle finalità del marito o della moglie e, di fatto, non esiste come soggetto), egli è un personaggio nuovo nella sua totalità. La figura del marito deve invece passare dalla classica tipizzazione e/o oggettivizzazione del "cornuto" per affermarsi come "soggetto", unica categoria che lo possa avvicinare a Vel'čaninov in modo paritetico. L'avvicinamento è determinato in Dostoevskij non tanto dall'affermazione di Vel'čaninov, secondo la quale "entrambi" sarebbero "uomini del sottosuolo", bensì dalla vicinanza dei campi semantici racchiusi nei termini Šiller, *Kvazimodo*, *podpol'e* e *urod*.

Dostoevskij ribalta completamente il concetto di "tipico" in letteratura e giunge a una propria formulazione del problema. Se *tragizm sostoit v soznanii urodlivosti* e se Trusockij è *urod e urodlivost'* è la caratteristica principale del sottosuolo che accomuna Vel'čaninov e Trusockij, allora i personaggi dell'*Eterno marito* potrebbero, convenzionalmente, essere definiti "tragici" e la catarsi potrebbe risolversi con il perdono (impedito alla fine del racconto dal ricordo di Liza), con l'assassinio (a cui si contrappone la scena del presunto slancio affettivo di Trusockij per Vel'čaninov), oppure, per Vel'čaninov, con l'abbandono della vita sregolata e egoistica (attraverso la figura idealizzata di Liza). Invece, rispetto alla catarsi, prevalgono l'*ironia* con la dinamica del punto di vista nel discorso dell'autore a livello fraseologico e la *parodia* con la stilizzazione della parola altrui, sia essa del personaggio o della situazione. Il punto di vista nei confronti dei personaggi segue, per così dire, lo schema tradizionale dostoevskiano (ma nuovo nei confronti di altri schemi tradizionali). Il punto di vista di Vel'čaninov rimane inalterato fino alla fine del racconto a livello psicologico e cronotopico, ma subisce costantemente un'alterazione a livello valutativo e fraseologico. Ciò che può sembrare "oggettivo" agli occhi di Vel'čaninov, ovvero il ruolo del marito à la Stupend'ev, entra nel discorso di Trusockij, mentre la trasformazione in "soggetto", ovvero l'inclusione di Trusockij in un campo semantico assolutamente nuovo (ovvero, *Šiller v obraze Kvazimodo*), entra nel discorso di Vel'čaninov. Alcune auto-riflessioni sulla storia narrata sollevano però un problema poetico generale (come, per esempio, i problemi connessi ai termini Schiller, Quasimodo, Stupend'ev, *podpol'e*). Il problema del rapporto soggetto/oggetto è fondante per l'estetica del comico. Si tratta, in sostanza, del problema di Quasimodo, la cui mostruosità fa ridere la gente (nella scena del carnevale), non appena questa mostruosità vuole affermare il proprio diritto a fare del bene (la speranza della riabilitazione), si trasforma in personaggio tragico.

Il problema della conflittualità tra categorie estetiche contrastanti (tragico, comico, ironico, parodico) vengono risolti da Dostoevskij su due livelli: sulla linea discorsiva personaggio-personaggio e, a livello pragmatico, sulla linea discorsiva autore-personaggio. Dostoevskij introduce una doppia prospettiva narrativa: la prima segue il rappresentato da un punto di vista tradizionale rispetto alle aspettative che possono scaturire da una situazione "già vista", la seconda tende invece a influire sulla ricezione del destinatario, negando sistematicamente la tipicità del rappre-

sentato che si costruisce in gran parte con l'elemento della letterarietà.

Questa continua dinamica tra discorsi diversi, mai dominanti, ma egualmente credibili, può suggerire l'ipotesi che *L'eterno marito* si realizzi come genere prevalentemente *grottesco*, seguendo le feconde indicazioni di Wolfgang Kayser, Jan Kott e, come critica feconda ad alcune posizioni di Bachtin, di Aleksander Skaza.

CANKAR E DOSTOEVSKIJ: STRUTTURA DI UN CRONOTOPO

Quando si parla di tempo e spazio nell'opera letteraria non si deve pensare alla concezione che l'autore aveva del tempo e dello spazio, bensì al modo con cui questi due elementi fluiscono nell'opera letteraria. Nell'opera letteraria di Cankar e Dostoevskij i rapporti sociali sono mediati attraverso la collocazione spazio-temporale del mondo poetico, nel quale si muovono i personaggi. Nell'articolo si osserva in che modo il cronotopo si manifesta nell'opera di Cankar (fino al periodo 1903-1904) e nel romanzo *Bednye ljudi* di Dostoevskij. La collocazione spaziale include in sé anche l'organizzazione temporale.

In *Povera gente* di Dostoevskij lo spazio, per Devuškin, si risolve fra il centro e la periferia, per Varen'ka fra la città e la campagna. Per Varen'ka non è importante lo spazio della campagna in quanto tale, ma lo spazio della campagna collegata con il passato (*lo spazio acquista dimensioni temporali*).

Come già in Dostoevskij, la contrapposizione centro/periferia (oppure città/campagna), si manifesta in ognuna delle componenti spaziali del mondo poetico creato da Cankar: Vienna (città: *enorme galera*), Ljubljana (centro: *stanza mortuaria*), Vrhnika (campagna: *erta dei miserabili*).

Per i personaggi cankariani il centro cittadino appare elegante, vivace, splendente: è, insomma, uno spazio positivo. Quando Cankar ambienta il proprio mondo poetico nella natale Vrhnika (equivalente della *campagna*), la struttura del cronotopo, già sperimentata, rimane immutata. Lo spazio negativo continua indissolubilmente a essere legato al presente e un futuro può realizzarsi soltanto in uno spazio diverso.

La differenza tra Dostoevskij e Cankar consiste nella contrapposizione del cronotopo *campagna/passato* (per Varen'ka connotato come "bene") al cronotopo *campagna/futuro* (per Devuškin connotato come "male"). Per Cankar, invece, ogni spazio "al presente", sia esso "erta" (campagna) o "città" (centro e periferia), è connotato come "male".

A parziale differenza dei personaggi di Dostoevskij, che anelano al fu-

turo ora con un ritorno al passato in campagna (Varen'ka), ora con la visione di un futuro nel centro (Devuškin), i personaggi di Cankar identificano il felice futuro con la città, la piazza grande, perfino l'America, mentre, come cronotopi del presente (compresa la campagna, in Cankar l'erta di Vrhnika), essi sono tutti negativi.

Per dirla in breve: in Dostoevskij lo spazio ha valore in sé, indipendentemente dalla sua collocazione temporale, in Cankar lo spazio ha valore proprio in virtù della sua collocazione temporale.

In un articolo del 1913 (Come divenni socialista, *Kako sem postal socialist*) Cankar, riprendendo alcune tesi, espresse in uno scritto del 1908, aveva rovesciato i rapporti spazio-temporali di *città vs. campagna* e di *centro vs. periferia*, togliendo, da un lato, all'erta (*campagna*) ogni connotazione di un *passato* (felice) e, dall'altro, assegnando alla *periferia* ("sana e sublime") la connotazione di un *presente* dal *futuro* sicuramente felice.

Questa posizione, diversa da quella dei suoi personaggi, è individuabile negli scritti pubblicistici di Cankar e va ricondotta al suo impegno politico. Come dire che non è corretto confondere le posizioni civiche o politiche, né di Cankar, né di Dostoevskij, con le posizioni espresse dai loro personaggi.

L'ANNO NUDO, ROMANZO DI BORIS PIL'NJAK*Пильняк и Достоевский*

Il saggio sul romanzo *L'anno nudo* di Boris Pil'njak vuole essere un contributo alla definizione del problema poetico insito nello sviluppo del romanzo russo-sovietico degli anni Venti. Nonostante le molte e validissime ricerche su questo periodo, il problema è quanto mai attuale, non tanto per dissentire dal criterio dogmatico con cui il problema continua a essere trattato dalla critica occidentale e sovietica meno illuminata (da sponde opposte, ma, alla resa dei conti, egualmente e specularmente intollerante), quanto per affermare ancora una volta la specifica libertà del linguaggio della letteratura con il suo diritto-dovere di osservare la realtà circostante con occhi indipendenti (fermo restando ovviamente il fatto che anche tale "sguardo" è parte integrante di questa stessa realtà).

Le opere d'arte sono sì legate a un determinato periodo storico, questa indissolubile relazione si realizza però in determinate strutture poetiche che, diversamente da caso a caso, riflettono e, anzi, affermano proprio questo "modo di porsi artistico" nei confronti di un processo storico in atto.

Il saggio analizza in modo approfondito il romanzo di Boris Pil'njak *Golyj god*, individuando le peculiarità della seguenti categorie narrative:

1. la realtà esterna (collocazione storica attraverso i modelli culturali narrati);
2. la simbologia e le sue valenze nella cultura del tempo;
3. la posizione dell'autore (dominante, modificata, ambivalente, relativa) e sue conseguenze sulla ricezione del lettore;
4. il cronotopo "verticale";
5. la soluzione illusoria dei conflitti e i "relitti d'utopia";
6. i simbolismi di Belyj e Pil'njak;

Per le caratteristiche ambivalenti delle categorie narrative analizzate viene proposto il genere grottesco come collocazione estetica dell'*Anno nudo* di Boris Pil'njak, genere già riscontrabile in F.M. Dostoevskij.

Un capitolo a parte traccia il destino "storico" delle trasformazioni della letteratura "realistica" nel romanzo russo degli anni '20 del XX secolo e la scomparsa (coercitiva) di tutti i tentativi di rinnovamento del genere romanzesco, iniziata all'inizio del secolo con il romanzo *Peterburg* di Andrej Belyj.

LIRIZACIJA EKSPRESIONISTIČNE BESEDE V PREGLEVI
NOVELI *THABITI KUMI*

Starting from Bachtin's theory concerning the development of the word in prose, the essay tries to show some characteristics of the artistic process of representing reality during expressionism. From the linguistic point of view the essay also points out the typical expressionist concepts regarding the author's "double" consciousness, the "vanguard" and the "expressionist Nothingness" and it also raises the question of how appropriate it is to use such definitions. The essay aims at creating the theoretical basis by analyzing the short story *Thabiti kumi* by I. Pregelj.

Вопрос о поэтике экспрессионистской прозы рассматривается нами с точки зрения литературной эволюции. Начиная с реализма прозаическое слово претерпевает постоянные изменения в зависимости от отношения автора к действительности. Краткий опыт систематизации развития прозаического слова позволяет нам утверждать, что экспрессионистское слово в прозе, вслед за первой лиризацией в эпоху символизма, подвергается второй лиризации. Все это позволяет нам констатировать, что экспрессионистская проза следует законам естественной эволюции прозаического слова и, следовательно, концепция "литературного авангарда" является ограниченной, по крайней мере по отношению к литературной тенденции, которая когерентно и исторически обоснованно углубляет концепцию "речевого различия" в литературе. Точно так же представляется трудно объяснимым то упорство, с каким словенская современная литературная критика настаивает на концепции "абсолютного Ничто" шкалы ценностей в экспрессионистской прозе, синтагматическую ось которой адресат предпочитает произвольно игнорировать.

В статье выделены следующие аспекты экспрессионистской прозы:

а) отождествление слова с его "замыслом"; взаимное наложение между автором и персонажем;

б) сосуществование двух вполне убедительных и автономных слов, в том числе и слово, которое автор хотел бы объективизировать;

в) последовательное употребление "внутренней точки зрения" для обоих конфликтующих семантических полей, одновременно реализованных в пределах единого персонажа (который может оказаться и самим автором);

г) несбыточная попытка автора абсолютизировать свое собственное слово, именно в силу того, что оно структурно заключено в слове героя, который в то же время является и носителем "чужого" слова.

Анализ некоторых языковых структур новеллы Ивана Прегеля *Табити куми* (1933) позволяет нам конкретизировать теоретические предпосылки и признать исключительную ценность этого произведения, в котором автору, как немногим, удалось найти художественный синтез тематического и формального аспектов экспрессионистского слова.

*KOLCHOZNOE SOLNCE: ALCUNI ASPETTI DELLA METAFORA
NEL RACCONTO VPROK DI ANDREJ PLATONOV*

La metafora, come ogni altra operazione linguistica, è un modo di verbalizzazione (modellizzazione) del mondo. Essa non ci dice "in altro modo" ciò che si potrebbe dire con un sintagma "logico", ma aggiunge significato alla realtà che si vuole mettere in parola. Ripensare la metafora significa dunque considerarla come modo di "significare e conoscere" ed è dunque "declinabile nei parametri di verità".

Se nel racconto *Vprok* la metafora *kolchoznoe solnce* fosse solo la verbalizzazione metaforica di un oggetto concreto (la "torre di illuminazione"), senza pretesa di "verità", essa si manifesterebbe solo come riproposizione da parte dell'autore-narratore di un modo "ingenuo" di parlare di un contadino. La metafora *kolchoznoe solnce* ci dice però qualcosa in più: già il primo termine di paragone (*solnce*) è portatore di significati diversi: è "stella" (*večernoje solnce*, *nebesnoje svetilo*, *nebesnoje solnce*), ma è allo stesso tempo anche "torre" (*solnce*, *kolchoznoje solnce*, *električeskoe solnce*, *naše solnce*, *vaše solnce*, *elektrosolnce*, *kolchoznoje elektrosolnce*, *mestnoje solnce* e *rajonnoje obščestvennoje solnce*).

Con il secondo termine di paragone (*kolchoznoje*) la metafora acquista ulteriori significati: il futuro del *kolchoz* (con tutti i significati "ottimistici" del termine "futuro"), la collettività universale (il comunismo), ovvero "il sole di tutti", "il sole proprietà collettiva", "il sole destinato ai contadini lavoratori del mondo intero". Una successiva risoluzione della metafora allarga il campo semantico: "sole scientifico", "natura scientifica", ovvero comprensibile e quindi controllabile dall'uomo.

Se il sole "organizza" la natura, allora il *kolchoz* organizza la società. Quindi: il *sole* è il *kolchoz* della natura e il *kolchoz* è il *sole* della società. *Sole* e *kolchoz* che "organizzano" natura e società entrano nel campo semantico del "dominio" sulla natura e sulla società, ovvero nel campo semantico del "potere".

Se ci si pone la domanda su quale dei due termini di paragone della metafora si presenti ora come mondo descritto, ora come lingua di descrizione (in altre parole, chi descrive chi?) e in che modo, di volta in volta, i

termini di paragone subiscono una deformazione semantica, la metafora amplia continuamente i suoi significati fino ad arrivare alla sua piena "realizzazione" ovvero alla lettura letterale della stessa.

Con la realizzazione della metafora *kolchoznoe solnce* e la lettura letterale del termine *solnce*, comprensivo di tutti i significati presenti in un codice secolare (*solnce* = *Chistos* = *car'* = *Bog*), si realizza, grazie al termine di paragone *solnce*, anche la concreta possibilità di sostituire *Bog* con il secondo termine di paragone *kolchoznoe*, portatore di *električestvo*. Se *solnce* e *kolchoz* sono potere, se *solnce* è una possibile verbalizzazione della presenza di Dio e *kolchoznoe* è la verbalizzazione della figura del "capo" (*kto glavny?*), allora la metafora *kolchoznoe solnce* entra sia nel campo semantico del (nuovo) potere, sia in quello della (vecchia) religione.

La metafora si presenta dunque come contaminazione di linguaggi vecchi e nuovi, ma è solo la presenza di un linguaggio vecchio, unico codice disponibile e acquisito da secoli, a rendere possibile l'attribuzione di un significato a un linguaggio nuovo e del tutto sconosciuto. Nel caso specifico del racconto *Vprok* un termine "nuovo" (*kolchoz*) viene letto attraverso una serie di significati ampiamente conosciuti in un codice "vecchio" (*solnce*).

ПУШКИН И ПЛАТОНОВ: К ВОПРОСУ О ФОРМАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЯХ

L'articolo sulle eventuali relazioni che potrebbero manifestarsi tra l'opera di Andrej Platonov e quella di Aleksandr S. Puškin non si occupa delle confluenze o divergenze formali nella realizzazione delle rispettive poetiche (temi, motivi, stile), come sembra suggerire il titolo (*Platonov e Puškin: a proposito dei rapporti formali*), ma della loro convergenza rispetto al ruolo che entrambi ebbero nel corso evolutivo della letteratura russa.

Nelle non molte pagine che Platonov-pubblicista dedica a Puškin, sono degne di nota alcune riflessioni in merito al fatto che Puškin non ebbe né "successori", né "continuatori", quasi a negare la diffusa convinzione che il grande poeta russo fosse "l'iniziatore" di una nuova stagione letteraria russa. La tesi di Platonov sembra molto simile a quella di Ejchenbaum che, più o meno negli stessi anni '20, aveva iniziato, con altri, a considerare Puškin non come colui che aveva aperto ("fondato") una nuova pagina della letteratura russa (*začinitel'*), ma come colui che ne aveva "chiusa" una (*zaveršitel'*). La capacità di Puškin di aver assunto a sé, rinnovandola criticamente, la tradizione letteraria precedente, ha reso inevitabile anche il passo successivo, più precisamente, il passaggio alla "prosa" come genere dominante.

Similmente si pone Platonov in rapporto alla "sua" tradizione letteraria, contrassegnata in primo luogo dall'avanguardia. Essa, a parere di Platonov, avrebbe già detto la sua "ultima parola" e non sarebbe più in grado di superare il canone da essa stessa fondato.

Tra le caratteristiche fondamentali dell'avanguardia va segnalato il rapporto completamente nuovo che si instaura nei confronti della parola, intesa non più come specchio, riflesso o restituzione fedele di una qualche "realtà" (tutta da definire), ma intesa essa stessa come realtà autonoma che risponde solo alle valenze (formali e semantiche) che essa, "in quanto tale", racchiude in sé. È quindi il caso di ripensare a ciò che la parola "della poesia" (maggiormente condizionata dal punto di vista formale, cf. la *tesnota* di Tynjanov) offre rispetto alla parola "della prosa" (dai condizionamenti formali minori). Tra le differenze delle modalità

con cui si manifestano le due "parole", va sottolineato il fatto che la parola della poesia (il verso) "trasforma il valore referenziale in valore linguistico-formale, oppure, al contrario, il valore linguistico-formale in referenziale". Secondo gli studi di Greimas e Smirnov la produzione di testo in prosa e in poesia segue strade diverse: se in prosa il passaggio dal morfema alla proposizione (sul piano dell'espressione, *plan vyraženiija*) si muove passo passo lungo un percorso orizzontale (morfema - parola forma - sintagma - proposizione) e successivamente, alla fine del percorso, passa al piano del "contenuto" (*plan soderžanija*; semema - lessema - motivo - situazione), in poesia tali passi "in successione" non sempre si manifestano, perché un elemento sul piano dell'espressione può passare sul piano del "contenuto" senza dover esaurire il proprio percorso sul piano dal quale è partito. Tipico esempio è dato dalla "rima" (morfema o pseudo-morfema) che, passando direttamente al piano del contenuto, "produce" un significato (semema e poi lessema) a partire da una valenza esclusivamente formale, presente sul piano dell'espressione.

I "salti" tra piano dell'espressione e piano del contenuto caratterizzano la prosa di Platonov (viene analizzato il racconto "Lo sterro", *Kotlovan*). Nell'articolo vengono individuate tre modalità di passaggio immediato tra il piano dell'espressione e quello del contenuto (semplice, doppio, triplo o multiplo) e due modalità (esplicita, implicita) che si realizzano in presenza di una molteplicità di linguaggi "culturali", disseminati nel testo (linguaggio della propaganda politica, spostamento del lessema da un codice codificato a un codice ancora da decifrare, riferimenti al mondo linguistico della tradizione popolare e religiosa).

In virtù della particolare organizzazione nella produzione di testo, in bilico tra le modalità della poesia e della prosa, la prosa di Platonov (specificatamente nel racconto analizzato) può essere definita come manifestazione "bivalente" di un genere da tempo codificato. La parola prosastica di Andrej Platonov è, infatti, in grado di trasformare il valore referenziale della parola in un valore linguistico-formale, come pure, al contrario, il valore linguistico-formale in uno referenziale.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЗАГЛАВИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

L'articolo (*Alcuni aspetti della titolazione delle opere letterarie russe nel XIX secolo*) analizza i titoli della produzione letteraria russa del XIX secolo, cercando di individuare i cambiamenti avvenuti nei significati che, di volta in volta, si sono riscontrati rispetto ad alcuni morfemi lessicali di base (*ljud*, *rod*, *cvet*, *svet*, *svjat*) e ai loro derivati.

Così, per esempio, il morfema lessicale *ljud*, con i suoi derivati, subisce notevoli trasformazioni a partire dalla *Ljudmila* di Žukovskij (1808) fino alla poesia di Merežkovskij *I choču, no ne v silach ljubit' ja ljudej* (1894), mentre altri morfemi, come, per esempio, *rod* con i suoi derivati (*priroda*, *rodnoj*) possono, potenzialmente, fare riferimento perfino alla lezione di Rousseau (Puškin, *Prostoj vospitannik prirody*, 1818), per chiudere, infine, il proprio percorso semantico con la totale negazione di un qualunque valore positivo a esso attribuito (Leskov, *Produkt prirody*, 1893; cf. il sintagma *drjan' rodnaja*).

Si può, inoltre, osservare una stretta correlazione tra i morfemi *ljud* e *rod* e i morfemi *svet*, *svjat* e *cve*: se per Žukovskij la metafora, detta da *Ljudmila* (*ne cvesti duše moej*), risulta "positiva" a conferma della sua sacralità, per Garšin, settant'anni dopo (1883), il *krasnyj cvetok* si manifesta come contenitore di "tutti i mali del mondo", dove regna Ariman (*Angra Mainyu*), ovvero l'opposto di *Spenta Mainyu*, base etimologica dello slavo comune **světъ* (*svjat*), ovvero "santo". Nell'articolo sono analizzati altri morfemi che, in gran parte, sono accomunati da un cambiamento di accento, quando applicati a un lemma di formazione o derivazione comune. Particolarmente significativi sono da considerarsi i lemmi derivati da *ljud* o *čelovek*: a partire dagli anni '30 del XIX secolo, perdono ogni pretesa di essere i portatori di un valore positivo "assoluto", negando, in sostanza, la diffusa convinzione che esso fosse "naturalmente" inerente all'uomo. Al valore assoluto dell'uomo in sé si ricollega anche il morfema *rod* che, fin dal XVII secolo e, ovviamente, anche prima, risulta essere la base, sulla quale si fondava la presunta superiorità della classe nobiliare. Non si mette infatti in dubbio la legittimità del nobile di trovare conferma della propria posizione sociale in quanto *rod*, ciò che suscita perplessità (e opposizione a *ljud*) è la sua incapacità di riproporre, rispet-

tandoli, quei valori che proprio il *rod* aveva fondato.

La conflittualità tra i campi semantici dei morfemi maggiormente diffusi diventa evidente nell'ultimo terzo del secolo. Da un lato si riscontra il rifiuto di dare un qualunque significato unico e definitivo a tutto ciò che gravita attorno ai morfi lessicali *ljud* e *rod*, dall'altro il tentativo di riqualificare questi stessi morfemi, privi ormai del loro valore assoluto, in una nuova totalità. È, in sostanza, il tentativo di Dostoevskij (*Son smešnogo čeloveka*) e specialmente di Tolstoj (*Čem ljudi živy?*, 1881; *Mnogo li čeloveku zemli nužno?*, 1886), alla ricerca, entrambi, di un'umanità che non fosse solo il prodotto di situazioni contingenti.

I cambiamenti avvenuti nel peso semantico di determinati lemmi dalla radice comune ci raccontano una storia culturale della Russia del XIX secolo, riflessa nella sua letteratura. I depositari dei "veri" significati sul valore in sé dell'uomo e sul valore in sé della stirpe (delle generazioni) erano i nobili. Sin dal XVII secolo alcuni di questi valori entrarono in crisi. Inizia una dura lotta culturale che però non è finalizzata né alla negazione di questi valori, né alla loro esclusiva conservazione. La lotta è per il legittimo diritto all'eredità culturale dei valori messi in gioco. Per assicurarsene il lascito anche la società civile emergente (*intelligencija*, *raznočincy*) deve perciò ripercorre nuovamente la strada che collega *rod* e *ljud* (*čelovek*).

КОРНЕВЫЕ МОРФЕМЫ В *ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ*
А.С. ПУШКИНА

Il morfema lessicale nell'Evgenij Onegin di A.S. Puškin

Il dizionario dei morfemi radicali nell'opera *Evgenij Onegin* di A.S. Puškin si configura come possibile strumento di lavoro per l'analisi del testo letterario. Il morfema radicale viene osservato non solo dal punto di vista semantico (famiglie di lessemi derivati da un unico morfema radicale), ma anche da quello formale. L'individuazione degli anagrammi completi e parziali, nonché dei palindromi prodotti e derivati da un elemento formale minimo (il morfema radicale e le sue varianti allomorfe) permette infatti la ricerca di nuove, seppur minime unità "iterabili" (categoria-base di ogni testo letterario).

Il materiale raccolto offre diverse possibilità di applicazione: a) spostamento dell'analisi della "ripetitività" dal livello lessicale a quello morfemico; b) nuove modalità di osservazione della categoria della frequenza e della sua manifestazione; c) individuazione del ruolo svolto da un elemento formale linguistico nella produzione di testo e dunque nella produzione di significato; d) osservazione delle diverse famiglie di parole e del ruolo che uno stesso nucleo concettuale (individuabile nella radice) può aver avuto nel processo creativo.

Oltre all'introduzione, il volume contiene l'elenco in ordine alfabetico dei morfemi radicali e delle mutazioni allomorfe, le loro possibili trasformazioni anagrammatiche e palindromiche, la loro reperibilità nel lessico dell'*Onegin* e la loro effettiva presenza nel testo analizzato (capitolo/strofa/verso).

La ricerca riporta inoltre una serie di appendici riassuntive, tra le quali alcuni diagrammi esemplificativi che, da una doppia prospettiva, illustrano la presenza costante, ascendente o discendente di un determinato morfema radicale e dei suoi prodotti lessicali: a) dalla prospettiva del tempo lineare della scrittura dell'*Onegin*; b) dalla prospettiva del tempo della lettura, ovvero alla possibile ricezione del lettore del testo definitivo (come oggi lo conosciamo a partire dalle prime edizioni complete

del 1833 e del 1837).

The dictionary of radical morphemes in A.S. Puškin's *Evgenij Onegin* is configured as a possible tool for the analysis of a literary text. The radical morpheme is observed not only from the semantic viewpoint (families of lexemes derived from a single radical morpheme), but also in formal terms. The identification of full and partial anagrams and of palindromes produced and derived from a minimum formal element (the radical morpheme and its allomorph variations) allows a search to be made for new, though minimum, "iterable" units (the base category of any literary text).

The material collected offers a range of applications: a) the shifting of repetitivity analysis from a lexical to a morphemic level; b) new forms of observing frequency and how it is manifested; c) identification of the role played by a formal linguistic element in the production of a text and thus in the production of meaning; d) observation of various word families and the role that a single conceptual nucleus (identifiable in the root) may have played in the creative process.

Besides the introduction, the book contains an alphabetically ordered list of radical morphemes and allomorph mutations, their possible anagrammatic and palindromic transformations, their distribution in the *Onegin* lexicon and their actual presence in the text analysed (chapter/stanza/line).

There is also a series of summaries in the form of appendices, including diagrams which illustrate the constant, ascending or descending presence of a given radical morpheme from two viewpoints. a) that of linear time in the writing of the work; b) that of reading time, that is to say the reader's possible reception of the literary text (how we know it today, starting from the first complete editions published in 1833 and 1837).